

GIULIO ARISTIDE
SARTORIO
1860-1932

a cura di
Renato Miracco

maschietto&ditore
Mandragora

IMMAGINAZIONE, CULTURA, REALTÀ NELL'ARTE DI SARTORIO

SARTORIO, I LETTERATI E LA SOCIETÀ
INTERNAZIONALE DI ROMA

Per Aristide Sartorio il trittico sulla parabola evangelica delle Vergini savie e delle Vergini stolte commessogli dal conte Gegè Primoli diventa il fulcro di una intensa esperienza di lavoro unitaria, che si protrae dal 1890 fin verso il 1893, all'interno della quale si definiscono due direttive nuove importanti, relazionate e coerenti fra loro: la formulazione in immagini di una versione romana del preraffaellismo e la presa diretta sul vero della natura che produce una straordinaria serie di pastelli di paesaggio. Ma quell'opera complessa genera pure diverse riflessioni, esitazioni, scelte, perché il rapporto con Primoli comincia in un momento (1889) in cui egli si è già abbondantemente esposto e in direzioni su cui non si sentiva più di giurare completamente. Infatti, mentre era stato facile chiudere la pagina del verismo di denuncia aspro e stridente, alla Patini, di *Malaria*, che lo aveva portato all'attenzione della critica all'Esposizione di Roma del 1883, era meno facile liquidare un impegno che aveva prodotto un quadro lavorato e ambizioso come *I figli di Caino*, presentato all'Esposizione Universale di Parigi del 1889 e premiato. Oltretutto la direttiva Parigi-Salon non solo era convalidata dalla tendenza degli organismi ufficiali a vedere nel sistema dell'arte della capitale francese il modello per fare di Roma il centro artistico dell'Italia unita ed era confermata dalle personali impressioni visive ricevute durante il soggiorno a Parigi dell'aprile 1884, ma poteva essere consolidata dall'influenza di Primoli, parigino per ascendenze familiari, educazione e cultura (confessava di avere "sentimenti italiani e idee francesi"), amicizie letterarie e gusti in fatto di arte¹.

Come esempio e correttivo dello stato di decadenza dell'arte offerto dalla farraginoso esposizione annuale romana del 1886, Sartorio² aveva appunto indicato i capisaldi della pittura francese contemporanea, da Géricault a Delacroix, ai realisti fino agli impressionisti, aggiungendo Puvis de Chavannes e i preraffaelliti, dei quali aveva ancora una conoscenza vaga, ma che erano tenuti in gran conto dagli scrittori e artisti che frequentava. Era distante dalla definizione di uno stile personale e di una precisa direzione, vincolato nei disegni per i giornali al gusto della illustrazione del tempo, in pittura alla soggezione verso Morelli, Mancini, Michetti, sue figure di riferimento, e ancora nell'orbita di attrazione dello spagnolismo attraverso José Villegas, il primo dei pittori spagnoli a Roma, eletto maestro. Era amico e vicino di studio di Augusto Corelli, che godeva allora di una sorprendente alta considerazione per essersi rivelato all'Esposizione Universale di Anversa "il primo degli artisti romani", premiato per il grande acquarello *La povera Maria*. Il Doctor Mysticus (Angelo Conti), nell'ultimo della serie di articoli dedicati a *L'arte a Roma*³, accomuna Corelli e Sartorio, ma, mentre il primo soggiornava spesso ad Anticoli e lavorava a un grande quadro dedicato alla vita dei contadini nella campagna romana, l'altro eseguiva uno studio a pastello di una *Santa Cecilia*, la figura centrale per un grande quadro già concepito, gradito al fervente idealista Conti perché vi leggeva l'eletta fusione di vero e idealità, la concordanza tra il pensiero dell'artista e la realtà. Attento a essere dentro le diverse situazioni della frenetica vita artistica romana, Sartorio teneva a distinguersi dalla miriade di pittori veristi, acquarellisti virtuosi (come Corelli) e dava un coraggioso taglio al verismo, che pure gli era servito per opporre verità e forza espressiva di disegno e colore (una sua costante) al mestiere, ai soggetti banali e ai quadretti in costume di maniera, generi praticati in partenza per necessità economiche; cercava di uscire dal già fatto per inoltrarsi nel



F. Hohenlowe-Langenburg Gleichen,
Ritratto di Axel Munthe, 1906

SOSTANZIALMENTE
ECUENISTICO

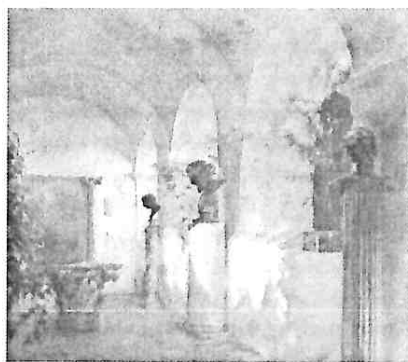
difficile campo del diverso. Non solo; si interrogava anche sul significato generale dell'arte: l'arte, per essere incisiva espressione di un dato momento storico e di una personalità, doveva andare oltre l'esecuzione materiale del quadro e chiamare in causa il pensiero, la cultura, la relazione tra il prodotto artistico e la società. Occorreva pertanto circoscrivere aree di interesse, opportuni modi di comunicare e diffondere le opere e stabilire un dialogo col pubblico. Nascevano in Francia, Inghilterra, Belgio associazioni di artisti indipendenti e si formavano sodalizi tra artisti, letterati, e amatori d'arte, e da tutto questo veniva alla categoria una crescita di peso intellettuale, propulsivo e organizzativo. Perché non cercare di emularli? Sartorio si era convinto che la selezione attraverso inviti decisi da artisti membri di una Società fosse una garanzia di qualità e serietà per le esposizioni, perciò la notizia che sia partita da lui la spinta a costituire l'associazione indipendente che alla seconda uscita prende il nome *In Arte Libertas* non deve essere priva di fondamento, anche se egli non figura tra i soci nello Statuto approvato nel 1887 e pubblicato nel 1890 e solo da quest'anno espone col gruppo.

IN ARTE
LIBERTAS

Se, nella produzione sovrabbondante che si scala dal 1884-85 alla fine del decennio, segue direzioni diverse, dipende da un atteggiamento aperto a ricerche ed esperienze, schivando innanzitutto la cristallizzazione e la chiusura in un genere, proprio per quella attenzione alle disfunzioni dell'arte che la mediocrità e lo scadimento dei prodotti presentati nelle mostre evidenziavano; cause, la deleteria politica culturale del Governo e l'indifferenza del pubblico all'arte⁴. Certo permangono in lui abitudini contratte con la pratica della pittura di genere, non c'è una omogeneità, e, dal verismo aspro di *Malaria* ai quadri bizantini e alla Alma Tadema, agli studi dal vero di paesaggio fino all'ambiziosa scena di matrice letteraria *I Figli di Caino*, la contraddizione sembra la sua prerogativa. "L'età del Sartorio è l'età delle contraddizioni", decretava assolutorio Uriel-Fleres⁵, osservando nei *Figli di Caino* una dissonanza tra il "disegnatore di forza non comune" e il "coloritore ancora un po' crudo, ma ricco di finezza nei particolari". Ma le contraddizioni potevano rilevarsi nella produzione grafica del 1885-90⁶, dove si alternavano schemi convenzionali, disegno stecchito e figure impacciate e influenze di altri artisti, e nei dipinti che risentivano della mano dell'illustratore, della moda del quadro all'antica, alla Alma Tadema e alla Muzzioli, e del verismo.

Sartorio infine era in sintonia con lo spirito dei tempi, col clima culturale e morale di Roma "bizantina", all'insegna della conciliazione degli opposti, di atteggiamenti che erano uno il contrario dell'altro; i suoi quadri "bizantini" erano la risposta perfetta alle invocazioni a preziosismi e raffinatezze a buon mercato dei letterati della "Cronaca Bizantina" (abbellita da testate disegnate da lui): "Bisanzio trionfa. L'arte esulta per il trionfo di *Théodora*", il dramma di Sardou al cui successo "hanno contribuito tutte le arti". "Il mondo bizantino con *Théodora* ha aperto un nuovo campo da mietere all'arte, alla poesia, alla moda, alle sensazioni e alle semplici impressioni"⁷. All'Esposizione Universale di Anversa del 1885 Sartorio presentava anche un'opera intitolata *Giustiniano e Teodora* (che non conosciamo) e nel 1890 partecipava alla decorazione del villino moresco di Villegas disegnato da Ernesto Basile, residenza "incantata"⁸, surrogato del sogno "bizantino" che veniva materializzato nella visione dell'Alhambra di Granada, definita sulla "Cronaca Bizantina" "un poema di marmo, arte moresca più il bacio dell'arte gotica, la fusione opalina delle nebbie del nord e dell'incandescenza solare del mezzodì, più diafani vapori"⁹.

Quanto vi è di sospeso e distaccato, ma anche di incerto, negli interni di chiese dipinti da Sartorio, costruiti con una giustapposizione e accumulo di motivi presi dal vero, abitati da personaggi femminili chiusi in preziose vesti da cerimonia o in bianco, in preghiera o assorti, va spiegato come ipotesi figurativa alternativa alle abitudini correnti, al genere di maniera degli spagnoli e al verismo, da parte di un artista in formazione che tendeva a staccarsi dalle strade battute e cercava di distinguersi e tradurre in immagini le aspirazioni a una espressione artistica in sintonia con la letteratura, circoscritta alla poesia e alla narrativa francese, parnassiani e realisti, e ai romantici inglesi, e di allinearsi con scrittori e critici che esprimevano col veicolo della cultura un atteggiamento critico verso la società del



G.A. Sartorio, *La villa di Muntbe ad Anacapri*



G.A. Sartorio, *Campagna verso Tivoli, 1890-1892 c.*

tempo. Si può ricordare la segnalazione nella "Cronaca Bizantina" del libro del socialista Max Nordau *Le menzogne convenzionali della nostra civiltà* (Milano 1885), critica ai mali della civiltà contemporanea, pessimismo, menzogna, viltà, egoismo, cui si contrapponeva l'avvento di una civiltà dove predomineranno verità, amore del prossimo e gioia¹⁰.

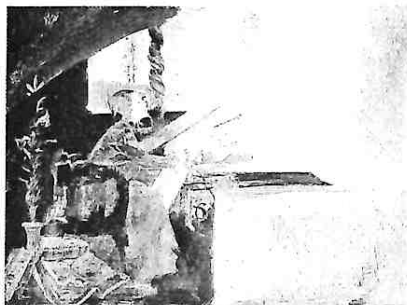
I figli di Caino, "rude e strano", "fosca fantasia", "povero quadro, grandioso tentativo, più grandiosa promessa", secondo il giudizio calzante di Uriel-Fleres¹¹, è il primo indice della propensione di Sartorio a fare grande (era lungo 6 m), proseguita senza interruzione fino al naturale approdo nella decorazione ambientale; segue la falsariga del quadro da Salon, con sfoggio di nudi grandi al vero atteggiati, e il genere nobile della pittura di storia ispirandosi alla letteratura francese, ai parnassiani (al poema *Quain* di Leconte de L'Isle) tenuti in gran conto da D'Dannunzio. Sartorio vi aveva proiettata chiama la sua "selvosa immaginativa" (Fleres¹²), di nuovo in azione nella grande composizione abbozzata subito dopo, dove il significato simbolico era relazionato a una condizione umana suggerita da uno spunto letterario: *I sogni umani* (o *Gli uomini e le chimere*), impersonati da nudi immersi nel sonno, tra la Diana di Efeso e le chimere alate e aureolate che scendono dal cielo, in una natura invasa dall'ombra.

Quali dei due modelli seguire? "la tremenda Chimera di Moreau e la tenebrosa Madonna del grande e caro Hébert", dipinti che, come ricorda Angeli¹³, stavano nel "suggestivo salottino" del conte Primoli nel palazzo a Tor di Nona. Entrambi i nomi funzionano bene per il Sartorio simbolista, l'uno in positivo, l'altro in negativo¹⁴. Di fatto, erano i problemi posti dalla realizzazione del trittico a portarlo fuori dalla maniera facile e verso studi diretti e precisi dei "primitivi" e della natura, i pittori sinceri prima di Raffaello e il vero, conducendolo ai fondamenti dell'arte dei preraffaelliti, il cui primo approccio fu indiretto - fotografie, opere modeste di seguaci del movimento insediati a Roma, come le Stillman - e mediato da esempi vicini. Un riferimento giusto potrebbero essere le delicate figure femminili di Alfredo Ricci, tra gli artisti di *In Arte Libertas* il più sensibile alla sintonia di poesia e pittura in chiave sentimentale, prematuramente mancato a 25 anni nel 1889, rimpianto e celebrato alla mostra dell'Associazione del 1890 con una personale. La tipologia di donna sottile e diafana delle vergini del trittico e dei quadri che ne derivano è molto simile alla donna alla finestra della tavola di Ricci per *Il dolce grappolo* (Isaotta Guttadauro): "Ella apparve - Buondi messer cantore...", quando ancora Sartorio non dimostrava l'omogenità di stile che distingue le tavole di Cabianca, Cellini, De Maria e di Ricci, e si portava appresso abitudini della illustrazione corrente, per esempio l'abbondante vegetazione riempitivo fatta di maniera (nella tavola *Morgana*, come già nei cardì in primo piano in *Malaria*).

Nel 1890 il *Trittico delle vergini savie e delle vergini folli* si imponeva ai visitatori nella seconda stanza del vasto atelier di Sartorio in via Flaminia, degnamente accompagnato dai numerosi studi fatti a Tivoli, "tante visioni della campagna tiburtina... da poco prima dell'alba a poco dopo il tramonto", motivi della grotta delle Sirene, del piano delle Acque Albule, degli uliveti, "piccoli e franchi studi" che "respirano salute artistica"¹⁵. La lavorazione del quadro lo costrinse di fatto a un *tour de force*, comprendente, per risolvere la parte centrale "celeste", lo studio ravvicinato di opere dei "primitivi" (i maestri del Tre-Quattrocento) effettuando viaggi finanziati dal mecenate Primoli, per lo sfondo studi di alberi di ulivi e pini, sopralluoghi sul vero naturale e per le vergini studi di teste e figure di dame dell'aristocrazia romana disponibili a posare per amicizia verso il conte.

Nello stadio in cui lo mostra la riproduzione del 1893¹⁶, il trittico documenta la conquistata intesa tra vero naturale e idealità, un punto di forza per una nuova strada dell'arte, che interpretava così bene le aspettative insediate negli amici letterati da portarli a una pericolosa confusione tra l'opera e l'autore. "[Sartorio] è un meraviglioso fanciullo che ha la semplicità dello spirito e la profondità delle visioni rivelatrici", scrive Angelo Conti a Primoli nel 1890 e aggiunge: "Ho veduto ieri il trittico. La prima vergine savia a sinistra è un miracolo di fattura semplice, larga, gentile. È una donna sognata in un momento sacro dell'anima"¹⁷. Un'impressione analoga aveva ricevuto Primoli, che aveva visto in Sartorio la sin-

FAR GRANDE
per Fleres
di chimere



G.A. Sartorio, *Beata Beatrix, Visione di Dante*



G.A. Sartorio, *Tigre distesa*, 1891

cera anima ingenua di un primitivo e un talento alla Burne-Jones¹⁸. Entrambe le impressioni saranno presto smentite.

Nella ricerca di una fratellanza di poche anime accomunate da bontà e nobiltà d'animo ("un amico sia il riflesso della propria anima", scrive Conti a Primoli)¹⁹, nella cornice esclusiva di luoghi deputati (la campagna di Tivoli, i castelli romani, Ariccia e Albano, e Anzio) e col contorno dell'arte dei primitivi, cure e rimedi alla negatività del presente, Primoli è l'interlocutore privilegiato per cultura, inclinazioni letterarie e disponibilità, e Sartorio rappresenta, in un unicum umano e pittorico, colui che davvero realizza quelle aspirazioni. "Vivo in un ambiente impossibile, in piena volgarità", tra tante miserie, scrive Conti a Primoli in una lettera riferibile al 1890²⁰, e contrappone alla negatività della vita cittadina il rifugio ad Ariccia e... la pittura di Sartorio: "egli ha molto lavorato e due sue cose sono d'una soavità indescrivibile. Il trittico è meraviglioso". Sopraffatto e scoraggiato dalle lucide e spietate verità sulla natura dell'animo umano, le contraddizioni degli uomini e i mali della società, messe a nudo nella letteratura contemporanea (*Ricordi della casa dei morti* di Dostoevskij, *Il Piacere* di D'Annunzio, *Fisiologia dell'amore* di Bourget, "pittura della vita e dell'amore mondani"), Conti trova rimedio nell' "aria pura delle Camere di Raffaello. Ieri fui a vederle. Che sogno!" "Facciamoci il nostro piccolo mondo e respiriamo liberamente la nostra luminosa aria nativa, lungi dal profano volgo"; quando l'insofferenza raggiungerà il culmine "uno di questi giorni andremo a vivere in una badia abbandonata in cima ad una qualche solitudine amica dell'uragano". È il tema delle *Città di vita*, la raccolta di versi di Angeli pubblicata nel 1896, "Città di vita dove sta racchiuso ogni mio senso più nobile e puro", la cui prima poesia comincia così: "O gran torre d'avorio immacolata, ove non giunse mai a violarla alcun grido profano".

Sartorio è la prova vivente della riuscita della operazione di porsi fuori dalla realtà presente: "È un poeta, è il poeta della moderna pittura italiana. In lui non sono uguali il sentimento e l'immaginazione, perché l'immaginazione ha sempre il sopravvento, ma che gioventù di sogni! E con quale potenza di visione la sua anima rivive nel passato! Egli è l'Artista perché il suo spirito vive fuori di questa vita"²¹.

Come un'eco, le immagini dei quadri preraffaelliti - le bianche creature senza sostanza collocate in interni di chiese cosmatesche, o disposte contro sfondi di cielo - continuano a presentarsi, anche quando Sartorio le ha abbandonate per altre creature più corpose e meno innocue, nei deboli e anemici saggi poetici e narrativi di Angeli e Conti. Disilluso da amicizie e da amori, isolato, Diego Angeli riversa in Primoli lo stato d'animo di malinconia e in una lunga lettera, nostalgica delle loro conversazioni "nella penombra del suo studio", introduce una poesia sulla "fata bianca", evocazione e trasfigurazione della bella marchesa Sanfelice nell'ambiente del ponte di Ariccia in "un sogno dell'Ottobre", un "ricordo retrospettivo scritto in questa ignota valle sabina, in un paese quasi diroccato, nella rocca savella tra i trittici di Antoniazio Romano e le sculture di qualche Cosmate dimenticato"²². Nell'arte umbra è individuata la via italiana per il misticismo, componente del simbolismo dei pieni anni novanta, per le doti di sincerità e l'intellettualità, prima che decadesse coi perugineschi, quando l'impulso francescano si affievolì e cadde, come scrive Ojetti il 28 agosto 1895 a Primoli che si trovava a San Giacomo di Spoleto, "patria dei primitivi", e riconferma in lettere successive (20 ottobre 1895, 27 maggio 1896) l'entusiasmo suscitato gli dalla lettura della vita di S.Francesco, l'ammirazione per i pittori di Assisi, per l'Umbria di maggio, per Gentile da Fabriano e per il primo Perugino.

Misticismo, influenze dei Cosmati e dei pittori del Quattrocento spariscono dalla pittura di Sartorio dopo il tondo con la *Madonna col bambino e angeli* esposto a Berlino nel 1895, confinati a retaggio dell'anima e patrimonio figurativo, pronto a risuscitare nelle tavole di *Sibilla* e nei bozzetti per i mosaici del Duomo di Messina, paragonabili a un denso, splendente libro miniato.

I quadri nati in margine al trittico delle vergini savie e stolte rappresentano il primo passo per una visione moderna, orientata verso il "movimento estetico" inglese, perché lo porta-



G.A. Sartorio, *Testa femminile*, 1892

no ad almeno due conquiste. La prima è la comprensione del valore formale ed espressivo dei vuoti, una questione di gusto che Sartorio manifesta nello studio, "un'ampia stanza quadrata illuminata dall'alto, unici mobili un sofà e uno scrittoio" e il resto dello spazio occupato dalle sue opere²³. Spazzato via l'accumulo di dettagli minuti di *décor* e arredi degli interni bizantini e liturgici, in *Sera di primavera*, *L'addio*, *Lettrice*, *Alla finestra*, *Le tre parche*, le figure si articolano nello spazio libero sostenute solo da qualche elemento lineare, o accompagnate da motivi di paesaggio che le lasciano respirare e dominare. È il primo passo per acquisire il senso della composizione di figure con valore architettonico che si afferma nei fregi.

L'altra conquista consequenziale è l'uso del colore con funzione simbolica e strutturale: vesti cupe e vesti chiare, violacee, argente, qualificano l'identità delle figure e creano scansioni spaziali decise e nette, non ingombranti. La modellazione plastica è evitata (appena accennata nei volti) per evitare le cadute nel verismo alla Michetti - che però si avverte sottopelle in certi studi di teste per le vergini -, o almeno tenerlo sotto controllo.

La stessa operazione purificatrice è nei paesaggi a pastello di una eccezionale qualità sintetica e abbreviata, dai colori insieme rarefatti e sensuali.

Sono paesaggi e composizioni di figure adatte a piacere ad amatori d'arte dai gusti raffinati: per ciò che rappresentano e per come lo rappresentano, attraggono e fanno sognare.

"Ho fatto uno schizzo per gli amici di Axel Munthe e credo potrei fare una cosa preziosa eseguendo questo pensiero che è una donna nera donante fiori a due donne bianche: *Evening of spring*". La lettera a Primoli non datata ma riferibile al 1890, prosegue informando il conte degli studi intensivi di natura a Ninfa, nei pressi di Albano e di Nemi per il trittico, per amatori d'arte e mercanti tedeschi e per "i committenti procurati dal Munthe"²⁴. Siamo al principio del rapporto Sartorio-Munthe cominciato verso il 1889-90 tramite Primoli, che aveva aiutato il giovane medico a farsi conoscere nella società romana²⁵ e ne era diventato amico. Era partito come una delle tante relazioni aperte da Primoli a un artista di talento con persone che potevano apprezzarne i lavori, amatori, committenti e collezionisti attratti da espressioni raffinate di arte moderna, per evolversi in un'amizia duratura. Munthe era già affermato e si spostava per la sua professione tra Parigi, Londra e Roma, dove aveva residenza a Piazza di Spagna nella casa già di Keats; tra i suoi pazienti c'erano esponenti dell'aristocrazia europea e lui stesso frequentava l'alta società internazionale. Svedese, nato a Oskarshamn nel 1857 da una famiglia di antiche origini nobili, dopo gli studi all'Università di Upsala, si era specializzato a Parigi nella cura delle malattie nervose perfezionandosi con Charcot, ma l'atteggiamento critico verso le teorie dell'ipnotismo e della cura dell'isteria con l'ipnosi, aveva finito con l'urtare il maestro e farlo allontanare dalla Salpêtrière. Munthe era uno scienziato, un medico di successo, ma non solo. Era appassionato di arte e di archeologia e scrittore, e riassumeva nella sua personalità i tratti tipici di un intellettuale *fin de siècle*: aveva un profondo spirito umanitario cresciuto a contatto con le malattie e il dolore, un approccio non settoriale ma globale alle malattie, aveva l'amore tipico dei nordici per la natura mediterranea e una ipersensibilità che lo rendeva esposto a stati di depressione e di ipocondria (biografi riferiscono che soffriva di esaurimento e insonnia²⁶), ai quali cercava rimedio con viaggi continui, con le lunghe soste a Roma e i rasserenanti soggiorni a Capri. L'autobiografia asistemica *La storia di San Michele*, un successo quando fu pubblicata in inglese nel 1929, mantiene ancora oggi il suo fascino e nel racconto piacevole di luoghi, di tipi, di fatti, avvicina a un uomo, e a un'epoca molto speciali, dove il dramma della sofferenza e di eventi drammatici (l'epidemia di colera a Napoli del 1885) si alterna nella memoria alla vita della colonia di stranieri di passaggio o insediati a Roma, folta e variegata, comprendente pure scienziati e professionisti di fama, medici, tra cui Munthe era uno dei più richiesti.

Lettere e diari restano però i mezzi diretti, vivi e parlanti, per entrare in temi cruciali dell'inquieto e contraddittoria età simbolista, preziose tessere di un mosaico e prova di quanto abbiano contato i legami di artisti e scrittori con una *élite* intellettuale composta di per-

USO DEL
COLORE



G.A. Sartorio, *Paesaggio con cielo e mare*, 1889



G.A. Sartorio, *Paesaggio con ansa fluviale*, 1890

sonaggi eterogenei, privilegiati per censo, stato sociale, benessere, riuscita professionale, figure d'eccezione, per cultura, esperienze del mondo, raffinatezza di gusti e relazioni. Ripulse, aspettative e disillusioni, proiezioni compensatorie e punti di riferimento, escono dalla sfera intima per diventare oggetto di confessione e di confronto, in una insistente richiesta di soluzioni e proiezioni nell'arte. Si avverte in costoro un eccesso di sensibilità che genera la consapevolezza di una mancanza, di sé, del mondo che li circonda, ma non si trasforma in coscienza critica; alimenta il male di vivere, produce il dissidio continuo tra agire, impegnarsi in qualche cosa e cedere al richiamo dell'isolamento e di una fatalistica presa di distanza dalla realtà; divisi tra obiettivi troppo alti e sentimento di inadeguatezza, fascino della leggerezza della vita dei salotti, del teatro, delle feste e aspirazione a una sincerità e purezza perdute, che alimenta il culto dei "primitivi".

Una testimonianza immediata di tale disagio è un brano del "Journal" di Primoli con la data Roma 1894, sfogo del contrasto tra lo scienziato Munthe che va dritto ad analizzare e sezionare l'anima per estrarne la verità, e l'aristocratico raffinato e colto con aspirazioni di scrittore, prigioniero di una sorta di inadeguatezza e della dissociazione tra idealità illusorie e pregnanza della vita, di cui pure fu un appassionato osservatore, curioso e attento, nelle note di diario e soprattutto nelle fotografie, che rivendica il diritto di attaccarsi all'illusione: "Accesso di ribellione contro Axel: Fa violenza alla coscienza, lacera il vortice di illusioni che mi circonda, penetra a forza nel fondo del mio cuore per studiarne i battiti, va a cercare al fondo della scatola del nostro cervello la piccola speranza che vi è restata rannicchiata, nascosta, dimenticata ... e il cui soffio carezzevole basta a inebriarci, a rianimarci. Ne distrugge le azioni, la colpisce, la ferisce e con un sorriso ironico la fa dissaldare, evaporare - e non mette nulla al suo posto. Mi prende per mano e mi obbliga a contemplare la realtà sotto la sua forma più brutale, e chi mi può confermare che è la Verità? Tutto è illusione, lo riconosco; ma la vita è un sogno, l'uomo è un'ombra, ma la Verità è la fede. Io non dico: la Fede è la Verità. Non potendo mettere niente al suo posto, non me la strappate via!"²⁷.

"La vita è un sogno, l'uomo è un'ombra": è il *leit-motiv* di matrice letteraria e filosofica - da Shakespeare e da Platone, attraverso l'idealista Conti e attraverso D'Annunzio - accolto da Sartorio nel quadrone *Gli uomini e i sogni* abbozzato con nudi e figure larvali di chimere, cominciato nel periodo in cui illustra *L'Invincibile* (1890), prima stesura incompleta del romanzo che diventa *Il trionfo della morte*, pubblicata a puntate a partire da gennaio 1890 sulla "Tribuna Illustrata" e sospesa dall'autore.

Giorgio Aurispa, il protagonista del *Trionfo della morte*, un decadente alla Des Esseintes, diviso tra materia e spirito, accessi di sensualità e intelligenza lucida, volontà e debolezza, fino al punto di perdere la coscienza dell'io, si riconosce nelle parole di Prospero nella *Tempesta* di Shakespeare, dopo le rappresentazioni presentate, fatte da attori-spiriti svaniti nell'aria: "E, come l'edificio senza fondamenta di questa visione così le torri ammantate di nubi, gli splendidi palazzi i templi solenni, lo stesso immenso globo, sì, e tutto quel che racchiude, si dissolveranno, e, simili all'incorporea rappresentazione ora svanita non lasceranno traccia. Siamo fatti della sostanza medesima di cui sono fatti i nostri sogni e la nostra breve vita è avvolta da un sonno" (Atto IV, scena I).

Similmente Giorgio "vedeva salire dai fondi del suo essere più occulti qualche cosa come un vapore, continua e vacua, a cui il soffio del caso dava indescrivibili forme"²⁸. Nel descriverne la complessa intelligenza, D'Annunzio precisa che "si distingueva per una incalcolabile abbondanza di pensieri e di immagini, per una rapidità fulminea nell'associare gli uni e le altre, per una facilità estrema nel costruire stati nuovi della sensazione organica, stati nuovi del sentimento. Eccelleva nel metodo di far servire il noto a comporre l'ignoto. [...] Un sentimento ideale si faceva distinto come un sentimento reale"²⁹.

Associare pensieri a immagini, "far servire il noto a comporre l'ignoto" è l'operazione riuscita a Sartorio nella fase di superamento dell'impasse della tenuità ed evanescenza di figure di un preraffaellismo addomesticato dal verismo, per guadagnare una tenuta ben definita di forme organizzate in composizioni complesse e raffinate, immaginarie, non lettera-



G.A. Sartorio, *Ritratto di bambino*, 1891

rie, libere dalla soggezione dei modelli di quadri mitologici e biblici da Salon. Figure di una trionfante bellezza e di una evidenza plastica che è garanzia della verità dell'idea che esse incarnano, la verità autentica contro la pseudo verità del mondo delle apparenze.

Una bella lettera di Munthe a Primoli, non datata ma riferibile al principio degli anni Novanta, è un documento vivo del potere di stati speciali della coscienza di alterare la percezione della realtà esterna, operando un rovesciamento tra mondo sensibile e mondo immaginario, complici il potere suggestivo di determinati luoghi e l'instirpabile (dalle certezze della scienza) vitalità e verità del mito, che, cacciato via dalla ragione rientra per la porta dell'immaginazione come proiezione psichica, carico di richiami e di nostalgia:

"[...] Com'è Roma adesso? Non dimenticherò mai un giorno d'estate che ho passato a Roma da solo qualche anno fa. Era così dolce e così stranamente poetico. Tutti i monumenti e le meraviglie di ogni genere godevano tranquillamente della loro villeggiatura e le statue e i *bonshommes* di marmo non abbandonavano il loro dolce far niente che per andare a passeggiare un po' in incognito come semplici mortali nei viali deserti di Villa Borghese o Doria Pamphily nel pomeriggio, per passare il tempo fino all'inizio della stagione quando bisognava riprendere il monotono lavoro di posare tutto il giorno per i turisti.

Ho intravisto il Fauno di Prassitele nel crepuscolo di un angolo solitario della Villa Borghese danzava allegramente sulle foglie morte e dietro un vecchio tronco di elce vedevo apparire l'orecchio appuntito di un satiretto che suonava un flauto... Mi hanno fatto segno che non avevano affatto paura di me, ma nello stesso momento una vettura è apparsa in cima al viale e sono scappati con passo caprino, Dio sa dove... Caro mondo invisibile che ci lascia, come lo amo, come comprendo il suo affascinante simbolismo! E quanto il nostro mondo è diventato deprimente e deserto dopo che il grande Pan è morto! "Paganesimo immortale, sei morto?" Così si dice "Ma Pan di soppiatto se ne infischia, e la Sirena ne ride". Il verso dovrebbe essere di Sainte-Beuve se non sbaglio e ha davvero ragione. Ma tutto è terribilmente reale e serio adesso e trovo che la vita diventa sempre più disgustosa.

Spero di essere molto occupato questo inverno, altrimenti cadrò a capo fitto nella ipocondria che da tempo mi fa la posta.

L'amore, il pensiero e la libertà sono le sole cose che hanno valore nella vita. Ma io non ho che il pensiero - Tu almeno puoi aggiungerci la libertà. Quanto all'amore abbiamo fallito entrambi in questa impresa - No, tu hai ancora speranza. Ma devi affrettarti. Io sono stato mortalmente colpito e non mi risolleverò mai. Ebbene smettiamo di chiacchierare.

A presto. Il tuo amico Axel Munthe"³⁰.

Uno scienziato con la sensibilità di un artista, un artista (Sartorio) che vede lucidamente i meccanismi del mondo: è possibile una trasposizione di ruoli, segno del cedimento della loro inattaccabilità per una dimensione umana moderna, dove punti di forza e debolezze, certezze e insicurezze convivono e si scontrano.

Si deve alla capacità non comune di Sartorio di mettere in sintonia l'aria del tempo, per così dire, con ciò che sentiva in quanto artista e di incanalare e disciplinare impeti e oscurità istintive in un alveo di cultura raffinata, se quanti gli furono vicini, scrittori, uomini di cultura e di scienza, amatori d'arte, gli riconobbero una sorta di unicità. Avvertivano in lui questa forza della volontà egocentrica, la ammiravano e insieme la riprovavano, toccati nel loro moralismo frenante. Mentre Conti era assillato dal contrasto tra libertà e necessità che è in fondo alla natura umana, nei termini in cui lo coglieva nei *Ricordi della casa dei morti* di Dostoevskij - "Siamo liberi nel volere e pure è necessario che la nostra volontà prenda la forma di questa o di quella determinata azione. Siamo liberi e siamo incatenati"³¹ - confessava a Primoli di trovare una simile contraddizione nel comune amico: "Sartorio com'è cattivo! Nel mondo è necessario aver sempre molto da fare, e Sartorio, in mezzo ai suoi sogni mirabili, sa star nel mondo, umanamente. Gli parli di questa contraddizione"³². Ma per Sartorio volontà coincide con pulsioni istintive; perciò riesce a mettere in atto ciò che gli è congeniale e favorevole. "Il mio geniale amico, Aristide Sartorio". Così lo definì Axel Munthe. Lo invitò spesso a Capri, sollecitandone la presenza, e Sartorio fu di frequente suo ospite, partecipò a escur-



G.A. Sartorio, *Gorgone*,
da "La Tribuna Illustrata", 1890

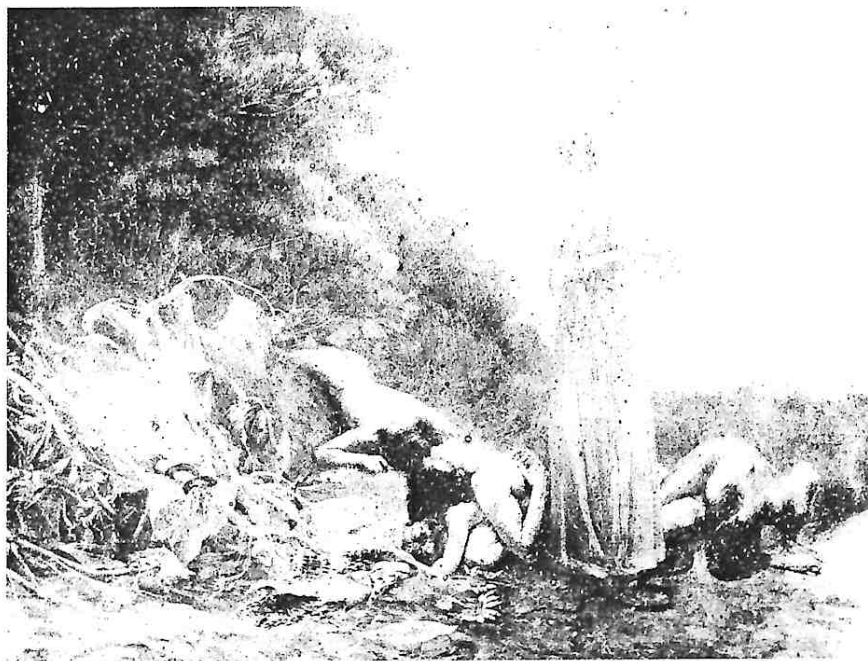
SARTORIO DA ROMA ALL'EUROPA

sioni in barca, dipinse, fece delle riprese fotografiche, e fu un prezioso consulente, anche con disegni, per il riadattamento della cappella fatiscante che sorgeva sopra le rovine della villa di Tiberio ad Anacapri da lui comprata e trasformata nella bella villa San Michele³³. Fu probabilmente all'inizio del loro rapporto che, in segno di simpatia e di gratitudine, Sartorio diede a Munthe dei suoi lavori³⁴, cose di qualità e rappresentative di momenti ed aspetti diversi degli anni 1889-1894, che rimandano alle illustrazioni per l'*Isotta Guttadauro*, ai *Figli di Caino*, ai pastelli di teste alla maniera dei quattrocentisti e dei pre-raffaelliti e ai pastelli di paesaggi della campagna romana.

Tra le frequentazioni colte di Sartorio che in quel tempo compresero studiosi di antichità e archeologi che collaboravano all'"Archivio Storico dell'Arte", furono gli stranieri ad esercitare su di lui una decisiva azione di apertura: Munthe e altre persone, insediate stabilmente a Roma, o presenti saltuariamente, avvicinate non solo tramite Primoli. Un luogo privilegiato di incontri fu la residenza degli Helbig a Villa Lante sul Gianicolo, Wolfgang Helbig, archeologo e direttore dell'Istituto Archeologico Germanico, e la moglie, una pianista russa. Vi si riunivano o transitavano esponenti della cultura internazionale, e la presenza di giovani artisti della cerchia di *In Arte Libertas* era favorita dalle inclinazioni alla pittura della figlia Lili, che sposerà Morani. Lili nelle memorie ha ricordato Munthe e Sartorio tra i partecipanti ad escursioni di gruppo in cui l'amore per la campagna romana si univa alla curiosità archeologica, e ha definito Sartorio tra gli "artisti il più grande"³⁵, apprezzamento che doveva essere condiviso nell'*entourage* e che spiega come mai il granduca Carlo Alessandro di Sassonia-Weimar lo abbia chiamato alla Scuola di Belle Arti di Weimar, dove avevano insegnato Böcklin e Lenbach: fu lo scrittore Richard Voss³⁶, frequentatore del salotto Helbig, a presentare Sartorio al granduca mentre si trovava a Roma. Ma, al di là dei vantaggi professionali che una persona dotata di *savoir faire* e di senso pratico sapeva procurarsi o comunque stimolare, tali relazioni con esponenti della società cosmopolita della capitale dovettero aiutare Sartorio ad allontanarsi dall'abitudine corrente di vedere nelle aperture all'estero sbocchi di mercato nei centri propulsivi di Parigi e di Londra (così era avvenuto e avveniva per Costa, per Carlandi e altri). Cercava anche questo, esporre e vendere a Londra, ma non solo; era in cerca di incontri illuminanti e di conferme e orientamenti per l'idea che da parte degli italiani fosse ormai necessario aprirsi a un libero scambio intellettuale con gli artisti dei centri propulsori d'Europa.

"Ove egli giunga a far corrispondere tra loro e contemperarsi le facoltà che mostra con singolare energia, ov'egli insomma maturi senza sfibrarsi, l'Italia avrà un gran pittore in più"³⁷. La profezia di Uriel in margine alle contraddizioni formali dei *Figli di Caino*, si avvera presto. *La Sirena*, opera di respiro europeo compiuta nel 1893, è assolutamente unitaria, nella concezione e nella soluzione pittorica, e rappresenta il superamento della fase di transizione di cui è un documento esemplare *L'Impassibile*, un dipinto di notevoli dimensioni (90x180) che Sartorio considerò importante, tanto da esporlo a Bruxelles nel 1894 e nel 1895 a Venezia. Pur dovendo ritenersi quasi contemporanea o di poco anteriore alla *Sirena*, dato che è riprodotta sul n. del 26 novembre 1893 della "Nuova Rassegna" abbinata ai mediocri versi di Angeli con questo titolo³⁸, *L'Impassibile* è costruita col sistema, usuale per Sartorio, di accostare motivi nuovi ad altri ripresi o rielaborati da opere precedenti. La protagonista è la più negligente delle vergini stolte del trittico, colei che trascura il sacro compito di custodire accesa la lampada e si allaccia la cintura, i nudi giacenti rimandano ai *Figli di Caino* e all'abbozzo *Gli uomini e i sogni* e la quinta di pini e il groviglio di erbe e rami con serpi in primo piano, suggerito dalla vegetazione delle malefiche paludi pontine, sono fatti da studi dal vero.

Lo scarto formale tra la plasticità dei nudi e la donna, tenue, eterea, evanescente come le creature sognate dei versi degli amici poeti, è evidente, e per questo Sartorio può avere tagliato o distrutto il dipinto³⁹, ed anche per evitare la fastidiosa ripetizione di una figura presente nel trittico. *L'Impassibile* introduce il tema centrale in Sartorio simbolista, la donna fatale che attrae con la sua bellezza e agisce come elemento distruttivo sull'uomo; pur nelle fattezze e nella consistenza eterea della donna idealizzata e sognata, assume una



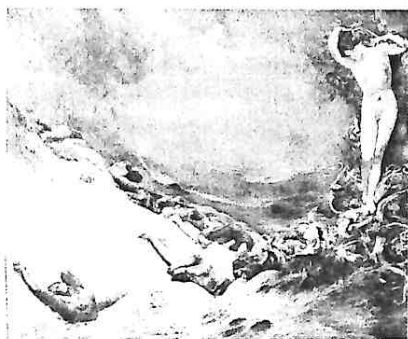
identità negativa che ha le prerogative di *Una Gorgone*, (titolo con cui il quadro è esposto a Venezia nel 1895), impietrire coloro che la guardano.

Il primo segno di attenzione a quella creatura mitologica potrebbe essere il disegno con l'iscrizione incorporata *Gorgona* pubblicato nel 1890 sulla "Tribuna Illustrata"⁴⁰, una repulsiva testa di profilo con la palpebra abbassata, la bocca dischiusa, i capelli serpenteschi, incastonata in un cerchio-aureola, disegnata secondo il gusto antiquario che corrisponde al periodo di avvicinamento di Sartorio alla redazione dell'"Archivio Storico dell'Arte" (1888-90): evoca un rilievo classico e rimanda pure all'ossessione dei simbolisti per la testa tagliata.

Ma a Sartorio non interessa illustrare in forme ortodosse i miti; cerca un equivalente figurato che, aiutato da un contesto appropriato, trasmetta un'idea ambivalente, il cui contrasto, tra una situazione negativa e la bellezza seduttiva dell'immagine e della pittura, venga superato dal senso della forma.

La Sirena entra nella schiera delle donne fatali del simbolismo; ne ha appunto l'ambivalenza, il fascino e la qualità suggestiva. Delega la sua identità funesta ai macabri resti appena visibili sul fondale e al gorgo che la contiene e si offre come una splendida naufraga esausta che il giovane bruno modellato con robusta plasticità cerca di trarre in salvo, sporgendosi dalla precaria imbarcazione. Il punto di vista ravvicinato, l'impaginazione obliqua, la riduzione dei personaggi alla coppia, l'assenza di orizzonte, il piano unico fluido e immobile dell'acqua, pellicola che divide il sommerso, la vita, il femminile, dal visibile, l'universo maschile della conoscenza e dell'azione, sono tutti fattori di coinvolgimento per lo spettatore. Lo inducono a perdersi in una dimensione sospesa tra la verità della rappresentazione e il carattere immaginario dell'incontro tra l'umano e la creatura ibrida della mitologia. Il contrasto non è psicologico, non è il conflitto dei sessi messo in campo dai simbolisti; è un contrasto tra bellezza abbagliante e oscura negatività che dal territorio delle generalità - in questo caso il male insito nella condizione umana - passa a farsi interprete di una condizione presente e pone in primo piano la questione della forma.

Sartorio continuava però a sentire il richiamo delle composizioni complesse affollate di nudi in una natura primordiale e dell'aggancio al mito, persistenze del genere più alto e nobile, la pittura di storia, nei pittori idealisti. Il dipinto noto col titolo improprio



G.A. Sartorio, *Stige*,
da "The Art Journal", 1896

Baccanale, un ambiente naturale protetto da quinte di alberi occupato dai ricorrenti nudi giacenti in varie posizioni e ben modellati e da un giovane che prende al laccio una fiera tenuta da una bella donna nuda, appartiene a quest'area di interesse centrale nel 1894-95, e potrebbe fare da cerniera tra *L'Impassibile* e *Stige*, una delle Oceanine, ninfa dell'omonimo fiume infernale, nell'aspetto della bellissima immagine femminile dai lunghi capelli in piedi col volto chinato verso la catastrofica visione di umani e animali trascinati dalle acque infernali, che diventerà poi la Gorgone del quadroni *La Gorgone e gli eroi*. *Stige* non era di grandi dimensioni (49x80), ma doveva dare l'impressione di una scena grandiosa caotica disciplinata da un impianto compositivo calcolato: un'unica direttrice centrale impostata su una curva culminante a destra nel nudo ritto, punto focale e centro accortamente decentrato. Una prova riuscita per la questione che lo interessava, il problema della forma, ma Sartorio non esitò a sacrificare il dipinto tagliandolo, nel momento in cui trovò risolutiva la figura di *Stige* per il quadroni sul tema da Shakespeare con *Gli uomini e le chimere* ancora irrisolto, per non incorrere nella imbarazzante ripetizione della stessa figura, sia pure di dimensioni diverse, in due quadri! Quando la Zimmern lo vide, entro la fine del 1895, lo descrisse così: "[...] al centro in posizione dominante la figura di una delle Gorgoni che guarda giù verso gli uomini ma li distrugge; è una figura completamente nuda e sarà la più bella del quadro. Al momento Sartorio è ancora occupato negli studi per eseguirla; il suo carattere dominante dovrà essere una malvagità veramente diabolica che non ha nulla della cattiveria umana"⁴¹. Il paragone proposto da Praz per la *Gorgone e gli eroi* con *Ercole e l'Idra di Lerna* di Gustave Moreau⁴² si sarebbe adattato ancora di più al quadro non tagliato (fino ad aprile 1898 almeno⁴³) perché la scena comportava due figure verticali a destra e sinistra rispettivamente (la Gorgone e il simulacro della Diana di Efeso) come nel quadro di Moreau, a destra la terribile Idra che si innalza sul gruppo di corpi giacenti, a sinistra la figura eretta dello splendente Ercole apollineo. *Gli uomini e le Chimere*, *L'Impassibile*, *Sirena* (e implicitamente *Stige*, riprodotto ma non commentato) indussero la Zimmern a osservare: "Sembra che un'idea dominante preoccupi Sartorio: l'esistenza di un elemento malefico che tormenta, affligge e distrugge tutta l'umanità"⁴⁴, e già Fleres aveva notato che i nudi giacenti dell'abbozzo de *Gli uomini e i sogni* suggerivano più un massacro o un sacrificio alla dea efesina che il sonno.

Queste riflessioni, aggiunte a quanto si è detto sopra, indicano che Sartorio viveva una fase difficile del suo lavoro, diviso tra le sicurezze delle luminose riuscite e l'insoddisfazione. Le lodi sperticate al trittico e ai pastelli di paesaggio, ricorrenti nelle critiche e nelle lettere degli amici scrittori, interpretavano esattamente il suo autentico sentimento della natura, la distensione e il piacere che riceveva dal confrontarsi con diversi momenti e angoli della natura nelle frequenti fughe nella campagna di Tivoli, a Ninfa, potevano confermarli la validità di quanto aveva raggiunto, ma non esaurivano le richieste, più complesse e ampie, che assegnava all'opera d'arte e alla figura dell'artista. E c'era il lato oscuro, la "selvosa immaginativa" e le "fantasticaggini" che si portava appresso dai *Figli di Caino* e i critici vicini a lui auspicavano risolversi e sciogliersi nell'intesa col vero naturale. Fleres aveva riconosciuto "l'inizio della nuova arte di Sartorio", un'arte "schietta e grande" in un "semplice e lugubre paesaggio", l'abbozzo di un "paesaggio crepuscolare, nelle paludi di Ostia; un pastore che s'avanza tra le sue pecore; "la composizione è invasa d'ombra, di lutto"⁴⁵. Ma gli studi eseguiti durante il soggiorno a Napoli in settembre 1892, i pastelli del Vesuvio che "rendono il sentimento di quel paesaggio desolato, di quelle solfatare fumiganti, di quelle sconvolte pianure, di quei gironi danteschi; ed ha saputo trovare il vero punto drammatico dell'infernale montagna"⁴⁶, gli servono come materiale per gli ambienti delle complesse composizioni simboliche: una natura lugubre, oscura, imprecisa e senza confini, che è uno spostamento fuori dal tempo e dallo spazio reali, appunto in una condizione generale di negatività, della gravità e della tristezza del momento, la crisi che pesa sul paese nel periodo che va dalla prima alla seconda caduta di Crispi (gennaio 1891- marzo 1896) e include scandali e il fallimento della politica imperialistica coloniale con la disfatta di Adua.



G.A. Sartorio, *Sibilla*, atto III: "... due ali racchiuse, si aprono di luce, e l'Angiolo di Dio, sfolgorante, appare" (da *Sibilla*, 1922, p. 142)

"[...] Dai cieli d'Italia, in quei giorni pioveva fango... e il fango si appiastava da per tutto... Diluviava il fango; e pareva che tutte le cloache della città si fossero scaricate e che la nuova vita nazionale della terza Roma dovesse affogare in quella fetida alluvione di melma, su cui svolazzavano stridendo, neri uccellacci, il sospetto e la calunnia. Sotto il cielo cinereo, nell'aria densa e fumicosa..."⁴⁷. Le immagini appartengono a *I vecchi e i giovani* (1913) di Luigi Pirandello, versione romanzata della vicenda dello scandalo della Banca Romana scoppiato in gennaio 1893, che portò allo scoperto "vergognose complicità tra i ministeri, le banche e la borsa" e coinvolse il leader del centro destra Crispi e il suo avversario politico, leader del centro-sinistra Giolitti. "Lo sdegno del paese nel veder così bruttati di fango alcuni uomini pubblici che nei begli anni dell'eroico riscatto avevano prestatato il braccio alla patria, si voltava acerrimo, adesso, anche contro la gloria della Rivoluzione... Era la bancarotta del patriottismo".

È esattamente il momento in cui si preparano a scendere in campo le forze intellettuali, scrittori, artisti nei quali si raccolgono le agguerrite basi di carattere psicologico, sentimentale ed ideologico di prospettive di rivalsa nazionale fallite nell'azione politica a carattere imperialistico e colonialistico, per mancanza di basi reali. Sartorio condivide il programma della "Nuova Rassegna", la rivista nata in gennaio 1893 e uscita fino al 1894 in cui è largamente presente in qualità di artista e di critico. Come dichiarato nell'Editoriale (n. 1, 1893, 22 gennaio), i fondatori intendono riunire la larga comunicazione e la varietà di contenuti di un quotidiano e la qualità di una rivista culturale, puntando sulla cadenza settimanale e sui contenuti, argomenti di attualità, di arte, letteratura, estetica. Interlocutori prioritari i giovani, la generazione che ha ereditato il compito mancato dai padri, quello di costruire una coscienza nazionale unitaria, attraverso un legame da stabilire tra gli organismi politici (il Parlamento) e i cittadini, il pubblico e gli eventi espositivi. Il loro auspicio è che "dalla democrazia, fecondatrice di libertà politiche e di giustizia sociale, debbasi attendere l'assetto definitivo e glorioso della nuova vita italiana... È l'operosità, la fede, l'audacia, la poesia della vita giovane e feconda che noi ci proponiamo... di ravvivare: della vita che ha crudeltà, angosce, sconcerti, ma che è attestazione di vigoria civile non interrotta e lascia sempre dietro di sé un'opera buona compiuta". Con la cooperazione delle forze intellettuali, civili e politiche: "Tutti sentiamo ora che si deve, mercé il libro o la macchina a vapore, con l'opera d'arte o con quella manuale, ricostituire l'Italia, nuova di ordinamenti amministrativi e sociali, di giustizia e felicità umana ... infondere vigore giovane nelle vecchie compagini parlamentari, così come si appalesa nell'animo degli scrittori e degli artisti. Per modo che sembra manchi ora più che la cosa - quella unità di coscienza nazionale - la forma in cui essa possa manifestarsi". "Chiudiamo il periodo della contemplazione indifferente e improduttiva: risorga agitatrice, purificatrice, bella e terribile, la intensità della vita comune".

Un programma così alto e totalizzante che chiamava in causa l'intelletto e l'impegno attivo dell'arte giovane significò per Sartorio dare una motivazione moderna e progressista a un problema di evoluzione ed affermazione individuale. E fu il solo artista della sua cerchia a mettersi in gioco, e in azione, con perfetto tempismo. L'esigenza di uscire da esperienze consumate e scrollarsi di dosso quanto sentiva esaurito e improduttivo rese necessario intraprendere un percorso solitario, col rischio di una meta incerta e di difficili riti di passaggio: l'interruzione di rapporti che in seguito, in sfoghi privati, definì parassitari riferendosi ad Angeli, l'allontanamento da Conti, la rottura con Primoli per questioni sorte per il pagamento del trittico. Ojetti, l'unico vicino a lui tra gli scrittori, notò con stupore come questo comportamento si accompagnasse a un singolare stato di esaltazione egoistica che fa sì che a Sartorio non importi di perdere gli amici: così "ha perso l'amicizia di Diego (Angeli) e di [Giustino] Giusti" scrive a Primoli il 9 novembre 1894⁴⁸.

Dopo il soggiorno a Londra dell'estate 1893, intensifica i viaggi, nel corso del 1894 e del 1895, mete Parigi, ancora Londra, Bruxelles, Anversa, Monaco, Vienna⁴⁹; scopo, vedere il più possibile, esposizioni, collezioni di arte contemporanea, studi di artisti, mettersi in rapporto con lo spirito dei luoghi. In lettere ad Ojetti⁵⁰ confessa lo stato di esaltazione e impazienza

che accompagnava quei viaggi: "L'irrequietezza che mi prende viaggiando sembra incredibile, appena arrivato in una via ai musei alle chiese alle collezioni private ed appena visto mi prende una smania di partire e di veder altro da sembrare a me stesso una pazzia", scrive in maggio 1894. E da Parigi lo stesso mese: "Parigi mi infastidisce, mi sento vacillare, capisco come qui non si possa avere un esatto criterio della pittura, tutto sfugge e si contraddice". Sta bene invece in Belgio, a Bruxelles, Gand, Bruges, "la città tutta un'armonia medievale". L'impazienza di conoscere il più possibile per formarsi un'idea completa dell'arte contemporanea, vagliare tra le tendenze valide dell'arte moderna quello che gli pareva da respingere e quanto poteva giovare al nuovo corso del suo lavoro e alla definizione di una via giusta per la rinascita dell'arte nazionale, obbedisce a un impulso volontaristico che si traduce in una chiarezza e in una intransigenza imposte. La scrittura è il compimento necessario, è chiarificatrice per se stesso e comunicativa per il largo pubblico cui ambiva "La Nuova Rassegna"⁷¹. È l'esordio di Sartorio critico d'arte, dopo gli articoli polemici proposti con baldanza giovanile e poca originalità di idee sul "Corriere di Roma" nel 1886.

L'articolo dedicato alla Esposizione della Royal Academy di Londra contiene osservazioni importanti per i primi lineamenti dell'estetica centrata sulla pittura e sul problema della forma, verificata sulle tendenze idealiste del simbolismo e convalidata dalla lezione dei maestri del Quattrocento, che trova la formulazione completa nel saggio del 1895 su D.G. Rossetti⁷².

Sartorio riconosce nella pittura il "sentimento dell'epoca" e "l'avvenire dell'arte" "il fatto scaturisce dall'istessa attività della vita moderna che abbrevia le distanze, avvicina i popoli, fa palesi i miti, i costumi e le leggende dando a ciascuna d'esse un parallelo, un senso di nuova freschezza psichica derivante dal vario modo di intendere e di manifestare l'istessa sensazione umana, aprendo insomma un immenso orizzonte a un'arte nuova e a un pubblico universale". In un'epoca in cui non vede i mezzi per raggiungere le "manifestazioni complete" che le arti unite ebbero nella Grecia e nell'Italia del Rinascimento, la pittura è vincente sulla scultura ("non è il nostro il tempo della scultura, non potremo avere vera scultura"⁷³). Con coerenza ha tenuto le sue sculture, prevalentemente soggetti di animali, come parte secondaria del suo lavoro ed ha trasferito l'effetto scultoreo nella pittura dei fregi decorativi adatti ad evocare i bassorilievi classici.

Il passaggio di Sartorio dalla "Nuova Rassegna" al "Convito" è del tutto consequenziale, come artista e come critico militante con le note sul panorama internazionale offerto dalla I Esposizione di Venezia e appunto con la lunga *Nota* su Rossetti. Del resto il raffinato mensile diretto da De Bosis e fatto da artisti e scrittori raccoglieva idealmente quella eredità, come risulta dal contenuto del *Proemio* ("Il Convito", L.I, 1895) ma con i correttivi che l'aggravarsi della sfiducia negli organismi politici e nella borghesia affaristica e la "presente barbarie" richiedeva una chiusura in senso elitario e antidemocratico, concentrando "l'energia militante" nel prodotto dell'intelletto, nella forza della poesia e dell'arte. La continuità del pensiero di Sartorio è dichiarata nel contenuto del paragrafo conclusivo della *Nota su Rossetti*, dove brani dell'articolo del 1893 sono riproposti tali e quali e arricchiti da nuove osservazioni, sollecitate da urgenti fatti contingenti e da esigenze funzionali al suo lavoro. Un punto interessante è il legame tra espansione della pittura e fotografia: "i vantaggi odierni per la rapidità della plastica non son dovuti a nuove leggi ma a un nuovo ausiliare: la fotografia"⁷⁴. Naturalmente se ne serve, con una maestria e varietà di applicazioni che doveva essersi avvantaggiata dalla vicinanza di Primoli. Una nota del "Journal" di Edmond de Goncourt, 4 dicembre 1895, si riferisce agli effetti delle proiezioni da istantanee che Primoli offriva agli ospiti nello spazio tra la sala da pranzo e la hall, nella casa della principessa Matilde: "è veramente molto interessante, questo ingrandimento che, di immagini alte un pollice, fa delle decorazioni che danno l'illusione della grandezza di uomini e animali, alberi e costruzioni. E veramente questo Primoli ha un certo talento per *piger* [afferrare] il motivo, come dicono i pittori - un motivo che fa quadro"⁷⁵.

Sartorio si è servito di riprese fotografiche per *piger* il motivo per l'esecuzione di pastelli di paesaggio, ha usato fotografie come sussidio risolutivo per la messa a punto della figura



G.A. Sartorio, *Sul litorale romano*

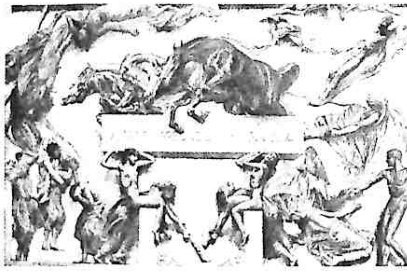
della Gorgone e si è valso per la trasposizione dal bozzetto all'opera per il fregio per Montecitorio dell'espedito delle proiezioni. Ma ha tenuto a spiegare che "i progressi meccanici non infonderanno il genio a chi non ce l'ha; importa per il cammino delle arti che qualcuno trovi la frase da comunicare, l'idea da manifestare"⁵⁶. Per questo è fondamentale il problema della forma e la padronanza della forma non è basata sulla tecnica, ma al contrario è quest'ultima a nascere da quella"⁵⁷. Non va dimenticato che si stava giocando una partita decisiva, e Sartorio non aveva dubbi che l'Italia sarebbe risultata se non vincitrice, almeno competitiva, solo se si fosse riusciti a contrastare la convinzione che le vecchie forme erano insufficienti a raggiungere quell'"arte pittorica intellettualmente psichica e profonda" su cui "concordano i vertici intellettuali europei" (ed anche lui), e che era necessario fare nascere "qualche cosa di più grande e sintetico e più complessivo". Sartorio allude ai nuovi linguaggi che si affermavano nel movimento simbolista, il sintetismo e l'ideismo teorizzati da Albert Aurier e il divisionismo, e li respinge con questa argomentazione: "Ancora in gran parte gli stranieri sono nel divulgato errore che avvicinandosi ai soggetti spirituali sia voluta la vacuità della forma, l'indefinitività dell'immagine, quelle oscillanti esecuzioni appellate vaghe: nessuna arte riesce meno efficace di questa, che pretende trarre valore dalle debolezze: però che quanto più l'arte diviene sottile ed ideale, tanto più la chiarezza dell'idea e la sincerità dell'immagine debbono essere rigorosamente perspicue e perfettamente nitide". Ma l'"errore" non è solo degli stranieri; la "vacuità di forma" e le "oscillanti esecuzioni appellate vaghe" erano ormai penetrate in Italia, dalla *Maternità* di Previati (1891) in avanti sostenute dalla discussione critica aperta da Vittore Grubicy, e ultimamente alla seconda Triennale di Brera del 1894, Sartorio con dispiacere aveva rilevato in quella pittura⁵⁸ un fraintendimento pericoloso dell'idea di modernità e di progresso: "Né saprei come esprimere la stretta al cuore che provai nell'ultima esposizione di Milano alla vista della introduzione tentata in Italia dal verminoso processo pittorico del *pointillisme*".

"Le evoluzioni riguardano molto più l'esteriorità che l'essenza dell'arte". Ne sono una prova gli "ingegni intellettualmente raffinati [che] proseguono innanzi e si incontrano, per necessità, con le idealità del nostro rinascimento nella cui orbita stanno racchiuse le leggi e il senso dell'arte pittorica". Sono i preraffaelliti nella loro recente produzione - "una meditazione sull'arte inglese recente gioverebbe a illuminare il cammino, né spedito, né chiaro, dell'arte italiana contemporanea" - , sono gli idealisti belgi, Jean Delville, Xavier Mellery e Léon Frédéric, e tutti si esprimono con il "senso della misura", la chiarezza che hanno sempre contraddistinto la nostra arte. "Gl'Italiani sono stati maestri del penetrar gli argomenti con lucidità ferma e felice; né i presenti accenni ad un'arte intensa, drammatica, altamente sociale, sono nuovi per noi. Invero Gaddi, Signorelli, l'Orcagna, Michelangelo, Leonardo hanno più volte trovata la parola esatta per questa stessa indistinta ed intensa ricerca. Appunto perciò il ritorno iniziato dagli inglesi alle forme del rinascimento italiano è modernamente logico; attraverso le grandi esposizioni le loro raccolte brillano di una luce così spiritualmente nostra, che noi italiani dobbiamo veramente rammaricarci che tal tesoro di luce non sia venuto da noi". "Siamo giovani ed abbiamo la necessità di essere, finalmente, noi; però che nessun momento fu mai più propizio di questo per affermare di noi due cose: la nostra vitalità ed il nostro sentimento d'italianità efficace. Noi abbiamo una via su cui possiamo avanzare con sicurezza incrollabile e risorgere dalla caduta per nostra natural forza; la quale ci è offerta... dalla grande tradizione di nostra gente"⁵⁹.

PITTURA DECORATIVA E D'AMBIENTE
E PITTURA DI IMMAGINI

I viaggi in Germania e Austria del 1895 e il periodo trascorso a Weimar, quattro anni dal 1896, e il precedente degli incontri romani, con Voss e personaggi della cerchia degli Helbig, contribuiscono a portare Sartorio ad approfondire l'arte delle aree secessioniste, Berlino, Monaco, Vienna. Nessuna derivazione e influenza diretta, perché è troppo attento alla salvaguardia della propria individualità conquistata, ma un intuito speciale nel cogliere suggerimenti e indicazioni a lui congeniali, come lo è la convergenza di naturalismo e di senso classico della forma che caratterizza l'arte idealista austrotedesca, e la centralità della

SOGGIORNO
A
WEIMAR



G.A. Sartorio, *La Morte*, 1907

pittura, che ha facoltà di esplicitarsi in categorie diverse senza limiti ed esclusivismi.

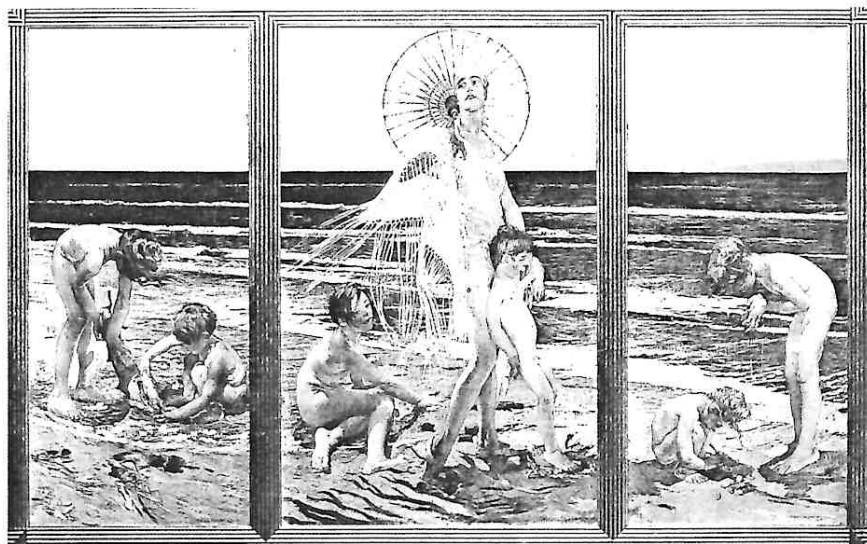
Questo va detto di fronte a una considerazione globale del lavoro da lui svolto a partire dal ritorno da Weimar, da leggere come svolgimento consequenziale delle riflessioni critiche precedenti e della definizione del problema della forma in una prospettiva europea, e al dato di fatto che le acquisizioni culturali e la sua idea di modernità si sono dimostrate giuste per il fronte della cultura nazionalista e adatte a stabilire una intesa perfetta tra artista e spirito del tempo. Complici l'ascesa delle arti decorative e il decollo dell'arte pubblica di contenuti civili.

L'esplicazione di più talenti nel Sartorio della maturità piena - nella pittura e nella decorazione, nella grafica, in qualche saggio di scultura, nella scrittura sventagliata in differenti direzioni - non ha più nulla delle "contraddizioni" imputategli ai tempi dei *Figli di Caino*; è totalità e compresenza di diversità, nell'idea universalistica del simbolismo, perché nulla si cancella e va perduto ma rinasce e si rinnova e confluisce in una concezione dell'arte espressione totale della vita, comprensiva di immaginazione e realtà. È qualche cosa che corrisponde a un bisogno intimo affermato nel poema figurato *Sibilla*, dove il tema della vita come lotta delle forze positive contro quelle negative messo in scena nel ciclo *La Luce, Le Tenebre, L'Amore, La Morte*, scivola verso una concezione aperta: tutto si compenetra e il male, la decadenza contengono i germi di una rinascita e di una intensificazione vitale, un pensiero di Nietzsche che Sartorio aveva potuto recepire attraverso D'Annunzio e consolidare durante il soggiorno a Weimar (dove visitò l'Archivio Nietzsche). Ugualmente il sincretismo religioso, la fusione di mondo pagano e cristianesimo, che attraversa la favola della maga Sibilla e di Lionello cavaliere della chiesa romana, appartiene all'universalismo del simbolismo. Ed è opportuno ricordare che la fusione dei valori della Grecia classica e del cristianesimo appartiene al concetto di Rinascimento definito da Jacob Burckhardt.

Col compimento del fregio per l'aula di Montecitorio (1912), un lavoro enorme che lo occupa per quattro anni, Sartorio tocca l'apogeo della pittura decorativa d'ambiente, cominciata col fregio del 1903, proseguita in crescendo col fregio per Milano 1906 e il ciclo simbolico per Venezia 1907. È un punto di arrivo, è anche una conclusione, per l'interferenza di circostanze sfavorevoli⁶⁰ e non solo. È come se una esperienza si chiuda e la creatività trasmigri altrove in qualche cosa di intimo, ridotto alle dimensioni di una lastra e di un foglio, dove egli può concentrare sperimentazione tecnica e fantasia: le tavole per *Sibilla* appunto, cominciate ad eseguire nel 1913 e proseguite fino a diventare nel 1922, un libro d'artista, capolavoro della grafica liberty. Con tanto lavoro d'illustrazione alle spalle, finalmente Sartorio raggiunge l'opera unitaria di testo e immagini e fa suo il significato che l'estetica simbolista assegna alla grafica: manifestazione della immaginazione nelle belle arti, mezzo che dà all'artista una grande libertà e gli permette di modellare "le condizioni naturali secondo le sue capacità di esprimerle" e di portare le cose a "significare le sue idee". "Una immaginazione precisa" può cogliere tutto "con l'aiuto del bianco e nero"⁶¹. "Tutto" è per lui la ricchezza di forme e l'iper decorazione dei quadri "bizantini" e cosmateschi, un patrimonio figurativo introiettato che l'assenza di colore e di materia pittorica autorizza a lasciare espandere, ma rivisitato col senso compositivo e la scioltezza consumata del segno affinati con la pratica della decorazione ambientale.

Quanto ai due piani, quello della grande decorazione e della pittura che si connette alla realtà, che concernono tutto Sartorio, ma specialmente gli anni del Novecento, risulta calzante e chiarificatore il testo teorico *Pittura e disegno* (1891) in cui Max Klinger distingue la pittura nelle categorie di "pittura di immagini" e "pittura decorativa e d'ambiente" assegnando a ciascuna una estetica propria.

La pittura decorativa e d'ambiente richiede un'adeguata e rigorosa concezione e padronanza della forma umana, non per confrontarsi con la "natura vivente", bensì, come insegnano i maestri (Signorelli nella cappella a Orvieto, Giotto nei murali), per presentare "non persone, ma personalità e tipi capaci di dare forma ... a passioni e a conflitti tra gli uomini", "uomini che devono fare i conti con potenze più grandi e stabili"⁶². Nei fregi alle-



gorici Sartorio ha creato “personalità e tipi” per mettere in scena, in una intesa perfetta, i temi civili sollecitati dalle volontà politiche⁶³, motivi della sfera personale portati nelle generalità care al simbolismo: *La Luce*, *Le Tenebre*, *L'Amore*, *La Morte*. Nella parte del dittico con *La Gorgone e gli eroi* la Gorgone incarna una idea generale, è “il potere indistruttibile della Bellezza”, la *Venus Victrix* invocata nel Proemio del “Convito”, un’idea non letteraria ma formale, concernente la disposizione di un corpo nel suo rapporto con lo spazio, il “senso della misura”, le combinazioni cromatiche. Premesse alla pittura decorativa, dove “i confini spirituali della pittura d’immagine si dilatano spontaneamente, il nesso con l’architettura e lo stretto legame con l’ornamentazione spingono insistentemente verso l’allegoria” e “non riceviamo più l’impressione dalla singola opera d’arte, ma agisce su di noi anche l’unità artistica dell’ambiente... è necessaria l’adesione spirituale dell’immagine alla destinazione e al significato dell’ambiente” e ciò non è possibile senza mutue relazioni, intonazione d’insieme, espressione, movimento ritmico; senza un “fondamento allegorico o volutamente simbolico”⁶⁴.

Sartorio ha creduto completamente nella pittura decorativa e d’ambiente, l’“arte dello spazio”, e ha voluto adeguare a quell’estetica il quadro di paesaggio, portando motivi della campagna romana a vedute aperte e distanti, apparizioni scenografiche fuori dal tempo nell’ambiente (*Nel paese di Circe*, *La sera nella campagna romana*, esposto a Venezia nel 1903, *Sul litorale romano*).

La densa produzione dell’ultimo periodo, con la serie di quadri di guerra e i paesaggi esotici, i dipinti di soggetto familiare ambientati sulla spiaggia di Fregene, il magnifico quadro religioso *Il precursore* (1925 c.), dove la materia pittorica, il colore sono i protagonisti, corrispondono in tutto all’estetica della “pittura di immagini”, la pittura che opera indipendentemente dallo spazio e dall’ambiente e la cui attrattiva dipende solo dalla utilizzazione e dal trattamento della materia e del contenuto; la pittura che abbraccia tutto il mondo visibile, ed è in grado di riprodurlo con evidenza e profondità in tutte le sue manifestazioni. Non occorrono associazioni di idee, ingredienti fantastici, allegorici, perché la pittura di immagini ha la sua “serenità autosufficiente”, e deve tutto al talento del pittore, al vigore e alla compiutezza con cui egli domina e caratterizza la forma e rappresenta “al vivo nella sua forma fenomenica ciò che è limitato a partire dalla sua apparente insignificanza”, alla capacità che ha di conferire alle cose più semplici il più alto significato e di coglierle con intensità. Così l’artista crea la “magia dell’immagine pittorica”. La sua arte nasce dalla forza e dalla sicurezza con cui la forma e il colore riescono a racchiudere e a plasmare nell’immagine ogni contenuto e ogni emozione, e

sta nell'intensità con cui egli dà espressione a ciò che nel suo soggetto non era stato ancora immaginato. Perciò l'impressione che un'immagine pittorica suscita in noi è tanto più forte quanto più essa opera per sua virtù intrinseca; vediamo il mondo attraverso gli occhi del pittore. È l'espressione più compiuta della nostra gioia di vivere, l'esaltazione, il trionfo della vita. Diego Angeli, *pro domo sua*, all'epoca del trittico, aveva tenuto a etichettare Sartorio un "intelletto eminentemente letterario"⁶⁵, ma sbagliava, perché tutta l'opera di questo artista dimostra che, anche quando ha voluto rappresentare e trasmettere idee e pensieri lo ha fatto partendo da una sollecitazione visiva e sensoriale su cui interviene il senso della forma e del colore. "Noi viviamo nei sensi; oltre i sensi sta il buio insondabile, e l'arte che raffigura i sensi è la migliore esortatrice della vita, la fa tollerare e amare", ha scritto in *Flores et Humus - Conversazioni d'arte* pubblicate nel 1922, i cui primi appunti risalgono al periodo della prigionia, 1916.

NOTE

¹ Si rimanda ai cenni biografici su di lui in L. Vitali, *Un fotografo fin de siècle Il conte Primoli*, Torino 1968, pp. 11 segg.

² Paolo Joanna [Sartorio], *L'Esposizione di via Nazionale*, in "Il Corriere di Roma", 24 febbraio 1886.

³ Doctor Mysticus [Angelo Conti], *L'Arte a Roma*, in "La Tribuna", 7 dicembre 1885. Su Augusto Corelli (1853-1918): *Nello Studio Corelli*, in "La Tribuna Illustrata", 1893.

⁴ "La borghesia invadente ha soffocato ... ogni espressione estetica ideale, e la capitale d'Italia che pareva destinata ad essere il centro d'un nuovo movimento artistico, ha finito col perderne ogni espressione ... Un nuovo ambiente artistico si formerà quando finirà ogni incoraggiamento governativo ... e saranno cadute le illusioni" (Paolo Joanna [Sartorio], art. cit., 24 febbraio 1886).

⁵ Uriel [Ugo Fleres], *Quadri*, in "Capitan Fracassa", 1 aprile 1889.

⁶ Le testate per la "Cronaca Bizantina" e i disegni per "Il Corriere di Roma", 1885-86, le tavole per l'*Isaotta Guttadauro*, il *Trittico delle Sibille* e l'*Acquaforte dello Zodiaco*, piccoli lavori raffinati per D'Annunzio, i disegni per l'*Invincibile* sulla "Tribuna Illustrata", 1890.

⁷ Editoriale, "La Cronaca Bizantina", 1 gennaio 1885, n. 1, cit. in A.M. Damigella, *Presenze, memorie, caratteri dell'orientalismo a Roma dalla metà dell'Ottocento ai primi del Novecento*, in *L'Orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, Atti del Convegno Internazionale di studi, Viareggio 1997, a cura di M.A. Giusti ed E. Godoli, Siena 1999, pp. 107-116 (spec. pp. 112-113).

⁸ Sul Villino Villegas: U. Fleres, *Cronache d'arte. Villa incantata*, in "Capitan Fracassa", 14 gennaio 1890; R. De Simone, *Il Villino Villegas*, in *L'Orientalismo nell'architettura italiana tra Ottocento e Novecento*, cit., pp. 117-126.

⁹ Cit. in Damigella, art. cit., 1999, p. 112.

¹⁰ "La Cronaca Bizantina", a. V, vol. VIII, n. 4, 16 febbraio 1885, p. 32.

¹¹ Uriel [Fleres] *Quadri*, in "Capitan Fracassa", 1 aprile 1889; Uriel, *A. Sartorio*, in "Capitan Fracassa", 13 luglio 1890.

¹² Uriel, art. cit., 13 luglio 1890.

¹³ Lettera di Diego Angeli a Primoli del 24 marzo 1895 (A. C. [Archivio Campello], Fond. Primoli, Roma, lett. n. 3039). Angeli ricorda che il suo romanzo *Castigo*, che si chiamerà *Liliana Vanni* [la cui stesura si protrae almeno fino a maggio 1896], aveva avuto il battesimo in quell'ambiente.

¹⁴ Sulla presenza di Ernest Hébert, pittore reputato ma limitato, e direttore dell'Accademia di Francia a Villa Medici, nei circoli culturali romani degli anni Ottanta e Novanta e sulla sua influenza sui pittori di *In Arte Libertas* si veda: A.M. Damigella, *"I XXV" della Campagna Romana tra verismo, idealismo e nuove tendenze*, in cat. della mostra *La Campagna Romana de "I XXV"*, Roma 2005, p. 18.

¹⁵ Uriel, art. cit., 13 luglio 1890.

¹⁶ Nella riproduzione data da D. Angeli (*Giulio Aristide Sartorio*, in "La Nuova Rassegna", a. I, 1893, n. 6, p. 180), le quattro vergini stolte sono articolate in un gruppo di tre legate fra loro e l'ultima è isolata, lo sfondo di pini è più leggero.

¹⁷ Lettera di Conti a Primoli, datata 11 gennaio, ma inoltrata il 16; l'anno dovrebbe essere il 1890 (A. C., Fond. Primoli, l. n. 3138).

¹⁸ Primoli, *Notes intimes*, cit. in op. cit., 1968, p. 182.

¹⁹ Lettera di Conti a Primoli, A. C., Fond. Primoli, l. n. 3188.

²⁰ *Ibidem*, l. n. 3174.

²¹ *Ibidem*, l. n. 3173.

²² *Ibidem*, l. n. 3030. Angeli scrive a Primoli da Poggio Nativo presso Fara Sabina nell'autunno 1894.

²³ H. Zimmern, *A modern roman artist*, in "The Art Journal", 1896, p. 107.

²⁴ Lettera di Sartorio a Primoli, A. C., Fond. Primoli, n. 3501.

²⁵ A. Munthe, *La Storia di San Michele*, Milano 1934, p. 338.

²⁶ G. Petella, *Axel Munthe e la Storia di San Michele*, estratto da "La Riforma Medica", 1933, n. 17. Munthe morì a Stoccolma nel 1949.

²⁷ J.N. Primoli, *Pages inédites*, a cura di M. Spaziani, Rome 1959, p. 59 (in francese).

²⁸ G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, ed. Oscar Mondadori, Milano 1987, Libro III, paragrafo VI, p. 194.

²⁹ *Ibidem*, pp. 191-192.

³⁰ La lettera (A. C., Fond. Primoli, n. 2099) si apre con notizie spicciole: l'intenzione di essere a Roma il 31 del mese [quale?], denaro da dare a Sartorio. La lettera è in francese.

³¹ *Ibidem*, l. n. 3152.

³² *Ibidem*, l. n. 3154.

³³ Munthe, op. cit., p. 327.

³⁴ Fino ad alcuni anni fa le opere erano conservate nella residenza degli eredi Munthe al Castello di Lunghezza.

³⁵ L. Morani Helbig, *Jugend in Abendrot. Römische Erinnerungen*, 1953. Sulla Helbig (1868-1954) si veda: S.

Berresford, *Uno dei Venticinque della Campagna Romana* A. Morani, in "Cronache d'altri tempi", 1978, n. 291, da dove sono sostanzialmente tratte le notizie della biografia redatta da R. Sciommarì, in cat. della mostra *La poesia del vero*, a cura di G. Piantoni, Macerata 2001, pp. 131-132.

³⁶ Richard Voss (1851-1918) fu drammaturgo e narratore, autore di opere di ispirazione romana: *Aus meinem Römischen Skizzenbuch*, 1896, Villa Falconieri. *Die Geschichte einer Leidenschaft. Roman*, 1896.

³⁷ Uriel [Fleres], art. cit., 1 aprile 1889.

³⁸ La composizione poetica in tre parti di Angeli racconta di un eroe che, in uno scenario misterioso e funesto, entra nel "misterioso labirinto" di notte e lì appare l'Eletta; l'eroe combatte tutta la notte ed è ferito ma è sostenuto dalla "bellissima immagine luminosa"; affronta l'ultima lotta per conquistare "la fatal signora" e all'alba giace ormai vicino "al suo gran sogno luminoso". "Impassibile dinanzi al moribondo la Donna, bianca sopra il bianco cielo", fissa lontano lo sguardo senza un sospiro per colui che si spegne.

³⁹ Si veda lo *Studio di verdura* riprodotto nel catalogo della *Mostra delle pitture di G.A. Sartorio*, Roma, 1933 (n. 27, p. 45, tav. XIV, già coll. Fiano), dato come studio per *L'Impassibile*.

⁴⁰ "La Tribuna Illustrata", a. I, 1890, p. 58. In questa annata della rivista Sartorio è molto presente: illustrazioni per *L'Invincibile*, vedute di "Roma che se ne va", paesaggi simbolisti con presenze mute di statue, interni di chiese "bizantine", il quadro alla Alma Tadema *Catullo e Clodia*. Lo stesso vale per "L'Illustrazione Italiana", anno 1890: 12 ottobre, in copertina incisione di F. Cantagalli del "quadretto bizantino" *Amor sacro*; 20 luglio, *Catullo e Clodia*; 21 dicembre, *Preganti*, interno di chiesa bizantineggiante e cosmatesca.

⁴¹ Zimmern, art. cit., pp. 108-109.

⁴² "Da questo quadro [il cumulo dei bellissimi cadaveri ai piedi dell'Idra] fu evidentemente ispirata *La Diana di Efeso e gli schiavi e gli eroi* di Sartorio" (M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Torino, 1942, pp. 313 e 417).

⁴³ In un elenco delle opere che prevedeva di esporre nella sala personale all'Internazionale di Venezia nel 1899, inviato a Fradeletto, databile entro aprile 1898, Sartorio include il *Quadro della Gorgone e della Diana d'Efeso* per una lunghezza di 8 metri e *Lo Stige*, quadro ad olio, cm 80x49 (Damigella, 1989, p. 54). Per la genesi, il modello, i procedimenti esecutivi della figura della Gorgone e per la vicenda del passaggio dal quadrone al dittico, si rimanda ai saggi di B. Mantura e A.M. Damigella in *G. A. Sartorio Figura e Decorazione*, Roma 1989.

⁴⁴ Zimmern, art. cit., p. 109.

⁴⁵ Uriel [Fleres], art. cit., 13 luglio 1890.

⁴⁶ Angeli, art. cit., 1893, p. 179, dove è riprodotto uno di questi pastelli. L'a. intendeva dare la "fisionomia completa di ciò che è oggi questo interessante e profondo pittore".

⁴⁷ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, 1913, ed B.M.M. 1953, p. 215.

⁴⁸ Lettera di Ojetti a Primoli, 9 novembre 1894, A. C., Fond. Primoli, n. 3373.

⁴⁹ 1893: maggio a Parigi, giugno a Londra; maggio 1894 ancora a Parigi, poi a Bruxelles per la I Esposizione della Società di Belle Arti, a Gand, Bruges, Anversa, Rotterdam; ritorna passando da L'Aja e da Colonia. Estate 1895: giugno a Londra, poi in Germania, a Monaco, in Austria, ad Augsbourg, Vienna, Innsbruck.

⁵⁰ Le citazioni relative al carteggio Ojetti-Sartorio (Archivio storico, GNAM) sono tratte dall'ottimo lavoro di E. Page, *G. A. Sartorio Uomo universale* (DEA d'Histoire de l'Art ecc. Université Lumière Lyon II, 2003-04). Ringrazio Emile Page per avermi a suo tempo dato una copia della tesi.

⁵¹ Ecco la lista completa degli articoli di Sartorio: "La Nuova Rassegna", a. I, 1893: n. 22, *Le esposizioni parigine. I due Salons*, pp. 690-692; n. 25 *A proposito della esposizione nella Royal Academy*, pp. 43-45; n. 27, *Turner*, pp. 112-114; n. 28, 2 luglio *Constable*, pp. 143-146; n. 33, settembre, *Burne-Jones* (da Londra 30 luglio 1893), pp. 304-309 (308-309); n. 37, *Holbein*, pp. 423-436, 465-469. "La Nuova Rassegna", a. II, 1894: n. 17, 29 aprile, *Ancora dei Preraffaelliti*, pp. 526-530; n. 21, 27 maggio *L'arte nella pittura dei "Salons"*, pp. 644-647; n. 22, 3 giugno, *La prima Esposizione della Società di Belle Arti di Bruxelles* [da Bruxelles, 23 maggio 1894], pp. 676-678; n. 23, 10 giugno, *Esposizione d'Anversa*, pp. 719-721.

⁵² Sartorio, *Nota su D. G. Rossetti pittore*, in "Il Convito", L. II-III, febbraio-aprile 1895.

⁵³ Sartorio, *A proposito dell' esposizione nella Royal Academy*, in "La Nuova Rassegna", 1893, n. 25, p. 44.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Cit. in Vitali, op. cit., 1968, p. 22.

⁵⁶ Sartorio, *Nota...*, cit., 1895.

⁵⁷ Max Klinger, *Pittura e disegno*, 1891, in cat. della mostra *Max Klinger*, Ferrara. 1996, p. 337.

⁵⁸ Alla Triennale di Brera del 1894 furono esposti, tra l'altro, *Le cattive madri* di Segantini, *Sul fienile*, *Speranze deluse* di Pellizza, *La Madonna dei gigli* di Previati.

⁵⁹ Sartorio, *Nota...* cit., 1895.

⁶⁰ Fallita la sua idea di allestire una sezione internazionale dedicata alle arti decorative degli ultimi 50 anni per l'Esposizione Internazionale del 1911; mai arrivata la commissione che si aspettava per il fregio in mosaico del Vittoriano; (cfr.: A.M. Damigella, *I bozzetti per la Cattedrale di Messina*, "summa" dell'opera di Sartorio, in G. Barbera, A.M. Damigella, *I bozzetti di Sartorio per il Duomo di Messina*, Palermo 1989, pp. 64, 75).

⁶¹ Osservazioni di Klinger sulla *Griffelkunst* ["arte dello stilo"], in Klinger, op. cit.

⁶² *Ibidem*, p. 334.

⁶³ "L'energia dell'Italia nella storia tramite dell'idea classica al mondo moderno" per il fregio della Sala del Lazio all'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Milano del 1906; una visione riassuntiva della civiltà dell'Italia rappresentata allegoricamente nelle fasi cruciali della storia, per il fregio dell'Aula del Parlamento (1908-12).

⁶⁴ Klinger, op. cit., p. 335.

⁶⁵ Angeli, art. cit., 1893, pp. 176-180. Per suffragarne l'"intelletto letterario" riporta due sonetti di Sartorio. Un altro sonetto Angeli lo pubblica nell'articolo commemorativo *Con Sartorio quarant'anni fa*, in "Il Marzocco", 23 ottobre 1932.

FIGURA DI ATLETA – FRAMMENTO
CON IL FREGIO DI SAINT LOUIS, 1904
olio su tela applicata su tavola, cm 95x45
Firmato in basso a sinistra:
"G. A. Sartorio Roma"
Collezione privata

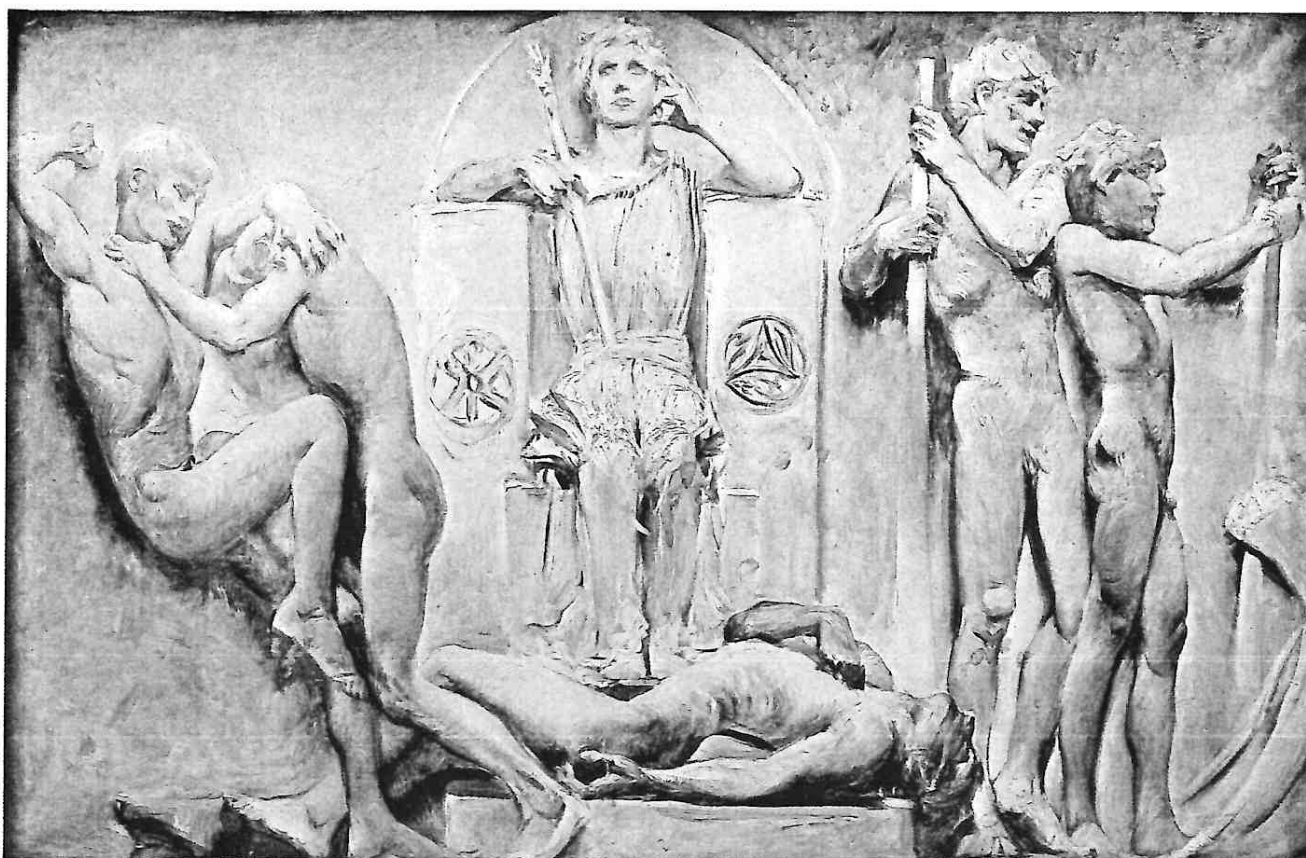
Del Fregio di Saint Louis si è occupata con successo Teresa Sacchi Lodispoto nel saggio *Sartorio cantore della storia d'Italia*, riuscendo a rintracciare alcune notizie circa il padiglione italiano dell'Esposizione Universale del 1904. Nell'album fotografico dell'Esposizione è stata rinvenuta una foto che riproduce l'edificio in stile classicheggiante definito "typical of the best epoch of Rome" dalla didascalia, che rivela come il suo interno fosse suddiviso in alcune stanze adibite ad ufficio, collocate intorno ad un grande salone decorato con vetrate. Le sale dovevano essere decorate, come sostiene De Benedetti nel 1907, con dipinti e sculture, tra cui il fregio eseguito da Sartorio.

ESPOSIZIONI: 1999 Roma, n. 3, p. 45.

BIBLIOGRAFIA: M. De Benedetti, *Giulio Aristide Sartorio*, in "La Nuova Antologia", 16 aprile 1907, pp. 97-99; *Un fregio di Giulio Aristide Sartorio*, Galleria dell'Emporio Floreale, cat. mostra a cura di P. Spadini, Roma 1974, pp. 6-7; *Giulio Aristide Sartorio. Nuovi Contributi, "Anni difficili 1922-1932"*, Galleria Campo dei Fiori, cat. mostra a cura di L. Djokic e P. Spadini, Roma 1999, n. 3, p. 45; T. Sacchi Lodispoto, *Sartorio cantore della storia d'Italia*, in *Sartorio 1924. Crociera della Regia Nave "Italia" nell'America Latina*, cat. mostra a cura di B. Mantura, M.P. Maino, B. Osio, Roma 1999, p. 56; *The forest City. Saint Louis 1904*, vol. I, n. 14.

V. F.





FREGIO PER LA SALA DEL LAZIO
ALL'ESPOSIZIONE DI BELLE ARTI
DI MILANO, 1906 (*frammento*)
olio su tela, cm 98x142
Firmato in alto a sinistra e sul retro
Collezione privata

Il frammento faceva originariamente parte del fregio dipinto per la Sala del Lazio all'Esposizione di Belle Arti di Milano del 1906, considerato da Anna Maria Damigella "la prima opera in cui Sartorio propone programmaticamente una possibile via per la decorazione moderna" (Damigella 1986, p. 29). Sartorio adotta il linguaggio della classicità e del mito per trattare un tema contemporaneo, "l'energia dell'Italia nella storia, tramite dell'idea classica al mondo moderno", etichettando come estranee alla tradizione e alla sensibilità italiana le contaminazioni dello stile secessionista, nonostante conosca per esperienza diretta tutte le nuove tendenze dell'arte europea. Soprattutto a Roma, dove l'artista nasce e si forma, il gusto della citazione corsiva dall'antico, il legame con forme desunte dalla tradizione classica sono canoni irrinunciabili adottati dalla cultura ufficiale.

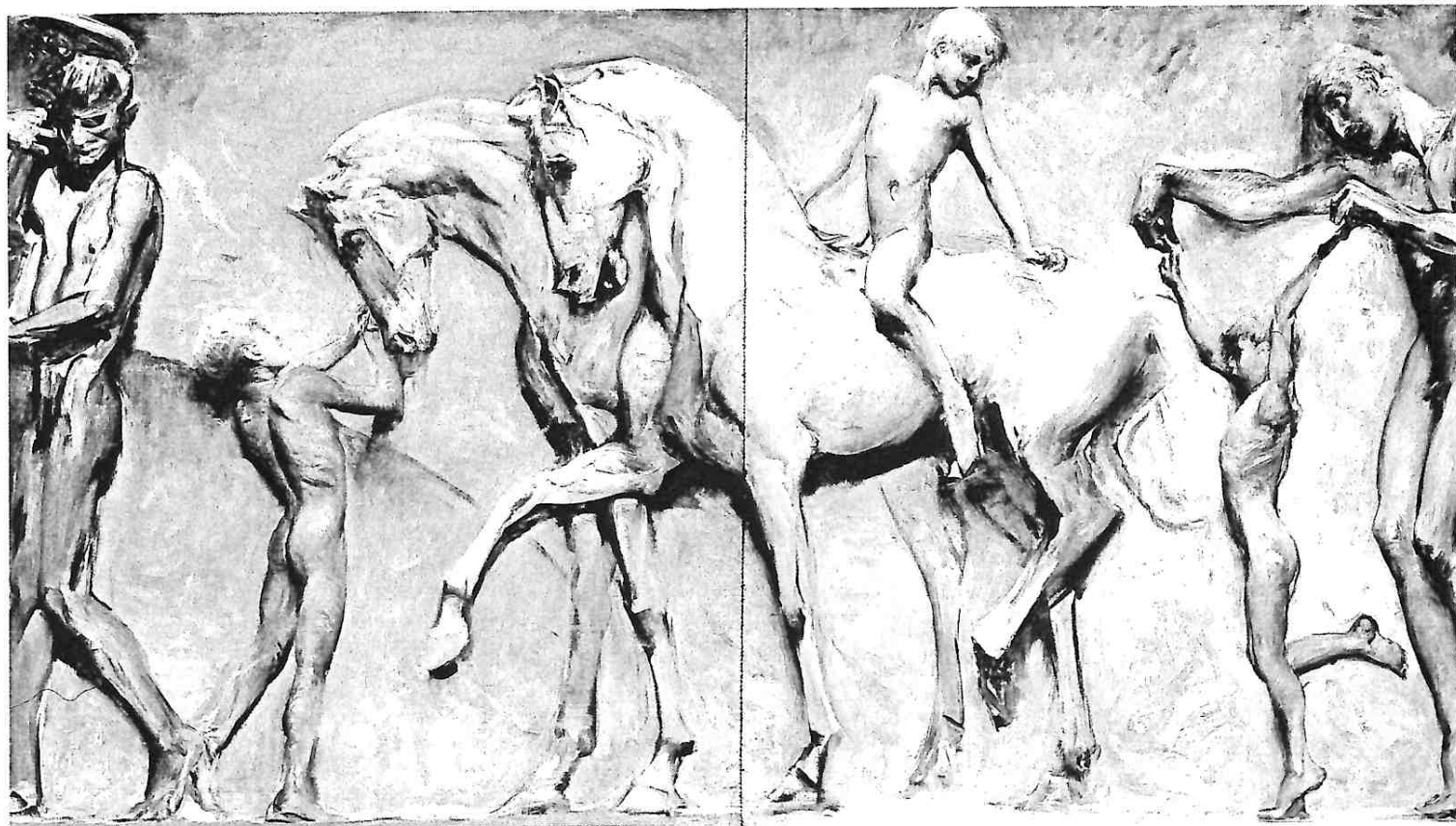
Il soggetto del ciclo sartoriano, caratterizzato dai toni del verde e dell'ocra per imprimere alle figure risalto scultoreo, celebra l'apertura del Valico del Sempione e verte sulla contrapposizione tra invasioni barbariche, causa della caduta dell'Impero romano, e rinascita della classicità, simboleggiata dal Rinascimento, attraverso il risveglio dell'età comunale. Il vasto spiegamento di capitali ed il progetto artistico di largo respiro dà ad intendere quanto i promotori, esponenti dell'imprenditoria lombarda ed artefici dello sviluppo dell'industria e dell'economia nazionale, volessero presentarsi come i nuovi mecenati delle arti. Riprendendo il fregio che decorava il padiglione italiano per l'Esposizione Universale di Saint Louis del 1904, Sartorio realizza per la sala del Lazio una serie di pannelli a monocromo, in cui si susseguono, scanditi da iscrizioni esplicative, figure "che si muovono come in una danza ritmata sul metro di un poema latino" (T. Sacchi Lodispoto, *Sartorio cantore della storia d'Italia*, in *Sartorio 1924: Crociera della Regia nave Italia nell'America Latina*, a cura di B. Mantura, M. P. Maino, B. Osio, Roma 1999, p. 56). Nel frammento, racchiuso tra le iscrizioni "Dalle grandi scoperte traverso le tristi età - al risorgere vivo della

stirpe", il Sacro Romano Impero è assiso tra due figure combattenti, poste sulla destra, evocative di lotte fratricide, l'allegoria del sacrificio, distesa ai piedi dell'Impero, e due giovani esploratori che alludono alle imprese per mare.

ESPOSIZIONI: 1906 Milano; 1933 Roma, n. 84; 1974 Roma, n. 8; 1980 Roma, n. 17, p. 60; 1989 Roma, n. 20, p. 92; 2005 Orvieto, p. 109.

BIBLIOGRAFIA: *Fregio decorativo di Sartorio*, Roma 1906; Marescotti-Ximenes, *Milano e l'Esposizione Nazionale del Sempione*, Milano 1906, pp. 183-186; *Mostra delle pitture di Giulio Aristide Sartorio nella Regia Galleria Borghese*, Roma 1933; *Un fregio di Giulio Aristide Sartorio*, cat. mostra a cura di P. Spadini, Roma 1974; *G. A. Sartorio (1860-1932)*, cat. mostra, Roma 1980, p. 80; A.M. Damigella in *G. A. Sartorio: figura e decorazione*, a cura di B. Mantura - A.M. Damigella, Milano 1989, pp. 62-67; T. Sacchi Lodispoto in *Sartorio 1924: Crociera della Regia Nave Italia nell'America Latina*, cat. mostra a cura di B. Mantura - M.P. Maino - B. Osio, Roma 1999, p. 56; *G. A. Sartorio, Il Realismo Plastico tra Sentimento ed Intelletto*, cat. mostra a cura di P.A. De Rosa - P.E. Trastulli, Orvieto 2005, p. 109.

V. F.



FREGIO PER LA SALA DEL LAZIO
ALL'ESPOSIZIONE DI BELLE ARTI
DI MILANO, 1906 (*frammento*)
olio su tela, cm 98x188
Firmato in alto a sinistra e sul retro
Collezione privata

Come sostiene Anna Maria Damigella, si può ipotizzare che questo frammento facesse parte della decorazione del Fregio del Lazio per l'Esposizione Universale di Milano del 1906. Confrontando tecnica, stile e dimensioni si arriva alla conclusione che si tratti di una sezione non inserita nella decorazione della sala. Il frammento rappresenta una teoria di giovinetti e cavalli, con una composizione armoniosamente inscritta in un triangolo che culmina nella figura di un efebo a cavallo, chiusa ai vertici da due fanciulli dalle movenze aggraziate. "Giulio Aristide Sartorio ha coronato la bella sala che prende nome da lui, con un fregio dipinto a *grisaille*, il quale [...] è di grande effetto decorativo per la sapiente distribuzione degli alti e bassi rilievi" (U. Ojetti, 1906, p. 46). Questo il commento lusinghiero dell'illu-

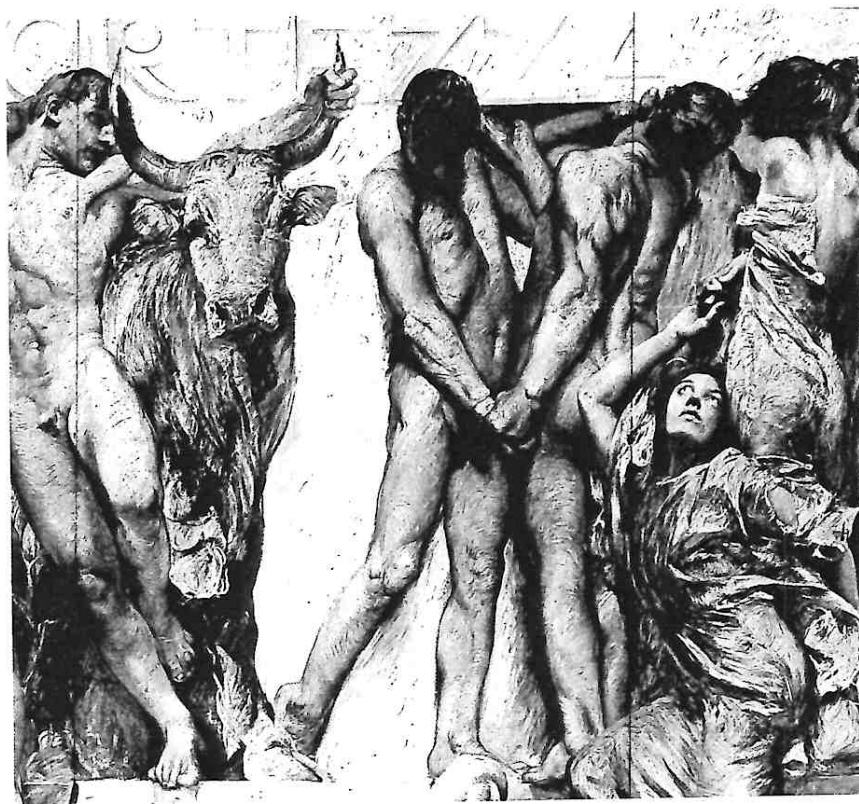
stre critico sul ciclo di decorazioni milanesi, in cui l'assoluto prevalere della linea e la totale assenza di sfondo paesaggistico alle spalle delle figure si fondono con le partiture architettoniche all'interno del fregio stesso, "in un effetto di bassorilievo e di leggerezza strutturale perfettamente calcolati" (A. Cipriani, *Sartorio*, Roma 1978, p. 9). Le figure del Fregio del Lazio "esplicitamente da museo, esumate con un gusto da archeologismo minuto" rappresentano l'energia vittoriosa dell'Italia "riassunta in un processo storico di civilizzazione dell'umanità, di conquista della propria identità e presa di coscienza attraverso il lavoro, l'esercizio delle arti, le scoperte, fino alle ultime scoperte della scienza, l'elettricità, il traforo del Sempione" (Damigella, 1986, p. 42). Un clima eroico, una volontà di ricollegarsi all'antico, rispondente alla cultura idealista del momento che ritroveremo un anno dopo anche nei quattro grandi dipinti a monocromo, *La Luce*, *Le Tenebre*, *L'amore* e *La Morte*, nel salone centrale della Biennale di Venezia, eseguiti su commissione di Fradeletto, direttore generale dell'esposizione.

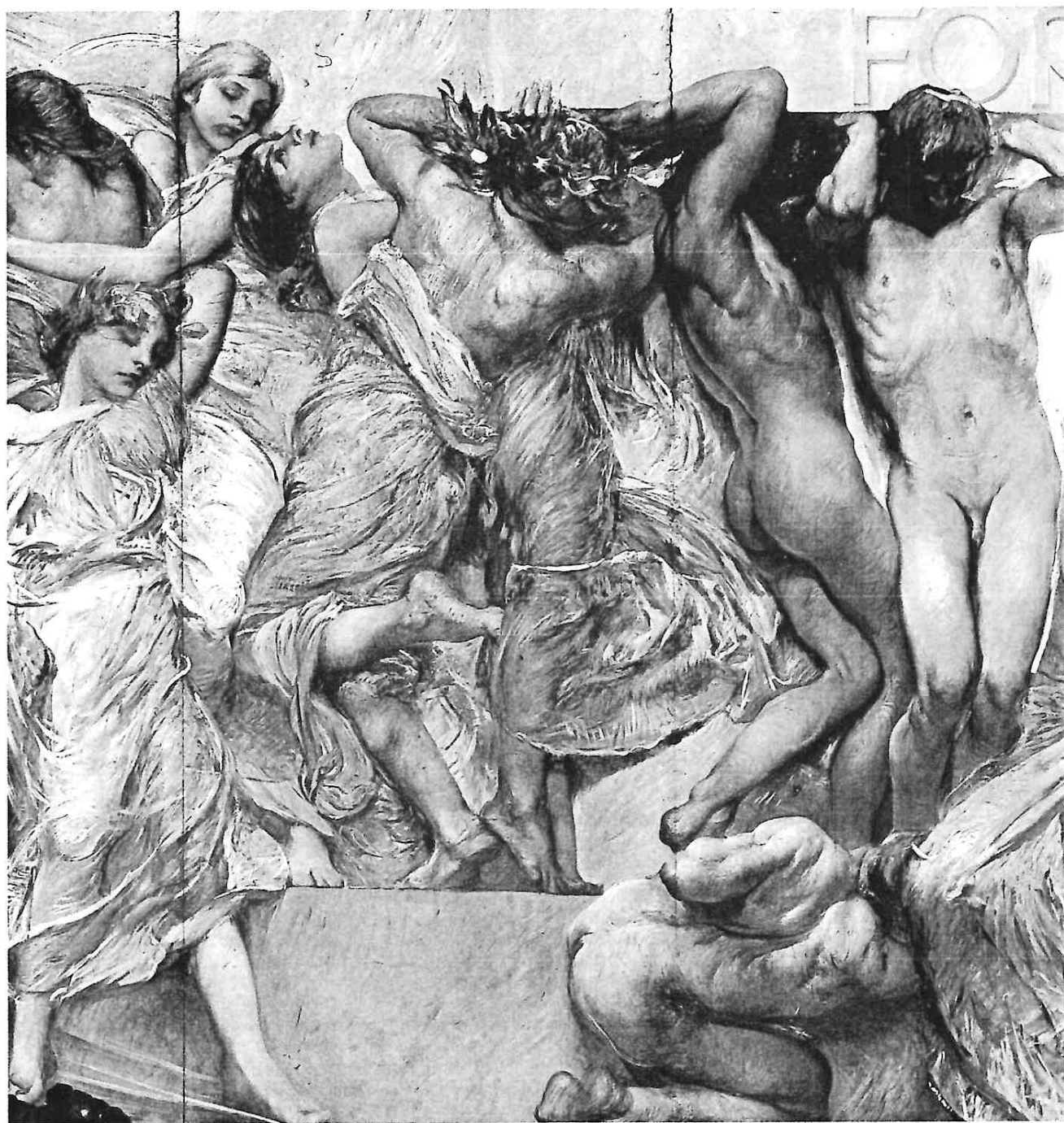
ESPOSIZIONI: 1933 Roma, n. 84; 1974 Roma; 1980 Roma, cat. 16, p. 60; 1989 Roma, cat. 22, p. 95.

BIBLIOGRAFIA: U. Ojetti, *L'arte nell'Esposizione di Milano. Note e impressioni*, Milano 1906, p. 46; U. Ojetti, *Ritratti d'Artisti Italiani*, Milano 1923, p. 95; A. Cipriani, *Sartorio*, Roma 1978, p. 9; G. A. Sartorio (1860-1932), cat. mostra, Roma 1980, p. 60; A.M. Damigella in G. A. Sartorio: *figura e decorazione*, a cura di B. Mantura, A.M. Damigella, Milano 1989, p. 95.

V. F.

FREGIO PER IL PARLAMENTO, 1908-1912
(particolari)
Palazzo Montecitorio, Roma.
Il bozzetto è conservato al Ministero
degli Interni, Roma







**BOZZETTO PER IL FREGIO
DEL PARLAMENTO, 1908 c.**

LA FEDE (particolare)

olio su tela, cm 62x78

Firmato in basso a sinistra: "G. A. Sartorio"
Collezione privata

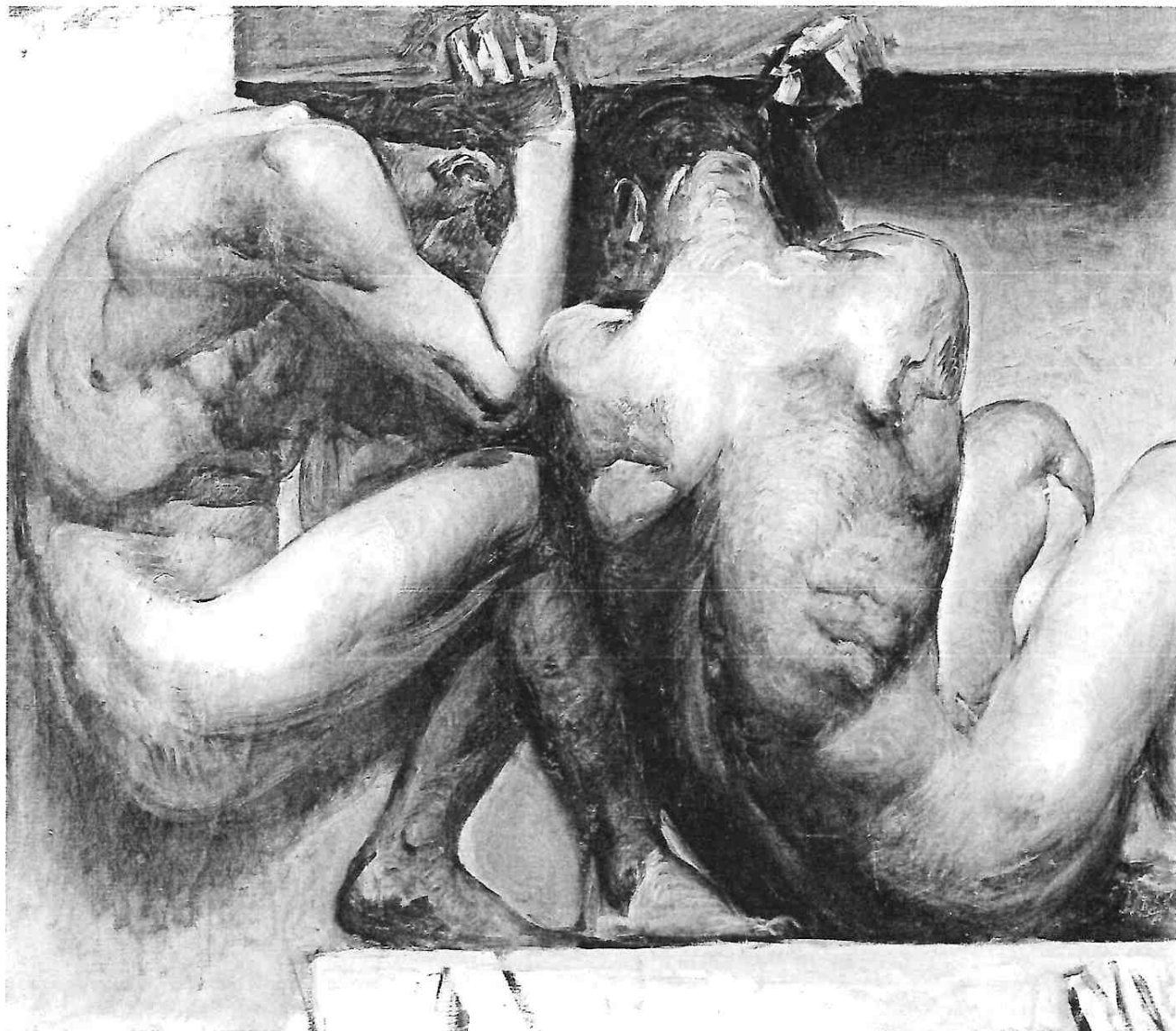
Il significato allegorico del bozzetto del Fregio del Parlamento viene illustrato da Sartorio in un articolo apparso su "La Tribuna" il 22 settembre del 1913: "Ultima viene la virtù grande del popolo italiano, la Fede. Ho rappresentato il destino che sostiene la sfera della vita, dove arde inestinguibile la fiamma dell'esistenza, e vicino l'anima popolare, che offre se stessa ed i figli in olocausto". Lo studio preparatorio presenta varianti minime rispetto alla definitiva realizzazione del fregio, che si sviluppa ad encausto su tela per

105 metri lungo la parete dell'aula semicircolare progettata da Basile. Il raffronto con la Sala del Lazio dell'Esposizione di Belle Arti di Milano del 1906, vede il superamento dei limiti insiti nell'opera milanese, grazie all'approfondimento di Sartorio della cultura classica, in realtà già pienamente assimilata negli anni di studio in Vaticano, attraverso l'esame del Fregio del Partenone al British Museum e dei Trionfi di Mantegna di Hampton Court. L'abbandono della monocromia a vantaggio dell'uso del colore smorzato è, insieme alla fluida continuità compositiva, elemento caratterizzante che differenzia i due cicli decorativi. Nella scelte cromatiche incide la giovanile adozione del Maestro allo stile di Fortuny, mentre il plasticismo delle figure risente dell'influenza michelangiolesca, attenuata dal gusto viennese per la bidimensionalità, unito al sapiente utilizzo del mezzo fotografico.

ESPOSIZIONI: Roma 1961, p. 33, n. 67, tav. XI; Roma 1980, p. 62, tav. 22; Roma 1989, p. 104, tav. 31; Roma 1999, p. 102, tav. p. 103; Roma 2002, p. 124; Bruxelles 2002; Livorno 2003, p. 147; Orvieto 2005, p. 44, n. 26.

BIBLIOGRAFIA: *Mostra di Giulio Aristide Sartorio (1860-1932), nel centenario della nascita*, Roma 1961; *G. A. Sartorio (1860-1932)*, cat. mostra, Roma 1980; *Giulio Aristide Sartorio: figura e decorazione*, cat. mostra a cura di B. Matura e A. M. Damigella, Milano 1989; *Giulio Aristide Sartorio. Nuovi contributi, "Anni difficili 1922/1932"*, cat. mostra a cura di L. Djokic e P. Spadini, Roma 1999; *Giulio Aristide Sartorio. Impressioni di guerra (1917-1918)*, cat. a cura di R. Miracco, Roma 2002; *Luce e pittura in Italia (1859-1914)*, cat. a cura di R. Miracco, Milano 2003; *G. A. Sartorio, il Realismo Plastico tra Sentimento ed Intelletto*, cat. a cura di P. A. De Rosa - P. E. Trastulli, Orvieto 2005.

V. F.



STUDIO PER IL FREGIO
DEL PARLAMENTO, 1908 c.
olio su tela, cm 105x120
Collezione privata

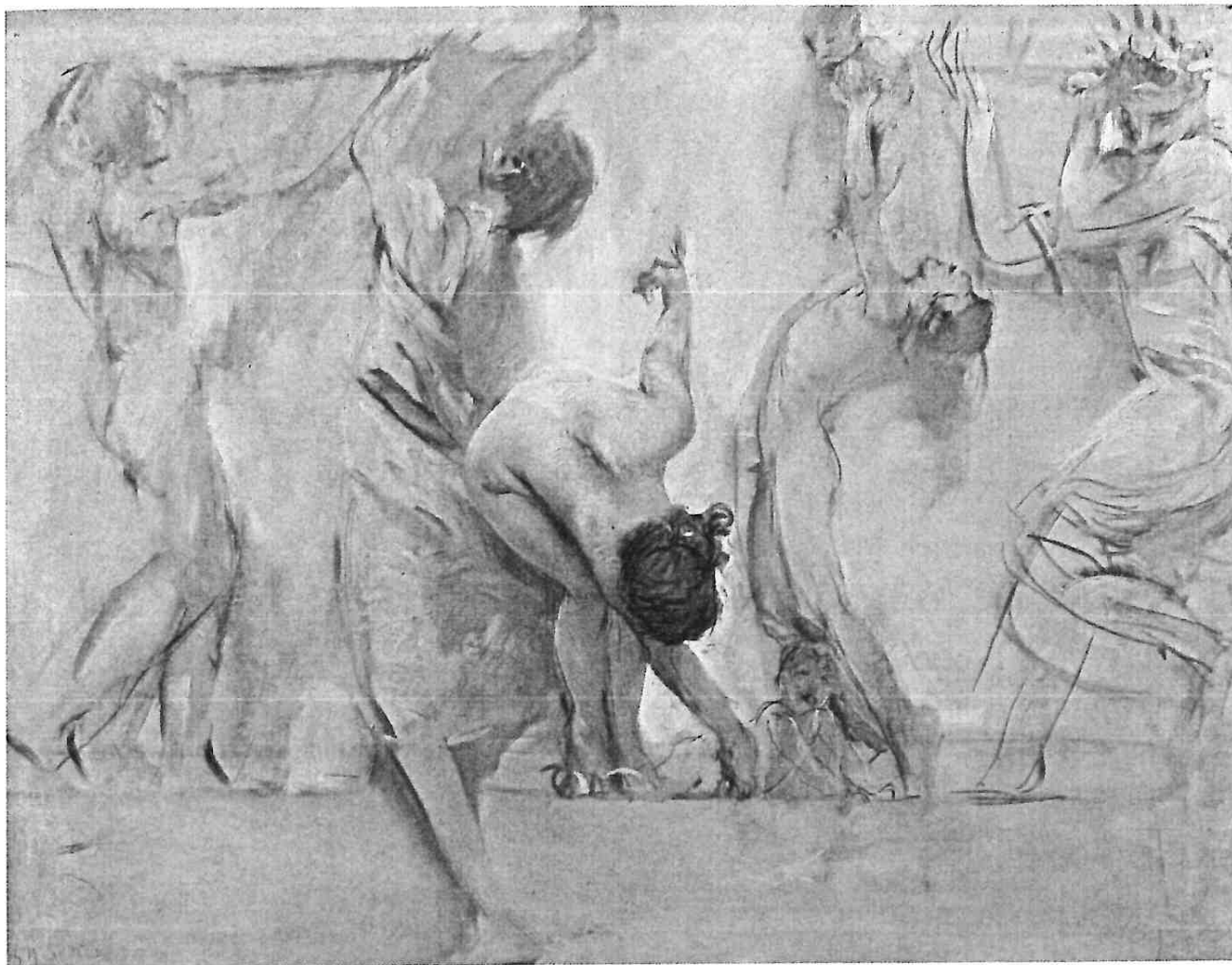
"Trasportando ogni sera, con le proiezioni dalle diapositive del suo bozzetto, sulla vasta tela i contorni delle figure da dipingere il giorno dopo, ha eseguito il fregio in trenta mesi" (U. Ogetti, *Il nuovo palazzo del Parlamento*, in "La Lettura", novembre 1913, p. 982): così Ogetti descrive l'ingegnoso sistema inventato da Sartorio per l'ottimizzazione del tempo tramite l'ausilio della tecnica di riproduzione fotografica.

Infatti la sala monumentale del Parlamento e la conseguente visione a distanza del fregio danno al pittore l'occasione di rendere la pittura più veloce e sommaria, a vantaggio della plasticità scultorea delle figure. Il soggetto stesso, "la visione epica della storia d'Italia" (G. A. Sartorio, *Il fregio della nuova aula in Parlamento*, in "La Tribuna", Roma 23 settembre 1913) favorisce lo sfoggio di virtuosismi nelle pose e negli scorci insieme ad "una disinvolta padronanza di un immenso patrimonio d'arte da museo" (A. M. Damigella, *Il fregio di Sartorio*, in *L'aula di Montecitorio: Basile, Sartorio, Calandra*, a cura di A. M. Damigella - F. Borsi - L. Scardino - U. Ogetti, Milano 1986, p. 35).

esposto, la tela tende all'evidenza tattile del bassorilievo per l'accentuazione della posa scultorea delle cariatidi, influenzate da un manifesto michelangiolismo. Le altre fonti di Sartorio passano dalla scultura fidiaca, a Mantegna.

BIBLIOGRAFIA: A. M. Damigella, *Il fregio di Sartorio*, in *L'aula di Montecitorio: Basile, Sartorio, Calandra*, a cura di A. M. Damigella - F. Borsi - L. Scardino - U. Ogetti, Milano 1986, p. 35.

V. F.



STUDIO PER IL FREGIO
DEL PARLAMENTO, 1908
olio su tela, cm 57x79
Firmato in basso a sinistra: "G. A. Sartorio"
Collezione privata

"Io sono stato fortunato. Proprio quando mi sentivo maturo per un'opera più grande, appena giunto ad esprimere meglio quel che sento e che vedo dentro di me, ho avuto l'incarico di questo lavoro che mi fa vibrare e lavorare e pensare con lo slancio e l'entusiasmo di un giovane di vent'anni. Nessuna grande decorazione avrebbe potuto appagarmi come questa, nessun'altra avrebbe potuto offrire sì largo campo alla mia mano" (R. Papini, *Profili. G. A. Sartorio*, in "Il Nuovo Giornale", Firenze 24 gennaio 1910). Sartorio riesce infatti a mettere a punto

un progetto d'insieme del fregio, studiandone i gruppi e i personaggi, attraverso una disciplina e una forza di volontà straordinaria che gli consentono di lavorare molto velocemente, come ricorda Ogetti nel suo saggio su *Sartorio* (U. Ogetti, *Sartorio*, in *Ritratti di artisti italiani*, tomo II, p. 92, Milano 1923), ottenendo un primo bozzetto "a grandi masse con molte figure studiate dal vero" e un bozzetto definitivo. Si può ritenere che l'opera esposta facesse parte quindi del primo approssimativo bozzetto, rientrando tra i molti studi non utilizzati nella stesura definitiva dell'opera. Come suggerisce Anna Maria Damigella in *Giulio Aristide Sartorio: figura e decorazione*, si tratta di un "bozzetto molto sommario nel disegno e nella colorazione" in cui la rappresentazione dei gruppi di cariatidi e figure non viene confermata nella versione definitiva del fregio, come anche la raffigurazione dell'offerta del bimbo che viene rielaborata con esiti diversi (A. M. Damigella,

scheda n. 36, p. 110, in *G. A. Sartorio: figura e decorazione*, a cura di B. Mantura - A. M. Damigella, Milano 1989).

BIBLIOGRAFIA: *Giulio Aristide Sartorio: figura e decorazione*, a cura di B. Mantura e A. M. Damigella, Milano 1989, n. 36, pp. 109-110.

V. F.



FEDE. MONDO
LATINO OCEANICO, 1904 (*prima versione*),
1906-1924 (*riadattamento*)
olio su tela, cm 174x200
Collezione privata





UNA PORTA D'ITALIA - RUGGERO ROMANO.

MISCELLANEA.

IL FREGIO DI G. A. SARTORIO
PER LA NUOVA AULA DEL PARLAMENTO.

CERTE offese profonde al nostro patrimonio e al nostro gusto artistico come il barbaro taglio delle mura di Roma o la soppressione dei punti più caratteristici delle antiche città o l'acclimatarsi di certi edifici di insostenibile e vacua pretensiosità.... fanno troppo spesso pensare che l'innato senso d'arte del popolo italiano si vada mano a mano affievolendo, e, in certi momenti, anche offuscando. Ma ecco che, nel programma di un ciclo di festeggiamenti di qualche importanza, appare quasi sempre una Mostra d'Arte, la restituzione di una bella testimonianza artistica del passato, il compimento di una notevole espressione d'arte del nostro tempo. Purtroppo, non sempre il tentativo è coronato di successo, ma è sempre assai significativa questa tendenza a credere che nessuna altra glorificazione possa esser compiuta se non sia integrata e abbellita dal sorriso dell'arte. E che il cosiddetto spirito pratico (!) non abbia gettato finora penetranti radici nel nostro suolo, si può ancora affermare con sereno animo, ché ogni costruzione destinata ad esprimere un'alta funzione di vita nazionale è pensata anche come estrinsecazione ed esaltazione della ininterrotta tradizione artistica di nostra gente.

Così, volendo inneggiare alla più fausta dote della nostra storia civile, si è sancito, con fine intuito, che nulla poteva adeguare un dispiegamento multiforme e luminoso del mirabile e sempre rinascente fervore artistico d'Italia. E, certo, alcuna cosa riuscirà più nobilmente e intensamente comprensiva

del Monumento a Vittorio Emanuele — che, a maggior ragione, i più chiamano il monumento sacro della terza Italia — e del Palazzo del Parlamento.

Nessun edificio era più adatto del Parlamento Nazionale a rispecchiare la nostra vitalità artistica, come quello che rappresenta la più felice conquista e la più sicura guarentigia per la nostra vitalità civile. Il nuovo Palazzo sarà elevato su disegno dell'architetto Basile, sarà animato da decorazioni scultoree condotte dal Calandra e dal Bistolfi e, nella sala delle adunanze, da uno stupendo fregio che Giulio Aristide Sartorio ha concepito e dipinto come la più efficace e possente smentita a coloro che pretendono si debba osannare all'arte antica — non posteriore alla metà del Cinquecento, però — senza che la delirante ammirazione per essa possa conciliarsi col rispetto e la vigile e schietta lode per le opere d'arte dei nostri giorni. Strana aberrazione, anche di molti tra i critici e gli amatori d'arte che portano nei loro apprezzamenti sulle opere del passato coscienza e gusto! E pure lo studio e l'amore per le manifestazioni artistiche dei secoli tramontati dovrebbe fornire preziosi ammaestramenti e acuti criteri di valutazione per l'arte che esprime la nostra vita.

Il fregio si inizia e si conclude inneggiando a Casa Savoia, sotto i cui auspici si è compiuta la Unità Italiana e si svolge il regime di libertà. Il Piemonte educa a libertà la gioventù italiana: un giovane, portato da un cavallo galoppante, sventola il tricolore, mentre altri lo seguono manifestando vivamente la loro gioia. L'allegoria si ferma a due grandi visioni: quella delle Virtù più nobili e caratteristiche della gente italiana e quella de' mo-

menti culminanti della nostra storia. Tra l'allegoria del Piemonte e quella delle Virtù si svolgono due cori di fanciulle danzanti innanzi e a lato di altre che sostengono una porta di città. La prima Virtù è la *Giustizia*, jeratica, solenne, sublime, con gli occhi rivolti in alto, con nelle mani spada e scudo: davanti a lei una figura virile divide due contendenti, sollevando con ambo le mani due spade. Segue un vivacissimo coro di fanciulle danzanti, dopo il quale appare la *Fortezza* simboleggiata da un giovane che domina un toro e da due atleti che si stringono la mano. Altro coro, indi la *Costanza* vigilante sui nemici, mentre due uomini sollevano l'edificio della civiltà simboleggiato in una colonna. Nel centro del fregio, tra due cori di giovani donne, si spiega in lirico tripudio la massima energia della vita italiana: il *Rinascimento*. In mezzo è la *Giovine Italia* incarnata in una donna, rilevantesi sopra un immenso disco luminoso, eretta sur un carro tirato da quattro destrieri: e a Lei si protendono da sinistra nel fervore dell'omaggio l'*Idioma* che agita una bandiera animata dal giglio fiorentino; l'*Umaneismo* che solleva un antico foglio, l'*Arte* che offre statue e simulacri, da destra le *Scoperte* indicate da figure che recano forme varie di vita, la *Classicità* espressa da una statua di Vittoria alata che un adolescente solleva, la *Cavalleria*. Come a manca, così a dritta, tre Virtù chiudono il fiore del genio italico, alternandosi con vaghi cori di donzelle tenentisi per mano. L'*Ardire* — una figura pensosa che l'ignoto, misterioso e solenne, spinge in una nave a nuove conquiste, mentre a prora del legno una Vittoria alata si libera dell'ultimo vincolo; la *Forma* che plasma i caratteri della stirpe italica; la *Fede*, maestosa figura con un globo nelle mani, cioè la sfera del destino, cui l'anima popolare offre in olocausto la vita umana.

Nel passaggio dalla glorificazione delle Virtù all'esaltazione storica si stende, oltre il coro di fanciulle, il motivo già notato delle donzelle che sorreggono una porta di città. La ricca storia d'Italia è sintetizzata sobriissimamente in due momenti eccezionali: l'invasione barbarica alimentata dalle Furie cui si oppongono i Comuni, con eroismo supremo, che si accende un'altra volta quando squilla l'inno garibaldino, risorgono gli eroi, volano animatrici le strofe delle canzoni patriottiche inneggianti a libertà: e i combattenti per la patria acquistano novello vigore che il Fato corona di premio col trionfo del vessillo tricolore, sotto il quale la Casa Sabauda eleva a libertà i giovani.

Densa di significato e pervasa di una originalità profonda e spontanea è la concezione. Soltanto un'anima eletta e materata delle visioni più suggestive e significative della nostra vita poteva assurgere ad una sintesi così completa e vibrante. Il Sartorio aveva innanzi a sé esempi nobilissimi di allegorie civili, di esaltazioni delle virtù e delle gesta del nostro popolo. Ma egli, assimilando la significazione e il carattere di quelle, ha conti-

nuato, senza ripetizioni o faticose trasformazioni o ostentata novità, la gloriosa tradizione italiana, riacciando alle antiche visioni la sua, così largamente avvivata di spirito moderno. Al consueto ciclo delle Virtù, cui il lungo uso ha tolto ogni colore e ogni significato, egli ne sostituisce uno in cui le tradizionali immagini sono indicate con varietà di simbolo che le innova profondamente e a queste unisce altre che esprimono aspetti consentanei a certi particolari e moderni atteggiamenti del nostro sentire. Nella evocazione storica egli non riproduce il *fatto* di cronaca guerresca o civile, come gli ufficiali scultori di monumenti onorari delle piazze italiane; la visione reale in lui trascende a fulgida affermazione di italica idealità: egli non segna il puro avvenimento, ma il momento psicologico che lo produsse, ma le forze ideali che lo alimentarono, ma la significazione che da esso traluce. In questo si avvicina alle più pure correnti dell'arte classica: in lui la classicità non consiste nella inanimata copia di motivi e di forme come i più intendono, ma nella piena personale continuazione di quel carattere di larga e semplice grandiosità, di compenetrazione del reale con l'ideale, di squisitamente euritmico nel pensiero e nelle forme in cui sta la ragione d'immortale esaltamento e di tipica bellezza dell'arte antica.

Molti, forse stupiti del novissimo ardimento e della virile potenza con cui è esternato, sostengono che grave menda del fregio è la raffinatezza del simbolo. Certo, una simbologia più facilmente intelligibile avrebbe intensificato il pregio dell'opera; ma perchè tale appunto non vale per le molte complicate allegorie del Trecento e del Quattrocento? Si dice: queste erano intelligibili agli uomini del tempo, cosa vera in parte se si riferisce alle persone che vivevano in quell'ambito di visioni, come i Domenicani di S. Maria Novella a Firenze cui eran certo chiare le composizioni del cosidetto Cappellone degli Spagnuoli. Ma le cronache del tempo non ci autorizzano a credere che ogni buon senese, anche discretamente colto, fosse in grado di illustrare punto per punto le macchinose scene del Palazzo della Signoria. Tutt'al più si coglieva in genere il significato d'insieme e dei punti culminanti. E perchè di questo non ci dovremmo contentare anche noi?

Ma ammettiamo che il fregio del Sartorio sia veramente di significazione astrusa. E sarebbe questa ragione sufficiente per precludergli la nostra ammirazione? Quante opere noi giustamente lodiamo e riteniamo fonti delle più intense emozioni artistiche sol per i loro pregi formali, senza preoccuparci del significato che ci sfugge, anzi trovando in questo ignoto un che di suggestivo, di tormentoso che rende più intenso e quasi movimentato il godimento e lascia libero il corso alla fantasia? La cosidetta *Primavera* del Botticelli e il cosidetto *Amor sacro e profano* di Tiziano sono per ogni studioso e per ogni amatore fra le più meravigliose e seducenti espressioni dell'arte italiana.

L'arte è essenzialmente forma. E quale artista, fra i moderni, ha più del Sartorio sentita questa verità? In un tempo in cui gli artisti - per darsi l'aria di profondi pensatori o di rigeneratori del genere umano e per procurarsi una facile nomea - ostentano la rappresentazione del volgare, del brutto, del repugnante, il Sartorio - artista di solida e schietta tempra italiana - rivela un senso squisitamente pagano della forma, per cui anche il sentimento è sottoposto, come presso i Greci, al culto per le belle linee, per gli spazi mirabilmente equilibrati, per l'armonia nella struttura e nel movimento dei corpi. Dalla divina visione della *Gorgone* a questa del fregio del Parlamento, tutta l'arte del Sartorio è lì a dimostrare che per un grande artista italiano la forma è ancora la suprema virtù dell'arte e che non invano generazioni e generazioni alla sua adorazione si votarono.

Le fanciulle che, nel fregio, tenendosi per mano, danzano in cerchio sono un vago e semplice motivo ornamentale che ricorre tra figurazione e figurazione, variato, senza stancare, come un ritmo che, insistendo, procura sempre maggior dolcezza, acquisti sempre maggior vita. Ne' fiorenti corpi giovanili, nelle linee ondulanti e molli delle movenze, ne' volti candidi e soavi traluce una eletta aspirazione alla grazia. Anche nel fervore lirico che anima le allegorie protendenti verso la Giovine Italia se è vivo il sentimento non è men-

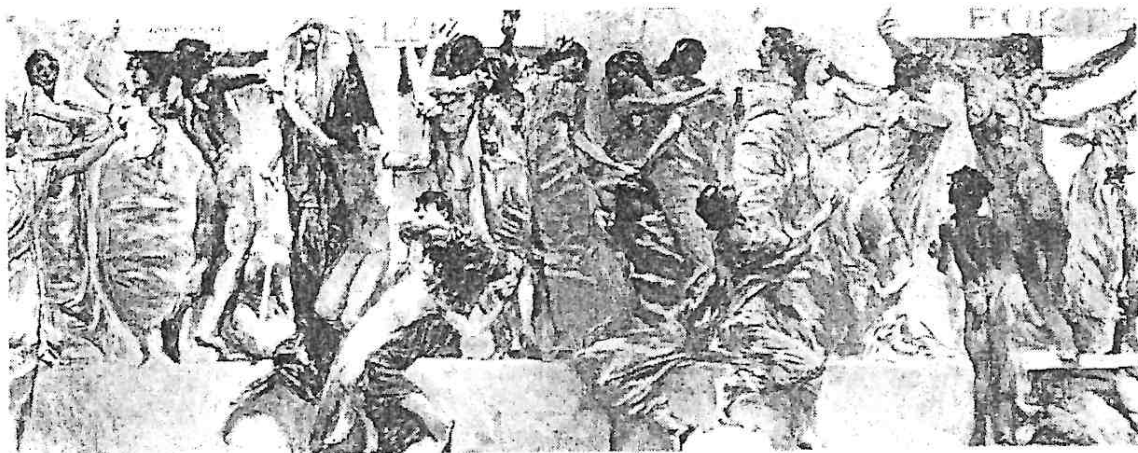
vivo il fascino della linea intesa come pura espressione di bellezza. Quale libertà e grandiosità, inoltre, nell'apparizione radiosa della Giovine Italia, dall'ampio gesto solenne, che portano a volo destrieri focosi di nobilissimo sangue! E quale impeto drammatico nell'invasione dei barbari, in quelle figure gettate in audacissimi scorci, stringentisi in masse terribilmente pittoresche, dominate da una rabbia folle! E qual nuova meraviglia nei morti risorgenti allo squillo del fatidico inno, specie quello che barcolla, annaspa, col volto rapito quasi spasmodicamente in alto, mentre a poca distanza volano incitando, mirabilmente eccelse, le strofe delle canzoni patriottiche. La bellezza della linea ha sempre il suo tributo chiaro e ricco, ma potente non meno è la caratterizzazione dei singoli momenti e a volte anche delle singole figurazioni. Calma e solenne l'allegoria nell'esaltazione delle Virtù, si anima quando celebra l'espressione più sontuosa e raggiante della vita italiana, per infiammarsi infine nella apoteosi storica in epico ardente mareggiar di vita.

Con questa creazione così signorilmente originale e così squisitamente italiana G. A. Sartorio raggiunge la più alta espressione della sua arte, di che vuol dire anche la più fulgida affermazione artistica del nostro tempo. In un paese dove si creano queste opere non si può lamentare la decadenza dell'arte.

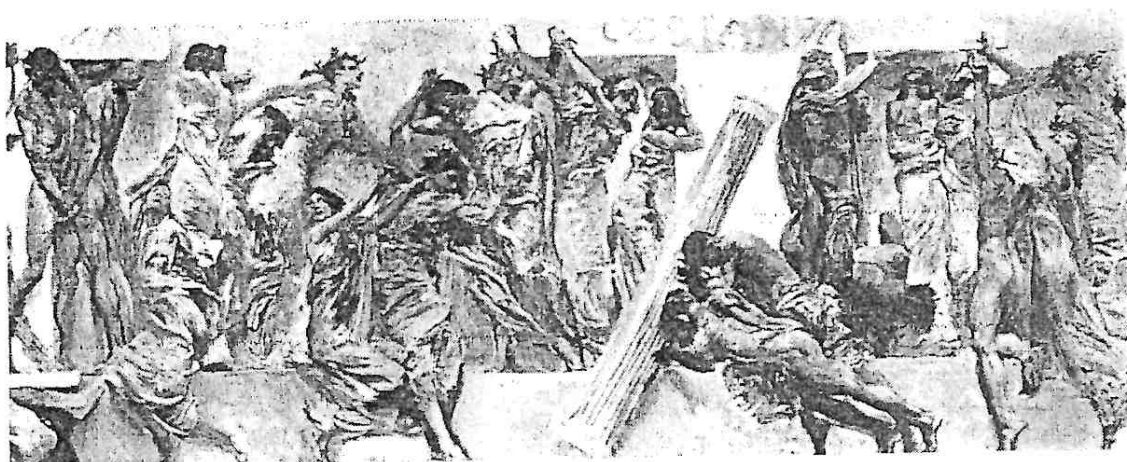
LUIGI SERRA



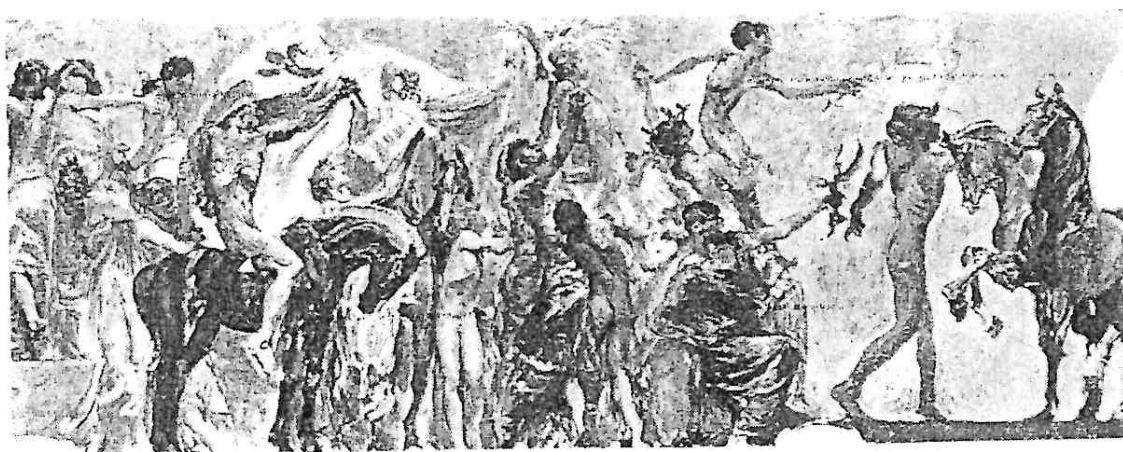
FREGIO DEL VESSILLO TRICOLORI



GIUSTIZIA - FORTITUDINE.

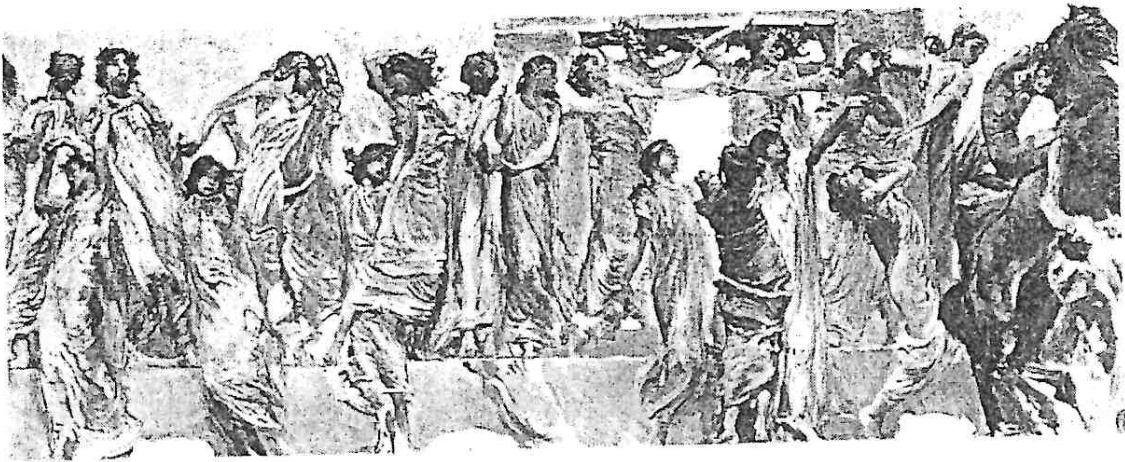


OSTINATA



INDICAZIONE DEL BUON - UMANISMO - ALTO

CUPNA DEL TEMPIO.



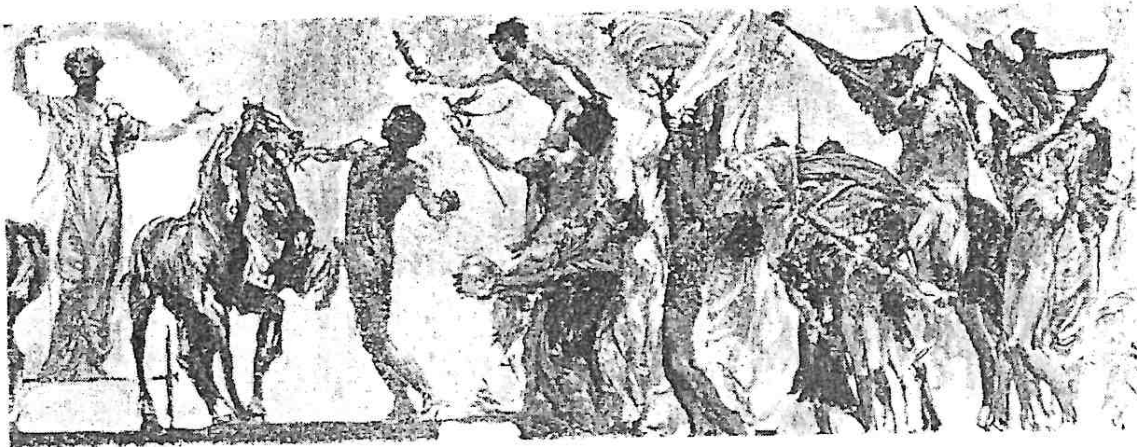
UNA PORTA D'ITALIA.



ILLO 890. - GIO. VALLI.



ILLO 890. - GIO. VALLI.
P. 111. - I. CAMMIPPO.



GIUVINE ITALIA. SPOBERTE. — CLASSICITÀ. SPIRITO CAVALIERESCO.



ADDIO.



PRIMO SOGGERO
GIUVINE ITALIA. SPOBERTE.

