



GALLERIA BERARDI
Arte dell'Ottocento



Sartorio

Mito e modernità



GALLERIA BERARDI
Arte dell'Ottocento

Sartorio

MITO E MODERNITÀ

a cura di Gianluca Berardi

24 ottobre - 14 dicembre 2013



GALLERIA BERARDI

Arte dell'Ottocento

Corso del Rinascimento, 9 - 00186 Roma

Tel./fax +39 06 97606127

info@maestrionline.it - www.maestrionline.it

in collaborazione con



www.ottocentoromano.it

Ringraziamenti

in particolare l'Archivio G. A. Sartorio

Simone Aleandri

Alberto Barsi

Valter Benedetti

Fabio Benzi

Michele Cassandro

Pier Andrea De Rosa

Stefania Diamanti

Chiara Fasser

Massimo Gennaro

Diego Gomiero

Stefano Grandesso

Oscar Iuzzolino

Renato Mammucari

Paolo Rastrelli

Fabrizio Venturelli

Carlo Virgilio

Referenze fotografiche:

Fortunato Della Guerra, Roma

Su concessione del Ministero degli Affari Esteri: pp. 42, 43, 44, 45, 46, 47

Progetto grafico e impaginazione: www.work.roma.it

© 2013, Galleria Berardi

SOMMARIO

- Pag. 7 - Presentazione
Gianluca Berardi
- Pag. 9 - L'arte del paesaggio in Sartorio:
la natura attorno a Roma come "specchio dell'anima classica"
Gianluca Berardi
- Pag. 17 - Itinerario simbolista: l'antico, la natura e l'idea
Eugenia Querci
- Pag. 27 - Sartorio *animalier*
Francesco Maria Romani
- Pag. 35 - La grande decorazione: modernità tecnica e iperboli dello stile
Eugenia Querci
- Pag. 43 - Pittura in prima linea: la Grande Guerra "vista, rappresentata" da Sartorio
Sabrina Spinazzè
- Pag. 49 - Sartorio e i viaggi: un artista in movimento
Francesco Maria Romani
- Pag. 59 - "Un paradiso inaspettato": pittura di luce a Fregene
Teresa Sacchi Lodispoto
- Pag. 65 - Tavole
- Pag. 83 - Catalogo
- Pag. 89 - La promozione della arti: regesto delle esposizioni
Teresa Sacchi Lodispoto
- Pag. 119 - Biografia
- Pag. 123 - Bibliografia essenziale



G. A. SARTORCO MCMXXIV - SANTOS - PRAJA GRANDE URUBUS

Presentazione

L'occasione del ritrovamento di alcune opere di Giulio Aristide Sartorio (1860-1932), per lo più sconosciute o note solo attraverso non più recenti pubblicazioni, e la presentazione di alcune fotografie di opere disperse - gentilmente concesse dall'Archivio G. A. Sartorio - offrono il destro per alcune puntualizzazioni critiche che portano a sottolineare il funambolico equilibrio dell'artista tra Mito e Modernità, tra la sua essenza classicista e la via più sperimentale e innovativa. Questa suo peculiare dualismo si può rintracciare nei diversi motivi conduttori caratterizzanti la sua produzione: la fuga vivificante nel paesaggio della Campagna romana, la pittura di idee che lo vide leader della stagione simbolista, il raffinato Sartorio animalier, l'elaborazione del linguaggio ufficiale nella decorazione degli spazi pubblici della nuova Italia, la Grande Guerra vista e rappresentata, i magnifici reportage dei viaggi intorno al mondo, il paradiso inaspettato di Fregene e la pittura di luce ivi portata a perfezione.

Lo stimolo verso la sperimentazione arriva dunque a Sartorio come occasione pittorica tout court: la suggestiva immediatezza della pittura di reportage, utilizzata in guerra come nei viaggi, i soggetti moderni per eccellenza con cui si confronta a bordo della nave Duilio, la pittura di luce di Fregene che richiama alla memoria le pennellate lucenti di Joaquín Sorolla, ribadiscono il suo amore per la "bella pittura" che declina in maniera incomparabile, per una sperimentazione tecnica sempre avida di nuovi motivi e di nuove sfide. Che Sartorio, ben inteso, vince sempre.

Un attento spoglio di cataloghi di esposizioni ha poi permesso la ricostruzione delle mostre in cui Sartorio ha esposto in vita, con i relativi lavori inviati. Un preciso vademecum per ritrovare ed identificare le molte opere ancora disperse.

Gianluca Berardi



fig. 1 - Piccoli pescatori lungo il fiume, Archivio G. A. Sartorio

Gianluca Berardi

L'arte del paesaggio in Sartorio: la natura attorno a Roma come "specchio dell'anima classica"

“Man mano che la via Appia scende nelle paludi un silenzio innaturale comincia a gravare sul paesaggio. I canti si affievoliscono, non si sentono grida di gioia, ma solo l'indeffeso zirlorio delle cicale e un gracidare assordante... Qualche bifolco, qualche contadino, qualche buttero giallo di febbre vi fanno un triste saluto. Tratto tratto si scoprono tra le canne dei lustrì sospetti: è l'acqua stagnante... Nei rari casali, nelle povere osterie, vi salutano uomini dall'aspetto fraterno ma come scaturiti dal passato. Paiono d'una stirpe che non è morta mai; le loro facce sembrano lavorate come i ruderi della campagna e su esse si leggono sacrifici secolari. La via Appia procede così per miglia e miglia, attraverso un paese sospetto, ricco di pascoli, di tumboleti, di macchie, ma silenzioso. Gli archi della strada superano i canali fangosi nei quali si vedono i bufali immobili, mentre rari guizzi accusano i pesci. Qualche famiglia di pescatori ha costruito le capanne sulle palizzate e vive come gli uomini primitivi fabbricando le stuoie e le nasse. Pare d'essere piombato in un paesaggio arretrato nei secoli; pare d'essere precipitati in una specie di Stige e la nostra vita civile sembra un inganno, un'illusione”¹. Difficile trovare una citazione del maestro più commossa e illuminante per introdurre la

sua attività di paesaggista: il fascino irresistibile che sprigiona il silenzio innaturale della campagna romana si fonde con la sensazione immanente di essere catapultati in un'altra era - lontana nel tempo ed immutabile - dove ancora non violato è il vivificante rapporto tra uomo e natura, rapporto inteso dall'artista come base fondante del classicismo. Campagna romana, dunque, come “specchio dell'anima classica”, secondo un'interpretazione che risente inevitabilmente della cultura estetica dei *Deutsch-Römer*.

Come è noto la conversione alla pittura di paesaggio avvenne per Sartorio grazie a Francesco Paolo Michetti. Fu lui a guidarlo a Parigi nel 1889 illustrandogli i protagonisti della scuola di Barbizon - di cui il preferito risulta non a caso Jean-François Millet grazie alla sua visione panica della natura - e fu sempre lui, una volta giunti a Francavilla, a porgergli la sua scatola dei pastelli per spronarlo ad alternare gli impeccabili nudi studiati in *atelier* con la pittura di paese. Sartorio anni dopo, rimarcando con orgoglio il suo essere un artista senza maestri né allievi, riconoscerà solo al pittore abruzzese un debito spirituale: precisamente nel cenacolo michettiano poté apprendere il classicismo inteso come “perfetta comunione dell'uomo e della natura”². L'arte del paesaggio diviene, quindi, a partire dal 1890 non più un'arte inferiore - come la cultura accademica di cui Sartorio era imbevuto presupponeva - bensì un genere nobile, mercé il suo sostrato classicista, un filo conduttore che attraverserà costantemente tutta la sua carriera, costituendo il mezzo



fig. 2 - *Fanciullo alla fonte*, Archivio G. A. Sartorio

per rigenerarsi entrando in contatto con l'essenza mitica della natura.

La repentina maturità acquisita da Sartorio nel genere paesistico si può evincere analizzando alcune opere disperse, ma testimoniate dal prezioso Archivio Sartorio, databili a par-

tire dalla seconda metà degli anni Ottanta. Nella prima (fig. 1) il sentore di compostezza accademica di alcuni putti stereotipati - ben modellati e attorniti da una vegetazione frastagliata la cui descrizione tradisce un'agilità di marca fortuniana - testimonia l'assenza del-

la verifica sul vero, suggeritagli di lì a breve da Michetti. Nella seconda opera - non a caso forse un pastello (fig. 2) - l'elegante sinuosità del giovinetto di schiena immerso in un paesaggio vibratile di lucori e di riflessi attesta l'avvenuto contatto con le teorie del "paesaggio stato d'animo" elaborate in seno al gruppo In Arte Libertas, a cui Sartorio si unisce a partire dal 1890. Inizia ora il tentativo di immergersi spiritualmente nella Natura che ci circonda, di entrare in contatto con la sua intima essenza, con i suoi sentimenti, congiungendo in tal modo uomo e natura, unione che è anche valvola salvifica con cui sfuggire alle falsità del mondo civile contemporaneo. I passi successivi vedono il maestro abbandonare le compiaciute raffinatezze ispirate alle atmosfere di ispirazione dannunziana per concentrarsi sull'indagine dal vero della campagna romana (figg. 3 - 4), con uno stile dai tratti salienti ben individuabili e che in maniera repentina raggiunge un inusitato successo di pubblico. D'altronde è lo stesso artista che, con un intervento dedicato alla pittura di paesaggio, esplicita le motivazioni della sua poetica: "Non senza ragione il quadro di paesaggio nacque a Roma; la campagna romana ha contenuto i più grandi drammi dello spirito, è stata il teatro del più grande impero del mondo; vide le tragedie della morale moderna, e le vestigia delle glorie e degli avvenimenti sono rimaste sopra questo suolo significanti, vigili, ammonitrici"³. La campagna romana, quindi, come luogo d'elezione per la creatività del genere paesistico in virtù della sua peculiare "densità di memorie". E



fig. 3 - *La raccolta del fieno (Terracina)*,
Archivio G. A. Sartorio

questo paesaggio romano Sartorio lo connota anche da un punto di vista architettonico rimarcando, spesso spostandola in alto, la linea piatta dell'orizzonte poiché "nel nostro paese aperto e senza nebbie, la spina dorsale del quadro di paesaggio è sempre nel fondo, nella linea del mare, nel profilo dei monti"⁴; e questa spina dorsale è sempre ben evidente, conferendo suggestione e immediatezza visiva ai suoi lavori come in *Campagna romana nei pressi della via Nomentana con il Monte Genaro sullo sfondo* o in *Pratica a mare* (tavv. 3, 8). Ma ad aiutare il raggiungimento di questa immediatezza è noto l'ausilio della fotografia da parte dell'artista. Risale appunto all'amicizia con il conte Gegè Primoli - da una sua foto deriva appunto *Pratica a mare* - e con Michetti la curiosità sperimentale sempre crescente per il nuovo mezzo fotografico. Se la



fig. 4 - *Sulle rive dell'Aniene*, Archivio G. A. Sartorio

tecnica del pastello aiutava Sartorio a cogliere in velocità il dato fenomenico, a fissare la “primitiva sensazione” di costiana memoria emanata dalla natura, il mezzo fotografico è un intervento della modernità, utilizzato con disinvoltura dal pittore per conquistare quel “taglio del quadro” che più si adatta ad espri-

mere il suo sentimento all'osservatore. E l'artista moderno non ha riverenze nell'utilizzarlo come un taccuino di appunti che possono essere conservati, tagliati o ingranditi a suo piacimento, come un brogliaccio di studi dal vero; esemplare in questo senso l'aggiunta a penna del volo di uccelli sulla

fotografia di *Sulle rive dell'Aniene* (fig. 4). Sorretto dalla sicurezza dei propri mezzi tecnici - e dall'ausilio della fotografia - Sartorio si muove instancabilmente nella campagna romana ritornando con frequenza però in quei posti dove più forte è il legame con la storia, con il mito. Già Luigi Serra aveva sottolineato la predilezione per quei “luoghi della campagna romana avvolti nei veli fantasiosi delle leggende oppure onusti di memorie”⁵, da qui l'iterazione di opere ambientate a Terracina e al Circeo. E sufficiente scorrere l'elenco dei suoi lavori inviati ad esposizioni ufficiali per avere conferma delle riflessioni di Serra: *Terracina: le ruine del tempio di Giove*, *Porto Traiano a Terracina*, *Il porto di Anxur* o *Sulla spiaggia d'Amiclea*. Ancor più suggestiva la disamina di una tempera quale *Il trasporto del legname* (fig. 5), dove la potente gestualità dell'uomo sorprendentemente mascherata nel lavoro quotidiano acquisisce un'immanenza quasi sacrale, o meglio decisamente mitica, senza tempo. Inoltre, come mi è stato suggerito, per enfatizzare l'effetto di grandiosità di un monumento antico, ma anche come si è visto del lavoro quotidiano in campagna, Sartorio utilizza spesso un punto di vista dal basso, probabile atto di riconoscenza nei confronti del classicismo visionario di Piranesi, ennesima conferma dell'inusuale preparazione culturale dell'artista⁶.

La “densità di memoria” insita nella campagna romana ricercata con insistenza da Sartorio (fig. 6) si viene dunque a riallacciare inconsapevolmente alle motivazioni che spinsero all'inizio del XIX secolo maestri prove-



fig. 5 - *Il trasporto del legname*,
Archivio G. A. Sartorio

nienti da tutta Europa ad indagare dal vero i dintorni di Roma giungendo al rinnovamento del *paysage classique*. Sarà Alessandro Castelli il più longevo interprete di questa concezione dell'artista compositore, ovvero del pittore che fa studi dal vero e successivamente li “compono” per trasmettere all'opera “il sentimento del bello, dell'orrido, del malinconico, del placido”⁷. E Sartorio conosce bene anche Achille Vertunni, colui che detronizzò Castelli dalla guida del paesaggismo romano, interprete “per eccellenza della deserta natura” della campagna di Roma. Fu proprio lui infatti ad elaborare per primo “un paesaggio vero ed importante con una linea orizzontale”, che ben si adattava a descrivere la conformazione geologica dell'agro romano⁸, linea che come abbiamo visto diverrà spina dorsale dei paesaggi di Sartorio. Ed è anche nota la

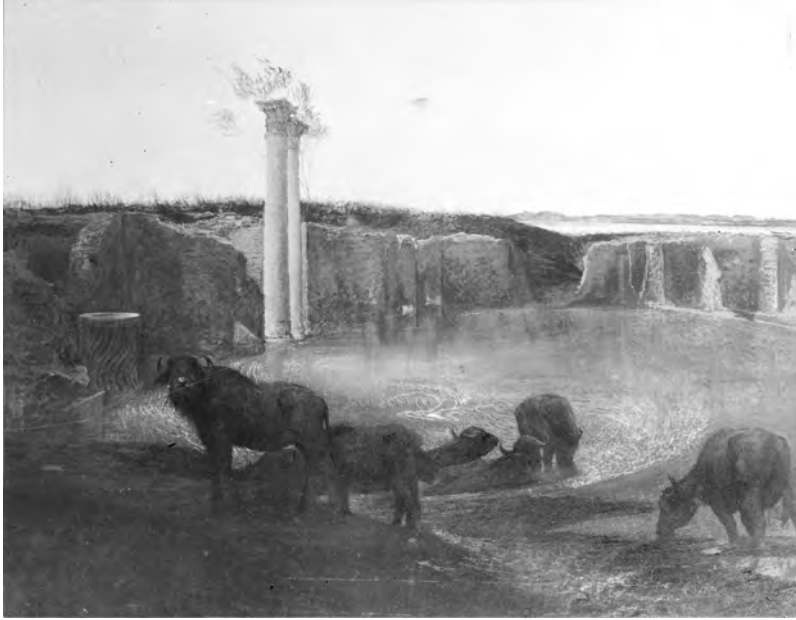


fig. 6 - *Bufali ad Ostia Antica*, Archivio G. A. Sartorio

liason con l'altro grande protagonista romano della pittura di paesaggio: Nino Costa. L'idea di cogliere la primigenia sensazione che spira dalla natura non può che collegarsi al concetto dell' "eterno bozzetto" predicato da Costa sin dai tempi della Scuola etrusca. L'artista deve fissare in un bozzetto l'impressione tratta dal vero, e quindi trasformarlo tramite il "sentimento del pensiero", in cui si mescolava paziente analisi e partecipazione emotiva, senza mai trascurare la prima sensazione. Ma nel

momento stesso in cui Sartorio si riallaccia all'asse Castelli-Vertunni-Costa lo nega e lo trasforma in qualcosa di assai diverso. Innanzitutto utilizza la fotografia come mezzo tecnico esplicito contravvenendo al più saldo dei principi di Castelli, quindi elimina la forza squillante dei colori di Vertunni, e in quanto a Costa lo rinnega programmaticamente annullando di fatto anche il suo paziente "realismo intellettuale" nella sua personale immersione nel dato fenomenico: "[...] e non

è vero che io sia stato mai uno scolaro di Giovanni Costa come taluno ha stampato. Nello studio di Giovanni Costa non sono entrato mai [...]”⁹. D'altronde Costa predicava a Sartorio sin dagli esordi del loro incontro la calma e l'annullamento di ogni virtuosismo: “Il Sartorio non deve ricorrere alla prestidigitazione. Non mi infagotti né mi accolliti le sue figure, né spero troppo nella forza dei suoi polsi, ma dalla intensità del sentimento vada alla ricerca del giusto. Pazienza Sartorio. Pazienza. Pazienza è genio”¹⁰. Ma il genio di Sartorio apparteneva ad un'altra pasta - e ad un'altra epoca potremmo aggiungere - e utilizzò non solo la forza dei suoi polsi - ovvero la peculiare capacità tecnica al di fuori del comune - ma anche gli strumenti tecnici più moderni per giungere a penetrare l'essenza mitica del paesaggio romano riconoscendovi le più profonde aspirazioni del suo animo.

NOTE

¹ Passo tratto da una conferenza tenuta da Sartorio a Terracina e riportato in L. Serra, *La campagna romana nelle tempere e nei pastelli di G.A. Sartorio*, in “Emporium”, XXVII, 1908, 160, pp. 281-296.

² Cfr. G. A. Sartorio, *Le confessioni e le battaglie di un artista*, “Il Secolo XX”, agosto 1907.

³ G. A. Sartorio, *Della Pittura di paesaggio*, in

Flores et Humus. Conversazioni d'arte, Città di Castello, 1923, p. 241.

⁴ Ivi, p. 278 - 279.

⁵ L. Serra, *La campagna romana nelle tempere e nei pastelli di G.A. Sartorio*, cit., p. 286.

⁶ Ringrazio Teresa Sacchi Lodispoto per il suggerimento.

⁷ Cfr. G. Berardi, *Pittura all'aria aperta nei dintorni di Roma*, in *Storia del Lazio rurale '900*, a cura di L. Barozzi, Roma, Arsiel, 2005, pp. 325-326.

⁸ Cfr. F. Netti, *Scritti critici*, a cura di L. Galante, Roma, De Luca, 1980, pp. 257-258. Per un approfondimento sulla figura di Vertunni rimando al recente intervento di E. Querci, *Achille Vertunni e Mariano Fortuny: Roma tra arte e mercato nella nuova stagione internazionale*, in *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità 1775-1870*, a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, Roma, Campisano Editore, 2012, pp. 209-226.

⁹ G. A. Sartorio, *Lettera a Tommaso Sillani*, 5 ottobre 1920, riportata in *Giulio Aristide Sartorio. Il realismo plastico tra sentimento e intelletto*, catalogo della mostra a cura di P. A. De Rosa, P. E. Tra-stulli (Orvieto, Palazzo Coelli, 8 maggio - 8 luglio 2005), Orvieto, Orvieto Arte Cultura Sviluppo, 2005, pp. 207 - 208.

¹⁰ Cfr. U. Ojetti, *Aristide Sartorio*, “Corriere della Sera”, 6 ottobre 1932.



fig. 1 - *Baccanale (Festa pagana)*, 1890 c.,
Archivio G. A. Sartorio

Eugenia Querci

Itinerario simbolista: l'antico, la natura e l'idea

L'universo letterario di Gabriele D'Annunzio costituisce un'inesauribile fonte per comprendere l'atmosfera intellettuale e "sentimentale" romana tra anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento. Senza incorrere nell'abbaglio di ricercare una puntale corrispondenza tra immagine letteraria e quadro, è innegabile che il poeta e scrittore pescarese assomma e riflette, con la formidabile varietà di un prisma, la complessità di questi anni, caratterizzati dal conflitto costante tra poli opposti, tra la scienza indagatrice e le chimere del sogno, tra natura panica e urbanismo borghese.

Come D'Annunzio afferma nel suo commento al *Giorgione* di Angelo Conti, "in arte lo stile è tutto", e ancora, "soltanto lo stile ha la potenza di dar la forma e la vita all'ideale sognato"¹, così Sartorio troverà nello stile, segno dell'idea, la chiave per tradurre in forma pensiero e immaginazione. E lo stile si accompagna alla tecnica, quest'ultima additata dallo stesso Sartorio, in una lettera a Vittore Grubicy, come fonte primaria della sua "riforma" artistica². Nell'universo dannunziano arte e vita mirano alla sintesi, ed è dunque un episodio straordinario dell'ideale sodalizio D'Annunzio-Sartorio l'identificazione di quest'ultimo con il protagonista del *Piacere*,

quando Sartorio si firma *Andrea Sperelli Cal-cographus* in una lettera al poeta.

Se nel D'Annunzio degli anni Novanta (dal *Piacere*, al *Trionfo della morte*, al *Fuoco*) ricorre con ritmica cadenza l'evocazione del sogno, inteso come ciò che seduce, incita e inganna i sensi e la mente, allo stesso modo Sartorio reitera figure addormentate, giacenti, con gli occhi coperti e lo sguardo indecifrabile. Nel tornare ripetutamente su temi connessi con l'intrinseca tragicità della condizione umana, tipici non solo di D'Annunzio, ma della letteratura simbolista decadente di fine secolo, da Arturo Graf a Diego Angeli a Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Sartorio se ne mostra avvinto e allo stesso tempo desideroso di elaborare una soluzione. Il grande dittico *Diana di Efeso e gli schiavi* e *La Gorgone e gli eroi* (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna), eseguito tra il 1895 e il 1899 durante il soggiorno a Weimar, condensa dieci anni di riflessioni e di tentativi, sintetizza un clima culturale che potremmo definire genericamente europeo (Sartorio ha conosciuto direttamente i *pompier* e i simbolisti francesi, le visioni più perturbanti dei pre-raffaelliti inglesi, il nuovo classicismo accademico tedesco) e si appresta a superarlo in un nuovo linguaggio che sarà quello della grande decorazione ambientale, attraverso l'esaltazione del nudo simbolico e vitalistico, e del paesaggio, permeato dalla storia e dal mito.

Come nota Ugo Fleres, attorno al 1890 Sartorio è uno "sceglitore sapiente, assimilatore felice, ricco d'un patrimonio d'immagini

EUGENIA QUERCI



fig. 2 - *L'Idolo*, Archivio G. A. Sartorio

e di nozioni che lo fanno dipingere piuttosto con aristocratica delizia, anziché con ischietta commozione³. Accade dunque che le festose atmosfere pagane della *Baccanale (Festa pagana)* esposto a Roma nel 1890 (fig. 1) mescolino l'ispirazione böckliniana, con citazioni da Adolphe Bouguereau (la baccante con i cembali) e prestiti da Fortuny e dalla scuola spagnola (il bimbo con il flauto doppio in primo piano). L'aspirazione a una fusione panica con la natura, come ideale ricongiungimento tra slancio vitale, illusioni della percezione, vuoto della mondanità, è tema per eccellenza dannunziano, asse centrale del *Trionfo della morte* (1894): "contemplare con tal continuità la natura da giungere a riprodurre in me solo il palpito concorde di tutto ciò che è creato"⁴, vagheggia il poeta, per poi dichiarare l'impossibilità di un contatto autentico con la natura libera, finendo inesorabilmente avvinto dalla prigionia dei sensi.

Tra gli anni Ottanta e Novanta Sartorio si nutre di letteratura (e lui stesso sarà scrittore immaginoso), servendosi (in particolare Leconte de Lisle) nella grande tela *I Figli di Caino* con cui si fa conoscere dal pubblico parigino nel 1889. Caratterizzato dal prevalere del bitume e di un realismo secentesco, inaugura la lunga riflessione attorno al nudo, inteso alla maniera antica come simulacro di significati simbolici. Una strada che l'arte francese non aveva mai interrotto, dal romanticismo all'*art pompier*, dandone prova agli annuali Salon; particolarmente pertinente, in tal senso, il richiamo di Bruno Mantura

al monumentale *Caino* esposto da Fernand Cormon nel 1880⁵.

Corpi nudi contorti, associati al tema della bellezza e della morte, dell'illusione delle cose terrene, della vanità dei desideri e delle ambizioni umani, dell'eterna contraddizione tra realtà e sogno: basti ricordare le opere *Stige* (1893-1895), poi ritagliato, il fosco *Baccanale* (1895 ca.), *La favola dell'Impassibile* (1893), *Sirena* (1893), fino ad arrivare al già citato dittico *La Gorgone e gli eroi* e *Diana di Efeso e gli schiavi* (1895-1899, Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna).

Ne *I Figli di Caino* fa la sua comparsa la tigre, motivo ricorrente tanto in pittura quanto nell'incisione. Una schiera di tigri acquattate appare già nell'*Idolo* (fig. 2), singolare dipinto simbolista documentato dall'archivio Sartorio, probabilmente eseguito tra la fine degli anni ottanta e i primi anni novanta, per l'affastellarsi di particolari, figure e situazioni diverse, secondo una certa incertezza compositiva. Simbolo per eccellenza dell'irrazionalismo e dell'individualismo volitivo di fine secolo, il soggetto della tigre viene declinato, tra gli anni Novanta e il primo decennio del Novecento, con uno spiccato realismo dei dettagli ma con un'atmosfera da bestiario fantastico: scene di lotte tra fiere (tigri, elefanti, serpenti, cocodrilli, mostri marini), che risentono del repertorio *animalier* di Eugène Delacroix, mediato attraverso i dipinti orientalisti con maestosi tigri e leoni di Jean-Léon Gérôme, come *La nuit au desert* ammirato da Sartorio a Parigi⁶. Condotte grazie allo studio dal vero in numerosi giardini zoologici europei, sono

immagini dalla carica primordiale, percorse da venature simboliste (tav. 1).

La vicinanza in questi anni con diverse personalità del mondo culturale romano, in particolare di storici dell'arte e archeologi che ruotano attorno alla rivista "Archivio Storico dell'Arte" diretta da Domenico Gnoli, è motivata dall'innata passione antiquaria di Sartorio, voracemente autodidatta: nel 1896 Angeli lo definisce "uno dei pochi pittori italiani che abbiano cultura d'arte", riferendosi alla sua competenza di conoscitore d'arte antica⁷. L'arte antica sembra costituire per Sartorio una costante ossessione, che lo conduce di volta in volta a tentare il confronto con i maestri che sin dalla fanciullezza lo hanno affascinato, come il Michelangelo della Sistina. Altrettanto forte e precoce è il pungolo della statuaria greco-romana, resa ancora più eloquente dalla "lunga sepoltura", dal "martirio delle mutilazioni"⁸. Il giovane Sartorio penetrava nel museo "come in un santuario iniziale che gl'insegnava una vita. Assorbito fino alla di-



fig. 3 - *Amor sacro*, 1889 c.,
Archivio G. A. Sartorio

menticanza completa del mondo esteriore, disegnava ed il sentimento degli artisti secolari, gusto arcaizzante, sensualità alessandrina, epureismo estetico, si rivelano a lui come fossero grazia divina"⁹.

Il patrimonio di immagini che affolla la sua mente riemerge nella sua opera simbolista, come elemento straniante dalla valenza 'metafisica': il disegno *Gorgona* pubblicato sulla "Tribuna Illustrata" nel 1890, evocazione dell'enigmatica testa di *Furia sopita* del Museo nazionale di Napoli; la Gorgone del grande dittico della Galleria nazionale d'arte moderna che, forse anche prima di guardare alla *Notte* di Michelangelo o all'imbelle *Ninfa* costiana, prende le sembianze della scultura mutila di Afrodite Anadiomene, anch'essa del Museo nazionale; la Diana efesina nel dittico della Galleria nazionale, dal volto e le mani di bronzo (numerose sono le versioni, da considerare in particolare quelle dei Musei Capitolini e del Museo Nazionale romano). Un

florilegio di tarsie cosmatesche, marmi scolpiti, suppellettili d'oro caratterizza i dipinti "bizantini" di Sartorio, le varie *Visioni medievali* (fig. 3), costruiti con uno spirito affine a quello di un D'Annunzio teso a comporre il proprio vocabolario di parole rare. Il vagheggiamento di un neopaganesimo, simbolo di raffinatezza ellenizzante e ritrovata libertà sensuale, era diffuso nell'ambiente intellettuale romano degli anni Ottanta-Novanta, permeabile al sincretismo culturale, e anche Sartorio (che si diceva insoddisfatto de *I figli di Caino* poiché pittura "seicentesca e cattolica"¹⁰) ne risente. *L'Apostata* (tav. 2) appartiene a questo clima. Posta a illustrazione dell'omonimo componimento poetico di Diego Angeli sul numero unico è "Roma carità e Lavoro" del 1897 (componimento in cui si ripete ritmicamente il verso "in alto stà la croce d'oro"¹¹), la tela ritrae l'imperatore Giuliano l'Apostata, ultimo grande celebratore del paganesimo antico, sullo sfondo di un altare con i simboli cristiani alfa-omega mentre osserva pensoso una scultura modellata sulla Venere Esquilina dei Musei Capitolini, recuperata in uno scavo del 1874.

Non solo il mondo greco-romano, ma anche il Quattrocento porge all'artista l'aggancio per dare forma alle proprie visioni. La fascinazione per le finezze quattrocentesche era sostenuta da intellettuali come Angelo Conti, e condivisa nell'ambiente costiano di *In Arte Libertas* a cui Sartorio era vicino. Su di esso si innestava la diffusione della cultura inglese e preraffaellita, inizialmente mediata dalla frequentazione della famiglia Stilmann, di Gia-

como Boni e ancora una volta di D'Annunzio, che lo aveva introdotto all'arte di Rossetti all'epoca in cui era impegnato nel *Piacere*.

Se in una prima fase, coincidente con l'epoca della "Cronaca bizantina", il Preraffaellismo è praticato in un'accezione illustrativa e 'scolastica' (le illustrazioni medievali per *l'Isaotta Guttadauro*), esso viene poi raffinato e depurato nel corso degli anni Novanta, in coincidenza con la stagione del "Convito" e tramite la conoscenza diretta della fratellanza inglese nel primo viaggio a Londra del 1893, complice (non a caso) l'archeologo Boni. Questa esperienza lo avvicina a un estetismo raffinato e a un modello femminile chimerico, un femmineo dai tratti androgeni, rarefatto come un sogno inquietante. Il dittico della Galleria nazionale d'arte moderna, a cui lavora in Germania, può rimandare al Max Klinger de *L'Ora blu* (1890, Lipsia, Museum der Bildenden Künste), ma risente forse più delle forme e delle atmosfere claustrofobiche dei dipinti di Rossetti e soprattutto di Burne-Jones, la cui opera conosce direttamente, sia a Roma sia nei viaggi a Londra.

Il trittico delle *Vergini savie e delle Vergini folli* (Roma, Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea di Roma Capitale), commissionatogli dal conte Primoli nel 1890, pur maturato attraverso una conoscenza indiretta del movimento inglese, mostra la complessità della ricerca sartoriana a questa data: suggestioni quattrocentiste, perseguite nella forma, nella tecnica e nei materiali; erudizione nelle citazioni medievali-bizantine; meditazioni sul paesaggio stato d'animo; prime riflessioni



fig. 4 - Santa Cecilia,
Archivio G. A. Sartorio

sulla stilizzazione dei corpi e dei volti in un'eleganza algida ed ermetica. L'aristocratica figura femminile in piedi, intenta ad allacciarsi la cintura o concentrata in indeterminate letture, ricorre in numerosi dipinti di questi anni, tutti legati, psicologicamente, al

trittico delle Vergini. Figure per l'enigmatico contegno delle quali è opportuno citare anche il belga Fernand Khnopff.

Inscindibili dall'adesione simbolista sono le complesse cornici - gotiche, rinascimentali, e adorne di motivi vegetali e geometrici - che accompagnano le opere più schiettamente preraffaellite: dal trittico delle Vergini (1891-1893), alla botticelliana *Madonna degli Angeli* (*Magnificat*) del 1895, alla Santa Cecilia presente nell'Archivio fotografico Sartorio (fig. 4), una delle molte versioni in questo caso quasi sovrapponibile a quella riprodotta nel *Trittico delle Sibille*.

L'economia di motivi è una caratteristica di Sartorio, che attorno ad uno stesso soggetto lavora in modo circolare, cambiando l'inquadratura, l'ambientazione, gli attributi, complice, come sempre, la fotografia (si vedano la nota serie di scatti di Primoli a Maria Hardouin di Gallese). *La Lettrice*, documentata dall'Archivio Sartorio e appartenente allo stesso filone (fig. 5), chiarisce l'approccio disinvolto verso il dato antico, utilizzato senza preoccupazioni filologiche quali erano quelle dei così detti "pittori archeologi" della generazione di Siemiradzki e Morelli ma, al contrario, come innesco dell'immaginazione: la cinquecentesca *Fontana delle tartarughe* di piazza Mattei a Roma (i cui efebi manieristi dovevano sollecitare non poco Sartorio), è qui inserita in un quieto e sospeso orizzonte lacustre, con i pini all'orizzonte probabilmente studiati dal vero in una delle frequenti escursioni nella campagna romana.

Proprio la natura selvaggia, la campagna



fig. 5 - La lettrice (Fontana delle tartarughe), Archivio G. A. Sartorio

desolata, gli orizzonti vasti sospesi tra terra e acqua dell'agro romano e dei colli, dell'Appia, di Castel Fusano, Ninfa, fino alla pianura Pontina e al Circeo - di cui è esempio in mostra l'imponente teleri per villa Barluzzi in via San Sebastiano a Roma (1926, fig. 6), sotterrano l'artista nel distacco dagli ombrosi psicologismi che l'adesione simbolista imponeva. Nella campagna laziale storia e natura gli appaiono convivere in perfetta fusione, immerse in un silenzio che è tuttavia pieno di "parole, d'accenti, d'immagini"¹². Sartorio si incammina sempre più spedito sulla via alla natura che Michetti aveva aperto per lui, fino a elaborare una visione della classicità integrata nella natura, sorgente inesauribile di quella mitologia fondativa della nuova Italia che il pittore di idee Sartorio condenserà negli scattanti, tesi, flessuosi nudi allegorici di innumerevoli fregi.

NOTE

¹ G. D'Annunzio, *Scritti giornalistici: 1889-1938*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori 2003, p. 302.

² Lettera di Sartorio a Vittore Grubicy, 20 maggio 1893, Rovereto, Fondo Grubicy, citato in *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, catalogo della mostra a cura di R. Miracco (Roma, Chiostro del Bramante, 24 marzo-11 giugno 2006), Firenze, Maschietto Editore - Mandragora, 2006, p. 73.

³ U. Fleres, *Prima esposizione della città di Roma*, in "Archivio Storico dell'Arte", V-VI, 1890, p. 243.

⁴ G. D'Annunzio, *Trionfo della morte*, Milano, Mondadori, 2009, p. 145.

⁵ Scheda di B. Mantura in *Giulio Aristide Sartorio: figura e decorazione*, catalogo della mostra a cura di B. Mantura, A. M. Damigella (Roma, Palazzo di Montecitorio, 2 febbraio-11 marzo 1989), Milano, F. M. Ricci, 1989, pp. 81-82.

⁶ F. Castellani, *Cresima d'artista a Parigi*, in *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, cit., pp. 87-95.

⁷ D. Angeli, *Per un quadro eretico*, in "Archivio Storico dell'Arte", 1896, serie 2, p. 71. L'articolo è dedicato al libro di Uhlmann su Botticelli e sulla tavola *L'Assunzione della Vergine* a lui attribuita conservata alla National Gallery di Londra. Il nome ricorrerà di Sartorio, da quest'epoca in poi, in numerose commissioni legate alla conservazione dei beni artistici e archeologici della capitale.

⁸ G. A. Sartorio, *La favola di Sansonetto Santapupa*, in *Giulio Aristide Sartorio. Il Realismo Plastico tra Sentimento ed Intelletto*, catalogo della mostra a cura di P. A. De Rosa, P. E. Trastulli (Orvieto, Palazzo Coelli, 8 maggio-18 luglio 2005), Orvieto, Orvieto Arte Cultura Sviluppo, 2005, p. 167.

⁹ *Ivi*.

¹⁰ G. A. Sartorio, *Le confessioni e le battaglie di*



fig. 6 - Villa Barluzzi in Via San Sebastiano. Atrio nobile, Archivio G. A. Sartorio

un artista, in “Il Secolo XX”, agosto 1907, pp. 619-634, ripubblicato in *Giulio Aristide Sartorio. Il Realismo Plastico tra Sentimento ed Intelletto*, cit., p. 201.

¹¹ L’opera è pubblicata, accanto alla poesia *L’Apostata* di Diego Angeli, nel numero unico “Roma. Carità e Lavoro”, 1897, p. 26. È nota una foto d’epoca, presente anche nell’Archivio Sartorio, in cui è visibile, insieme ad altri, un dipinto con il medesimo giovinetto, tuttavia inserito in un’ambientazione naturalistica, in atto di colloquiare

con una giovane donna (v. *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, cit., p. 15). Si ritiene possibile che *L’Apostata* qui in mostra sia la stessa opera ridipinta nella parte destra e nello sfondo per riadattarne il significato. In un momento difficile da precisare il dipinto fu ritagliato fino ad assumere le dimensioni attuali.

¹² G. A. Sartorio, *La favola di Sansonetto Santapupa*, in *Giulio Aristide Sartorio. Il Realismo Plastico tra Sentimento ed Intelletto*, cit., p. 163.



fig. 1 - Orsi bianchi, 1904, Archivio G. A. Sartorio

Francesco Maria Romani

Sartorio animalier

L'8 marzo del 1930 si inaugura presso il Giardino zoologico di Roma la *Prima mostra nazionale dell'animale nell'arte*. Giulio Aristide Sartorio viene nominato, insieme ad Arturo Berlingeri, vice presidente della mostra, la quale ha lo scopo di “far noti al pubblico quegli autori la cui arte si esprime nella rappresentazione degli animali in pittura, scultura e disegno”¹. Organizzata dal Sindacato nazionale degli artisti, la mostra offre inoltre a Sartorio, due anni prima della sua morte, l'occasione di esporre in una sala personale un'ampia retrospettiva antologica dell'attività dedicata a questa particolare tematica con ventiquattro tra opere grafiche e acqueforti, quattordici dipinti ad olio e sei sculture per un totale di quarantaquattro opere che ripercorrono l'intera attività di Sartorio dedicata alla pittura animalista, evidenziandone così la particolare connotazione poetica.

Nella lunga serie di esposizioni che testimoniano il costante interesse rivolto ad approfondire lo studio delle molteplici sensibilità artistiche di Sartorio, questa del Giardino zoologico di Roma è la prima a porre l'accento su un filone che trasversalmente occupa gran parte della sua attività di artista. Tuttavia la particolare specificità di questa esposizione non verrà successivamente menzionata nei registi espositivi delle numerose

pubblicazioni dedicate a Sartorio, a partire dalla grande antologica della Reale accademia d'Italia del 1933. Eppure già nel 1914 l'allora ispettore delle Regie gallerie di Venezia, Luigi Serra, aveva pubblicato un intero libro riguardante la produzione animalista nella pittura e nella scultura di Sartorio ponendosi, di fatto, come unica altra occasione di studio dedicato a questo rilevante aspetto della sua arte.

Sono dunque questi i due soli momenti in cui lo studio dell'imponente corpo di opere dell'artista venne analizzato nell'ottica di un'attenzione critica che, nell'isolamento del soggetto animalista, lo esaminasse come elemento ricorrente, e talvolta caratterizzante, nella vastissima produzione artistica del pittore.

Il contesto formativo nel quale il giovane Sartorio compie i primi esperimenti pittorici avviene in famiglia, attraverso le importanti figure del padre Raffaele e del nonno Girolamo, dal quale ebbe in tenera età le prime lezioni di anatomia animale.

Le travagliate vicende biografiche che accompagnarono l'arrivo di Girolamo insieme al padre Siro da Novara a Roma, si inseriscono all'interno di una romanzesca e patriottica storia d'amore sullo sfondo dell'occupazione francese in Italia. Siro Sartorio, segretario del generale Miollis, fu licenziato poiché fece sparire gli incartamenti di un processo per carboneria riguardanti il fidanzato della sorella di una giovane ragazza di cui Girolamo si era invaghito appena giunto a Roma.

L'improvvisa indigenza che la famiglia



fig. 2 - *Tre scimmie*, Archivio G. A. Sartorio

Sartorio fu costretta ad affrontare, spinse Girolamo a esercitare il mestiere di scultore, nel quale si affermò come animalista iniziando con falsificazioni dall'antico e realizzando gruppi di animali che, secondo Luigi Serra, sarebbero ancora presenti in molte collezioni prestigiose, dai Musei Vaticani alla Biblioteca Ambrosiana di Milano²; risulta, inoltre, che Girolamo abbia prodotto numerose opere a carattere animalista per molti palazzi nobiliari, scolpendo anche il paliotto dell'altare maggiore della chiesa di Sant'Agostino a Roma.

Tali notizie ci mostrano come il giovane Giulio Aristide “fosse spinto fin dai primi anni verso la contemplazione della natura animale, la quale esercitò su di lui un fascino continuo, in modo che anche mentre il tormento di più vaste opere lo assillava, egli non tralasciò quello studio in cui forse tro-

vava una più serena gioia”³: la serena e pacata gioia a cui Serra fa riferimento è l'elemento distintivo di molta produzione animalista dagli anni giovanili fino alle più mature visite presso i giardini zoologici inglesi e tedeschi (figg. 1 - 2), nei quali l'occhio del pittore si impegna nella ricerca di una contemplazione icastica del vario mondo animale, vissuto spesso come elemento estraneo al contesto naturalistico, focalizzando la sua attenzione sull'intima percezione del temperamento di ogni singolo animale; è il caso, ad esempio, di un nutrito corpo di opere grafiche, talvolta tradotto a olio, che hanno per soggetto leoni, tigri (fig. 3), pecore e cavalli; curiosa la totale assenza di cani tra le molte specie animali che Sartorio ritrasse.

“Egli mantiene sempre all'animale il suo peculiare carattere, lo isola da ogni rapporto con l'uomo e spesso anche con la natura, perché, avendolo compreso ed amato, sa ch'esso può interessare così com'è, senza costrizioni e alterazioni, arricchito di una vita più intensa dalla magia dell'arte”⁴. L'interesse di Sartorio, in queste opere, tende a liberare la forma animale da ogni possibile carico di attribuzione simbolica e spirituale, restituendo al soggetto la sua più intima vocazione esistenziale. L'immobilità del racconto si apre al principio di un'analisi che pone con fermezza la possibilità di stabilire una vocazione quasi ritrattistica nella descrizione di un soggetto animale, senza che questo sia chiamato a rivestire ruoli che naturalmente non gli spetterebbero.



fig. 3 - Tigre, 1900 c., Archivio G. A. Sartorio



fig. 4 - *Cavallo e boa*, 1900 c., Archivio G. A. Sartorio

Insieme a questa produzione si impone parallelamente una ricerca opposta, dove il soggetto animale diventa il protagonista di un'esplosione di dinamica ferocia attraverso la quale si manifesta la drammaticità di scontri primordiali, solo parzialmente derivati dall'osservazione della natura. Riferimenti al

mondo classico si palesano, come diretta espressione di forze in azione, con talune allusioni simboliche che spesso si concentrano nella riproposizione di animali eletti a custodi di una incerta e instabile dimensione interiore. Elefanti che sovrastano tigri schiacciate dal loro peso, dal titolo *Lotte regali*, leopardi

che azzannano cavalli come *Mandria sorpresa* o ancora *Cavallo e boa* (fig. 4), in cui alla tensione muscolare del cavallo che si ritrae in impennata, corrisponde il rapido gesto del serpente nell'atto fulmineo di attaccarlo (di questo soggetto Sartorio realizzerà anche una fusione in bronzo). Gran parte delle opere in esame mostrano come Sartorio preferisse affidare alla rapidità e all'immediatezza del gesto grafico la traduzione in immagine del guizzo animale traducendolo, come nel caso dei *Mostri dissimili*, in una serie di tre acqueforti databili al 1895-1899⁵ e ristampate nel 1986, a seguito di un fortuito ritrovamento delle matrici tra la documentazione, allora non ancora ordinata, degli eredi del pittore. Piuttosto rari sono i casi in cui Sartorio preferisce trasporre a olio la tensione dinamica evocata dagli scontri: il caso della lotta fra tigre e serpente (tav. 1) probabilmente eseguito durante gli anni del suo soggiorno a Weimar tra 1896 e il 1899, offre quindi la possibilità di ammirare la definizione della muscolatura del felino animarsi sotto il manto minuziosamente descritto.

Nella vastità del regno animale che Sartorio instancabilmente pone a oggetto della sua pittura si rintracciano alcune specie che più di altre attirano l'attenzione del pittore. Il caso delle tigri e dei cavalli riveste in questo senso un ruolo piuttosto decisivo. In molte delle opere giovanili, anche quelle più note, quale ad esempio *I figli di Caino* esposta nel 1889 all'Esposizione universale di Parigi, così come in molte altre opere oggi irreperi-



fig. 5 - Autoritratto, 1905 c.,
Archivio G. A. Sartorio

bili, delle quali vi è traccia in evidenze fotografiche dell'archivio Sartorio, la tigre ritorna come elemento simbolico nel quale il pittore sembra metaforicamente ritrarsi (fig. 5) incarnandosi nei suoi attributi di forza, agilità ed eleganza. Emblematica è la presenza del felino nel dittico *La Diana d'Efeso e gli schiavi*, anch'essa colta nell'ambiguo e misterioso sonno degli schiavi. Non va inoltre trascurato come i primi studi di anatomia animale fossero compiuti da Sartorio in com-



fig. 6 - *Paludi pontine. Lo spurgo dei canali*, 1900 c., Archivio G. A. Sartorio

pagnia del nonno Girolamo, proprio ponendo l'attenzione al mondo dei felini, proclamati, a detta del Serra, "prototipo di tutti i quadrupedi"⁶, soggetto che continuerà a ritrarre anche nelle opere decorative più tarde, come nella tela esposta in mostra (tav. 9).

Tuttavia un altro soggetto, il cavallo, diverrà per Sartorio l'elemento di una ricorrente e trasversale attenzione che lo vedrà protagonista lungo tutta la sua ricchissima e variegata stagione creativa. L'intimo rapporto che lega Sartorio al cavallo si rileva fin

dalla fanciullezza, quando già mostrava un'attrazione profonda verso questo animale, testimoniata anche da alcuni passi dell'auto-biografia: "la pelle dell'animale, tremolante sotto le mani, gli comunicava una specie di brivido. Se le labbra umide gli solleticavano la palma della mano, quando gli offriva lo zucchero, sentiva come una felicità penetrargli nel sangue"⁷. Il brivido cui il pittore lega questo ricordo d'infanzia, oltre ad una disinvoltata abilità equestre, si tramuta negli anni a venire in un'instancabile ricerca per individuare ogni possibile declinazione delle movenze formali dell'animale: dagli studi anatomici alle esaltazioni dinamiche delle lotte, fino alle articolate visioni decorative nell'intreccio delle possenti muscolature del fregio del Parlamento dalle alte significazioni simboliche. Nei paesaggi della campagna romana il buttero a cavallo, il cui lento incedere accompagna le mandrie dei bufali, sembra farsi carico del peso di una storia millenaria che quelle terre e quegli animali tramandano come ultimi e pigri eredi di un'era prossima alla sua conclusione (fig. 6).

Il paesaggio della campagna romana e i suoi più tipici animali, come le greggi che ne seguono e definiscono la conformazione, diventano i presupposti essenziali di un'analisi della realtà intesa come ascolto di una trama epica e mitologica che prende le distanze da qualsiasi forma di oggettivo positivismo realista; la natura si manifesta a Sartorio come spia di una realtà che va oltre il visibile, oggetto privilegiato di un'indagine che coglie le più sottili e sfumate apparizioni dell'essere.

NOTE

¹ *Catalogo illustrato prima mostra nazionale dell'animale nell'arte*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle esposizioni - Giardino zoologico, marzo - aprile 1930), Bergamo, Officine dell'istituto d'arti grafiche, 1930.

² L. Serra, *Giulio Aristide Sartorio. Pittore animalista*, Torino, Edizioni d'arte E. Celanza, 1914, p. 12.

³ *Ivi*, p. 13.

⁴ *Ivi*, p. 14.

⁵ Bruno Mantura propone questa datazione nella presentazione della cartella di tre acqueforti dal titolo *Mostri dissimili*, Milano, Upiglio, 1986.

⁶ L. Serra, *Giulio Aristide Sartorio. Pittore animalista*, cit., p. 13.

⁷ G. A. Sartorio, *La favola di Sansonetto Santapupa*, in *Giulio Aristide Sartorio. Il realismo plastico tra sentimento ed intelletto*, catalogo della mostra a cura di P. A. De Rosa, P. E. Trastulli (Orvieto, Palazzo Coelli, 8 maggio - 18 luglio 2005), Roma, Tipograf, 2005, p. 133.



fig. 1 - Sezione del fregio per la Casa del Popolo, Roma, 1906, Archivio G. A. Sartorio

Eugenia Querci

La grande decorazione: modernità tecnica e iperboli dello stile

Sin dai suoi esordi Sartorio appare concentrato sulla problematicità, formale e compositiva, del tema del nudo, in quell'epoca ormai circoscritto alla pratica accademica e sinonimo di arte convenzionale, ufficiale o *pompier*. Corpi nudi ritorti, distesi, accasciati, compaiono nei suoi dipinti a partire dagli anni Ottanta e appare chiaro che la sua riflessione ruota attorno al problema della costruzione dello spazio rispetto alla distribuzione dei corpi. Un tema per eccellenza decorativo, fin dall'antichità.

Pur nel colorito traslato autobiografico, il racconto *La favola di Sansonetto Santapupa* testimonia il peso esercitato dalla storia familiare (padre e nonno entrambi scultori) sul potente senso plastico sviluppato dall'artista. Il giovane Sartorio respira l'ambiente dei laboratori dei marmorari, viene condotto presso i più importanti musei romani, come i Capitolini e i Vaticani ("colossale gliptoteca latina"), dove "le immagini di deità, d'imperatori, di filosofi, d'atleti, gli parevano un paradiso nel quale per diritto era destinato a entrare"¹. Questa formazione scultorea assolve un ruolo fondante, riversandosi con una formula del tutto inedita nei grandi cicli decorativi che descrivono con il linguaggio del mito e dell'allegoria, nelle forme di una

classicità "ringiovanita", la Nuova Italia. Il rapporto costante con la scultura agirà nel corso del tempo in modo addirittura inverso: i gessi di cavalli, colti nelle pose più tese e slanciate, saranno infatti utilizzati, attraverso la mediazione fotografica e disegnativa a carbone, per essere trasferiti sui grandi nastri di tela dei suoi fregi decorativi, come quello della Biennale del 1907². Inoltre, vale la pena di notare la qualità materica che via via assume la pittura di Sartorio, soprattutto negli anni Venti e in particolare nei bianchi, che si sollevano, s'increspano, si rapprendono assumendo la consistenza dello stucco.

L'auge del formato a fregio, così caratteristico nella pittura a cavallo del secolo, nasceva dalla generale ricerca di una nuova dimensione decorativa. Anche *Il Voto* di Francesco Paolo Michetti, presentato a Roma nel 1883 e che tanto aveva significato per il giovane Sartorio, ha, non a caso, un andamento e una inquadratura orizzontali. La stessa impostazione avrebbe accomunato altri dipinti michettiani come *La figlia di Jorio* e *Le serpi*, senza contare che buona parte delle opere di Burne-Jones, del cui esempio Sartorio aveva tenuto conto negli anni del "Convito", sono fregi di figure stagliate in primo piano su fondi foschi e indeterminati.

Al principio del Novecento la critica, da Mario Morasso ad Adolfo De Carolis, riconosceva nella finalità decorativa la caratteristica intrinseca all'arte antica, esortando l'artista moderno a riappropriarsi di tale nobile vocazione. Per Morasso e le sue teorie sociologiche applicate all'arte, tanto più era elevato il

grado di civiltà tanto più l'arte tendeva all'idea e alle finalità decorative. De Carolis, dal canto suo, dedicava all'argomento il saggio *Arte decorativa moderna*, pubblicato su "Hermes" nel marzo-aprile 1904: "la decorazione come arte madre [...] è essenzialmente ideale", scriveva, e Sartorio sembra applicare questo principio con profonda ortodossia. La pretesa unità delle arti sotto il crisma dello stile è il filo conduttore del ragionamento di De Carolis, che lo porta a contestare quegli artisti che concepiscono diversamente il singolo dipinto dall'opera decorativa. I fregi sartoriani mirano proprio alla perfetta identità tra architettura, ornato e figura³, e a quest'ultima, in particolare, si affida per rivelare "la nobiltà dell'idea", perché "nelle arti plastiche è l'invenzione delle figure che significa"⁴.

L'elemento più innovativo e caratteristico dei fregi di Sartorio è l'esaltazione del movimento, inteso come motivo ritmico, reazione a un impulso iniziale impresso dall'artista-artifex che fa flettere, inarcare, allungare i corpi in un continuo salire e scendere che accompagna la narrazione. Questa animazione interna delle sue rappresentazioni allegoriche, progressivamente più concitata e antesignana della sua adesione al cinema, nasce anche dalla riflessione sui marmi del Partenone, ammirati, come è noto, al British Museum durante il secondo viaggio londinese del 1894.

L'adozione di panneggi che aderiscono con delicata plasticità alle nudità sartoriane rimanda anch'essa al referente costante del classico, reinventato in un manierismo che traduce l'ispirazione michelangiolesca nelle

forme e nelle movenze convulse dell'uomo moderno. Una pittura allegorica sorprendente, che soppianta il quadro murale di storia a contenuto civile di un Cesare Maccari, per accompagnare il cammino della terza Italia, tesa a rinsaldarsi come nazione e abbagliata dal sogno dell'espansione coloniale.

L'aspetto cromatico non è secondario nei bassorilievi pittorici di Sartorio, ed è un aspetto che muta con la definizione del suo stile più maturo. Il fregio progettato per la Sala del Lazio alla Biennale di Venezia del 1903, esordio ufficiale nel campo della decorazione ambientale⁵ (da questo momento in poi, scrive bene Damigella, "la decorazione si identifica con la pittura stessa"⁶), è pensato come una teoria di fanciulli nudi che accompagnano lo svolgersi di un festone di alloro. L'intonarsi a una coloritura seppia è forse un gioco intellettuale sul ruolo della fotografia nelle arti, ma soprattutto materializza l'operazione di traduzione dall'antica pittura decorativa cinquecentesca al linguaggio moderno⁷: non ilari putti grassottelli ma agili e scattanti fanciulli per la rinascita della nazione. L'opera viene poi parzialmente reimpiegata nel fregio per la Casa del Popolo a Roma del 1906 (tav. 4, fig. 1), secondo la consueta pratica di riuso e trasformazione che l'artista adotterà più volte nella sua carriera.

L'occasione per elaborare ex novo una narrazione simbolica gli viene in quello stesso 1906 dal fregio della Sala del Lazio per la mostra nazionale di Milano: il soggetto è infatti "l'energia dell'Italia nella storia tramite dell'idea classica al mondo moderno". Una teoria

di figure maschili nude scandisce le fasi della storia nazionale, segnate dalle “rinascite” (il “risurgere vivo della stirpe”) del Rinascimento e dell’età della scienza. Prima vera prova decorativa di ampio respiro, nel fregio di Milano Sartorio si ispira esplicitamente al Partenone, scegliendo un’intonazione monocroma che evoca il marmo. Nei primi anni Venti l’artista avrebbe trasformato parte di questi pannelli nelle decorazioni della casa milanese di Giovanni Locatelli (si vedano *Risveglio* e *Sagra*, 1923, Milano, Fondazione Cariplo), accendendo le figure dei colori della carne, stagliate sul gelido velo azzurro dipanato sullo sfondo, oggetto in tempi recenti di un intervento video di Studio Azzurro.

Indulgendo all’autocitazione, Sartorio inserisce nel fregio milanese del 1906 figure e motivi utilizzati in dipinti degli anni passati: la statua della Venere Esquilina, la santa Cecilia (qui inscritta in un tondo), la Diana di Efeso, la Madonna degli Angeli. Si formalizza quel linguaggio eroico, quel vocabolario epico fatto di uomini alla conquista della civiltà e della forza (materiale e intellettuale) messo a punto negli anni a venire parallelamente al montare degli umori nazionalisti in Europa. Alla decorazione si conferisce un ruolo attivo di militanza civile e al corpo umano (in particolare maschile, per la sua intrinseca “perfezione architettonica”⁸) è affidato il compito di incarnare concetti astratti e messaggi di esortazione per far rinascere la grandezza della “stirpe” latina, restituendole un ruolo centrale nella storia.

Alla mostra di Venezia del 1907, Sartorio

ha a disposizione il salone centrale, uno spazio alternativo al formato a nastro con cui si è fino a quel momento misurato. Si tratta, questa volta, di un lavoro più personale, in cui, come si legge nel catalogo, l’artista plasma, attraverso i miti dell’antichità classica, il “poema della vita umana”, questione di respiro universale che lo impegna intellettualmente sin dagli anni simbolisti. Le figure si sciolgono dalla più controllata partitura sperimentata fino a quel momento e danzano



fig. 2 - Studio fotografico di figura femminile per il fregio del Parlamento, Archivio G. A. Sartorio



fig. 3 - *Allegoria dell'Egitto moderno*, progetto decorativo, Archivio G. A. Sartorio

sospese nell'aria, o come immerse nell'acqua o ancora trascinate in un corteo dionisiaco, sfuggendo allo spazio architettonico in cui sono inscritte. Nudità efebiche, fanciulle avvolte da pepli sottili tormentati da mille pieghe, cavalli al salto, tigri ruggenti, articolano lo sforzo concettuale e d'immaginazione che lo stesso Sartorio è tenuto a chiarire attraverso il testo pubblicato nel catalogo. Non c'è più posto per sculture classiche e autocitazioni: il mito si riveste di nuove forme di una magrezza nervosa, mentre compaiono perni simbolici come la figura michelangiotesca iscritta nel tondo al centro del pannello *Le tenebre*. Soluzioni adottate negli stessi anni da De Carolis, che tuttavia attua una celebrazione statica delle glorie del Rinascimento, filtrata attraverso una sensibilità squisitamente grafica.

Il fregio del Parlamento (1908-1912), che porta alla piena maturità il più tipico stile sartoriano e appaga la sua aspirazione a “fare grande”, afferma la completa libertà delle figure, fittamente distribuite nel lungo corteo (ben 105 metri) che, in una dimensione volutamente corale, delinea, attorno alla Giovane Italia sulla quadriga, la storia della nazione. Fondamentale in tutto l'iter artistico di Sartorio è la fotografia, quale imprescindibile strumento di studio (fig. 2), di amplificazione della visione e della riflessione. Per il fregio del Parlamento, ad esempio, si serve della proiezione dei bozzetti sulla tela definitiva per lavorare direttamente sui contorni⁹. Ne nascono figure sospese tra natura e artificio, fissate in un colore ibrido (l'avorio, il verde, l'ocra), che non possiamo escludere sia una personale elaborazione della questione della policromia delle sculture classiche. Un problema che in Francia, a partire dalla ricostruzione criselfantina della Atena Parthenos di Fidia (Château de Dampierre) realizzata nel 1855 da Charles Simart, era stato affrontato nelle sculture allegoriche, fusione di accademismo e simbolismo, eseguite negli anni Novanta e ai primi del secolo da Jean-Léon Gérôme, artista ben noto a Sartorio¹⁰. La tecnica applicata nel fregio del Parlamento, olio misto a cera, spesso steso con la spatola o spremuto dal tubetto, aumenta l'effetto di bassorilievo¹¹.

La cesura drammatica della Grande Guerra influisce sulla sensibilità, anche artistica, di Sartorio e nuovi eventi arricchiscono la sua biografia. Partito volontario nel 1915 come sottotenente di cavalleria, viene grave-



fig. 4 - *Cristo re benedicente l'umanità*, Lucinico, Parrocchiale, Archivio G. A. Sartorio

mente ferito a Lucinico sull'Isonzo e qui curato, per essere successivamente inviato a Mauthausen dove trascorre due inverni internato nel campo. Nel 1919 è invitato in Egitto dal sultano Fu'ad I che, oltre al ritratto, gli commissiona la decorazione *Allegoria dell'Egitto moderno* (fig. 3): rispetto all'acquaforte conosciuta¹², vicina ad alcuni spunti tratti dal fregio per la Biennale del 1907, il progetto decorativo mostra una maggiore stilizzazione dei volti e delle figure ieratiche, con una tecnica che suggerisce un effetto a stucco graffiato tale da amplificare l'astrazione della scena centrale. Con la scoperta del Medio Oriente e della Palestina, per Sartorio si apre la strada delle tematiche religiose che,

se si escludono le visioni bizantine degli anni Novanta, non gli erano fino a quel momento appartenute. Sarà questa l'ultima chimera di Sartorio, coincisa con l'imponente progetto, non realizzato, per la grande decorazione a mosaico nel Duomo di Messina.

Nel 1933 la vedova Marga Sevilla, per volontà dello stesso Sartorio, donerà alla parrocchiale di Lucinico il *Cristo re benedicente l'umanità* (fig. 4), dipinto nel 1927: un'opera caratterizzata dall'impostazione centrale, dall'impianto statico delle figure collocate a cortina, che segna la svolta 'ortodossa' di Sartorio, in una sorta di neo-bizantinismo che rimanda al trittico delle Vergini (Roma, Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea)



fig. 5 - Fotografie di studio per fregi,
Archivio G. A. Sartorio

della Città di Roma. Da una delle tavole della serie xilografica *Christus* per l'omonima rapsodia sacra di Fausto Salvatori discende la figura del Redentore con le mani alzate al centro della composizione di Lucinico, utilizzata anche nell'abbagliante visione *Il Precursore* (1925).

Il bianco, materializzazione della luce, è infatti il denominatore comune della stagione postbellica, segnata da una vera rinascita personale sostenuta dalla serenità della vita familiare fissata nell'incanto di Fregene. Anche la tela con putti e tigre (tav. 9), riconducibile ad alcuni scatti fotografici (fig. 5), appartiene a questo momento di libertà creativa incline al capriccio e al *divertissement* decorativo (fig. 6), con il felino, raffinato spunto esotista, destituito dei complicati attributi simbolici appartenenti ad un tempo ormai trascorso.

NOTE

¹ G. A. Sartorio, *La favola di Sansonetto Santapupa*, pubblicato a puntate su "La Rassegna Nazionale" tra il 1926 e il 1929, ripubblicato in *Giulio Aristide Sartorio. Il realismo plastico tra sentimento e intelletto*, catalogo della mostra a cura di P. A. De Rosa, P. E. Trastulli (Orvieto, Palazzo Coelli, 8 maggio - 8 luglio 2005), Orvieto, Orvieto Arte Cultura Sviluppo, 2005, p. 130.

² M. Miraglia, *Sartorio e la fotografia. Fra Pre-rafaellismo e Simbolismo*, in *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, catalogo della mostra a cura di R. Miracco (Roma, Chiostro del Bramante, 24 marzo-11 giugno 2006), Firenze, Maschietto Editore - Mandragora, 2006 p. 49.

³ A. Belluomini Pucci, *Il nudo ornamentale nei grandi cicli pittorici tra Ottocento e Novecento: una linea*, in *Le poetiche del nudo*, catalogo della mostra a cura di E. Lazzarini (Serravezza, Palazzo Mediceo, 12 luglio-5 ottobre 2003), Firenze, Edifir, 2003, pp. 38-39.

⁴ A. M. Damigella, *Nuovi ideali artistici e simbolici nel Fregio di Sartorio*, in *Il fregio di Giulio Aristide Sartorio*, catalogo della mostra a cura di R. Miracco (Camera dei deputati, Palazzo Montecitorio, 16 maggio-20 luglio 2007), Milano, Leonardo International, 2007, p. 95.

⁵ Sartorio aveva esordito nella decorazione per Villa Gamberini già nel 1884, continuando con il villino Villegas e altri interventi per committenti



fig. 6 - *Fanciulli con festoni*, 1922,
Archivio G. A. Sartorio

privati. Per un quadro generale T. Sacchi Lodispoto, *Sartorio cantore della storia d'Italia*, in *Sartorio 1924. Crociera della Regia Nave "Italia" nell'America Latina*, catalogo della mostra a cura di B. Mantura, M. P. Maino, B. Osio, (Roma, Istituto Italo - Latino Americano, 8 dicembre 1999-5 febbraio 2000), Roma, De Luca, 1999, pp. 56-57.

⁶ A. M. Damigella, *Sartorio e la pittura decorativa simbolica*, in *Giulio Aristide Sartorio: figura e decorazione*, catalogo della mostra a cura di B. Mantura, A. M. Damigella (Roma, Palazzo di Montecitorio, 2 febbraio-11 marzo 1989), Milano, F. M. Ricci, 1989, p. 43.

⁷ Sul catalogo si legge: "La decorazione di questa sala [...] vuole ricordare nell'austera armonia delle linee, degli intagli e delle dorature, lo

stile classico romano raggentilito da un molle alito di modernità". *Quinta esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo illustrato*, Venezia, Ferrari, 1903, p. 127.

⁸ G. A. Sartorio, *Il fregio della nuova aula in Parlamento*, "La Tribuna", 22 settembre 1913. *La Gorgone e gli eroi* sarà di fatto l'ultimo quadro d'impegno in cui Sartorio affronta il nudo femminile accostato a contenuti simbolici.

⁹ Miraglia, *Sartorio e la fotografia. Fra Prerafaellismo e Simbolismo*, cit., p. 49.

¹⁰ Sulla policromia delle sculture di Gérôme, cfr. E. Papet, "Le père polychrome": la sculpture de Gérôme, in *Jean-Léon Gérôme (1824-1904): l'histoire en spectacle*, catalogo della mostra a cura di L. des Cars, D. de Font-Réaulx, E. Papet (Parigi, Musée d'Orsay, 19 ottobre 2010-23 gennaio 2011), Parigi, Flammarion, 2010, pp. 333-337.

¹¹ Si vedano le note di restauro di Rossella Voldret in *Il fregio di Giulio Aristide Sartorio*, cit., pp. 164-170.

¹² *Giulio Aristide Sartorio: il realismo plastico tra sentimento ed intelletto*, cit., n. 42, p. 62.



fig. 1 - *L'isola di Fagare*, 1917, Ministero degli Affari Esteri

Sabrina Spinazzè

***Pittura in prima linea: la Grande Guerra
“vista, rappresentata” da Sartorio***

“Nella primavera del 1915 io fui letteralmente assediato dal Sartorio. (...) Quest’artista singolare (...) era allora tormentato da l’inquietudine di non potersi trovare in linea fin dal primo giorno della guerra nostra. La sua nobile ambizione fu secondata. Partì, partì a cavallo, col suo cavallo, e a fronte aperta volle incrociare il ferro col nemico come se, per sentimento estetico, per innata generosità gli fosse impedito di far guerra in modo diverso dai cavalieri antichi delle sue favolose visioni”¹. Con queste parole nel 1918 l’onorevole Romeo Gallenga, sottosegretario di Stato per la propaganda bellica, presentava nelle sale del Campidoglio le opere realizzate da Sartorio al fronte. Nel 1915, a cinquantacinque anni e all’apice della sua carriera artistica, con giovanile entusiasmo Sartorio si arruola dunque volontario². Assegnato al comando del VI corpo di armata a Cormons, con il grado di sottotenente di cavalleria viene incaricato di effettuare rilievi sul territorio nemico per verificare le posizioni austriache e correggere le carte, compito che svolge con abnegazione, se, come riferisce in una lettera ad Armando Diaz, “il sottoscritto non ebbe un’ora sola di tempo per ritirare la sua posta privata”³. Ferito e catturato il 2 giugno dello stesso anno a Lucinico sull’Isonzo, trascorre due anni a

Mauthausen dove alterna instancabilmente il ruolo di artista intellettuale a quello di soldato fedele alla patria: oltre a meditare costantemente la fuga e a inviare messaggi cifrati di carattere militare al comando supremo, si sforza di elevare lo spirito e il morale dei compagni prigionieri attraverso conferenze e lezioni d’arte, lavora al trattato *Flores et Humus. Conversazioni d’arte*, dato successivamente alle stampe nel 1922, scrive tre novelle, un manuale di prospettiva e realizza i disegni per il libro illustrato *Sibilla*. Per intervento di papa Benedetto XV ottiene la libertà ma, rimpatriato, rinuncia all’invalidità e cerca di essere reintegrato nei ranghi. Ricevuto tuttavia risposta negativa, decide di tornare al fronte gratuitamente, da civile, come pittore di guerra a disposizione dell’Ufficio propaganda. Nascono così, tra il 1917 e il 1918, la serie delle oltre cento opere ritraenti momenti del conflitto sul Carso e sul Piave che, all’indomani dell’armistizio, vengono esposte nella citata personale al Campidoglio. Una guerra “vista, rappresentata”, come recita esplicitamente il titolo dell’esposizione, a sottolineare orgogliosamente la diretta presenza in campo dell’artista. Evidente è infatti l’intenzione di creare un vero e proprio *reportage* di guerra, di realizzare un’eroica testimonianza della storia in atto. Come sottolineato in una lettera scritta a Mussolini, i dipinti, finalizzati a “rappresentare agli occhi degli alleati la difficoltà della nostra azione”, erano stati compiuti in una condizione di estremo rischio per l’artista, “esposto ad essere fucilato se venivo riacciuffato dagli austriaci”⁴. Nella sua intenzionalità

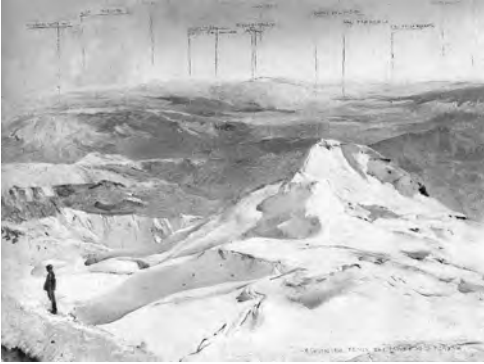


fig. 2 - *Dal Dente del Pasubio*, 1918,
Ministero degli Affari Esteri

documentaria Sartorio si pone così sulla medesima lunghezza d'onda dei tanti pittori che, negli stessi anni al fronte, producono quelle testimonianze visive della Grande Guerra esposte nelle numerose mostre ufficiali organizzate tanto a scopi di propaganda quanto per raccogliere fondi. Da buon reporter, in ogni opera precisa in lunghe iscrizioni luogo, giorno, mese, anno e spesso anche l'ora dell'azione bellica. Per la medesima finalità illustrativa si avvale inoltre ampiamente di materiale fotografico, in parte realizzato da lui stesso, in parte proveniente dal comando supremo dell'esercito. Come sottolinea ripetutamente nei suoi scritti, la fotografia gli appare uno straordinario strumento di presa diretta sul reale, una sorta di moderno sostituto del taccuino di appunti, in grado di abbreviare in maniera determinante i tempi di esecuzione dell'opera. Partendo da fotografie

Sartorio rielabora, ingrandisce, rimpicciolisce e riassume particolari. Allo stesso tempo, è affascinato dallo specifico del linguaggio fotografico. Già nei paesaggi realizzati alla fine del secolo l'artista, insieme ad altri protagonisti dell'ambiente romano, mostra una piena assimilazione della grammatica del nuovo mezzo, adottando tagli compositivi innovativi con prospettive dall'alto, dal basso, eccentriche, che gli permettono di amplificare gli aspetti emotivi del reale. Ecco che quindi anche nelle pitture di guerra, nel passaggio dalla foto al dipinto, Sartorio si pone di fronte alla tela come di fronte all'obiettivo fotografico: sposta i punti di vista, estende e dilata lo spazio in campi lunghi, alza l'orizzonte fino a farlo scomparire, crea piani diagonali, sghembi e sfuggenti, esaspera la visione grandangolare. Come sottolinea nel suo articolo su John Constable, la scelta del taglio è fondamentale perché il pittore possa "comunicare assai direttamente il suo sentimento al riguardante (...) ogni cura deve essere quindi rivolta alla perfetta conservazione nell'opera della primitiva sensazione, la quale è l'anima dell'opera"⁵. E, in *Flores et Humus*, a precisare la sua distanza dalle poetiche veriste, ribadisce: "Insisto su questo principio: l'arte del paesaggio non è pedestre copia del vero, ma una intelligente ricerca nel vero di quanto ha commosso l'artista in un dato momento"⁶.

Così, nei dipinti realizzati al fronte, lo spostamento dell'angolo di visione fa sì che a dominare non siano le azioni eroiche dei soldati o il dramma della guerra bensì ampie zone vuote, spoglie, desolate: spazi sconfinati, una



fig. 3 - Dislocamenti di truppe in Val Frenzela, 1917, Ministero degli Affari Esteri

natura grandiosa, possente, primordiale, capace di immettere potentemente sentimenti di eternità, solitudine, morte, si vedano ad esempio *Dal Dente del Pasubio* (fig. 2), *Dislocamenti di truppe in Val Frenzela* (fig. 3), o *Tra Monfalcone e Duino* (tav. 5). Raffigurati spesso di spalle e con rapidi tratti, colti più in attività

preparatorie che in momenti culminanti, i soldati appaiono anonimi e indistinti protagonisti di un dramma corale che si riassume nella solennità antica dello spazio naturale. L'artista aveva confessato a Ugo Ojetti il suo disinteresse nei confronti della ritrattistica: "le facce degli uomini non mi interessano. Io

Io non ricordo le fisionomie e molte volte non riconosco la gente⁷⁷. E evidente come, in molti casi, la figura umana venga utilizzata quale mera sigla spaziale: esemplare, ne *L'isola di Fagarè* (fig. 1), la perfetta partitura geometrica nel ripetersi delle diagonali create dai corpi dei cadaveri austriaci e dalle linee del paesaggio. La struttura compositiva è sempre controllata con regole ferree in cui è tutta la sua formazione di "Uomo del Rinascimento", come ama definirsi. Gli elementi della visione sono sottoposti ad un attento processo di selezione e sintesi e, in alcuni casi, come in *Attacco aereo a Venezia* (fig. 4), la riduzione dell'esperienza reale alle sue linee fondamentali è spinta ad esiti quasi astratti. Lontano da ogni vocazione meramente mimetica sono anche le scelte coloristiche: a prevalere è una tavolozza impostata sui registri bassi della scala cromatica (i grigi, le terre, i verdi cupi), che tutto fonde e unisce in un'unica sostanza;



fig. 5 - *Sulla strada di Giavera durante il bombardamento*, 1918, Ministero degli Affari Esteri

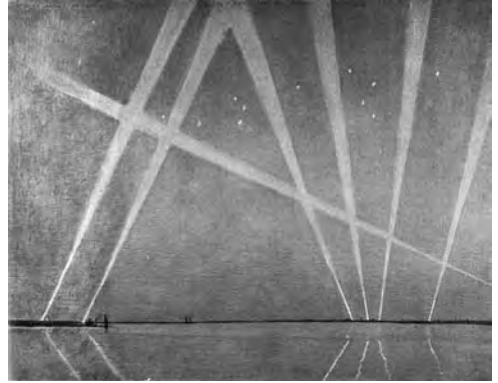


fig. 4 - *Attacco aereo a Venezia*, 1918, Ministero degli Affari Esteri

altre volte l'artista spinge al massimo il contrasto, così che a prevaricare sull'azione bellica è il potente accostamento di toni dissonanti, si vedano ad esempio *Sulla strada di Giavera durante il bombardamento* (fig. 5) o *Bettolina delle munizioni nella laguna veneta* (fig. 6). Così, malgrado il sincero slancio patriottico e l'appassionata partecipazione agli eventi, nei dipinti di Sartorio la cronistoria di guerra lascia il passo alla suggestione evocativa. Sartorio scansa la cronaca e la retorica, e conferisce alle sue immagini tensione universale, mirando a rilevare, anche nelle pitture di guerra, una bellezza antica, classica e assoluta, perché il classicismo, come l'artista precisa, è "la virtù che trasforma ogni tragedia, ogni passione, ogni volontà in una forma di dignità morale"⁷⁸.

NOTE

¹ Cit. in M. Sartorio Sevilla, *Aristide Sartorio. L'uomo*, "Capitolium", VIII, 1932, p. 600.

² Per una completa ricostruzione delle vicende di Sartorio al fronte e della sua attività pittorica negli anni di guerra, si veda in particolare *Giulio Aristide Sartorio. Impressioni di guerra (1917-1918)*, catalogo della mostra a cura di R. Miracco (Roma, Camera dei deputati, 22 ottobre - 10 novembre 2002), Roma, Camera dei deputati, 2002 e R. Miracco, *Impressioni di una guerra vista e rappresentata dal pittore tra il 1917 e il 1918*, in *Giulio Aristide Sartorio 1860 - 1932*, catalogo della mostra a cura di R. Miracco (Roma, Chiostro del Bramante, 24 marzo - 11 giugno 2006), Firenze, Maschietto Editore - Mandragora, 2006, pp. 129 - 137.

³ Archivio Centrale dello Stato, Segreteria particolare del Duce, lettera di G. A. Sartorio al generale Armando Diaz, 12 gennaio 1923, pubblicata in *Giulio Aristide Sartorio. Impressioni di guerra*, cit., pp. 203-204.

⁴ Archivio Centrale dello Stato, Segreteria particolare del Duce, Carteggio ordinario, 509.165/1, Cartella Sartorio, lettera di Sartorio a Benito Mussolini, 24 maggio 1928, cit. in B. Mantura, *Sartorio poco prima e poco dopo il viaggio in America Latina*, in *Sartorio 1924. Crociera della Regia Nave "Italia"*, catalogo della mostra a cura di B. Mantura, M. P. Maino, B. Osio (Roma, Istituto Italo - Latino Americano, 9 dicembre 1999 - 5 febbraio 2000), Roma, De Luca, 1999, p. XV nota 4.



fig. 6 - *Bettolina delle munizioni nella laguna veneta*, 1918, Ministero degli Affari Esteri

⁵ G. A. Sartorio, *J. Constable*, "Nuova Rassegna", 1893, 28, pp. 145-146.

⁶ G. A. Sartorio, *Flores et Humus. Conversazioni d'arte*, Città di Castello, Il Solco, 1922, p. 260.

⁷ U. Ojetti, *Ritratti d'artisti italiani*, II, Milano, Treves, 1931 (III ed.), p. 84.

⁸ G. A. Sartorio, *Le confessioni e le battaglie di un artista*, "Secolo XX", agosto 1907, ripubblicato in *Giulio Aristide Sartorio. Il realismo plastico tra Sentimento e Intelletto*, catalogo della mostra a cura di P. A. De Rosa e P. E. Trastulli (Orvieto, Palazzo Coelli, 8 maggio - 18 luglio 2005), Orvieto, Orvieto Arte Cultura Sviluppo, 2005, p. 201.



fig. 1 - *Scorcio del Tamigi: notturno*, 1893, collezione privata

Francesco Maria Romani

***Sartorio e i viaggi:
un artista in movimento***

“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”¹. Così Sartorio stesso testimonia con appassionata immediatezza il suo sentimento del viaggio come studio frenetico e comprensivo dei diversi luoghi e delle diverse culture. Le radici di tale ansia già si possono individuare negli anni della prima fanciullezza del pittore, quando mostrava insofferenza nei confronti di un’educazione scolastica per lui claustrofobica, troppo attenta a disciplinare le pulsioni e gli interessi del giovane artista che dell’esperienza diretta del mondo e dei luoghi avrebbe fatto il fulcro di una personale e articolata riflessione creativa. Compensare il tradizionale indirizzo scolastico che egli non percorse, significò, per Sartorio, fare del mondo un luogo che autonomamente avrebbe dovuto conoscere e decifrare. Un occhio attento, una spiccata sensibilità e una continua applicazione furono, in questo senso, i presupposti necessari per la formazione di un *self-made man* di fine Ottocento, eclettico, ma mai velleitario. Gli interessi che Sartorio continuò a coltivare per tutta la sua vita trovano riscontro d’altra parte anche in numerosi ap-

punti manoscritti, centinaia di articoli di giornale, una ricchissima sezione fotografica e un’ampia biblioteca di supporto e documentazione per la sua reiterata esperienza di viaggiatore in Italia e all’estero.

Questo breve scritto intende fornire una scansione cronologica dei viaggi di Sartorio, segnalando due diversi approcci nei confronti dei luoghi che si trovò a visitare e studiare. Mentre i primi sono infatti riconducibili a una attività di puro studio e formazione, di cui si hanno limitate tracce nella sua pittura, in seguito la lunga serie di viaggi compiuti a partire dallo scoppio della Prima Guerra Mondiale, documenta attraverso una ricca serie di opere spesso anticipate da corsivi appunti fotografici, le potenzialità fino ad allora inesprese di un’arte che fosse oggettiva analisi del reale.

Viaggi di formazione

“Conobbi Domenico Morelli nella prima gioventù, il primo viaggio che feci in vita fu a Napoli per vedere il suo studio e ne rimasi affascinato”². Questo ricordo legato al primo spostamento da Roma per conoscere “il faro della pittura italiana”³ lascia già intendere come l’intenzione del giovane Sartorio lo spingesse a un confronto diretto con altre esperienze artistiche.

È la stessa volontà di oggettivo confronto con il reale a portarlo nel 1884 a Parigi. Finanziato dal conte Giuseppe Gamberini, dal quale aveva ricevuto una committenza per la

decorazione di un villino a Roma in stile Luigi XV, Sartorio ebbe l'occasione di visitare e approfondire i patrimoni artistici e i maggiori centri espositivi della capitale francese. È la prima opportunità di confronto con la nascente modernità pittorica che aveva in Parigi la sua città d'elezione, a differenza di quella Roma nella quale "era stata inalberata un'accademia nazionalista ufficiale che predicava l'arte storico patriottica"⁴.

Nel 1889 è di nuovo in Francia in occasione della premiazione con medaglia d'oro della sua opera *I figli di Caino* all'Esposizione universale di Parigi. Vi si reca con Francesco Paolo Michetti che finanzia interamente il viaggio facendolo appassionare alle tematiche del paesaggio. L'anno successivo, nell'ambito della committenza del trittico *Le Vergini Savie e le Vergini Stolte* da parte del conte Giuseppe Primoli, Sartorio si reca a Venezia spostandosi poi a Verona, Padova, Torino, Val d'Aosta e Firenze.

È il 1893 e Sartorio parte per Londra al fine di approfondire in confronto diretto lo studio della pittura preraffaellita che ha qui modo di poter osservare dal vero. Si riferiscono a questo viaggio le opere *Scorcio del Tamigi: notturno* (fig. 1) e *Millbank Road*.

L'anno seguente compie un secondo viaggio a Londra e in altre capitali europee quali Parigi, Anversa e Bruxelles dalle quali documenta per la "Nuova Rassegna" le eccellenze artistiche dei paesi stranieri; scriverà in quell'occasione numerose recensioni sulle contemporanee esposizioni artistiche che continuerà a seguire anche nel 1895 spostan-

dosi ad Aversa, poi a Berlino e infine a Monaco⁵.

1896: "In quell'anno conobbi pure, per mezzo dello scrittore tedesco Richard Voss, il Granduca di Sassonia-Weimar Carlo Alessandro che ebbe la strana idea di volermi a Weimar come insegnante in quella scuola d'arte fondata all'epoca di Bonaventura Genelli e del Preller"⁶.

La partenza di Sartorio per Weimar, ove soggiornò per circa quattro anni, conferma ancora una volta lo spirito anticonformista di un uomo in grado di porsi continuamente in discussione, di accettare le sfide che un paese e una lingua a lui sconosciuta potevano riservargli. Imparò il tedesco, così come aveva fatto per l'inglese e il francese qualche anno prima. Volle insomma poter osservare da vicino lo spirito di quella cultura tedesca che, come alcuni critici passi del suo scritto più tardo (1922) *Flores et Humus* testimoniano, necessitava di un più diretto e personale approfondimento⁷. Nel febbraio del 1908 si reca nuovamente a Londra per una sua esposizione promossa dalla Fine Art Society, e approfondisce lo studio del fregio del Partenone al British Museum e i *Trionfi* di Mantegna all'Hampton Court Palace, certamente pensando alla decorazione del fregio del Parlamento il cui incarico gli era stato affidato in quello stesso anno.

Il viaggio come reportage

Con la rapidità esecutiva (acquisita anche grazie all'aiuto del mezzo fotografico con cui

ha documentato la Grande Guerra), le opere di Sartorio si aprono per la prima volta alla narrazione della realtà, documentata con colori, paesaggi e impressioni che vengono immediatamente tradotti in oli e pastelli dalla vivace immediatezza.

Questa nuova maniera di procedere gli offre l'opportunità di realizzare un numero elevatissimo di opere; l'utilizzo della fotografia costituisce per il pittore la possibilità di fissare come prima idea gli scorci e i paesaggi da tradurre successivamente su tela. È così che la pittura di Sartorio diventa il mezzo ideale per una traduzione del viaggio.

Riportare l'indicazione scritta sulla tela del luogo ritratto è un'abitudine che il pittore acquisisce a partire dalle opere della Guerra e continuerà poi a manifestare nelle tele di viaggio, soprattutto in quelle in cui il paesaggio diventa cronaca dei luoghi; in altre opere di documentazione egli conferma invece l'indeterminatezza contemplativa e intimista già tipica degli ampi scorci della campagna romana.

1919

“Dopo l'armistizio non si vide più il vestito grigio di Aristide Sartorio. L'artista sparì. L'opera era finita. Egli era andato al Cairo a dipingere il ritratto del sultano Fu'ad I; poi poté, per cortesia del colonnello Pesenti che comandava il corpo di spedizione italiano in Palestina, visitare le città di Cristo e di San Paolo, e la città della dolce Melisenda”⁸. Si recherà anche in Giordania, Libano e Siria.

Il sultano Fu'ad I (diverrà re d'Egitto nel 1922) commissiona in quell'anno a Sartorio un ritratto di cui in mostra è presente una versione di più piccole dimensioni (tav. 6), che inaugura un nuovo senso della luce e del paesaggio, riscontrabile poi in altre opere - *La Sfinge*, *La trita del grano nel basso Egitto* - come elemento caratterizzante l'intera produzione realizzata durante questo primo viaggio in Medio Oriente. La possibilità di stabilire l'esatta successione degli spostamenti di Sartorio in questo viaggio è quanto mai difficoltosa; si può tuttavia ipotizzare che egli, partendo dal Cairo, abbia risalito verso nord le coste del Mediterraneo attraversando la Palestina, di cui vi sono molteplici evidenze pittoriche in dipinti della città di Gerusalemme, quali *Muro del Tempio* o *Il Santo Sepolcro*, per passare poi a paesaggi dalle forti suggestioni spirituali nelle immense e asolate solitudini del *Monte delle tentazioni*, *La via di Gerico* o *Sotto il livello del Mar Morto*.

Proseguendo attraverso la Giordania, di cui sono testimonianza molte fotografie delle rovine imperiali di Jerash, Sartorio arriva in Libano dove studia le rovine di Baalbek, come risulta da numerose fotografie, da una corposa nota “Intorno allo stato dei tempi di Balbek”⁹ e dal quadro a olio *Le colonne del tempio di Baal* (fig. 2). Della Siria, le numerose fotografie conservate nell'Archivio Sartorio documentano la produzione di quadri a olio come *La tomba di Saladino a Damasco* e *La Moschea di Valid*.



fig. 2 - *Balbek, le colonne del tempio di Baal*, 1919, Archivio G. A. Sartorio

1924

“Gli sguardi vigili, avrebbero voluto vedere possibilmente tutto. Dal Rio delle Amazzoni al Rio della Plata, dallo Stretto di Magellano alle coste del Pacifico, nel Perù, nel Messico, fra le rupi ed i monti, i vulcani e le foreste, le razze umane, i felini ed i mammiferi di terra e di mare, la fauna da sangue gelido e le innumeri schiere di uccelli, ci apparvero visioni talmente eccezionali che ancor oggi rimpiango come, avendo i cento occhi di Argo, non

avessi le dieci mani di Siva, per afferrare e produrre dieci volte di più”¹⁰.

Al di là del prestigio che l’incarico di commissario per le belle arti poteva garantirgli nel partecipare alla crociera istituzionale della nave Italia in America Latina, gli otto mesi di grande impegno fisico e intellettuale che un tale viaggio doveva comportare, trovano la loro ragion d’essere nello spirito di uomo che della sete di conoscenza aveva fatto il suo paradigma esistenziale. Aprire gli orizzonti pittorici a una realtà completa-



fig. 3 - *Isolotto a Puntarenas, 1924*, Archivio G. A. Sartorio

mente nuova fu l'occasione per Sartorio di confrontarsi con le atmosfere cangianti di un territorio inesplorato la cui forza selvaggia venne continuamente colta nei vari soggetti dai numerosissimi oli e pastelli che ne documentano la diretta e appassionata visione. Lo studio puntuale condotto specificamente su questo viaggio di Sartorio in occasione della mostra del 1999¹¹, riporta la realizzazione di centodiciassette dipinti eseguiti durante il periplo dell'America Latina, testimoniando una varietà di soggetti pari alle molte sensa-

zioni che quei luoghi e quella cultura dovettero offrirgli. Se per le visioni paesaggistiche egli ripropone un taglio compositivo analogo a quello della campagna romana o dei viaggi in medio oriente, i picchi nevosi e i ghiacciai rimandano idealmente ai luoghi del primo conflitto, mentre le particolarità di alcuni monumenti e usanze vengono rese attraverso un approccio decisamente documentario (tav. 11).

Le “innumeri schiere di uccelli” (tavv. 12; 13), le foche, i pinguini (fig. 3), diventano

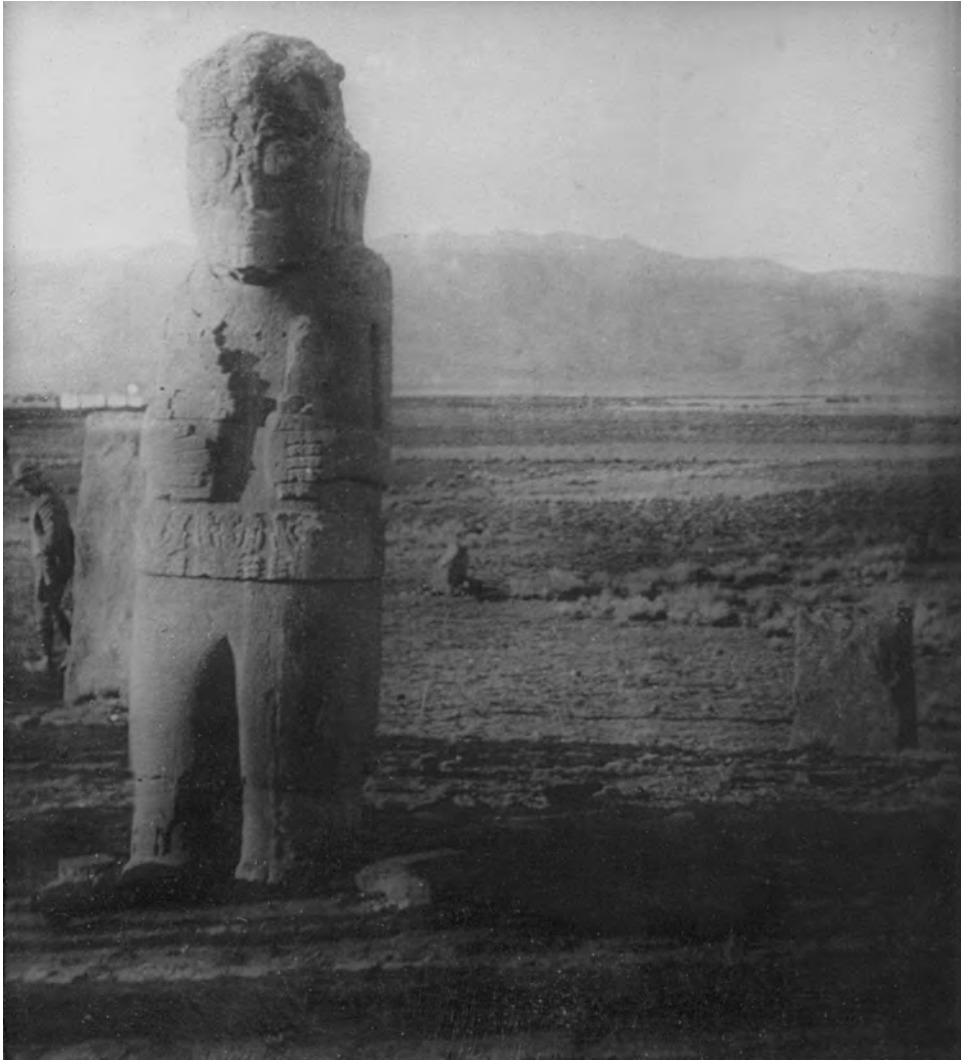


fig. 4 - Tiahuanaco, dagherrotipo, Archivio G. A. Sartorio



fig. 5 - *Mediterraneo (Il bagno dei marinai)*, 1929, Archivio G. A. Sartorio

protagonisti e unici abitanti di una scena incontaminata che riconferma una grande sintonia tra pittore e natura.

Della documentazione fotografica che sicuramente accompagnò la realizzazione di così tante opere, è conservata nell'archivio una cassetta in legno contenente centootto diapositive da lui realizzate riguardanti l'arte, l'archeologia, la scultura e l'architettura sudamericana, quale indispensabile supporto per i numerosi articoli, studi e conferenze che Sartorio tenne al suo rientro in Italia. Unica e particolare eccezione tra le diapositive è la presenza di uno scatto delle rovine di Tiahuanaco (fig. 4), dal quale egli trasse diretta ispirazione per il luminoso dipinto a olio oggi esposto in mostra (tav. 10), diretta testimonianza, insieme ad altre due opere¹², del lungo viaggio via terra che intraprese con Giovanni Giurati¹³ per raggiungere la Bolivia.

1929

“Lo abbiamo visto or ora alla III Mostra Marinara ove presentava 56 opere dipinte in sei mesi - un *tour de force* non forse mai raggiunto da nessun lavoratore. E fra le cinquantasei tele - tutte ammirevoli, parecchie deliziose - ve n'erano alcune addirittura animate da un soffio di genialità. L'aver vissuto due mesi alla possente aria rigeneratrice del mare, aveva rinnovato Sartorio fino al midollo delle ossa. Quel mondo sconosciuto a quasi tutti e in mezzo al quale l'artista s'era aggirato, ammirando, scoprendo, esaltandosi, aveva generato qualche piccolo capolavoro, come il bagno dei marinai, come il discorso dell'ufficiale alla ciurma, come il lavaggio della tolda”¹⁴ (fig. 5).

Come Carelli giustamente osserva, quest'esperienza a bordo della motonave Caio Duilio rinnova totalmente la pittura di Sartorio. Se nelle precedenti esperienze di viaggio la pittura veniva utilizzata come strumento di racconto e documento dei luoghi, questa nuova occasione gli offre la possibilità di immergersi completamente nella vita di una nave, registrandone le quotidiane e abituali attività militari e concentrando la sua attenzione a quel mondo meccanico che mai prima d'ora aveva fatto parte della sua esperienza pittorica. “La vita di bordo è miracolo. L'ufficialità a contatto dei marinai ne pare l'emanazione spontanea perché non esistono difficoltà di comando. L'ubbidienza è fatta di comprensione, ed i marinai, a contatto delle infinite macchine, appaiono immedesimati



fig. 6 - *Mediterraneo* (aereo in decollo dalla nave), 1929, Archivio G. A. Sartorio

agli ordigni quale complemento ragionante”¹⁵.

Numerosi pastelli, dalla rapida gestualità raccontano la fisiologia dell'imbarcazione: cannoni, motori, turbine, diventano gli insoliti soggetti di un'eccezionale apertura ai temi della modernità (fig. 6); quadri che ritraggono flottiglie di navi in manovra, così come l'olio esposto in mostra *Mediterraneo. Centrale di tiro* (tav. 17) e altre tele di cui si hanno solo testimonianze fotografiche, ristabiliscono un

ideale legame con quegli ambienti militari che Sartorio aveva avuto modo di conoscere a fondo negli anni trascorsi in prigione a Mauthausen.

Le cartoline inviate dall'artista alla famiglia ripropongono luoghi e terre già conosciute nel viaggio del 1919, alle quali fu aggiunta in quell'occasione la Libia. Pochissimi sono i pastelli che rappresentano quelle terre, non avendo Sartorio alcun interesse a trattare temi e soggetti affrontati in precedenza.

Rodi, Creta e l'acropoli di Atene sono le ultime testimonianze, esclusivamente fotografiche, del suo interesse per una cultura classica già da tempo assimilata, ma oramai non più rielaborata in una pittura che in quel viaggio aveva altri riferimenti e ispirazioni.

NOTE

¹ L'appunto di Sartorio è citato in A. M. Damigella, *Immaginazione, cultura, realtà nell'arte di Sartorio in Giulio Aristide Sartorio 1860 - 1932*, catalogo della mostra a cura di R. Miracco (Roma, Chiostro del Bramante 24 marzo - 11 giugno 2006), Firenze, Maschietto editore - Mandragora, 2006, p. 28.

² G.A. Sartorio, *Antonio Mancini*, in “Nuova Antologia”, 16 gennaio 1931, p. 7.

³ *Ivi*.

⁴ G. A. Sartorio, Lettera a Tommaso Sillani, 5 ottobre 1930, in *Giulio Aristide Sartorio. Il realismo plastico tra sentimento ed intelletto*, catalogo della mostra a cura di P. A. De Rosa, P. E. Trastulli, (Orvieto, Palazzo Coelli, 8 maggio - 18 luglio 2005), Roma, Orvieto Arte Cultura Sviluppo, 2005, p. 207.

⁵ È inoltre da segnalare in questi anni un viaggio compiuto da Sartorio a bordo della nave Washington lungo le coste della Dalmazia per compiere dei rilievi cartografici. Di questa testimonianza di mano dello stesso artista, riportata nel testo del catalogo della III Mostra d'Arte Marinara del 1929, non vi sono però ulteriori tracce.

⁶ G. A. Sartorio, *Le confessioni e le battaglie di un artista*, in "Il Secolo XX", 1907, p. 11.

⁷ G. A. Sartorio, *Flores et Humus*, Città di Castello, Il solco, 1922, pp. 270-271.

⁸ R. Simoni in *Mostra personale di Giulio Aristide Sartorio*, catalogo della mostra (Galleria Pesaro, gennaio - febbraio 1921), Milano, Galleria Pesaro, 1921, pp. 7- 8.

⁹ Archivio G. A. Sartorio, ritaglio stampa.

¹⁰ G. A. Sartorio in *I mostra nazionale d'arte marinara*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1926 -1927), Roma, Pinci, 1926, p. 37.

¹¹ cfr. *Sartorio 1924. Crociera della Regia Nave Italia nell'America Latina*, catalogo della mostra a cura di B. Mantura, M.P. Maino, B. Osio (Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 9 dicembre 1999 - 5 febbraio 2000), Roma, De Luca, 1999.

¹² *Sulle Ande e La Paz. Il palazzo dei "Villaverde"*.

¹³ Giovanni Giurati era stato nominato capo della spedizione con il titolo di ambasciatore straordinario presso i paesi dell'America Latina.

¹⁴ A. Carelli in *G. Aristide Sartorio, Accademico d'Italia*, catalogo della mostra (Roma, Mostre di "Fiamma", 1930), Roma, Mostre di "Fiamma", 1930.

¹⁵ G. A. Sartorio in *III Mostra Marinara d'Arte*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, ottobre - novembre 1929), Roma, Ugo Pinnarò, 1929, p.136.



Fig. 1 - *Sulla battigia*, Archivio G. A. Sartorio

Teresa Sacchi Lodispoto

“Un paradiso inaspettato”: pittura di luce a Fregene

Un “paradiso inaspettato”, così Sartorio descrive la seconda fase della sua vita, accanto all'attrice italo-spagnola Marga Sevilla, incontrata nel 1918 e sposata l'anno successivo¹. Dopo la stagione del grande successo legato ai cicli decorativi ufficiali, cui aveva fatto da contrappunto nella sfera privata il fallimento del matrimonio con Julie Bonn, l'artista vive nel primo dopoguerra un periodo segnato da un calo delle committenze pubbliche, ma anche nel contempo da una rinnovata serenità familiare. La sua produzione che si era andata sempre più dicotomizzando tra rappresentazione del reale affidata al paesaggio ed espressione delle idee al monocromo dagli effetti scultorei, trova una sintesi proprio a partire dalla fine degli anni Dieci, una pittura matura, colta e consapevole, caratterizzata da continui rimandi e autocitazioni, attraverso cui vengono rivisitati temi, motivi, immagini e iconografie. All'inizio del 1919 Marga, non ancora divenuta signora Sartorio, risulta proprietaria di un dipinto monocromo, forse un ritratto, raffigurante la maga Circe nell'atto di offrire una coppa a un guerriero². In un raffinato gioco di ruoli, Circe-Marga, l'affascinante ammaliatrice, è, tuttavia, ben presto sostituita nell'immaginario sartoriano da

Galatea-Marga, signora della villa *Horti Galateae*, scenografico *buen retiro* che l'artista ha edificato tra la via porta San Sebastiano e la via Porta Latina³. Sono anni di intensa sperimentazione, Sartorio si cimenta con il cinema e rafforza il suo rapporto con la fotografia, che aveva costituito un valido strumento di lavoro tanto nella realizzazione del fregio per l'aula del Parlamento italiano quanto nella pittura di paesaggio. Galatea, interpretata da Marga nello stesso 1919 nel film *Il mistero di Galatea*, è la dea simbolo della classicità perduta che sfugge allo scultore Elio di lei innamorato. Figura, decorazione, paesaggio, realtà e mito si fondono nella pellicola ricca di colti riferimenti all'arte del passato e del presente. Nei fotogrammi finali la statua (classica) di Galatea è portata in trionfo per le strade di Anticoli Corrado, luogo culto del paesaggismo romano, mentre la vera dea Galatea-Marga è attorniata da un gruppo di efebici pastorelli nudi.

La più alta sintesi dell'opera di Sartorio è, tuttavia, costituita da un gruppo di opere di



Fig. 2 - *Cavalli a Fregene*, Archivio G. A. Sartorio



Fig. 3 - *Tra le onde*, 1925, Archivio G. A. Sartorio

sogetto intimo - modelli esclusivi sono la moglie Marga e i figli Lidia e Lucio ritratti insieme ai loro compagni di giochi - realizzati a partire dalla metà degli anni Venti tra Fregene e *Horti Galateae*. I dipinti del cosiddetto Ciclo di Fregene, che per stile, linguaggio e solennità possono essere considerati “fratelli gemelli della pittura monumentale”⁴ di cui costituiscono la naturale evoluzione e con cui condividono la carica simbolica e finanche il formato allungato, tanto in verticale quanto in orizzontale, poggiano sugli affetti familiari e su una personale passione per il mare, che spinge Sartorio a partecipare a diverse crociere nel corso della sua vita. Certamente l'artista aveva avuto, inoltre, modo di apprezzare personalmente in occasione delle Biennali di Venezia anche le intense marine, popolate di giovani bagnanti, di Joaquín Sorolla, con cui condivideva l'abilità nel riprodurre

le tonalità della luce nelle diverse ore della giornata, il taglio arditamente fotografico e la capacità di fermare con sorprendente realismo i gesti della vita quotidiana. Piccoli nuotatori e giovani figli di pescatori erano stati esposti dal pittore spagnolo proprio a quella Biennale del 1914, che, a ridosso della Prima guerra mondiale, aveva celebrato Sartorio con una sala personale.

Senza Marga e i suoi figli non avrebbe, dunque, avuto luogo questa estrema produzione sartoriana. La figura umana, quasi scolpita con il colore come nei monumentali fregi ufficiali, si accende di vita e colore e si fonde con il paesaggio. Il ritmico movimento bacchico, che animava i fregi, si quietava in forme di icastica bellezza. La spiaggia di Fregene, esclusiva meta di villeggiatura dell'alta società romana all'epoca in grado di competere per fascino ed eleganza con la Versilia, è la protagonista di questo ciclo di dipinti che celebra la nuova dimensione interiore dell'artista. Al mattino presto, prima dell'alba, la famiglia raggiungeva in macchina il mare, dove Sartorio abbozzava le sue opere e scattava fotografie. Ed è proprio la luce dell'alba, del sole ancora basso che si leva dalla terra per raggiungere nel corso della giornata le acque del Mar Tirreno, quella che accende d'oro i bianchi dei panneggi e i rosa delle carni. I corpi nudi si fondono con la sabbia e il mare in un panico *continuum*. Lo stesso mare non costituisce un mero sfondo, ma reca un inestimabile carico di significati. È il mare primigenio di Enea ed Ulisse, sul cui

sfondo agiscono bianche figure femminili, panneggiate come sacerdotesse ed eroine classiche, come Elena e Cassandra protagoniste di un celebre dipinto della serie o delle giovani monache che prendono il bagno la mattina presto avvolte in vesti candide come quelle di antiche vestali (tav. 18). Il mito non ha, tuttavia, più bisogno dei colti riferimenti classici e mitologici che sostenevano alla produzione simbolista. La classicità è *hic et nunc* di fronte agli occhi dell'artista, che indaga luci, colori, panneggi. Gestì e guizzi dei corpi, che si abbandonano ai piaceri del sole e dell'acqua, sono colti e riprodotti con quella facilità e naturalezza che hanno fatto di Sartorio uno dei maestri della pittura animalista. *I piccoli tritoni* (tav. 16) è uno dei dipinti esposti nel 1929 alla Galleria Pesaro di Milano. La sirena ammalatrice, già protagonista di un celebre dipinto del 1893, cede il posto a un gruppo di bambini che, come giovani creature semi divine, si abbandona senza timore sulla battigia al moto incessante del mare. È il trionfo dei sensi sulle idee, quelle idee che avevano segnato la strada dell'arte europea tra Otto e Novecento. "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", scrive l'artista nel 1922⁵, che, senza tradire il suo passato, aggiunge, tuttavia "Forse quello che noi vediamo è la veste vivente della divinità"⁶.

Proprio il carattere privatissimo di questa produzione ne ha frenato la vasta diffusione



Fig. 4 - *Al riparo dal sole*, Archivio G. A. Sartorio

fino a tempi recenti. Alcune opere iniziano a comparire timidamente in pubblico solo nel 1926, anno della grande Mostra d'arte marinara in cui sono presentati più di cento paesaggi e vedute latinoamericani. In occasione della XV Biennale di Venezia sono esposti nello stesso anno alcuni dipinti raffiguranti Marga dai titoli eloquenti, *Stella maris* e *Causa nostrae letitiae*, poi riproposti nel 1930 alla Seconda mostra del Sindacato laziale fascista. Opere analoghe compaiono ancora accanto a paesaggi nel 1927 nella personale newyorchese presso la Anderson Gallery e alla Quadriennale di Torino, nelle Sindacali fasciste del 1928 e 1929 e nel 1929 alla mostra annuale della Società degli amatori e cultori delle belle arti. Sono queste, tuttavia, sporadiche apparizioni, che, assieme alle opere presentate nel 1929 presso la Galleria Pesaro, non rendono giustizia del Ciclo di Fregene, per la prima volta presentato al pubblico in maniera organica solo nel 1973 dalla galleria Emporio Floreale con presentazione di Pasqualina Spadini.



Fig. 5 - *Nereide*, 1925, Archivio G. A. Sartorio

NOTE

¹ R. Miracco, *Note per un'estetica del paesaggio in Giulio Aristide Sartorio: dalla campagna romana al Ciclo di Fregene*, in *Giulio Aristide Sartorio 1860 - 1932*, catalogo della mostra a cura di R. Miracco (Roma, Chiostro del Bramante, 24 marzo - 11 giugno 2006), Firenze, Maschietto Editore - Mandragora, 2006, p. 145.

² T. Sacchi Lodispoto, scheda del dipinto in *Dei ed eroi. Classicità e mito fra '800 e '900*, catalogo della mostra a cura di M. T. Benedetti, G. Piantoni, M. G. Tolomeo, M. Volpi (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 15 marzo - 30 maggio 1996), Roma, De Luca, 1996. p. 163 n. 60. Il di-

pinto è pubblicato come proprietà della "Sig.na Marga Sevilla" in F. Saponi, *Sartorio pittore*, Torino, Edizioni d'arte E. Celanza, 1919.

³ T. Sacchi Lodispoto, *1919-1932: Gli anni di Horti Galateae*, in *Giulio Aristide Sartorio 1860 - 1932*, cit., pp. 139-143.

⁴ *Sartorio*, catalogo della mostra a cura di P. Spadini (Roma, Galleria dell'Emporio Floreale, dicembre 1973), Roma, Galleria dell'Emporio Floreale, 1973 p. 13

⁵ G. A. Sartorio, *Flores et humus*, Città di Castello, Il Solco, p. 3

⁶ *Ivi*, p. 4.

TAVOLE



Tavola 1 - Tigre che lotta con serpente



Tavola 2 - *L'Apostata*



Tavola 3 - *Campagna romana nei pressi della via Nomentana con il Monte Gennaro sullo sfondo* (1902)



Tavola 4 - *Fregio per la Casa del Popolo* (1906)



Tavola 5 - *Tra Monfalcone e Duino* (1917)



Tavola 6 - Re Fu'ad I a cavallo (1919)



Tavola 7 - Foro Appio (1920)



Tavola 8 - *Pratica a mare* (1923)



Tavola 9 - *La piccola tigre*



Tavola 10 - Bolivia. Tiahuanaco. Rovine della città preistorica (1924)



Tavola 11 - Haiti. La spiaggia (1924)



Tavola 12 - Brasile. A Santos, Gli Urubus a Praia Grande (1924)



Tavola 13 - Argentina. Baia Blanca, sulla costa (1924)



Tavola 14 - Perù. Callao (1924)



Tavola 15 - *Nel paese di Circe* (1926)



Tavola 16 - *I piccoli tritoni* (1928)



Tavola 17 - Mediterraneo. Centrale di tiro (1929)



Tavola 18 - *Monache in riva al mare* (1930)

Catalogo

Tavola 1 - Tigre che lotta con serpente

olio su tela, cm 43 x 78, firmato in basso a destra
“G. A. Sartorio”

Bibliografia: F. Bellonzi, *Note sull'arte e sulla cultura di G. A. Sartorio*, in “Studi Romani”, IX, 1961, 6, tav. CII.

Tavola 2 - L'Apostata

olio su tela, cm 76 x 24,5, firmato in basso a sinistra “(Jul)ius. Aristides. Sartor”; sul verso reca la scritta “A. Sartorio Venere di Milo - Aristide Sartorio”

Bibliografia: *Roma carità e lavoro, recueil artistique international, pubblicato dal Comitato “Roma. Carità e Lavoro”*, Roma, Tipi della Stamperia Forzani e C. 1897, p. 26.

Tavola 3 - Campagna romana nei pressi della via Nomentana con il Monte Gennaro sullo sfondo (1902)

tecnica mista su carta, cm 37 x 54, firmato in basso a destra “G. A. Sartorio Roma 1902”

Tavola 4 - Fregio per la Casa del Popolo (1906)

olio su tela, cm 99 x 165

Bibliografia: *Il fregio di Giulio Aristide Sartorio*,

catalogo della mostra a cura di R. Miracco (Roma, Palazzo Montecitorio, Camera dei deputati, 16 maggio - 10 luglio 2007), Milano, Leonardo International, 2007, p. 98.

Tavola 5 - Tra Monfalcone e Duino (1917)

olio su cartone telato, cm 61 x 81, firmato in basso a sinistra: “G. A. Sartorio Da Quota XXI bis”

Bibliografia: *Giulio Aristide Sartorio. Impressioni di guerra (1817-1918)*, catalogo della mostra a cura di R. Miracco (Roma, Palazzo Montecitorio, Sala della Regina, 22 ottobre - 10 novembre 2002), Salerno, Arti Grafiche Boccia, 2002, pp. 34-35.

Tavola 6 - Re Fu'ad I a cavallo (1919)

olio su tela, cm 50 x 50, firmato in alto a sinistra: “G. A. Sartorio Cairo MCMXIX”

Bibliografia: *Giulio Aristide Sartorio 1860 - 1932*, catalogo della mostra a cura di R. Miracco (Roma, Chiostro del Bramante, 24 marzo - 11 giugno 2006), Firenze, Maschietto Editore - Mandragora, 2006, p. 268.

Tavola 7 - Foro Appio (1920)

tempera su cartone, cm 55 x 75, firmato in basso a destra: “G. A. Sartorio Foro Appio MCMXX”

Bibliografia: R. Mammucari, *Poesia della Campagna romana nell'arte dei XXV*, Velletri, 1979, p. 61; R. Mammucari, P. E. Trastulli, *Immagini delle Paludi Pontine*, Velletri, Vela, 1981, p. 33; A. Cervesato, *La Campagna romana nella pittura dell'Ottocento*, Velletri, Vela, 1982, p. 61; R. Mammucari, *I XXV della Campagna romana*, Velletri, Vela, 1984, p.103; V. D'Erme, R. Mammucari, P. E. Trastulli, *Le Paludi pontine*, Roma, Newton Compton, 1984, p. 115; *La Società degli Acquarellisti in Roma*, catalogo della mostra a cura di R. Mammucari (Roma, Palazzo Valentini), Velletri, Vela, 1987, p. 181; *Giulio Aristide Sartorio. Immagini dell'Agro Pontino*, catalogo della mostra cura di F. Cataldi Villari (Latina, Palazzo della Cultura, 13 dicembre 1987 - 11 marzo 1988; Roma, Palazzo di Montecitorio, 2 febbraio 1989 - 11 marzo 1989), Roma, De Luca, 1989, p.68, n. 10; R. Mammucari, R. Langella, *I pittori della Mal'aria*, Velletri, Edizioni Ve.Gra., 1988, p. 197; R. Mammucari, *La Campagna romana nell'arte dei XXV*, Velletri 1996, p. 67; R. Mammucari, *Ottocento romano*, Roma 1997, p. 218; R. Mammucari, R. Langella, *I pittori della Mal'aria*, Roma, Newton Compton, 1999, p. 152; *La Campagna romana da Hackert a Balla*, catalogo della mostra a cura di P. A. De Rosa, P. E. Trastulli (Roma, Museo del Corso, 22 novembre 2001 - 24 febbraio 2002), Roma, De Luca, 2001, tav. CXX; O. Zanini De Vita, *Il cibo e il suo mondo nella Campagna romana*, Roma, Provincia di Roma, 2002, p. 81; *Dal Naturalismo al Simbolismo*, catalogo della mostra a cura di R. Mammucari (Roma, Centro

Congressi Mondragone, 22 aprile - 24 luglio 2005), Marigliano, LER Editrice, 2005, pp. 162-163; *Naturalismo nella pittura italiana tra '800 e '900*, catalogo della mostra a cura di E. Corradini (Modena, Foro Boario, 12 settembre 2008 - 10 dicembre 2008), Milano, Motta, 2008, p. 257.

Tavola 8 - Pratica a mare (1923)

olio su cartone telato, cm 60 x 74, firmato in basso a destra "G. A. Sartorio Roma 1923", sul verso reca la scritta "39 Pratica a mare - studio originale"

Tavola 9 - La piccola tigre

olio su tela, cm 38 x 68, firmato in basso a destra "G. A. Sartorio Roma"

Tavola 10 - Bolivia. Tiahuanaco. Rovine della città preistorica (1924)

olio su cartone telato, cm 40,5 x 46,5, firmato in alto a sinistra "Bolivia. Tiahuanaco Le rovine. G. A. Sartorio MCMXXIV"

Bibliografia: *Prima Mostra Nazionale d'Arte Marinara, promossa dalla Lega Navale Italiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Roma, ed. Pinci, 1926, n. 84; *The Art of Giulio Aristide Sartorio*, catalogo della mostra (New York, Anderson Gallery), New York, Anderson Gallery, 1927, n. 115; *The Art of Giulio Aristide Sartorio*, catalogo della mostra (New York, Ainslie Gallery, 19 novembre - 31 dicembre 1931), New York, Ainslie Gallery, 1931, n. 115; *Sartorio 1924. Crociera della Regia*

CATALOGO

Nave Italia nell'America Latina, catalogo della mostra a cura di B. Mantura, M. P. Maino, B. Osio (Roma, Istituto Italo - Latino Americano, 9 dicembre 1999 - 5 febbraio 2000), Roma, Grafica 891, 1999, p.85.

Tavola 11 - Haiti. La spiaggia (1924)
olio su cartone telato, cm 39 x 79, firmato in basso a destra "G. A. Sartorio Haiti MCMXXIV"

Bibliografia: *Prima Mostra Nazionale d'Arte Marinara, promossa dalla Lega Navale Italiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Roma, ed. Pinci, 1926, n. 3; *The Art of Giulio Aristide Sartorio*, catalogo della mostra (New York, Anderson Gallery), New York, Anderson Gallery, 1927, n. 35; *The Art of Giulio Aristide Sartorio*, catalogo della mostra (New York, Ainslie Gallery, 19 novembre - 31 dicembre 1931), New York, Ainslie Gallery, 1931, n. 35.

Tavola 12 - Brasile. A Santos, Gli Urubus a Praja Grande (1924)
tecnica mista su carta, cm 27,5 x 48, firmato in basso a destra: "G. A. Sartorio MCMXXIV Santos Praja Grande Urubus"

Bibliografia: *Prima Mostra Nazionale d'Arte Marinara, promossa dalla Lega Navale Italiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Roma, ed. Pinci, 1926, n. 27; *The Art of Giulio Aristide Sartorio*, catalogo della mostra (New York, Anderson Gallery), New York, Anderson Gallery, 1927, n. 58; *The Art of*

Giulio Aristide Sartorio, catalogo della mostra (New York, Ainslie Gallery, 19 novembre - 31 dicembre 1931), New York, Ainslie Gallery, 1931, n. 58.

Tavola 13 - Argentina. Baia Blanca, sulla costa (1924)
tecnica mista su carta, cm 27 x 54,7, firmato in basso a destra. "G. A. Sartorio Bahia Blanca MCMXXIV"

Bibliografia: *Prima Mostra Nazionale d'Arte Marinara, promossa dalla Lega Navale Italiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Roma, ed. Pinci, 1926, n. 34 o 35; *The Art of Giulio Aristide Sartorio*, catalogo della mostra (New York, Anderson Gallery), New York, Anderson Gallery, 1927, n. 65; *The Art of Giulio Aristide Sartorio*, catalogo della mostra (New York, Ainslie Gallery, 19 novembre - 31 dicembre 1931), New York, Ainslie Gallery, 1931, n. 65.

Tavola 14 - Perù. Callao (1924)
tecnica mista su carta, cm 27 x 47,6, firmato in basso a destra, "G. A. Sartorio MCMXXIV - Callao-"

Bibliografia: *Prima Mostra Nazionale d'Arte Marinara, promossa dalla Lega Navale Italiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dell'Esposizioni), Roma, ed. Pinci, 1926, n. 74;

Tavola 15 - Nel paese di Circe (1926)
olio su tela, cm 360 x 180



G. A. SARTORIO. Haiti. MCMXXIV

CATALOGO

Firmato in basso a sinistra: "G. A. Sartorio
MCMXXVI"

Bibliografia: P. D'Achiardi, G. A. Sartorio, in "L'Illustrazione vaticana", 15 ottobre 1932, p. 1017; P. Scarpa, *La scomparsa di un maestro insigne - G. A. Sartorio nella vita e nell'arte*, "Il Messaggero", 6 ottobre 1932, fig. a, p. 4; *Giulio Aristide Sartorio (1860-1932). Nuovi Contributi "Anni Difficili 1922-1932"*, catalogo della mostra a cura di P. Spadini, L. Djokic (Roma, Galleria Campo dei Fiori, aprile 1999), Roma, Galleria Campo dei Fiori, 1999, pp. 38, 40-42, 46-48, n.4, fig. a pp. 4, 6, 48; P. A. De Rosa, P. E. Trastulli, *La Campagna Romana. Cento dipinti inediti fra Settecento e primo Novecento*, Roma, Studio Ottocento, 1999, pp. 106-107, n. 48; *La Campagna romana da Hackert a Balla*, catalogo della mostra a cura di P. A. De Rosa, P. E. Trastulli (Roma, Museo del Corso, 22 novembre 2001 - 24 febbraio 2002), Roma, De Luca, 2001, pp. 228-229, n. 115, fig. CXV; *Giulio Aristide Sartorio. Il Realismo plastico tra Sentimento ed Intelletto*, catalogo della mostra a cura di P. A. De Rosa, P. E. Trastulli (Orvieto, Palazzo Coelli, 8 maggio - 8 luglio 2005), Orvieto Arte Cultura Sviluppo, Orvieto 2005, p. 104, n. 63, fig. n. 63, a p. 86; S. Panei in *La Campagna Romana de "I XXV"*, catalogo della mostra a cura di N. Cardano, A. M. Damigella (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 10 marzo - 24 aprile 2005), Roma, De Luca, 2005, p. 86 cit. (*Alba a Monte Circeo*); *Giulio Aristide Sartorio 1860 - 1932*, catalogo della mostra a cura di R. Miracco

(Roma, Chiostro del Bramante, 24 marzo - 11 giugno 2006), Firenze, Maschietto Editore - Mandragora, 2006, pp. 250-251.

Tavola 16 - I piccoli tritoni (1928)
olio su cartone telato, cm 60 x 78, firmato in basso a sinistra "G. A. Sartorio Fregene MCMXXVIII", etichetta della "Galleria Pesaro" e numero "54" sul retro

Bibliografia: *Mostra personale del pittore Giulio Aristide Sartorio*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, gennaio 1929), Milano-Roma, Bestetti e Tumminelli, 1929, n. 54.

Tavola 17 - Mediterraneo. Centrale di tiro (1929)
olio su tela, cm 61 x 81, firmato in basso a destra "G. A. Sartorio Mediterraneo MCMXXIX"

Bibliografia: *Terza Mostra Marinara d'Arte. Promossa dalla Lega Navale Italiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, Ottobre - Novembre 1929), Roma, 1929, n. 5 o 6.

Tavola 18 - Monache in riva al mare (1930)
olio su tela, cm 130 x 200, firmato in alto a destra "G. A. Sartorio Fregene MCMXXX"

Bibliografia: *Giulio Aristide Sartorio 1860 - 1932*, catalogo della mostra a cura di R. Miracco (Roma, Chiostro del Bramante, 24 marzo - 11 giugno 2006), Firenze, Maschietto Editore - Mandragora, 2006, p. 284.

Teresa Sacchi Lodispoto

La promozione della arti: regesto delle esposizioni

Nulla restituisce più fedelmente dei cataloghi delle esposizioni e della recensioni d'epoca la percezione che i contemporanei avevano di un artista o di un gruppo di artisti, ma anche la politica culturale operata dagli stessi espositori. Luoghi, generi, titoli, tecniche non sono altre che tessere di un mosaico che si ricomponde di fronte agli occhi del lettore contemporaneo. Anche nel caso di Giulio Aristide Sartorio, di cui sono stati pazientemente collezionati ottantotto cataloghi che coprono un arco temporale lungo quasi mezzo secolo, è possibile seguire di anno in anno scelte commerciali e stilistiche attraverso le esposizioni. Molte sono state le integrazioni operate nel corso di questa ricerca alla biografia dell'artista. Decisamente sottostimata è, infatti, apparsa dagli studi precedenti la sua intensa attività espositiva, che ha minuziosamente accompagnato una fase della sua vita.

Scorrendo l'elenco di seguito proposto, salta immediatamente all'occhio l'estrema parsimonia con cui negli ultimi decenni dell'Ottocento l'artista amministra la propria immagine, partecipando solo saltuariamente alle esposizioni più locali e preferendo le grandi esposizioni di respiro internazionale come l'Esposizione internazionale di Roma del 1883 o l'Universale di Parigi del 1889. Probabilmente forte della sicurezza economi-

ca conquistata grazie alla produzione alla moda dei suoi primi anni di attività, Sartorio appare, infatti, in questo periodo piuttosto interessato a tessere una fitta rete di relazioni mondane e culturali e a viaggiare per l'Europa alla ricerca di nuovi stimoli culturali.

Il 1889 è anche il faticoso anno in cui Francesco Paolo Michetti introduce Sartorio alla pittura di paesaggio nei dintorni di Francavilla, tra terra e mare, condividendo la stessa scatola di pastelli. Paesaggio e pittura di idee sono i due poli intorno a cui si muove la sua produzione a partire dal 1890. Alle rare e complesse composizioni allegoriche, che lo impegnano intensamente tanto dal punto di vista dell'ideazione quanto della realizzazione, fanno da contrappunto i paesaggi, attraverso cui è possibile seguire un itinerario nella Campagna romana, in cui animali, uomini e rovine si fondono in un *continuum* ininterrotto, accompagnati dalla fine degli anni Novanta da vitalistiche rappresentazioni di animali (tigri, leoni, serpenti, bufali). Non si tratta, tuttavia, di una pittura commerciale, la cui realizzazione è dettata da mere ragioni di sussistenza, ma di un vero viaggio all'essenza della classicità, alla ricerca di luoghi e uomini indissolubilmente connessi con il passato, con i luoghi abitati dalla maga Circe e dai primi mitici abitanti del Lazio, misteriosamente approdati sulle coste tirreniche, da Fregene e Maccarese fino a Terracina.

La stessa natura, antica e primigenia, la fa da padrona anche nei dipinti di guerra esposti in Campidoglio nel 1918 e ancora nel 1920 alla mostra annuale della Società degli amatori

e cultori delle belle arti e nel 1924 in America Latina e nelle vedute realizzate, immediatamente dopo il conflitto, in Egitto e medio oriente.

Le Biennali di Venezia, prestigiosissimo palcoscenico dell'arte a cavallo tra i due secoli, sono l'appuntamento quasi sempre rispettato da Sartorio a partire dalla prima edizione del 1895. Sfogliando i cataloghi delle esposizioni si assiste all'irresistibile ascesa dell'artista, che passa dalle appena cinque opere esposte alla prima mostra alle cinquantadue opere del 1899 fino alla completa consacrazione con la decorazione del Salone centrale nel 1907 a ridosso dell'incarico della decorazione della nuova aula del Parlamento italiano, che lo sancirà pittore ufficiale del nuovo regno d'Italia.

Se la prima attività espositiva di Sartorio era stata caratterizzata da un'estrema parsimonia, gli anni Venti sono, invece, aperti dalla grande mostra personale alla milanese Galleria Pesaro, in cui per la prima volta l'attività dell'artista è presentata in maniera retrospettiva. La situazione appare, tuttavia, ora ribal-

tata, artista ufficiale e riconosciuto, membro dell'Accademia d'Italia, ma anche culturalmente dissonante rispetto alle nuove generazioni di artisti italiani protagonisti del ritorno all'ordine, Sartorio non disdegna eventi di massa a carattere certamente meno internazionale delle esposizioni veneziane, quali le Biennali romane e le mostre della Società degli amatori e cultori delle belle arti. Venute meno le grandi commissioni ufficiali, l'artista si ritira in una sfera più intima, raccontando la campagna, il mare, gli affetti familiari, i viaggi, in una serie di mostre personali, nel 1926 presso la Galleria Michelazzi di Trieste e ancora nel 1929 ancora presso la Galleria Pesaro. Il successo della crociera della Regia Nave Italia, che aveva incontrato il favore della stampa sudamericana, porta, infine, le opere di Sartorio tre volte a New York: nel 1926 in occasione della Exhibition of modern italian art organizzata dal ministero della Pubblica Istruzione con presentazione di Arduino Colasanti, nel 1927 presso la Anderson Gallery e nel 1931 presso le Ainslie Galleries.

1883

Roma, Esposizione internazionale di belle arti
Dum Romae consulitur morbus imperat (p. 71 n. 43)

1889

Parigi, Esposizione Universale
I figli di Caino (p. 233 n. 151);
Chiesa bizantina (p. 233 n. 152)

1890

Roma, Mostra della Città di Roma
Baccanale (p. 28 n. 89); *Veduta di Ninfa* (p. 44 n. 283); *Studi* (p. 46 n. 315); *Studi* (p. 47 n. 323); *Chiesa bizantina* (p. 50 n. 352)

1891

Roma, Associazione degli acquarellisti
6 studi di olivi

Roma, Associazione degli amatori e cultori delle belle arti
Studi di Venezia

Roma, In Arte Libertas
9 studi della Campagna romana

1892

Firenze, Società delle belle arti, Esposizione annuale
Studio di paesaggio (pastello, p. 11 n. 84); *Teste di pecore* (pastello, p. 11 n. 85); *Campagna romana* (pastello, p. 11 n. 88); *Studio di paesaggio* (pastello, p. 15 n. 158); *Campagna romana* (pastello, p. 15 n. 164); *Campagna romana* (pastello, p. 17 n. 210); *Campagna romana* (pastello, p. 17 n. 213); *4 Pastelli* (p. 21 n. 200); *4 Pastelli* (p. 21 n. 201); *4 Pastelli* (p. 21 n. 202); *4 Pastelli* (p. 21 n. 203)

Milano, Società per le belle arti ed Esposizione permanente
Impressioni della Campagna romana

Napoli, Società artistica napoletana, Esposizione annuale
L'Aniene

Roma, Società degli amatori e cultori delle belle arti, Esposizione annuale
L'Aniene (olio, p. 26 n. 151); *Il Tevere* (olio, p. 26 n. 153)

1893

Roma, III Esposizione nazionale delle belle arti
4 Pastelli (p. 21 n. 200-203)

1895

Venezia, I Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia
La Madonna degli Angeli (dipinto, p. 128 n. 300) *Una Gorgone* (pastello, p. 128 n. 301); *Studio di testa* (pastello, p. 128 n. 302); *Sera d'autunno* (pastello, p. 128 n. 303); *Hamersmith* (pastello, p. 128 n. 304)

Roma, Società degli amatori e cultori delle belle arti, Esposizione annuale
La sirena (p. 9 n. 75); *Val Crescenza* (p. 16 n. 202); *L'Aniene* (p. 16 n. 203); *A Ponte Salario* (p. 16 n. 207); *Ninfa* (p. 16 n. 208)

1896

Firenze, Società delle belle arti, Festa dell'arte e dei fiori
Ninfa (pastello, p. 64 n. 457); *Sera in Wallendorf* (pastello, p. 64 n. 458); *Parco di Veitshoheim* (pastello, p. 64 n. 459)

459); *Krafthaus in Nürnberg* (pastello, p. 64 n. 460); *Cavalli da lavoro* (acquarello, p. 64 n. 461); *Ritorno* (acquarello, p. 64 n. 462)

Roma, In Arte Libertas
Paesaggi

Torino, Società Promotrice delle belle arti, Prima Triennale
Campagna romana (pastello, p. 11 n. 6); *Al bagno* (pastello, p. 12 n. 17)

1897

Venezia, II Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia
La fabbricazione dei fienili - Campagna romana (disegno, p. 76 n. 45); *Ciclo di 6 disegni* (p. 169 n. 25)

1899

Venezia, III Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia
Teste di pecore (pastello, p. 56 n. 27); *Sera nella campagna romana* (pastello, p. 56 n. 28); *Diana d'Efeso e gli schiavi* (olio, p. 74 n. 17); *La Gorgone e gli eroi* (olio, p. 74 n. 17a); *Le*

vacche a Porto - Campagna romana (disegno, p. 75 n. 18); *Alla Storta - Campagna romana* (disegno, p. 75 n. 19); *Castel Fusano - Campagna romana* (disegno, p. 75 n. 20); *Il carro dei bufali sulla via Appia - Campagna romana* (disegno, p. 75 n. 21); *Monte Cavo - Campagna romana* (disegno, p. 75 n. 22); *I bufali che lavorano a Campo Morto - Campagna romana* (disegno, p. 75 n. 23);



1 - *Lo spurgo dei canali a Terracina*

L'aratura a Ponte Mammolo - Campagna romana (disegno, p. 75 n. 24); *Aratura a Casal dei Pazzi - Campagna romana* (disegno, p. 75 n. 25); *L'aratura presso Nettuno - Campagna romana* (disegno, p. 75 n. 26); *Lo spurgo dei canali a Terracina - Campagna romana* (disegno, p. 75 n. 27) [1]; *Lo spurgo dei canali a Terracina - Campagna*



2 - *Lo spurgo dei canali a Terracina*

romana (disegno, p. 75 n. 28) [2]; *Porto di Trajano - Campagna romana* (disegno, p. 75 n. 29); *Villa Falconieri - Campagna romana* (disegno, p. 75 n. 30); *Gli ulivi a Tivoli - Campagna romana* (disegno, p. 75 n. 31); *L'inondazione del Tevere. Alla Magliana* (disegno, p. 75 n. 32); *Il pastorello - Prima Porta - Campagna romana* (disegno, p. 75 n. 33); *San Pietro visto dalla Farnesina - Campagna romana* (disegno, p. 75 n. 34); I



3 - *La tomba di Cajo Cestio*



4 - Tre leoni in riposo

carbonari all'isola sacra - Campagna romana (disegno, p. 75 n. 35); Le barozze sulla via Cassia (disegno, p. 75 n. 36); I cavalli a Teverone - Campagna romana (disegno, p. 75 n. 37); La carogna a Castel Giubileo - Campagna romana (disegno, p. 75 n. 38); La tomba di Cajo Cestio (disegno, p. 76 n. 39) [3]; Gli acquadotti di Claudio - Campagna romana (disegno, p. 76 n. 40); Sul monte del Tuscolo - Campagna romana (disegno, p. 76 n. 41); Isola Farnese - Campagna romana (disegno, p. 76 n. 42); I prati fiscali - Campagna romana (disegno, p. 76 n. 43); Il pastore - Ponte Galera - Campagna romana (p. 76 n. 44); Il Vergaro sotto monte Gennaro - Campagna romana (p. 76 n. 46); L'idillio - Tomba di Nerone (disegno, p. 76 n. 47); Clodia (disegno, p. 76 n. 48);

Autoritratto (disegno, p. 76 n. 49); Tre leoni in riposo - Studi di animali (disegno, p. 76 n. 50) [4]; Due leoni che scherzano - Studi di animali (disegno, p. 76 n. 51); Due leoni in riposo - Studi di animali (disegno, p. 76 n. 52); Tigri a caccia (disegno, p. 76 n. 53); Bufali nel pantano - Studi di animali (disegno, p. 76 n. 54); Due teste di cavalli che bevono - Studi di animali



5 - Bufalo assalito da una pantera

(disegno, p. 76 n. 55); Bufalo assalito da una pantera - Studi di animali (disegno, p. 76 n. 56) [5]; Tigre lottante con un serpe - Studi di animali (disegno, p. 76 n. 57) [6]; Cavallo assalito da una pantera - Studi di animali (disegno, p. 76 n. 58) [7]; San Giorgio (disegno, p. 76 n. 59); La Gorgone - Studio, figura intera (pastello, p. 76 n. 60); La Gorgone, particolare del torso



6 - Tigre lottante con un serpe

(pastello, p. 76 n. 61); Sul Vesuvio (pastello, p. 77 n. 62) [8]; Sul Vesuvio - Atrio del Cavallo (pastello, p. 77 n. 63); A Tor di Quinto (pastello, p. 77 n. 64); Tramonto sulla via Cassia (pastello, p. 77 n. 65); Le Vergini savie e le Vergini stolte (olio, p. 77 n. 66)



7 - Cavallo assalito da una pantera



8 - Sul Vesuvio

1901

Venezia, IV Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia

Bufali riposanti nel pantano (disegno, p. 179 n. 45); *Il ritorno dal lavoro* (disegno, p. 179 n. 46); *Il tramonto romano* (disegno, p. 179 n. 47); *Nella macchia di Terracina* (tempera, p. 179 n. 48); *Presso Salone* (tempera, p. 179 n. 49); *Castel Fusano - La pineta* (tempera, p. 184 n. 15); *L'aratura coi bufali* (tempera, p. 184 n. 17); *Sulla spiaggia di Nettuno* (tempera, p. 184 n. 18); *Le cave di travertino a Tivoli* (tempera, p. 184 n. 19); *La strada di Tivoli* (tempera, p. 184 n. 20); *L'aratura al tramonto* (tempera, p. 184 n.

21); *Cavallo di galoppo* (scultura in gesso, p. 115 n. 36); *Cavallo nel salto* (scultura in gesso, p. 115 n. 37)

1903

Venezia, V Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia

"Fertilis frugum, pecorisque tellus" (dipinto, p. 131 n. 22); *Castel Fusano - Lo stagno di levante* (tempera, p. 131 n. 25); *I colli Albani da Ardea* (tempera, p. 131 n. 31); *Ritratto* (dipinto, p. 132 n. 23); *Castel Fusano* (tempera, p. 132 n. 24); *Presso Fondi* (tempera, p. 132 n. 26); *Castel Fusano - I pini morti* (tempera, p. 132 n. 27); *Fienile* (tempera, p. 132 n. 28); *Il canale di Badino* (tempera, p. 132 n. 29); *Terracina: le ruine del tempio di Giove* (tempera, p. 132 n. 30); *Il Tevere a Castel Giubileo* (tempera, p. 132 n. 32); *Il carro della leggenda* (disegno, p. 133, n. 1); *Testa di cavallo* (disegno, p. 133, n. 2); *Cavallo di carriera* (disegno, p. 133, n. 2); *Il cavallo e la serpe* (disegno, p. 133, n. 3); *Il cammello* (disegno, p. 133, n. 5); *Bufali nel canale - Terracina* (disegno, p. 133, n. 6); *Modello*

del clipeo onorario offerto dalla Marina italiana a S. A. R. il Duca degli Abruzzi (scultura, p. 133, n. 37); *La caccia assira* (disegno, p. 134 n. 4)

1905

Roma, Società degli amatori e cultori delle belle arti, Esposizione annuale *Santa Elisabetta d'Ungheria* (disegno, p. 25 n. 312); *Ponte Nomentano* (pastello, p. 25 n. 313); *La casa di Marco Aurelio ad Ostia* (pastello, p. 25 n. 314); *Sul litorale romano* (tempera, p. 25 n. 315); *Il foro di Ostia* (pastello, p. 25 n. 316); *Il lago di Nemi* (tempera, p. 25 n. 317); *Le cave di travertino a Tivoli* (tempera, p. 25 n. 318); *Sera sulla via Cassia* (pastello, p. 25 n. 319); *Studio di cavallo* (olio, p. 25 n. 320); *Nel paese di Circe - Lo spurgo del fiume Sisto* (olio, p. 25 n. 321); *Nel paese di Circe - La febbre* (olio, p. 25 n. 322); *Nel paese di Circe - Le sorgenti sacre a Feronia* (olio, p. 25 n. 323); *Nel paese di Circe - La sfociatura d'un canale* (olio, p. 25 n. 324); *Nel paese di Circe - Pico re del Lazio e Circe di Tessaglia* (olio, p. 26 n. 325); *Nel paese di Circe - Sotto al*

Circeo (olio, p. 26 n. 326); *Lo spurgo del canale a Mesa* (olio, p. 26 n. 327); *Il canale del mortaccino* (olio, p. 26 n. 328); *Le ruine del porto di Traiano* (olio, p. 26 n. 329); *Sera della campagna romana* (olio, p. 26 n. 330); *Castel Fusano* (pastello, p. 26 n. 331); *Il cimitero di Ostia* (pastello, p. 26 n. 332); *Castel Fusano* (pastello, p. 26 n. 333); *Nella selva di Castel Fusano* (pastello, p. 26 n. 334); *Monte Nettuno a Terracina* (pastello, p. 26 n. 335); *Il pagliaio* (pastello, p. 26 n. 336); *Gli avanzi della naumachia del Circeo* (olio, p. 26 n. 337); *Ritratto* (olio, p. 26 n. 338); *Il traghetto di Ostia* (tempera, p. 26 n. 339); *A Tor di Quinto* (tempera, p. 26 n. 340); *Temporale imminente* (tempera, p. 26 n. 341); *La raccolta del fieno* (tempera, p. 26 n. 342); *I cavalli a Teverone* (p. 26 n. 343); *Lunghezza* (pastello, p. 26 n. 344); *La caccia assira* (disegno, p. 26 n. 345); *Cavallo assalito da un serpe* (disegno, p. 26 n. 346); *Catullo* (disegno, p. 26 n. 347); *Modello in gesso del Cliepo onorario offerto dalla Marina Italiana a S.A.R. il Duce degli Abruzzi* (p. 26 n. 348); *Studio di cavallo* (olio, p. 26 n. 349); *Studio di cavallo* (disegno, p. 26

n. 350); *Studio di cavallo* (disegno, p. 26 n. 351); *Medaglia commemorativa* (scultura, p. 26 n. 352); *Cavallo spiccando il salto* (scultura, p. 26 n. 353); *Cavallo di carriera* (scultura, p. 26 n. 354); *Cavallo al salto* (scultura, p. 26 n. 355)

Venezia, VI Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia
Ex libris (bianco e nero, p. 136 n. 4)

1906

Milano, Esposizione nazionale di belle arti
La Mattanza (Nel paese di Circe, ciclo di sei tempere) (p. 41 n. 15); *La pesca delle telline (Nel paese di Circe, ciclo di sei tempere)* (p. 41 n. 16); *Un ponte della palude (Nel paese di Circe, ciclo di sei tempere)* (p. 41 n. 17); *Il gregge dei Sostregoni (Nel paese di Circe, ciclo di sei tempere)* (p. 41 n. 18); *I monti Ausoni dalle falde del Circeo (Nel paese di Circe, ciclo di sei tempere)* (p. 41 n. 19); *Il porto di Traiano a Terracina (Nel paese di Circe, ciclo di sei tempere)* (p. 41 n. 20); *L'aratura a Foro Appio* (p. 41 n. 21); *Monte Circeo* (p.

41 n. 22); *Figurina femminile* (disegno, p. 141 n. 149); *Paesaggio (litografia)* (p. 141 n. 150); *Paesaggio (litografia)* (p. 141 n. 152); *Paesaggio (litografia)* (p. 141 n. 155)

1907

Venezia, VII Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia
Decorazione del Salone Centrale - La Luce - Le Tenebre - L'Amore - La Morte (pp. 26-27); *Tramonto romano* (p. 86 n. 31); *Sulla via Cassia - Il temporale imminente* (p. 86 n. 32); *Il traghetto di Ostia* (p. 86 n. 33); *La mandria* (p. 86 n. 34); *La raccolta del fieno* (p. 86 n. 35); *L'armento dei bufali* (p. 86 n. 35)

1908

Milano, Esposizione nazionale di belle arti
Il paese di Circe (p. 30 n. 84)

1909

Roma, Associazione degli acquarellisti
Lo scoglio dei Nasoni; *Cavalli da lavoro*; *Cavalli sulle rive dell'Aniene* (p.

Roma, Società degli amatori e cultori delle belle arti, Esposizione annuale *Nelle paludi Pontine* (p. 37 n. 207); *Il canale di Badino-Terracina* (p. 37 n. 208); *Monte Circeo* (p. 37 n. 209); *Il Tevere a Castel Giubileo* (p. 37 n. 210); *I Colli Albani da Ardea* (p. 37 n. 211)

Venezia, VIII Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia *Tigre e pescecane* (acquaforte, p. 74 n. 18); *Tigre in agguato* (acquaforte, p. 74 n. 19); *Tigre ed elefante* (acquaforte, p. 74 n. 20); *"The masque of Anarchy"* (acquaforte, p. 74 n. 21); *I monti Ausoni* (tempera, p. 84 n. 31); *Una barrozza - Paludi pontine* (tempera, p. 84 n. 32); *Bufalo e coccodrillo* (dipinto, p. 110 n. 24); *Le bisce* (dipinto, p. 111 n. 25); *Tigre e tigrotti* (dipinto, p. 111 n. 26); *Una tigre* (dipinto, p. 111 n. 27)

1910

Roma, Associazione degli acquarellisti *Interno a Roma; Il ponte del boia a Norimberga*



9 - Tigre in agguato

1911

Firenze, Società delle belle arti di Firenze, Esposizione retrospettiva italiana e regionale toscana *Pagliaio nella campagna romana* (p. 114 n. 510); *Monte Circeo* (pastello, p. 114 n. 515)

Napoli, Società promotrice di belle arti "Salvator Rosa", XXXIV Esposizione *I Colli Albani da Ardea* (dipinto, p. 47 n. 127); *Mostri dissimili* (dipinto, p. 51 n. 179); *Tigre in agguato* (dipinto, p. 51 n. 180) [9]

Roma, Esposizione internazionale di Roma *Fregio pittorico della nuova aula per la Camera dei deputati* (Esposne il Ministero dei LL. PP.) (p. 78 n. 34)

1913

Firenze, Esposizione internazionale di pittura, scultura, architettura e bianco e nero, Società delle belle arti di Firenze *Barozza nelle paludi Pontine* (p. 34 n. 105)

Roma, Società degli amatori e cultori delle belle arti, Esposizione annuale *Cavallo del Maklemburg; Cavallo di carriera; Cavalli da trasporto; Tigri frecciate; Serpente boa; Mostri dissimili; Tigre aggressiva; Lotta regale; Tigre vigilante; Tigre in agguato; Giovane leone; Tigre divorando; Rinoceronte; Ippopotamo; Veltro persiano; Cerbiatta; Pecora; Cavallo da lavoro; Aquila reale; Tigressa e tigrotti; Tigre; Le Sirenule. Bisce d'acqua; Bufali al guazzo; L'abbeveratoio africano, Cavallo e serpe*

1914

Firenze, Società delle belle arti di Firenze, I Esposizione internazionale di bianco e nero *Illustrazioni del Pometto Sibilla* (p. 88, nn. 129-133); *Mostri dissimili* (p. 88 n. 134); *Lotta regale* (p. 88 n. 135)

Roma, Associazione degli
acquarellisti
Cavalli; *La pineta a Fregene*; *Sul
Tuscolo*; *Fienile a Maccarese*

Roma, Prima esposizione della
"Probitas"
Xilografia del poema "La Sibilla"
(p. 8 nn. 17-24); *La scalinata di
Nicola Salvi* (p. 8 n. 25);
Xilografia del poema "La Sibilla"
(p. 9 nn. 26-32); *Marina* (p. 10
n. 55); *Il ponte del boia a
Norimberga* (p. 11 n. 57)

Roma, Società degli amatori e
cultori delle belle arti,
Esposizione annuale
Il Tevere a Sud di Roma (nn. 16-
25); *Il Tevere a Nord di Roma*
(nn. 26-35); *Studi decorativi*
(nn. 36-38)

Venezia, IX Esposizione
internazionale d'arte della Città
di Venezia
*Il "Codettone" nelle cave di
travertino a Tivoli* (tempera, p.
77 n. 1); *Il porto di Anxur*
(tempera, p. 77 n. 2); *A tre ponti
- Paludi pontine* (tempera, p. 77
n. 3); *Alba lunare nelle paludi*
(tempera, p. 77 n. 4); *L'arrivo
delle pecore nella campagna*
(tempera, p. 77 n. 5); *La
partenza delle pecore* (tempera,



10 - *Le pecore ricondotte all'ovile*

p. 77 n. 6); *Le pecore arretrate*
(tempera, p. 77 n. 7); *Le pecore
condotte all'ovile* (tempera, p. 77
n. 8) **[10]**; *La siesta delle pecore*
(tempera, p. 77 n. 9); *Durante il
pascolo* (tempera, p. 77 n. 10); *I
vitellini stanchi* (tempera, p. 77
n. 11); *Nel lago di Nemi*
(tempera, p. 77 n. 12); *Ferratura di un bufalo nelle cave
di travertino a Tivoli* (tempera,
p. 77 n. 13); *Cave di tufo a Tor
Pignattara* (tempera, p. 77 n.
14); *Trasporti dei massi di
travertino* (tempera, p. 77 n.
15); *Caricando i massi nelle cave
di travertino a Tivoli* (tempera,
p. 78 n. 16) **[11]**; *Pomeriggio
invernale* (tempera, p. 78 n. 17);
L'Aniene - Ponte Salario
(tempera, p. 78 n. 18); *Lo
spurgo dei canali nelle paludi -
Terracina* (tempera, p. 78 n. 19);
I bufali sotto la pioggia (tempera,
p. 78 n. 20); *L'idillio palustre*

(tempera, p. 78 n. 21); *Il
taglialegna a Terracina* (tempera,
p. 78 n. 22); *La spiaggia di
Fregene* (tempera, p. 78 n. 24);
Via Appia Antica (tempera, p. 78
n. 25); *Tor Tre Teste* (tempera, p.
78 n. 26); *I cavalli al fontanile*
(tempera, p. 78 n. 27); *Nel
convento di San Domenico a
Terracina* (tempera, p. 78 n. 28);
Sull'isola sacra (tempera, p. 78
n. 29); *Il Tevere ad Ostia*
(tempera, p. 78 n. 31);
L'armamento della città di Ostia
(tempera, p. 78 n. 32); *Gli ulivi
a Villa Adriana* (tempera, p. 78
n. 33); *Il portalettere di
Maccarese* (tempera, p. 78 n.
34); *La punta di villa Livia*
(tempera, p. 78 n. 35); *La
vittoria di Ostia* (tempera, p. 78
n. 36); *Il cimitero di primaporta*
(tempera, p. 78 n. 37); *Tor di
Valle* (tempera, p. 78 n. 38); *Le
mura di Roma a Settechiese*
(tempera, p. 78 n. 39); *Gli
acquedotti di Alessandro Severo a
Centocelle* (tempera, p. 78 n.
40); *L'aratura di novembre*
(tempera, p. 78 n. 41); *La
mondatura del grano verde*
(tempera, p. 78 n. 42);
Primavera latina (tempera, p. 78
n. 43); *La falciatura* (tempera,
p. 79 n. 44); *Il primo fieno*
(tempera, p. 79 n. 45); *Trasporto*

del fieno sulla via Tiberina (tempera, p. 79 n. 46); *La mietitura* (tempera, p. 79 n. 47); *La trita del grano* (tempera, p. 79 n. 48); *Trasporto del fieno a Ponte Milvio* (tempera, p. 79 n. 49); *La costruzione dei fienili* (tempera, p. 79 n. 50); *le stoppie* (tempera, p. 79 n. 51); *La bruciatura delle stoppie* (tempera, p. 79 n. 52); *Il Tevere sulla strada di Fiano* (tempera, p. 79 n. 53); *Il Tevere a Castel Giubileo* (tempera, p. 79 n. 54); *Ostia corrosa dal Tevere* (tempera, p. 79 n. 57); *Il Tevere a Villa Livia* (tempera, p. 79 n. 58); *La casa di Gamala ad Ostia* (tempera, p. 79 n. 59); *La città morta* (tempera, p. 79 n. 60); *Il Tevere a Malafede* (tempera, p. 80 n. 55); *Casa di Gamala ad Ostia* (tempera, p. 80 n. 61); *Le dune Fregenae* (tempera, p. 79 n. 62); *Il pantanello di Maccarese* (tempera, p. 79 n. 63); *A Procoio nuovo* (tempera, p. 79 n. 70); *La pineta di Fregenae* (tempera, p. 80 n. 64); *Il canale di Fusano - pini giovani* (tempera, p. 80 n. 65); *Il mare di Ostia* (tempera, p. 80 n. 66); *La costa di Lavinium* (tempera, p. 80 n. 67); *Rovine sulla via Appia* (tempera, p. 79 n. 68); *Sulla via di Frascati* (tempera, p.

80 n. 69); *L'Arrone* (tempera, p. 80 n. 71); *La foce dell'Aniene* (tempera, p. 80 n. 72); *L'Aniene a Casal dei Pazzi* (tempera, p. 80 n. 73); *A prima porta* (tempera, p. 80 n. 74); *Fienili nuovi* (tempera, p. 80 n. 75); *La raccolta del fieno* (tempera, p. 80 n. 76); *Sulla via Cassia* (tempera, p. 80 n. 77); *Aprile a Maccarese* (tempera, p. 80 n. 78); *Gli acquitrini di Maccarese* (tempera, p. 80 n. 79);



11 - *Caricando i massi nelle cave di travertino a Tivoli*

Primavera in una vigna (tempera, p. 80 n. 80); *Sulla spiaggia d'Amiclea* (tempera, p. 80 n. 81)

1915

Roma, Associazione degli Acquarellisti, Esposizione annuale
Castel Gandolfo (n. 26);
L'aratura di novembre (n. 27);

Lago di Nemi (n. 28); *Nel lago di Castello* (n. 29); *Lago di Castello* (n. 30); *Le pecore ricondotte all'ovile* (n. 31); *Lago di Nemi* (n. 32); *L'arrivo delle pecore* (n. 33)

Roma, Società degli amatori e cultori delle belle arti, Esposizione annuale
Ritratto (p. 19 n. 9); *Xilografie per il poemetto Sibilla* (p. 24 nn. 7-11)

1916

Palermo, Pro Patria Ars, Mostra d'arte
Lotta di una tigre e di un elefante (acquaforte, p. 15 n. 87); *Tigre in agguato* (acquaforte, p. 15 n. 88); *L'Aniene* (p. 25 n. 307); *Campagna romana (Terracina)* (p. 25 n. 308); *Campagna romana (Tevere)* (p. 25 n. 309);

Roma, Società degli amatori e cultori delle belle arti, Esposizione annuale
Le Cave di tufo a Tor Pignattara (p. 16 n. 4); *Ferratura di un bufalo (Tivoli)* (p. 16 n. 8)

1917

Palermo, Pro Patria Ars,

Seconda Esposizione internazionale d'arte Mostri dissimili (acquaforte, p. 33 n. 28)

Roma, Società degli amatori e cultori delle belle arti, Esposizione annuale Xilografia per il poema "Christus" di Fausto Salvatori

1918

Roma, Campidoglio, Mostra degli studi e dei quadri eseguiti da G. A. Sartorio alla fronte italiana
Bombardamento del San Gabriele (31 agosto) visto dalla strada di Salcano (n. 1); *Trincea italiana sul Vodice in attesa di attacco* (n. 2); *La battaglia del Fratta e dello Jemelek vista dal Globocak* (n. 3); *Bombardamento del San Gabriele del 4 settembre visto dal Castello di Gorizia* (n. 4); *La fornace di calce alla foce del Timavo* (n. 5); *Sbalzo di fanterie dalle trincee di Santa Caterina* (n. 6); *Baraccamenti a Bonetti sul Carso* (n. 7); *Una dolina sul Carso* (n. 8); *Vista di Trieste, Miramare, Duino e Mar Timavo da quota 121 bis* (n. 9); *Batteria di marina a Punta Sdobba* (n. 10); *Fuoco di sbarramento e*

segnalazioni ad est di Castagnevizza (n. 11); *Trincea sul San Marco* (n. 12); *Schizzo per il quadro numero 1* (n. 13); *Schizzo per il quadro numero 2* (n. 14); *Schizzo per il quadro numero 3* (n. 15); *Schizzo per il quadro numero 4* (n. 16); *Schizzo per il quadro numero 5* (n. 17); *Schizzo per il quadro numero 7* (n. 18); *Studio di baraccamenti a Bonetti* (n. 19); *Schizzo per il quadro numero 9* (n. 20); *Schizzo per il quadro numero 10* (n. 21); *Schizzo per il quadro numero 11* (n. 22); *Schizzo per il quadro numero 12* (n. 23); *Traino d'un mortaio sul Vodice* (n. 24); *Duino vista dal Rosega* (n. 25); *Il saldo del ponte di Latisana* (n. 26); *Notturmo* (n. 27); *Trinceramenti al ponte della Priula* (n. 28); *L'Isola dei Morti (Fagarè di Piave)* (n. 29); *Assalto alla diga all'ansa di Zenson, il 4 dicembre* (n. 30); *Dislocamenti di truppe a Val Frenzela* (n. 31); *Col Berretta: 14 dicembre* (n. 32); *Il pontone "Tigre" a Capo Sile* (n. 33); *Allagamento e batteria a Ca' Zane* (n. 34); *Scoppio delle mine al ponte delle Delizia* (n. 35); *Trinceramenti sul Tagliamento* (n. 36); *Trinceramenti a San Michele* (n. 37); *Una cerimonia militare francese a Nave* (n. 38);

La fabbrica di calce idraulica a Zenson (n. 39); *Il villaggio di Zenson durante un combattimento* (n. 40); *Vedetta alpina dal Monte Cannone* (n. 41); *Val Stagna vista dal Monte Canone* (n. 42); *Monte Asolone e Col Beretta* (n. 43); *Monte Grappa visto da Col Moschino* (n. 44); *Il "Capitano Sauro" fra i canneti di Cava Zuccherina. Piave* (n. 45)

1919

Roma, Società degli amatori e cultori delle belle arti, Esposizione annuale *I bufali nel guazzo* (p. 13 n. 20)

1920

Roma, Società degli amatori e cultori delle belle arti, Esposizione annuale *Basilica di S. Marco senza cavalli (Venezia)* (sala IX n. 1); *Attacco aereo a Venezia* (sala IX n. 2); *Attacco aereo a Mestre. Visto da S. Nicoletto (Venezia)* (sala IX n. 3); *Pallone Draken a Porte Grandi* (sala IX n. 4); *Bettolina delle munizioni nella laguna Veneta* (sala IX n. 5); *Ricostruzione della passerella di Agenzia Zulian* (sala IX n. 6); *Monte Fenilon (dove erano*

arrivati gli austriaci) (sala IX n. 7); *Allagamento a Cavazuccherina* (sala IX n. 8); *Testa di Ponte ad Agenzia Zulian* (sala IX n. 9); *Movimenti di Truppe nell'Estuario Veneto* (sala IX n. 10); *La Batteria Bordigiani a Cortellazzo* (sala IX n. 11); *Le vedette sulla diga del Piave* (sala IX n. 12); *Agenzia Zulian* (sala IX n. 13); *Mitragliere di marina a Casa Cornoldi* (sala IX n. 14); *Deposito avanzato di viveri a Silone* (sala IX n. 15); *Nemici in vista. Agenzia Zulian* (sala IX n. 16); *Il secondo Battaglione dell'81 in attesa per il Piave Vecchio* (sala IX n. 17); *Linea di sbarramento del 22 Giugno* (sala IX n. 18); *Linea di sbarramento del 22 Giugno* (sala IX n. 19); *Sannazario sul Brenta dove arrivarono le pattuglie Austriache* (sala IX n. 20); *Monte Grappa visto da valle Santa Felicita* (sala IX n. 21); *La gloriosa Azione della Batteria del 56 Reggimento a Col Moschino* (sala IX n. 22); *Assalto di Arditi sul Montello* (sala IX n. 23); *La Madonnina di Fossalta* (sala IX n. 24); *Giugno sul Montello* (sala IX n. 25); *Gli austriaci ripassano il Piave* (sala IX n. 26); *L'italiani rientrano a Nervesa* (sala IX n. 27); *Il 20 Giugno sulla strada di Giavera*

durante il bombardamento (sala IX n. 28); *Musile: una trincea Austriaca abbandonata* (sala IX n. 29); *Rastrellamento di prigionieri sul delta del Piave* (sala IX n. 30); *Musile: 24 il 1° Battaglione dell'81° passa il Piave Vecchio* (sala IX n. 31); *Rastrellamento di prigionieri sul delta del Piave* (sala IX n. 32); *Il posto Austriaco avanzato verso Giavera* (sala IX n. 33); *Entro Nervesa riconquistata* (sala IX n. 34); *24 Giugno Losson: Canal Balumbo* (sala IX n. 35); *L'Argine di Nervesa: riconquistata verso ponente* (sala IX n. 36); *L'Argine di Nervesa: riconquistata verso levante* (sala IX n. 37); *La Badia di Nervesa* (sala IX n. 38)

1921

Milano, Galleria Pesaro, Mostra personale di Giulio Aristide Sartorio
Pomeriggio invernale sul Tevere (p. 9 n. 1); *La spiaggia di Fregeneae* (p. 9 n. 2); *Il cimitero di Prima Porta* (p. 9 n. 3); *Le pecore arretrate ai Prati fiscali* (p. 9 n. 4); *Idillio palustre* (p. 9 n. 5); *La costruzione dei fienili a Ponte Mammolo* (p. 9 n. 6); *Un carro di travertino* (p. 9 n. 7); *La bruciatura delle stoppie* (p. 9 n.

8); *Il fontanile di Vermicino* (p. 9 n. 9); *I carri di fieno a Ponte Milvio* (p. 9 n. 10); *La via Appia* (p. 9 n. 11); *I bufalini nelle dune di Fregeneae* (p. 9 n. 12); *L'Aniene e a Ponte Salario* (p. 9 n. 13); *Le stoppie ad Ostia* (p. 9 n. 14); *Gli acquedotti di Alessandro Severo* (p. 9 n. 15); *Gli acquedotti di Alessandro Severo e le pecore* (p. 9 n. 16); *La rendita dei fienili a Maccarese* (p. 9 n. 17); *Il Tevere ad Ostia* (p. 9 n. 18); *I bufali sotto la pioggia* (p. 9 n. 19); *I carri dei bufali a Maccarese* (p. 9 n. 20); *Il trasporto dei massi di travertino* (p. 9 n. 21); *Il sandalo della legna nei canali di Terracina* (p. 9 n. 22); *Primavera latina* (p. 9 n. 23); *La mietitura a Grotta Rossa* (p. 9 n. 24); *Le mura di Roma da via delle Sette - Chiese* (p. 9 n. 25); *La siesta delle pecore ad Acqua Traversa* (p. 9 n. 26); *I portalettere di Maccarese* (p. 9 n. 27); *Il primo fieno e i panni stesi* (p. 9 n. 28); *La via di Tivoli* (p. 9 n. 29); *Castel Giubileo da Villa Livia* (p. 9 n. 30); *L'ingresso della pineta di Castel Fusano* (p. 9 n. 31); *La vedretta del Mandrono sull'Adamello* (p. 9 n. 32); *Un rifugio in caverna a Montozzo sull'Adamello* (p. 9 n. 33);



12 - La trita sul grano nel Basso Egitto

Adamello - La passerella sospesa a Castellaccio (p. 9 n. 34); Una corvée sul Pasubio (p. 9 n. 35); Pasubio (Scoglio rosso) (p. 9 n. 36); Adamello - Castellaccio (p. 9 n. 37); Pasubio (Cannoniere in caverna) (p. 10 n. 38); Le vie del Pasubio (p. 10 n. 39); Pasubio (p. 10 n. 40); Adamello - Vedetta del Mandrone - Le slitte (p. 10 n. 41); Vedetta sul Pasubio (p. 10 n. 42); Cima dell'Adamello e Gruppo della Presolana (p. 10 n.



13 - Gerusalemme - La torre Antonia e la Moschea di Omar

43); Adamello - piccolo posto n. 6 a Castellaccio (p. 10 n. 44); Pasubio - Minatore (p. 10 n. 45); Adamello - Baraccamenti a Castellaccio (p. 10 n. 46); Cairo - Una vittima dei moti popolari (p. 10 n. 47); Adamello - Forcellina di Montozzo (p. 10 n. 48); Sotto il Pasubio (p. 10 n. 49); Adamello - Creste di Castellaccio (p. 10 n. 50); Skiatori sull'Adamello (p. 10 n. 51); Adamello - Ago Mingo (p. 10 n. 52); Baalbek - Il peristilio del tempio di Bacco (p. 10 n. 53); Damasco - La Dervisceria (p. 10 n. 54); Heter el Naby sul Nilo (p. 10 n. 55); Gerusalemme - La moschea di Omar (p. 10 n. 56); La trita sul grano nel Basso Egitto (p. 10 n. 57) [12]; Damasco - La moschea di El Yalid (p. 10 n. 58); Ballbek - Le colonne del tempio di Baal (p. 10 n. 59); Cairo - La moschea Salé Tilai (p. 10 n. 60); Damasco - la tomba di Saladino (p. 10 n. 61); Bayrit - la stele di Asarhadden a Nahr El Kelb (p. 10 n. 62); Gerusalemme - La torre Antonia e la Moschea di Omar (p. 10 n. 63) [13]; Baalbek - Le colonne del tempio di Baal ed il postilo del tempio di Bacco (p. 10 n. 64); Damasco - La Dervisceria (p. 10 n. 65); Gerusalemme - le mura del

Tempio (p. 10 n. 66); Studi del fregio del Parlamento italiano (p. 10 n. 67); Studi del fregio del Parlamento italiano (p. 10 n. 68) [14,15,16,17]; Studi del fregio del Parlamento italiano (p. 10 n. 69); Studi del fregio del Parlamento italiano (p. 10 n. 70); Studi del fregio del Parlamento italiano (p. 10 n. 71); Studi del



14 - Studio del fregio del Parlamento italiano

fregio del Parlamento italiano (p. 10 n. 72); Studi del fregio del Parlamento italiano (p. 10 n. 73); Studi del fregio del Parlamento italiano (p. 10 n. 74); Studi del fregio del Parlamento italiano (p. 10 n. 75); Studi del fregio del Parlamento italiano (p. 10 n. 76); La Malaria nel regno di



15 - Studio del fregio del Parlamento italiano

Circe (p. 10 n. 77); *Il carro dei bufali nelle cave di travertino ad Acque Albule* (p. 10 n. 78) [18]; *Porto Traiano a Terracina* (p. 10 n. 79); *Ritratto di una bambina* (p. 10 n. 80); *Le foci del Nilo presso Damietta* (p. 10 n. 81); *Gli ulivi a Tivoli* (p. 10 n. 82);



16 - Studio del fregio del Parlamento italiano

Aratura con bufali (p. 10 n. 83); *Aratura di settembre* (p. 10 n. 84); *Le pecore* (p. 10 n. 85); *Nel lago di Nemi* (p. 10 n. 86); *I bufali tornando dal lavoro* (p. 10 n. 87); *Castel Fusano* (p. 10 n. 88); *Le cave di travertino ad Acque Albule* (p. 10 n. 89); *Il canale delle volte a Terracina* (p. 10 n. 90); *Allegoria dell'Egitto moderno* (p. 11 n. 91); *Ex libris di Gabriele D'Annunzio* (p. 11 n. 92); *Vangelo* (p. 11 n. 93); *Armonia* (p. 11 n. 94); *Finis Cimmericae Tenebre* (p. 11 n. 95); *San Giorgio* (p. 11 n. 96); *La notte degli schermi* (p. 11 n. 97); *La salita del Calvario* (p. 11 n. 98); *La crocefissione* (p. 11 n. 99); *La deposizione* (p. 11 n. 100); *La discesa del Calvario* (p. 11 n. 101); *La torre di Cervara* (p. 11 n. 102); *Il canale delle cannette* (p. 11 n. 103); *Il Tevere a Saxa Rubra* (p. 11 n. 104); *La raccolta del fieno* (p. 11 n. 105); *I colli Albani visti da Tivoli* (p. 11 n. 106); *Le rovine di Ostia sul Tevere* (p. 11 n. 107); *Gli ulivi a Tivoli* (p. 11 n. 108); *Luna piena* (p. 11 n. 109); *Gli acquedotti di Alessandro Severo* (p. 11 n. 110); *La spiaggia laziale* (p. 11 n. 111); *La foce dell'Aniene* (p. 11 n. 112); *La via Appia* (p. 11 n. 113); *La via Appia* (p. 11 n.

114); *Primavera nella valle del Poussin* (p. 11 n. 115); *Il casale di S. Maria Nuova* (p. 11 n. 116); *Isola Farnese* (p. 11 n. 117); *La cava di Selce sulla Via Appia* (p. 11 n. 118); *Il Tevere a Villa Livia* (p. 11 n. 119); *Alla Magliana* (p. 11 n. 120); *Fuori Porta del Popolo* (p. 11 n. 121)



17 - Studio del fregio del Parlamento italiano

Napoli, I Esposizione biennale nazionale d'arte della Città di Napoli
Gerusalemme (p. 37 n. 18); *Cairo* (p. 37 n. 19); *Baalbeh* (p. 37 n. 20); *Gerusalemme (Le mura del tempio)* (p. 37 n. 21)

Napoli, Mostra nazionale d'arte dei Grigio-Verdi
Trasporto funebre sull'Adamello (olio); *Episodi del ciclo: La vita di Cristo* (xilografie);



18 - Il carro dei bufali nelle cave di travertino ad Acque Albule

Appostamenti di Alpini sotto Monticello

Roma, Prima biennale romana
Il canale delle volte a Terracina (p. 156 n. 26); *A Casal de' Pazzi* (p. 156 n. 27); *Nel lago di Nemi* (p. 156 n. 28); *Villa di Livia* (p. 166 n. 29); *Ritratto* (p. 190 n. 30); *Ritratto* (p. 190 n. 31); *Ritratto* (p. 190 n. 32)

1922

Venezia, XIII Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia
Ritratto della signora M.S. (pittura, p. 24 n. 14); *Altro ritratto della signora M.S.* (pittura, p. 24 n. 15); *Illustrazioni del poemetto "Sibilla"* (xilografia, p. 39, n. 70); *Bimba* (pittura, p. 79, n. 28)

Roma, Società degli amatori e cultori delle belle arti, Esposizione annuale
Acquedotti di Alessandro Severo (p. 9 n. 22); *Bruciatura di stoppie (La rosta)* (p. 9 n. 23)

Torino, Società promotrice delle belle arti di Torino, Esposizione nazionale annuale di arti figurative
La Stele di Asarhaddon a Nahr el Kelb nella Fenicia (p. 45 n. 522); *Le colonne del tempio di Baal ed il tempio di Bacco a Baalbek* (p. 45 n. 523)

1923

Roma, Seconda biennale romana
Il Calvario (xilografia, p. 53 n. 1); *Deposizione dalla Croce* (xilografia, p. 53 n. 2); *Gli avvoltoi egiziani* (p. 53 n. 3); *L'istrice* (p. 53 n. 4); *Cariatidi (frammento decorativo)* (p. 53 n. 5); *La mascalcia di Terracina* (p. 53 n. 6); *Scimmie* (p. 53 n. 7); *Bambocciate* (p. 53 n. 8); *Terreno lavorato a "Squarciarelli"* (p. 53 n. 9); *Il tesoro affondato* (p. 53 n. 10); *Pastore laziale a "Pratica di mare"* (p. 53 n. 11); *Quattro adolescenti (frammento decorativo)* (p. 53 n. 12); *Le*

madri (p. 53 n. 13); *La grande Dervisceria di Damasco* (p. 53 n. 14); *Porto di Traiano a Terracina* (p. 53 n. 15); *Il pino tuscolano* (p. 53 n. 16); *Le pecore stanche* (p. 53 n. 17); *Quattro anni di età* (p. 53 n. 18); *I bovi all'aratro* (p. 53 n. 19); *Donna Maria Sylos-Labini* (p. 53 n. 20); *Gli aranci verdi* (p. 53 n. 21); *A Torre Paola* (p. 53 n. 22); *A sette mesi d'età* (p. 53 n. 23); *Il pettine spagnolo* (p. 54 n. 24); *Una mandra di cavalli a "Foce Verde"* (p. 54 n. 25); *Tre anni di età* (p. 54 n. 26); *Un mulino a Terracina* (p. 54 n. 27); *Fu'ad I, re d'Egitto* (p. 54 n. 28); *I putti (frammento decorativo)* (p. 54 n. 29); *Trenta mesi d'età* (p. 54 n. 30); *Cinque adolescenti (frammento decorativo)* (p. 54 n. 31); *I Gabbiani dell'Isola Sacra* (p. 54 n. 32); *Quattordici mesi d'età* (p. 54 n. 33); *Scalea della Trinità di Monti* (p. 54 n. 34); *Toletta di Venere* (p. 54 n. 35); *Un armento ad Ostia Antica* (p. 54 n. 36); *Tre bambini sulla spiaggia* (p. 54 n. 37); *Orsi bianchi* (p. 54 n. 38); *I bufali a Foro Appio (notturno)* (p. 54 n. 39); *I leoni del Sultano* (p. 54 n. 40); *Via Crucis* (xilografia, p. 54 n. 41); *Cristo deriso* (xilografia, p. 54 n. 42); *Cavalli (studi)* (p. 54 n. 43-44)

1924

- Buenos Aires, Exposición. G. Aristides Sartorio
Scavatori di mine sul Pasubio. Alta montagna (n. 1); *Vedetta sul Pasubio. Alta montagna* (n. 2); *Le vie del Pasubio. Alta montagna* (n. 3); *“Soglio Rosso” sul Pasubio. Alta montagna* (n. 4); *“Nido d’Aquila” sul Pasubio. Alta montagna* (n. 5); *Batterie in caverna sul Pasubio, 1918. Alta montagna* (n. 6); *“Pietra la Favella” sul Pasubio. Alta montagna* (n. 7); *Scoppio di una mina al “Dente del Pasubio. Alta montagna* (n. 8); *Ai piedi del Pasubio. Alta montagna* (n. 9); *La cime dell’Adamello. Alta montagna* (n. 10); *Il general Piccione ispeziona le batterie antiaeree. Alta montagna* (n. 11); *Baraccamenti. Adamello* (n. 12); *Gran guardia a Castellaccio. Adamello* (n. 13); *Ago Mingo verso la catena del Brenta. Alta montagna* (n. 14); *Funerale sull’Adamello. Alta montagna* (n. 15); *Attacco di Monticello. Alta montagna* (n. 16); *La cima del “Gendarme”. Alta montagna* (n. 16); *Sulla vedetta del Mandrione. Alta montagna* (n. 17); *La fabbrica di calce alla foce del Timavo. Carso; Fuoco di sbarramento e segnalazioni ad est di Castagnevizza. Carso; La dolina di San Marco. Carso; Baraccamenti a Bonetti sul Carso, 1917. Carso; Assalto del San Gabriele del 31 Agosto, visto dalla strada di Salcano. Carso; Trincea italiana sul Vodice in attesa di un attacco. Carso; Vista di Trieste, Miramare, Duino e Mar Timavo da quota 121 bis, 1917. Carso; Sbalzo di fanterie dalle trincee di Santa Caterina, 1917. Carso; Assalto del San Gabriele, del giorno 4 settembre visto dal castello di Gorizia. Carso; Batteria di marina a Punta Sdobba. Carso*
- Guayaquil, Exposición. G. Aristides Sartorio
Alba lunare (n. 1); *Studio per una vittoria* (n. 2); *Idillio nelle paludi* (n. 3); *A ponte Milvio* (n. 4); *Rada della mezzaluna Sardegna* (n. 5); *Nel lago di Tondi* (n. 6); *I vitelli stanchi* (n. 7); *Vele latine* (n. 8); *Sulla via Cassia* (n. 9); *Le perone al nezzo* (n. 10); *Pietra la Farella* (n. 1); *Ago Mingo verso la catena del Brenta. Alta montagna* (n. 2); *Scoppio di una mina al “Dente del Pasubio”. Alta montagna* (n. 3); *Funerale sull’Adamello. Alta montagna* (n. 4); *Appartamento di alpini sul Montiallo* (n. 5); *Scavatori di mine sul Pasubio. Alta montagna* (n. 6); *Le vie del Pasubio. Alta montagna* (n. 7); *“Soglio Rosso” sul Pasubio. Alta montagna* (n. 8); *Ispezione del generale Piccioni* (n. 9); *Baraccamenti. Adamello* (n. 10); *Vedetta sul Pasubio. Alta montagna* (n. 11); *Sulla vedetta del Mandrione. Alta montagna* (n. 12)
- San Paolo, Crociera della Regia Nave Italia. Esposizione dei quadri di guerra di Giulio Aristide Sartorio
La battaglia del Piave - Il campo di battaglia dal Dente del Pasubio. Piave (n. 1); *I fuggiaschi di Caporetto. Piave* (n. 2); *Scoppio delle mine al ponte delle Delizia. Piave* (n. 3); *Trincee sul Tagliamento. Piave* (n. 4); *Trincee sul Tagliamento. Piave* (n. 5); *Il salto del ponte Latisana. Piave* (n. 6); *Le trincee al ponte della Priula. Piave* (n. 7); *Azione austriaca a Col Beretta. Piave* (n. 8); *Monte Asolone. Piave* (n. 9); *Monte Grappa. Piave* (n. 10); *Il villaggio di Zenson durante un combattimento. Piave* (n. 11); *La fabbrica di calce idraulica a Zenson. Piave* (n. 12); *Assalto alla diga all’ansa di Zenson, il 4 dicembre. Piave* (n. 13); *L’isola di*

Fagaré. Piave (n. 14); Durante un'azione austriaca sul Piave (n. 15); Vista di Val Frenzela da Monte Corno. Piave (n. 16); Vedetta a Monte Corno. Piave (n. 17); Dislocamenti di truppe a Val Frenzela. Piave (n. 18); Premiazione a Villa Verle. Piave (n. 19); Trincee di Cesuna. Piave (n. 20); Monte Grappa visto da valle S. Felicità. Piave (n. 21); San Marco senza cavalli. Piave (n. 22); Il "Capitano Sauro" fra i canneti di Cava Zuccherina. Piave (n. 23); Cava Zuccherina allagata. Piave (n. 24); Attacco aereo a Mestre. Piave (n. 25); Attacco aereo a Venezia. Piave (n. 26); La bettolina delle munizioni nella laguna. Piave (n. 27); La bettolina dei viveri nel canale. Piave (n. 28); Il pallone drago a Porte Grandi. Piave (n. 29); Movimento di truppe nell'Estuario. Piave (n. 30); Batteria ed allargamento a Cà Zanè. Piave (n. 31); Il pontone "Tigre" a Canal Cenesa. Piave (n. 32); La batteria Bordigioni a Cortellazzo. Piave (n. 33); Ridottina di marinai a Casa Cornoldi. Piave (n. 34); Agenzia Zulian. Piave (n. 35); La testa di ponte ad Agenzia Zulian. Piave (n. 36); Ricostruzione del ponte. Piave (n. 37); I nemici in vista. Piave (n. 38); Monte Fenelon. Piave (n. 39); San Nazario sul Brenta. Piave (n. 40); Azione della Batteria 7 a Col Moschino. Piave (n. 41); Sul Montello durante l'azione austriaca. Piave (n. 42); Assalto di arditi alle trincee austriache. Piave (n. 43); Gli austriaci ripassano il Piave. Piave (n. 44); La linea del Sabato fra Giavera e Nervesa. Piave (n. 45); Nella trincea della linea del Sabato. Piave (n. 46); Nell'attesa di rientrare a Nervesa. Piave (n. 47); Il posto avanzato austriaco presso Giavera. Piave (n. 48); La badia di Nervesa. Piave (n. 49); Gli italiani rientrano a Nervesa. Piave (n. 50); Le vie di Nervesa. Piave (n. 51); L'argine di Nervesa guardando ovest. Piave (n. 52); L'argine di Nervesa guardando est. Piave (n. 53); Rastrellamento dei prigionieri sotto al Montello. Piave (n. 54); Una trincea austriaca abbandonata. Piave (n. 55); Canal Palumbo a Losson dopo la fuga austriaca. Piave (n. 56); La Madonnina di Fossalta. Piave (n. 57); Vedette sulla diga del Piave riconquistata - Musile (n. 58); Il Battaglione del magg. Tedesco passa il Piave vecchio. Piave (n. 59); Il Battaglione del magg. Nappi in attesa di passarlo. Piave (n. 60); Rastrellamento dei prigionieri nel delta del Piave (n. 61); Serie Carso (agosto - ottobre 1917) - Bombardamento del San Gabriele (31 agosto) visto dalla strada di Salcano (n. 1); Trincea italiana sul Vodice in attesa di un attacco (n. 2); La battaglia del Fratta e dello Jemelek vista dal Globocak (n. 3); Bombardamento del San Gabriele del 4 settembre visto dal Castello di Gorizia (n. 4); La fornace di calce alla foce del Timavo (n. 5); Sbalzo di fanterie dalle trincee di Santa Caterina (n. 6); Baraccamenti a Bonetti sul Carso (n. 7); Una dolina sul Carso (n. 8); Vistra di Trieste, Miramare, Duino e Mar Timavo da quota 121 bis (n. 9); Batteria di marina a Punta Sdobba (n. 10); Fuoco di sbarramento e segnalazioni ad est di Castagnevizza (n. 11); Trincee sul San Marco (n. 12); Schizzo per il quadro numero 1 (n. 13); Schizzo per il quadro numero 2 (n. 14); Schizzo per il quadro numero 3 (n. 15); Schizzo per il quadro numero 5 (n. 16); Schizzo per il quadro numero 6 (n. 17); Schizzo per il quadro numero 7 (n. 18); Schizzo di baraccamenti a Bonetti (n. 19); Schizzo per il quadro numero 8 (n. 20); Schizzo

per il quadro numero 9 (n. 21); Schizzo per il quadro numero 10 (n. 22); Schizzo per il quadro numero 12 (n. 23); Traino d'un mortaio sul Vodice (n. 24); Duino visto dal Rosega (n. 25); Serie "Linea della Piave" - Il salto del ponte di Latisana (n. 26); Notturmo (n. 27); Trinceramenti al ponte della Priula (n. 28); L'isola dei morti (Fagarè di Piave) (n. 29); Assalto della diga all'ansa di Zenson, il 4 dicembre (n. 30); Dislocamenti di truppe a Val Frenzela (n. 31); Col Berretta: 14 dicembre (n. 32); Il pontone "Tigre" a Capo Sile (n. 33); Allagamento e batteria a Ca' Zane (n. 34); Scoppio delle mine al ponte della Delizia (n. 35); Trinceramenti sul Tagliamento (n. 36); Trinceramenti a San Michele (n. 37); Una cerimonia militare francese a Nave (n. 38); La fabbrica di calce idraulica a Zenson (n. 39); Il villaggio di Zenson durante un combattimento (n. 40); Vedetta alpina sul monte Cornone (n. 41); Val Stagna vista dal Monte Cornone (n. 42); Monte Asolone e Col Berretta (n. 43); Monte Grappa visto da Col Moschino (n. 44); Il "Capitano Sauro" fra i canneti di Cava Zuccherina (n. 45)

1926

New York, Exhibition of modern italian art
Portrait of a Girl in the Open (n. 84); *Malaria* (n. 85); *Ponte Milvio* (n. 86); *Alpine Posto* (n. 87); *Windmill at Terracina* (n. 88); *The Pines at Fregene* (n. 89); *Along the Shore* (n. 90); *Pine Trees* (n. 91); *Funeral on the Adamello* (n. 92)

Roma, Società degli amatori e cultori delle belle arti, Esposizione annuale
Idillio materno (p. 13 n. 13); *Colloquio* (p. 14 n. 16)

Roma, I Mostra d'arte marinara
Frutteto tropicale (p. 39 n. 1); *Il mercato* (p. 39 n. 2); *La spiaggia* (p. 39 n. 3); *Una capanna di negri* (p. 39 n. 4); *I meticci e i mulatti* (p. 39 n. 5); *Le rondini di mare* (p. 39 n. 6); *Nell'estuario del Rio delle Amazzoni* (p. 39 n. 7); *Nell'estuario del Rio delle Amazzoni* (p. 39 n. 8); *Parà. La flotta del Caucciù* (p. 39 n. 9); *Parà. La foresta vergine* (p. 39 n. 10); *Parà. Nel parco Rodriguez* (p. 39 n. 11); *Parà. Felci arboriscenti nella foresta* (p. 39 n. 12); *Rio Tocantis. Mattanza dei coccodrilli* (p. 39 n. 13); *Rio Tocantis. Mattanza dei coccodrilli*

(p. 39 n. 14); *Rio Tocantis. Il bottino della mattanza dei coccodrilli* (p. 39 n. 15); *Stato di Pernambuco. Olinda* (p. 39 n. 16); *Vittoria. Le rupi alle bocche del porto* (p. 39 n. 18); *Vittoria. Le paludi salate* (p. 39 n. 19); *Bahia. Il "Lothus del Brasile"* (p. 39 n. 20); *Rio Janeiro. Le bocche del porto* (p. 39 n. 21); *Rio Janeiro. La città vista dal Corcovado* (p. 39 n. 22); *Rio Janeiro. La città vista dalla Tijucca* (p. 39 n. 23); *Santos visto da Serra Alta* (p. 39 n. 25); *Santos visto da Serra Alta* (p. 39 n. 26); *Santos. "Praia Grande"*. *Gli urubus* (p. 40 n. 27); *Stato di Santa Caterina. Piantagioni di frumento* (p. 40 n. 28); *Maldonado. Isole Lobos. Riserva di foche* (p. 40 n. 29); *Maldonado. Isole Lobos. La mattanza delle foche* (p. 40 n. 30); *Buenos Aires. Giardino zoologico. I puma* (p. 40 n. 31); *Buenos Aires. Vista della città dalla torre Palanti* (p. 40 n. 32); *Buenos Aires, dintorni. Vista sul rio della Plata* (p. 40 n. 33); *Bahia Blanca. Sulla costa* (p. 40 n. 34); *Bahia Blanca. Sulla costa* (p. 40 n. 35); *Il margine di una foresta* (p. 40 n. 36); *Bagliori di un incendio forestale* (p. 40 n. 37); *L'incendio di una foresta* (p.



40 n. 38); *Foresta martoriata dal vento sud-ovest* (p. 40 n. 39); *Le foche sulla costa* (p. 40 n. 40); *Le foche sulle arene* (p. 40 n. 41); *Le foche sulle arene* (p. 40 n. 42); *Foresta sotto le Ande* (p. 40 n. 43); *Verso l'interno* (p. 40 n. 44); *Puntarenas. Nell'isola dei pinguini* (p. 40 n. 45); *Puntarenas. Nell'isola dei pinguini* (p. 40 n. 46); *Puntarenas. Nell'isola dei pinguini* (p. 40 n. 47); *Puntarenas. Nell'isola dei pinguini* (p. 40 n. 48); *Stretto di Magellano. Isola delle foche* (p. 40 n. 49); *Stretto di Magellano. Una foresta* (p. 40 n. 50); *Stretto di Magellano. Un fiord* (p. 40 n. 51); *Stretto di Magellano. Nella foresta del fiord* (p. 40 n. 52); *Le ultime Ande* (p. 40 n. 53); *Stretto di Magellano. Presso Monte Sarmiento* (p. 41 n. 54); *Stretto di Magellano. Le nevi eterne* (p. 41 n. 55); *Stretto di Magellano. Un ghiacciaio* (p. 41 n. 56); *Stretto di Magellano. Le foche sotto al ghiacciaio* (p. 41 n. 57); *Stretto di Magellano. A porto Escuso* (p. 41 n. 58); *Stretto di Magellano. Un piccolo canale* (p. 41 n. 59); *Stretto di Magellano. Capo Pilar* (p. 41 n. 60); *Stretto di Magellano. Isole degli Evangelisti* (p. 41 n. 61); *Coronell. Parco.*

Un boschetto di Huarango (p. 41 n. 62); *Coronell. Un nido di pellicani* (p. 41 n. 63); *Coronell. Un rifugio di pellicani* (p. 41 n. 64); *Coronell. Rifugio di foche* (p. 41 n. 65); *Coronell. I cormorani* (p. 41 n. 66); *Santiago. Un condor delle Ande* (p. 41 n. 67); *Antofagasta. I pellicani del porto* (p. 41 n. 68); *Iquique. La pampa salnitriera* (p. 41 n. 69); *Arica. "Il Morro"* (p. 41 n. 70); *Mare di Arica. Le foche fra gli scogli* (p. 41 n. 71); *Mare di Arica. Inseguimento delle foche* (p. 41 n. 72); *Mare di Arica. Isola degli Albatri* (p. 41 n. 73); *Callao. I pellicani sulla riva* (p. 41 n. 74); *Cuzco. La porta della fortezza di Sacesa-Uma* (p. 41 n. 75); *Cuzco. I resti della porta del sole* (p. 41 n. 76); *Cuzco. Il mercato* (p. 41 n. 77); *Cuzco. I campanili della cattedrale* (p. 41 n. 78); *Lima. Santa Maria della Misericordia* (p. 41 n. 79); *Lima. Il chiostro della Mercedes* (p. 41 n. 80); *Alto Perù. Carovana di Indi* (p. 41 n. 81); *Alto Perù. I lama* (p. 41 n. 82); *Sulle Ande* (p. 41 n. 83); *Tiahuanaco. Rovine della città preistorica* (p. 41 n. 84); *La Paz. Il palazzo dei "Villaverde"* (p. 41 n. 85); *Nella vecchia città* (p. 42 n. 86); *Balboa. Sulla costa* (p. 42 n. 87); *Cartagena. Chiesa*

di San Francesco (p. 42 n. 88); *Baraquilla. Rio della Maddalena* (p. 42 n. 89); *La Guaira. I cactus* (p. 42 n. 90); *La Guaira. I cactus* (p. 42 n. 91); *La Guaira. Le paludi* (p. 42 n. 92); *La Guaira. Sotto i monti di Caracas* (p. 42 n. 93); *Caracas. Il giardino della casa di Simone Bolivar* (p. 42 n. 94); *Iraquilla. Piantagione di canne da zucchero* (p. 42 n. 95); *Vera Cruz. Gli urubus* (p. 42 n. 96); *Guadalupe. Le agavi* (p. 42 n. 97); *Teothihuacan. La piramide del sole* (p. 42 n. 98); *Teothihuacan. Rovine del tempio di Quetzcoalt* (p. 42 n. 99); *Teothihuacan. La scalea del tempio di Quetzcoalt* (p. 42 n. 100); *Città di Messico. Sant'Angelo. Le cupole del Carmine* (p. 42 n. 101);

Venezia, XV Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia
Maternità (pittura, p. 127, n. 9);
I fratelli (pittura, p. 127 n. 10);
Gambina ferita (pittura, p. 127 n. 11)

Trieste, Galleria d'arte G. Michelazzi, *Mostra personale del pittore Giulio Aristide Sartorio*
Inverno (n. 1); *Primavera* (n. 2);
Estate (n. 3); *Autunno* (n. 4);

Fregio di cinque efebi - Riflesso ellenico (n. 5); *Fregio di cinque efebi - Riflesso ellenico* (n. 6); *Corona di putti* (n. 7); *Studio di putti* (n. 8); *La testuggine* (n. 9); *Gerusalemme - La moschea di Omar* (n. 10); *Gerusalemme - Le sostruzioni del tempio* (n. 11); *Baalbek - Le colonne del tempio di Baal ed il postilo del tempio di Bacco* (n. 12); *Baalbek - Le colonne del tempio di Baal ed il fianco del tempio di Bacco* (n. 13); *Bayrut - la stele di Asarhadden a Nahr el Kelb* (n. 14); *L'istrice* (n. 15); *Scena di gelosia fra le scimmie* (n. 16); *Adamello - Gran guardia a Castellaccio* (n. 17); *Adamello - Barraccamenti* (n. 18); *Ago Mingo e la catena del Brenta* (n. 19); *Un funerale sull'Adamello* (n. 20); *Appostamento di Alpini a Monticello* (n. 21); *Carso - La fabbrica di calce alla foce del Timavo* (n. 22); *Carso - Fuoco di sbarramento* (n. 23); *Carso - La dolina di S. Marco* (n. 24); *Carso - Casa Bonetti; il gran baraccamento* (n. 25); *La collina di S. Marco* (n. 26); *Bombardamento del S. Gabriele visto dalla strada di Salcano* (n. 27); *Sul Vodice in attesa di un attacco* (n. 28); *Duino, Miramare, Trieste, visti da Punta*

Sdobbà (n. 29); *Roma - La scalea di Nicolà Salvi a Piazza di Spagna* (n. 30); *Alba lunare nel paese di Circe* (n. 31); *I monti Ausoni visti da Canal Badino* (n. 32); *Una mandra di cavalli sul litorale latino* (n. 33); *Nel lago di Nemi* (n. 34); *Nella pineta di Fregene* (n. 35); *Nella pineta di Fregene* (n. 36); *Nella pineta di Fregene* (n. 37); *Nella pineta di Fregene* (n. 38); *L'arancio d'oro* (n. 39); *Gli aranci verdi* (n. 40); *La fata prigioniera* (n. 41); *Festa di bimbi* (n. 42); *Annuncio della primavera* (n. 43); *Bambocciata* (n. 44); *Sole d'inverno* (n. 45); *La neve a Roma* (n. 46); *Il pellicano* (n. 47); *Le nereidi* (n. 48); *Profili ellenici* (n. 49); *Il tesoro affondato* (n. 50); *Le madri* (n. 51); *Quattro bambini a mare* (n. 52); *Tre bambini a mare* (n. 53); *Contravvenzione* (n. 54); *Giro tondo* (n. 55); *Le sorelle ed i cugini* (n. 56); *Una bambina a sette mesi di età* (n. 57); *Un bambino ad un anno di età* (n. 58); *Una bambina nel lettuccio* (n. 59); *Stella mattutina Salve!* (n. 60)

1927

Bologna, II Esposizione nazionale dell'arte del

paesaggio. *Il volto della Patria La catena del Brenta dall'Adamello; Campagna romana. Centocelle; Il Ponte Milvio*

Fiume, Seconda esposizione internazionale di belle arti della Città di Fiume *Ad Acqua Traversa* (p. 109 n. 1); *Nelle paludi pontine* (p. 109 n. 2); *Tritoni* (p. 109 n. 3)

Milano, Galleria Scopinich, *Pittura moderna italiana dal Piccio al Segantini Testa di pecora* (tempera, n. 74)

New York, Anderson Gallery, *The Art of Giulio Aristide Sartorio Honorary silver shield offered by the Italian Navy to H. R. H. The Duke degli Abruzzi; Cairo - Two statues of horses belonging to King Fu'ad I* (bronzo); *Sybilla* (xilografie); *Four children by the sea* (n. 1); *Three children by the sea* (n. 2); *The Mothers* (n. 3); *Jealousy* (n. 4); *The Golden Orange* (n. 5); *Sisters and Cousins* (n. 6); *The Children's Party* (n. 7); *Green Oranges* (n. 8); *The Herald of Spring* (n. 9); *Winter Sun* (n. 10); *Rome under the Snow* (n. 11); *Little girl of*

- seven months (n. 12); *Child of one year* (n. 13); *Little girl in bed* (n. 14); *The morning star* (n. 15); *Merry-go-round* (n. 16); *Grecian Profiles* (n. 17); *The little genii and the turtle* (n. 18); *The Pelican and the Mother* (n. 19); *White Bears* (n. 20); *The Porcupine* (n. 21); *In the Lake of Nemi* (n. 22); *Jerusalem - The Temple wall* (n. 23); *Jerusalem - The Mosque of Omar* (n. 24); *Beirut - The stone of Asarhadden at Nahr-el-Kelb* (n. 25); *Baalbek - The Columns of the Tempie of Baal* (n. 26); *Baalbek - Temple of Bacchus an the Columns of Baal* (n. 27); *Sunken Treasure* (n. 28); *Piazza di Spagna - Study* (n. 29); *Little wounded leg* (n. 30); *Madonna* (n. 31); *A family* (n. 32); *Haiti - Tropical orchard* (n. 33); *The market* (n. 34); *Haiti - The beach* (n. 35); *Haiti - Niggers' Cabin* (n. 36); *Haiti - The Half-Breeds and the Mulattos* (n. 37); *Brazil - In the Mouth of the River Amazon* (n. 38); *Brazil - In the Mouth of the River Amazon* (n. 39); *Brazil - Parà - The fleet of Rubber* (n. 40); *Brazil - Parà - In the Rodriguez Park* (n. 41); *Brazil - Amazonas - Arborescent Ferns* (n. 42); *Brazil - Amazonas - Virgin Forest* (n. 43); *Brazil - Amazonas - Slaughter of Crocodiles* (n. 44); *Brazil - Amazonas - Slaughter of Crocodiles* (n. 45); *Brazil - Amazonas - Booty of the Slaughter* (n. 46); *Brazil - State of Pernambuco - A canal* (n. 47); *Brazil - State of Pernambuco - In the neighbourhood of Olinda* (n. 48); *Brazil - Victoria. The rocks of the port* (n. 49); *Brazil - Victoria. The salt-marshes* (n. 50); *Brazil - At Bahia. The Lotus of Brazil* (n. 51); *Brazil - Rio de Janeiro. The mouths of the Port* (n. 52); *Brazil - Rio de Janeiro. View of the City from Mt. Corcovado* (n. 53); *Brazil - Rio de Janeiro. On the way to Mt. Tijuca* (n. 54); *Brazil - Rio de Janeiro. View of the City from Mt. Tijuca* (n. 55); *Brazil - State of Sao Paulo - View of Santos from Serra Alta* (n. 56); *Brazil - State of Sao Paulo - View of Santos from Serra Alta* (n. 57); *Brazil - At Santos. The "Urubus" at "Praia grande"* (n. 58); *Brazil - State of Santa Catharina. Corn fields* (n. 59); *Brazil - Uruguay - Maldonado - Island of Lobos - Reserve of Seals* (n. 60); *Brazil - Uruguay - Maldonado - Island of Lobos - Slaughter of Seals* (n. 61); *Argentina - Buenos Aires - Zoological Garden. The Pumas* (n. 62); *Argentina - Buenos Aires - View of the city from the Palanti tower* (n. 63); *Argentina - View of the Plata River* (n. 64); *Argentina - Blanca Bay - On the coast* (n. 65); *Argentina - Blanca Bay - On the coast* (n. 66); *Patagonia - The edge of a Forest* (n. 67); *Patagonia - The dazzle of a forest fire* (n. 68); *Patagonia - The burning forest* (n. 69); *Patagonia - Forest tortured by the south-west wind* (n. 70); *Patagonia - Seals ashore* (n. 71); *Patagonia - The seals on the sand* (n. 72); *Patagonia - The seals on the sand* (n. 73); *Patagonia - A forest below the Andes* (n. 74); *Patagonia - Towards the interior* (n. 75); *Chile - Puntarenas - On the island of the Penguins* (n. 76); *Chile - Puntarenas - On the island of the Penguins* (n. 77); *Chile - Puntarenas - On the island of the Penguins* (n. 78); *Chile - Puntarenas - On the island of the Penguins* (n. 79); *Chile - The Strait of Magellan* (n. 80); *Chile - The Strait of Magellan* (n. 81); *Chile - The Strait of Magellan. A fiord* (n. 82); *Chile - The Strait of Magellan. In the forest of the fiord* (n. 83); *Chile - The last Andes* (n. 84); *Chile - The Strait of*



- Magellan. Fishers' shelter (n. 85); Chile - The Strait of Magellan. The eternal snows (n. 86); Chile - The Strait of Magellan. An iceberg (n. 87); Chile - The Strait of Magellan. Teals at the foot of the iceberg (n. 88); Chile - The Strait of Magellan. At Port Escuso (n. 89); Chile - The Strait of Magellan. A little canal (n. 90); Chile - The Strait of Magellan. The last peaks (n. 91); Chile - Cape Pilar (n. 92); Chile - The Evangelist Island (n. 93); Chile - Coronel - Seals' shelter (n. 94); Chile - Coronel - Pelicans' shelter (n. 95); Chile - Coronel - Pelicans' nest (n. 96); Chile - Coronel - The cormorants (n. 97); Chile - Santiago - A condor of the Andes (n. 98); Antofagasta - The pelicans of the port (n. 99); Chile - Iquique - The nitrate plain (n. 100); Sea of Arica - Seals among the rocks (n. 101); Sea of Arica - Chasing the seals (n. 102); Sea of Arica - Island of the Albatrosses on the Pacific (n. 103); The "Morro" of Africa - Contest between Bolivia, Chile, Peru (n. 104); Peru - Lima - Saint Mary of Mercy (n. 105); Peru - Lima - The cloister of the Mercedes (n. 106); Peru - Upper Peru - The Llamas (n. 107); Peru - Upper Peru - caravan of Indians (n. 108); Peru - Cuzco - The cathedral spires (n. 109); Peru - Cuzco - The market (n. 110); Peru - Cuzco - The gate of the fortress of Sacsca-Uma (n. 111); Peru - Cuzco - The remains of the Temple of Sun (n. 112); Bolivia - On the Andes (n. 113); Bolivia - La Paz - The palace of the "Villaverde" (n. 113); Bolivia - Tiahuanaco - Ruins of the prehistoric city (n. 115); Panama - In the old city (n. 116); Panama - Balboa - On the shore (n. 117); Colombia - Cartagena - Church of St. Francis (n. 118); Colombia - Barranquilla - Magdalena river (n. 119); Venezuela - La Guaira - The cactus (n. 120); Venezuela - La Guaira - The cactus (n. 121); Venezuela - La Guaira - The marshes (n. 122); Venezuela - La Guaira - Beneath the Caracas mountains (n. 123); Venezuela - La Guaira - The garden of the house of Simon Bolivar (n. 124); Cuba - Sugar cane plantation (n. 125); Mexico - Vera Cruz - The "Urubus" (n. 126); Mexico - Guadalupe - The Aloes (n. 127); Mexico - Teotihuacan - The pyramids of the sun (n. 128); Mexico - Teotihuacan - Ruins of the temple of Quetzcoalt (n. 129); Mexico - Teotihuacan - Steps of the temple of Quetzcoalt (n. 130); Mexico - City of Mexico - Sant'Angelo (n. 131)
- Roma, Società degli amatori e cultori delle belle arti, Esposizione annuale Primavera (p. 22 n. 41); Studio decorativo (p. 22 n. 42); Contravvenzione (p. 22 n. 43); I tritoni (p. 22 n. 44); Nelle Paludi Pontine (p. 22 n. 45); Ad Acqua Traversa (p. 24 n. 46); Gr. Uff. F. Trombetti (ritratto) (p. 24 n. 47)
- Torino, Quadriennale - Esposizione nazionale di belle arti Primavera (p. 24 n. 76); Mater amabilis (p. 24 n. 77); Estate (p. 24 n. 78)
- 1928**
- Milano, Galleria Scopinich, Romantici italiani provenienti dalla Casa d'Austria e collezione Bolasco Diana d'Efeso (cartone, p. 81 n. 40)
- Roma, Prima mostra del Sindacato laziale fascista degli artisti Sulla spiaggia di Fregene (p. 18 n. 1); Bianco argenteo (p. 18 n.

2); *Bianco aureo* (p. 18 n. 3); *Centocelle* (p. 18 n. 4); *Monte Aventino* (p. 18 n. 5)

Roma, Società degli amatori e cultori delle belle arti, Esposizione annuale Dipinti della serie *Fregene* nella Sala dell'artigianato (p. 96); medaglie nella Sala dell'arte della medaglia (p. 105)

Venezia, XVI Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia
La gioia (p. 56 n. 29); *Presentimento* (p. 56 n. 30); *Cavallo di carriera - puro sangue ungherese* (bronzo, p. 57 n. 40); *Abbeveratoio tragico* (p. 57 n. 41)

1929

Milano, Galleria Bardi, Collezione Vallecchi
La falciatura (tempera, n. 30)

Milano, Galleria Pesaro, Mostra personale del pittore Giulio Aristide Sartorio
Tigri in agguato (disegno, n. 1); *Leoni scherzanti* (disegno, n. 2); *Cavalli abbeveratoio* (disegno, n. 3); *Tigre aggressiva* (acquaforte monotipo, n. 4); *Lotta regale* (acquaforte monotipo, n. 5);

Mostri dissimili (acquaforte monotipo, n. 6); *L'argano* (disegno, n. 7); *Riposo in Egitto* (xilografia, n. 8); *Ritratto di A. B.* (disegno, n. 9); *Ritratto della baronessa M. B.* (disegno, n. 10); *Ritratto della Signora A. S.* (disegno, n. 11); *Ritratto della contessa G. d. S.* (disegno, n. 12); *Ritratto della contessa G. d. S.* (disegno, n. 12); *Ritratto di Rita* (disegno, n. 13); *Ritratto della Principessa M. di M.* (olio, n. 1); *Ritratto della Signora M. S. e L. S.* (olio, n. 2); *Ritratto della Signorina L. d. N.* (olio, n. 3); *Ritratto della Duchessa N. de N.* (olio, n. 4); *Ritratto della Signorina L. S.* (olio, n. 5); *Fu'ad I Re d'Egitto* (olio, n. 6); *Le foche nella Terra del Fuoco* (olio, n. 7); *Le foche a Puntarenas* (tempera, n. 8); *I pinguini a Puntarenas* (tempera, n. 8); *I pellicani a Tacna* (tempera, n. 10); *I flammenco a Rio de Janeiro* (tempera, n. 11); *I gabbiani di Fregene* (olio, n. 12); *Gli avvoltoi* (olio, n. 13); *Leonessa e leoncino* (olio, n. 14); *Serpi d'acqua* (olio, n. 15); *Ritratto di Anxzur - Mezzo sangue inglese* (olio, n. 16); *Ritratto di Roslan - Stallone arabo* (olio, n. 17); *Testa di Roslan - Stallone arabo* (olio, n. 18); *I tonni nelle*



19 - Abside della chiesa dei SS. Michele e Magno a Roma

tonnare di Isola Piana (olio, n. 19); *Un cortile a Damasco* (tempera, n. 20); *Abside della chiesa dei SS. Michele e Magno a Roma* (olio, n. 21) [19]; *La Sfinge* (tempera, n. 22); *Testata di ponte Elio* (olio, n. 23); *Interno del Tempio di Bacco - Baalbek* (olio, n. 24); *Sinite parvulus venire ad me* (olio, n. 25); *Cristo Re* (olio, n. 26); *Studio per Cristo Re* (olio, n. 27); *Apoteosi egiziaca* (olio, n. 28); *Santa Elisabetta d'Ungheria* (olio, n. 29); *I telamoni* (olio, n. 30); *La Vittoria* (olio, n. 31); *La Materia* (olio, n. 32); *Lo Spirito* (olio, n. 33); *L'Idea* (olio, n. 34);



20 - *Stella Maris*

Maternità (olio, n. 35); *Madonna* (olio, n. 36); *Le sirene* (olio, n. 37); *Bambocciate nell'aria* (olio, n. 38); *Profili ellenici* (olio, n. 39); *Profili ellenici* (olio, n. 40); *Ventotto ottobre millenovecentoventidue* (olio, n. 41); *Le quattro stagioni - Inverno* (olio, n. 42); *Le quattro stagioni -*

Primavera (olio, n. 43); *Le quattro stagioni - Estate* (olio, n. 44); *Le quattro stagioni - Autunno* (olio, n. 45); *Le monache ai bagni di mare* (olio, n. 46); *Veneretta nella foresta* (olio, n. 47); *Le madri* (olio, n. 48); *Idillio materno* (olio, n. 49); *La Medusa* (olio, n. 50); *Mare calmo* (olio, n. 51); *La spiaggia* (olio, n. 52); *Ombrelli verdi* (olio, n. 53); *I piccoli tritoni* (olio, n. 54); *Bambina a mare* (olio, n. 55); *Bambina sulla riva* (olio, n. 56); *Stella Maris* (olio, n. 57) [20]; *Costruttori di arena* (olio, n. 58); *La Famiglia* (olio, n. 59); *Mattinata sul mare* (olio, n. 60) [21]; *I tellinari* (olio, n. 61); *Gabbiani* (tempera, n. 62); *Bambina nell'acqua* (tempera, n. 63); *Sera nella pineta di Fregene* (tempera, n. 64); *Presso il grande viale della pineta* (tempera, n. 65); *Sul grande viale della pineta* (tempera, n. 66); *Controsole* (tempera, n. 67); *Una via nella pineta* (tempera, n. 69); *Arabesco di pini* (tempera, n. 70); *Il pino*



21 - *Mattinata sul mare*



22 - *Limitare della Pineta di Fregene*

morto (tempera, n. 71); *Due grandi pini* (tempera, n. 72); *Pineta folta* (tempera, n. 73); *Primavera nella pineta* (tempera, n. 74); *Inverno nella pineta* (tempera, n. 75); *Una corona di pini* (tempera, n. 76); *Limitare della pineta di Fregene* (tempera, n. 77) [22]; *Pini battuti dal vento* (tempera, n. 78); *Terracina - Un mulino* (tempera, n. 79); *Tivoli - L'uliveto* (tempera, n. 80); *Tivoli - La via nell'uliveto* (tempera, n. 81); *Via Appia - Statua acefala* (tempera, n. 82); *Via Appia - Tombe* (tempera, n. 83); *Via Appia - Statua rovesciata* (tempera, n. 84); *Rovine della villa dei Quintili* (tempera, n. 85); *Via Appia - Quattro volti marmorei* (tempera, n. 86); *Via Appia - Tramonto* (tempera, n. 87); *Gli ultimi bufali a Terracina* (tempera, n. 88); *Riflesso di Claudio di Lorena* (tempera, n.

90); *Monte Sacro* (tempera, n. 91); *Febbraio romano* (tempera, n. 92); *L'acquedotto sulla vallata* (tempera, n. 93); *La Madonna del ponte* (tempera, n. 94); *Ponticello nelle paludi* (olio, n. 96); *Sant'Ercolano a Ostia* (olio, n. 97); *I monti Ausoni* (olio, n. 98); *Vele latine* (olio, n. 99); *Fienili a Maccarese* (olio, n. 100); *Canale di Sant'Anastasia a Fondi* (olio, n. 101); *Rovine di Ninfa* (olio, n. 102); *A Villa Livia* (tempera, n. 103); *Pecore vaganti sul litorale* (olio, n. 104); *Sulla via Cassia* (olio, n. 105); *Arrivo delle pecore nella campagna romana* (olio, n. 106); *I pantani a Maccarese* (olio, n. 107); *Aratura* (olio, n. 108); *La partenza delle pecore dalla campagna romana* (olio, n. 109); *Paludi Pontine* (olio, n. 110); *I cavalli al fontanile* (olio, n. 111); *San Paolo extra muros al tramonto* (olio, n. 112); *Il canale di Maccarese* (olio, n. 113);

Milano, Galleria Scopinich, Collezione Nuñez
Testa di bimbo (pastello, n. 31);
Stoppie al sole (pastello, n. 75);
Uliveto (pastello, n. 76); *Torrente* (pastello, n. 77)

Roma, III Mostra marinara d'arte
Culatta chiusa d'un 305 (p. 139 n. 1); *Pezzo da 305 mm. in massima elevazione* (tempera, p. 139 n. 2); *Un pezzo da 305 durante il caricamento* (tempera, p. 139 n. 3); *Camera di manovra di un impianto trinato da 305 mm* (olio, p. 139 n. 4); *Centrale di tiro (strumenti di trasmissione)* (p. 139 n. 5); *Centrale di tiro (strumenti per la calcolazione dei dati di tiro)* (p. 140 n. 6); *Camera di lancio (tubo lanciasiluri di dritta)* (p. 140 n. 7); *Camera di lancio (tubo lanciasiluri di dritta)* (p. 140 n. 8); *Locale delle turbomotrici centrali (pompe d'incendio e di sentina)* (p. 140 n. 9); *Locale delle turbomotrici centrali (Quadri dei vani indicatori)* (p. 140 n. 10); *Locale delle turbodinamo centrali (5 e 6)* (p. 140 n. 11); *Locale delle turbodinamo centrale (la dinamo di dritto numero 6)* (p. 140 n. 12); *Locale del timone elettrico ed a mano* (tempera, p. 140 n. 13); *La lavanda dei marinari* (p. 140 n. 14); *La ginnastica mattutina* (p. 140 n. 15); *La doccia* (p. 140 n. 16); *Il lavaggio* (p. 140 n. 17); *L'equipaggio di una imbarcazione* (p. 140 n. 18); *Le maschere contro i gas avvelenanti* (p. 140

n. 19); *La Duilio leva l'ancora* (p. 140 n. 20); *L'ufficio divino a bordo* (p. 140 n. 21); *La Doria seguita dalla Duilio* (p. 140 n. 22); *Evoluzione della squadra viste dalla coffa della Duilio* (p. 140 n. 23); *Movimento dei cacciatorpediniere* (p. 140 n. 24); *La squadriglia dei cacciatorpediniere* (p. 140 n. 25); *Esercizio di tiro* (p. 140 n. 26); *La Duilio in assetto di guerra* (p. 140 n. 27); *Tiro a bersaglio con i 78 mm.* (p. 141 n. 28); *L'idrovolante ispeziona le acque durante la manovra* (p. 141 n. 29); *Una salva dei 305 mm.* (p. 141 n. 30); *Il lancio dell'idrovolante* (p. 141 n. 31); *La cortina di nebbia della squadriglia della morte* (p. 141 n. 32); *La Doria nave ammiraglia* (p. 141 n. 33); *La Duilio a poppa* (p. 141 n. 34); *Bengasi vista dalla nave* (p. 141 n. 35); *Bengasi vista dalla nave tonnara* (p. 141 n. 36); *Il porto di Bengasi* (p. 141 n. 37); *Il monumento dei caduti alla Giuliana. Bengasi* (p. 141 n. 38); *La pesca del tonno a Bengasi* (p. 141 n. 39); *Tobruk - Le rive* (p. 141 n. 40); *Tobruk - Il porto* (p. 141 n. 41); *Alessandria d'Egitto (La colonna detta di Pompeo)* (p. 141 n. 42); *Cairo. La città del minareto d'Ahmed Ibn Tulun* (p.

141 n. 43); *Una Sakia sul Nilo* (p. 141 n. 44); *Moschea diruta sul Nilo* (p. 141 n. 45); *A Ghiza* (p. 141 n. 46); *Il mare di Giaffa dal convento dei Francescani* (p. 141 n. 47); *Gerusalemme - I marinai entrano nella chiesa del Santo Sepolcro* (p. 141 n. 48); *Gerusalemme - Avanzi della basilica del settimo secolo* (p. 141 n. 49); *Gerusalemme - La valle di Giosafat* (p. 141 n. 50); *La tomba della Madonna* (p. 141 n. 51); *Betania* (p. 141 n. 52); *La via di Gezico* (p. 142 n. 53); *La fontana degli Apostoli* (p. 142 n. 54); *Il monte delle tentazioni* (p. 142 n. 55); *La via del mare morto sotto il livello del Mediterraneo* (p. 142 n. 56); *Il mare morto e la catena di Moak* (p. 142 n. 57); *Le rive del Giordano dove venne battezzato Cristo* (p. 142 n. 58); *Rodi - Ad acque Caliteae* (p. 142 n. 59); *Rodi - Nella baia di Acanidia* (p. 142 n. 60); *Rodi - l'arco della nazione di lingua italiana e i Cacciatorpediniere ancorati* (p. 142 n. 61); *Lero - La bocca della base navale (Punte Cazzuno ed Anchistros)* (p. 142 n. 62); *Lero. La Duilio ancorata nel porto-lago* (p. 142 n. 63); *Lero. Vista dall'Isolotto Pianusa* (p. 142 n. 64); *Lero - Nella baia di Alindo* (p. 142 n. 65); *Lero - I gabbiani*

nella baia di Gurna (p. 142 n. 66)

1930

Roma, Mostre di Fiamma, G. Aristide Sartorio *Accademico d'Italia*
Abside di S. Michele (n. 1); *A Lero* (n. 2); *La catena del Brenta vista dall'Adamello* (n. 3); *Gerusalemme: Marinai italiani in visita del Santo Sepolcro* (n. 4); *Appostamento d'alpini a Monticello (Adamello)* (n. 5); *Interno del tempio di Bacco a Baalbek* (n. 6); *Il fosso di Maccaresse a Fregene* (n. 7); *La neve a Orti Galatea* (n. 8); *Sulla via del Mare Morto: la fontana degli Apostoli* (n. 9); *Un'alba* (n. 10); *Gerusalemme: la valle di Giosafat* (n. 11); *Autunno* (n. 12); *Betania* (n. 13); *Sette mesi di età* (n. 14); *La via di Gerico* (n. 15); *Giro tondo* (n. 16); *Il Carso* (n. 17); *Sulla Duilio: esercizio con la maschera contro i gas* (n. 18); *Maternità* (n. 19); *Sulla Duilio: la doccia dei marinai* (n. 20); *Sotto il livello del Mediterraneo (le rive del Mar Morto)* (n. 21); *Baalbeck: le colonne del tempio di Bacco* (n. 22); *Giaffa: l'approdo* (n. 23); *La testa di Ponte Elio distrutta dai lavori del Tevere* (n. 24); *Casale di S. Maria Nova* (n. 25);

Centocelle (n. 26); *Il mare Morto* (n. 27); *Ritratto di Lydia* (n. 28); *La messa a bordo della Duilio* (n. 29); *Tramonto romano* (n. 30); *La sfinge* (n. 31); *Ponte Galera* (n. 32); *Sorrisi* (n. 33); *Baalbeck: colonne del tempio di Baal* (n. 34); *La guerra sul Carso* (n. 35); *Sant'Ercolano a Ostia* (n. 36); *Sulla spiaggia* (n. 37); *Mediterraneo* (n. 38); *Studio* (n. 39); *Nell'isola di Rodi* (n. 40); *Aranci verdi* (n. 41); *Dove venne battezzato Cristo* (n. 42); *Un anno di vita* (n. 43); *Al Cairo: il cuore della città araba* (n. 44); *Studio* (n. 45); *La Duse e Flavio Andò negli Innamorati di Goldoni* (n. 46); *Arabesco di pini* (n. 47); *Inverno a Fregene* (n. 48); *La tonnara di Bengasi* (n. 49); *Squadriglia da caccia* (n. 50); *La salina di S. Marco sul Carso* (n. 51); *Bagnanti a Fregene* (n. 52)

Roma, Prima mostra nazionale dell'animale nell'arte
Disegni e a acqueforti - Lotta regale (p. 56 n. 1); *Mostri dissimili* (p. 56 n. 2); *Tigre in agguato* (p. 56 n. 3); *Testa di serpe* (p. 56 n. 4); *Veltro persiano* (p. 56 n. 5); *Cavallo da lavoro* (p. 56 n. 6); *Cavallo da tiro* (p. 56 n. 7); *Cavallo assalito dalle pantere* (p. 56 n. 8);

Cavallo di carriera (p. 56 n. 9); *Cavalli all'abbeveratoio* (p. 56 n. 10); *Leoni scherzando* (p. 56 n. 11); *Studio di leopardo* (p. 57 n. 12); *Studio di tigre al pasto* (p. 57 n. 13); *Studio di rinoceronte* (p. 57 n. 14); *Studio di cerbiatto* (p. 57 n. 15); *Studio di pecora* (p. 57 n. 16); *Studio di teste di pecore* (p. 57 n. 17); *Studio di tigre aggressiva* (p. 57 n. 18); *Studio di pantera nera* (p. 57 n. 19); *Studio di odanti* (p. 57 n. 20); *Studio di ippopotamo* (p. 57 n. 21); *Studio di anatomia del cavallo* (p. 57 n. 22); *Studio di fenicotteri* (p. 57 n. 23); *Studio di tigrotti* (p. 57 n. 24); *Pittura- Bufali nel pantano* (p. 57 n. 1); *Foche alla Terra del Fuoco* (p. 57 n. 2); *Serpi d'acqua* (p. 57 n. 3); *Orsi bianchi* (p. 57 n. 4); *Porcospino* (p. 58 n. 5); *Ritratto di roslan (stallone arabo)* (p. 58 n. 6); *Anziir (mezzo sangue irlandese)* (p. 58 n. 7); *Cavallo al salto* (p. 58 n. 8); *Leonessa e giovane leone* (p. 58 n. 9); *Bufalo assalito da una pantera* (p. 58 n. 10); *Puma* (p. 58 n. 11); *Cavallo al sole* (p. 58 n. 12); *I gabbiani* (p. 58 n. 13); *I gabbiani* (p. 58 n. 14); *Scultura - Cavallo al galoppo* (p. 58 n. 1); *Cavallo al salto* (p. 58 n. 2); *Cavallo assalito da un boa* (p. 58

n. 3); *Cavallo di carriera* (p. 58 n. 4); *Ritratto di anzur* (p. 58 n. 5); *Studio di testa* (p. 58 n. 6)

Roma, Seconda mostra del Sindacato laziale fascista di belle arti

La pineta di Fregene (p. 21 n. 13); *Stella matutina* (p. 21 n. 14); *Causa nostra letitiae* (p. 21 n. 15); *Monte Circeo* (p. 21 n. 16); *Joannes* (p. 21 n. 17); *Venerdì Santo* (p. 21 n. 18); *La pineta di Fregene* (p. 21 n. 19)

Venezia, XVII Esposizione internazionale d'arte della Città di Venezia

Oro (p. 46 n. 32); *Argento* (p. 46 n. 33) [23]; *Lapilazzuli* (p. 46 n. 34)



23 - *Argento*

1931

Milano, Galleria Scopinich, Collezione Chiesa
Aratura nella campagna romana (p. 49 n. 121)

New York, Ainslie Galleries
Vengono riproposte le stesse opere già presentate nel 1927 presso la Anderson Gallery

Roma, Prima quadriennale d'arte nazionale
XXIV Ottobre (olio, p. 44 n. 15); *Ritratti* (olio, p. 44 n. 16); *Ritratto* (p. 44 n. 17); *Ritratti* (olio, p. 44 n. 18); *Bufali* (olio, p. 44 n. 19); *Le monache ai bagni di mare* (olio, p. 44 n. 20); *Ritratti* (olio, p. 44 n. 21); *Ritratti* (olio, p. 44 n. 22); *Ritratti* (olio, p. 44 n. 23); *Xilografia* (p. 44 n. 24); *Xilografia* (p. 44 n. 25); *Popo Pony al salto* (gesso, p. 44 n. 27)

1932

Genova, Galleria Giosi, Collezione Scarfoglio
Spiaggia ad Orbetello

Milano, Galleria Scopinich, Collezione Lodigiani
Marina (n. 220)



Biografia

1860-1876

Nasce a Roma l'11 febbraio 1860, il nonno Girolamo e il padre Raffaele, entrambi scultori, lo avviano all'arte. Frequenta i corsi di Francesco Podesti all'Istituto di Belle Arti.

1877-79

Si mantiene realizzando soggetti alla moda neosettecenteschi e neopompeiani sulla scia del successo di Mariano Fortuny. Si reca a Napoli dove conosce Domenico Morelli.

1883

Partecipa all'Esposizione internazionale di Roma con *Malaria (Dum Romae consulitur morbus imperat)*.

1884

Visita a Parigi il Salon e attraverso Vittorio Corcos viene in contatto con l'ambiente degli artisti italiani ivi operanti.

1885

Lavora come illustratore per la "Cronaca Bizantina" di Angelo Sommaruga, che lo presenta a Gabriele D'Annunzio.

1886

Stringe amicizia con Francesco Paolo Michetti ed Edoardo Scarfoglio e viene in contatto con il gruppo di artisti di In Arte Libertas legati a Nino Costa. Prende parte all'*editio picta* dell'*Isaotta Guttadauro* di D'Annunzio.

1889

Ottiene la medaglia d'oro all'Esposizione universale di Parigi con *I figli di Caino* (1887-89). Durante l'estate soggiorna con D'Annunzio a Francavilla ospite di Michetti, che lo introduce alla tecnica del pastello e alla pittura di paesaggio.

1890

Frequenta il salotto del conte Giuseppe Primoli, che gli commissiona il trittico *Vergini savie e vergini folli* (Roma, Galleria comunale d'arte moderna). Espone per la prima volta con il gruppo In Arte Libertas.

1893

Si reca in Inghilterra per studiare le opere dei preraffaelliti e conosce a Londra William Morris. In una tappa a Parigi visita nuovamente il Salon. Invia da Parigi e Londra articoli sull'arte europea alla "Nuova Rassegna".

1895

Esponde alla I Biennale di Venezia, cui sarà presente con assiduità.

1896-99

Insegna pittura alla Scuola d'arte di Weimar su invito del granduca Carlo Alessandro di Sassonia. Si accosta al simbolismo tedesco e compie studi di animali nel giardino zoologico di Weimar.

1899

La III Biennale di Venezia gli dedica una sala personale, in cui espone il dittico *Diana d'Efeso e Gorgone e gli eroi* (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna).

1901

È nominato membro dell'Accademia di San Luca. Sposa Julie Bonn.

1903

Nasce la figlia Angiola.

1904

È tra i fondatori del gruppo dei XXV della Campagna romana.

1905

Julie Bonn rientra a Francoforte portando con sé la figlia. Pubblica il romanzo *Roma Carrus Navalis - favola contemporanea*.

1906

Partecipa all'Esposizione di Milano per l'apertura del traforo del Sempione con il *Fregio del Lazio*, poi suddiviso in diversi pannelli.

1907

Decora il salone centrale della Biennale di Venezia con il ciclo allegorico *La Luce, Le Tenebre, L'Amore e la Morte* (Venezia, Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro).

1908-12

Realizza il fregio decorativo della nuova aula del Parlamento italiano progettata da Ernesto Basile.

BIOGRAFIA

1914

Espone all'XI Biennale di Venezia.

1914-15

Allo scoppio della prima guerra mondiale si arruola come volontario con il grado di sottotenente di cavalleria. Ferito e catturato a Lucinico sull'Isonzo è trattenuto nel campo di prigionia di Mauthausen, da cui viene liberato diversi mesi dopo grazie all'intercessione di papa Benedetto XV. Torna al fronte dove dipinge scene di guerra.

1917

Pubblica *Tre novelle a perdita*.

1919

Sposa l'attrice Marga Sevilla, con cui vive nella villa *Horti Galateae*. Dirige la moglie nel film *Il mistero di Galatea*. Si reca in Egitto per realizzare il ritratto di re Fu'ad I e visita Palestina, Giordania, Libano e Siria. Il 14 settembre nasce la figlia Lidia.

1919-21

Collabora con la casa di produzione cinematografica Triumphalis, firmando il soggetto di *Clemente VII e il sacco di Roma* e dirigendo il *San Giorgio*.

1921

Espone alla Galleria Pesaro di Milano.

1922

Pubblica il poema illustrato *Sibilla* e il trattato teorico *Flores et Humus - Conversazioni d'arte*.

1923

Il 23 novembre nasce il figlio Lucio.

1924

Effettua il periplo dell'America Latina a bordo della Regia Nave Italia.

1929

Si imbarca sulla nave militare italiana Caio Duilio per una crociera nel Mediterraneo, che tocca Bengasi, Tobruk, Alessandria d'Egitto, Jaffa, Rodi, Lero e Sira.

1930-32

Lavora alla decorazione musiva del nuovo Duomo di Messina.

1932

Muore il 3 ottobre e viene sepolto nella chiesa di San Sebastiano fuori le mura.

Bibliografia essenziale

A. Muñoz, *Aristide Sartorio*, Roma, Walter Modes, 1909

L. Serra, *G. A. Sartorio pittore animalista*, Torino, Edizioni d'Arte E. Celanza, 1914

F. Saponi, *Sartorio*, Torino, Edizioni d'Arte E. Celanza, 1919

M. Sevilla Sartorio, *Aristide Sartorio, l'uomo*, in "Capitolium", VIII, 1932, pp. 599-611

Mostra delle pitture di Giulio Aristide Sartorio nella Regia Galleria Borghese, catalogo della mostra con introduzione di A. Bertini Calosso (Roma, Galleria Borghese, 9 marzo - 24 aprile 1933), Roma, Reale Accademia d'Italia, 1933

F. Saponi, *I maestri di Terracina*, Roma,

Istituto di Studi Romani, 1954

Mostra di Giulio Aristide Sartorio (1860-1932) nel Centenario della nascita, catalogo della mostra con introduzione di G. Nicodemi, (Roma, Palazzo Braschi, marzo - aprile 1961), Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1961

Giulio Aristide Sartorio, catalogo della mostra a cura di L. Carluccio (Torino, Galleria Narciso), Torino, Tip. T.E.C.A., 1970

Giulio Aristide Sartorio, catalogo della mostra a cura di P. Spadini (Roma, Galleria dell'Emporio Floreale), Roma, Galleria dell'Emporio Floreale, 1973

Un fregio di Giulio Aristide Sartorio, catalogo della mostra a cura di P. Spadini

(Roma, Galleria dell'Emporio Floreale, ottobre - novembre 1974), Roma, Galleria dell'Emporio Floreale, 1974

A. Cipriani, *Sartorio*, Roma, Editalia, 1978
Giulio Aristide Sartorio (1860-1932), catalogo della mostra a cura di A. Cipriani (Roma, Palazzo Carpegna, 13 maggio - 20 giugno 1980), Roma, De Luca, 1980

P. M. De Santi, *Il Mistero di Galatea. Fantasia di Giulio Aristide Sartorio, La proiezione..., La vicenda..., Lo stile...*, Velletri, Tip. Vela - Accademia di San Luca, 1980

G. Barbera, A. M. Damigella, *I bozzetti di Sartorio per il Duomo di Messina*, Palermo, Sellerio, 1989

Giulio Aristide Sartorio. Figura e decorazione, catalogo della mostra a cura di B. Mantura, A. M. Damigella (Roma, Palazzo di Montecitorio, 2 febbraio - 11 marzo 1989), Milano, Franco Maria Ricci, 1989

F. Cataldi Villari, A. Soldaini, P. M. De Santi, *Il Mistero di Galatea. Fantasia di Giulio Aristide Sartorio (Horti Galataeae MCMXIX - Montecitorio MCMLXXXIX)*, Roma, 1989, 22 p., ill.

Giulio Aristide Sartorio. Immagini dell'Agro Pontino, catalogo della mostra cura di F. Cataldi Villari (Latina, Palazzo della Cultura, 13 dicembre 1987 - 11 marzo 1988; Roma, Palazzo di Montecitorio, 2 febbraio 1989 - 11 marzo 1989), Roma, De Luca, 1989

Giulio Aristide Sartorio (1860-1932) fra Simbolismo e Liberty, catalogo della mostra a cura di P. Spadini, L. Djokic (Roma, Galleria Campo dei Fiori, aprile 1995), Roma, Galleria Campo dei Fiori, 1995

Giulio Aristide Sartorio (1860-1932). Nuovi contributi "anni difficili 1922-1932", catalogo della mostra a cura di P. Spadini, L. Djokic (Roma, Galleria Campo dei Fiori, aprile 1999), Roma, Galleria Campo dei Fiori, 1999

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Sartorio 1924. Crociera della Regia Nave "Italia", catalogo della mostra a cura di B. Mantura, M. P. Maino, B. Osio (Roma, Istituto Italo - Latino Americano, 9 dicembre 1999 - 5 febbraio 2000), Roma, De Luca, 1999

Giulio Aristide Sartorio. Impressioni di Guerra (1917-1918), catalogo della mostra a cura di R. Miracco (Roma, Palazzo di Montecitorio, 22 ottobre - 10 novembre 2002), Roma, Camera dei deputati, 2002

Giulio Aristide Sartorio. Il realismo plastico tra sentimento e intelletto, catalogo della mostra a cura di P. A. De Rosa, P. E.

Trastulli (Orvieto, Palazzo Coelli, 8 maggio - 8 luglio 2005), Orvieto, Orvieto Arte Cultura Sviluppo, 2005

Giulio Aristide Sartorio 1860 - 1932, catalogo della mostra a cura di R. Miracco (Roma, Chiostro del Bramante, 24 marzo - 11 giugno 2006), Firenze, Maschietto Editore - Mandragora, 2006

Il fregio di Giulio Aristide Sartorio, catalogo della mostra a cura di R. Miracco (Camera dei deputati, Palazzo Montecitorio, 16 maggio-20 luglio 2007), Milano, Leonardo International, 2007

SARTORIO - MITO E MODERNITÀ

Finito di stampare nel mese di ottobre 2013 da GraficArt, Formia



GALLERIA BERARDI
Arte dell'Ottocento

Corso del Rinascimento, 9 - 00186 Roma
www.maestrionline.it



9 788889 021705