

Mario de Maria e la cultura delle idee. Fra poesia, leggende e invenzione



Mario de Maria
I monaci dalle occhiaie vuote
(*Leggenda*), 1888-1907
Collezione privata

Pittore, fotografo, disegnatore perfino architetto di inclinazione simbolista, autore della nota e singolare Casa dei Tre Oci alla Giudecca, a Venezia, Mario de Maria ha attraversato la penisola e gli ambienti artistici di cultura simbolista e decadente italiani sviluppando un corpus pittorico costellato di iconografie insolite di difficilissima decifrazione nelle fonti e nelle motivazioni, quanto spinge a considerarle per la maggior parte frutto di fantasia. Nonostante ciò il contesto vissuto dall'artista può motivare e dare ragione a certe invenzioni e ai risultati artistici.

Mario de Maria avvia la sua carriera nel clima post-unitario delle nicchie simboliste e intimiste che, appartate dal diffuso verismo positivista, si alimentavano di pensiero idealista (principalmente quello del filosofo Schopenhauer). Da Bologna, sua città natia, era entrato nel 1882 a Roma su incitamento del concittadino Luigi Serra, suo nume tutelare, e sempre per suo tramite era approdato nei circoli artistici dissidenti, che avevano quartier generale a Palazzo Dovizielli in Via Margutta. Quella cerchia di giovani artisti romani o esuli spirituali da altre regioni come de Maria, che iniziarono ad esporre in piccole mostre da appartamento, col nome di *In arte libertas*, intendevano rinnovare temi e pratiche artistiche all'insegna del sentimento della natura da esprimere come stato d'animo nel veduto e dipinto, in linea col pensiero estetizzante d'oltralpe da John Ruskin a Walter Pater, da Angelo Conti a Henri-Frédéric Amiel. Furono fra gli interpreti visivi della Roma bizantina e internazionale, alternativa, che animava i numerosi cenacoli intellettuali cresciuti negli ultimi due decenni dell'Ottocento. Roma allora accoglieva associazioni, scuole, accademie straniere, un ambiente vivace, che alimentava un coacervo di stili volti alla restituzione vitalistica del vero, delle luci mediterranee e delle vestigia antiche della città eterna e dei suoi dintorni restituiti attraverso una pittura di visione, sollecitata da pensieri che si annidavano nella Roma misteriosa, quella di studi filosofici ed estetici, di musica alternativa e visionaria, della letteratura dannunziana ma anche di avanzamenti

scientifici che sollecitavano la percezione e l'immaginazione e riabilitavano ambiti della psiche umana prima interdetti, capaci di affascinare e stimolare la sensibilità più impressionabile, le menti più sensibili e visionarie come quella di de Maria in coacervo di variegati esiti simbolisti¹.

Lo pseudonimo Marius Pictor² che evoca un passato che l'artista bolognese richiama attraverso le sue ambientazioni (dal medioevo al settecento) e la fantasiosa e personale ripresa di prassi e materiali presunti dei maestri del passato in una unità di intenti e ideali che perseguiva inscindibilmente fra ricerca iconografica e espressione materica e dei processi esecutivi³, come ancor prima l'appellativo

1. Cfr. A.Mazzanti, *Simbolismo italiano fra arte e critica. Mario de Maria e Angelo Conti*, Le Lettere, Firenze 2007. Si vedano le fondamentali esposizioni *Gabriele D'Annunzio Dalla Roma Bizantina alla Roma del «Nuovo Rinascimento»*, a cura di A. Andreoli e G. Piantoni, Dossier della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma n. 4, Allemandi, Torino 2000; *Poesia del Vero, pittura di paesaggio a Roma tra Ottocento e Novecento da Costa a Parisani*, a cura di G.Piantoni, cat.della mostra Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata, De Luca, Roma 2001; F.Dini, *Nino Costa e il paesaggio dell'anima: da Corot ai macchiaioli al simbolo*, Milano, Skira 2009; *Il Simbolismo in Italia*, cat.della mostra a cura di M.V.Marini Chiarelli, F.Mazzocca, C.Sisi (Padova, Palazzo Zabarella, 1 ottobre 2011 - 27 febbraio 2012), Marsilio, Venezia 2011; *Giacomo Boni: l'alba della modernità* a cura di A.Russo, R. Alteri, A. Paribeni Milano, Electa 2021 (in specie M.Piccioni, *Paesaggio, revival e arti decorative Giacomo Boni e il simbolismo nella Roma fin de siècle*, pp. 156-163); *Stati d'animo. Arte e psiche tra Previati e Boccioni*, cat.della mostra a cura di F.Mazzocca, M.G.Messina, C. Vorrasi (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 3 marzo/10 giugno 2018), Fondazione Ferrara Arti 2018. Gli studi più recenti hanno portato a rilevanti approfondimenti e progressioni. Ricordiamo fra i molteplici ad esempio Bolpagni (*Riflessi wagneriani nella teoria delle arti in Italia, dalla Scapigliatura ad Angelo Conti in Tra Oltralpe e Mediterraneo* A cura di Carrera, D'Agati, Kinzel Bern 2016; Arniko Groenewald-Schmidt, *Nino Costa (1826-1903). Transantional exchange in European Landscape painting*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2016; F.Dini, *Vincenzo Cabianca. Catalogo ragionato*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2020

2. Anche se il quadro firmato «MPictor» di datazione più antica sembra essere il *Monte di pietà* (1892), l'artista apporta la modifica della firma dal 1894, cfr. Mazzanti cit., 2007, p.176.

3. In un «suo giornale di vita», del quale non si trova traccia nel fondo documentario ma che Pantini nel 1909 riporta in alcuni stralci, l'artista teneva a denunciare «al tribunale di chi sa pensare» «l'imperdonabile errore» di quanti separano «l'opera d'arte e la tecnica con cui fu eseguita», M. de Maria in R. Pantini, *Artisti contemporanei Mario de Maria* in «Emporium» 1902, p. 40. «La tecnica come oggettivazione dell'idea», p. 40. «La tecnica come oggettivazione dell'idea» scrive in uno dei suoi più organici testi di estetica l'amico e sodale Angelo Conti, *Giorgione* cit., 1894, p. 28.

dannunziano di Mario delle lune⁴ per la sua passione dei notturni, calano l'artista in un clima di miti e leggende già ben delineato in questa fase giovanile romana.

La relazione con i letterati e con gli scrittori d'arte, l'ispirazione letteraria, filosofica non meno che musicale, quindi sono a mio avviso aspetti fondanti per tentare un'interpretazione non facile di un artista singolare come Mario de Maria, che è certamente figura esemplare di quel coacervo di influenze, di eclettismo, di disponibilità verso tante diverse forme di espressione umanistiche, dalle scienze occulte alle religioni, dalle culture orientali alla musica più visionaria, alle pratiche scientifiche, una ampiezza di interessi e di congiunzioni che si riconosce attraverso la divulgazione dei giornali a carattere letterario e culturale fioriti numerosi in quel torno di anni. Nell'ambito del rapporto fra poeti e letterati con gli artisti, e della letteratura artistica, è questo il momento storico nel quale una vicendevole corrispondenza fra immagini e parole, una specie di contaminazione fra arte e critica poneva in parallelo gli ambiti limitrofi in un processo coincidente di *ut pictura poesis*, dunque secondo l'atteggiamento coniato da D'Annunzio di *artifex additus artificis* per lo scrittore d'arte e parallelamente per l'artista che ritrae la natura modificandola da *homo additus naturae*. Dunque è il momento del diffondersi della cultura delle idee. Non dissimilmente anche oltralpe si incontrano processi affini come la *critique d'analogue* propugnata da Camille Maclair⁵, che ci ricorda R.Ricorda ebbe il merito di aprire la strada a una nuova critica d'arte⁶. La vicendevole corrispondenza fra immagini e parole fonda una critica come critica ad arte di fine ottocento e non dissimile D'Annunzio poeta dipinge virtualmente scenari visionari che gli artisti sono sospinti a tradurre in immagine.

4. Coniato per la prima volta da D'Annunzio su «La Tribuna» dell'11 agosto 1886.

5. Cfr. C.Maclair, *Psychologie du mystère*, Paris 1894.

6. R.Ricorda, *Dalla parte di Ariele Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Bulzoni, Roma 1993, pp.48-49.

Fra testo e immagine. De Maria illustratore dall'Isaotta dannunziana alla musica di Malipiero.

*L'Editio picta*⁷ andata in stampa per il Natale 1886 radunando poesie pubblicate sciolte da D'Annunzio fin dal 1883, prese titolo di *Isaotta Guttadauro* omaggio ad una ideale beltà neorinascimentale come quella raffigurata nelle pagine da vari artisti di inclinazione prerafaellita come Giuseppe Cellini, autore anche della copertina, e Sartorio. *L'Isaotta* si presentava infatti come un piccolo prezioso incunabolo che evocava l'editoria *arts and craft* fin dalla sua copertina in finta pergamena (fig.1) e il suo frontespizio, istoriato da Cellini simulando lo stemma dell'immaginaria stirpe dei Guttadauro Alima e a caratteri tipografici appositamente conati⁸. Ad aprirlo si andava incontro a uno «straordinario movimento di vita» che attraversava la raccolta e il corredo visivo come un poema polimetrico che contiene «tutte le attrattive di un romanzo d'avventura», preannunciavano gli avvisi pubblicitari dell'imminente uscita, dalle pagine della «Tribuna» che ne era l'editore. Illustravano il volumetto 22 fotoincisioni monocromatiche tratte dai disegni o dai dipinti di nove artisti, il miglior esito raggiunto fino allora in Italia nella stampa di immagini a colori, anche se ancora a monocromi. Le qualità narrative della poesia dannunziana, che come quella di Keats, Rossetti, Swinburne, riproduceva «belle forme, colori, luci, suoni» frutto, osservava Enrico Nencioni, di un «adoratore della bellezza plastica, trovatore di parole e

7. Cfr. La denominazione *Edictio picta*, che rinvia alla tradizione illustre e raffinata del libro istoriato in sintonia col motto sul frontespizio «Aureus sitientibus imber» (pioggia d'oro per gli assetati), è adottata dall'artista Giuseppe Cellini a titolo di un suo scritto volto a sostenere la rinascita del libro illustrato ad arte, edito nella rivista «Cronaca Bizantina», a.V, 1, 3 gennaio 1886 che accompagnava quindi l'uscita del volume di D'Annunzio che era anche direttore di quella rivista dal 1885, subentrato a Angelo Sommaruga. Cellini fra i partecipanti più convinti e consapevoli dell'impresa dell'Isaotta, e fra i più vicini a D'Annunzio era frequentatore della redazione della «Cronaca» che aveva sede in quel Palazzo Sciarra che l'artista stesso aveva decorato in stile cesellato prerafaellita e neorinascimentale.

8. S.Maiolini, P.Paradisi, «Chi mi trova il motto?» *Lo voglio latino. Variazioni su D'Annunzio emblematisa* in ID., *I moti di Gabriele d'Annunzio. Le fonti, la storia, i significati*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2022, pp.249-250 (154-261).

di note» che «rivaleggiano con la pittura»⁹, indussero comprensibilmente gli amici letterati Diego Angeli e Angelo Conti, sodali degli artisti quanto dell'autore, a convincere D'Annunzio nel commissionare loro estensioni visive dei propri versi. Così Vincenzo Cabianca, Onorato Carlandi, Giuseppe Cellini, Enrico Coleman, Mario de Maria, Cesare Formilli, Alessandro Morani, Alfredo Ricci, Giulio Aristide Sartorio, giovani dissidenti che già avevano dato prova di un'arte visionaria nella prima mostra alternativa di *In arte libertas*, o che, come Sartorio, di-

mostrando ricercatezza alessandrina rientravano nel gusto e nell'interesse libellistico del Poeta si provarono nelle *correspondances* fra linguaggio poetico e artistico scegliendo insieme ai promotori i versi più consoni al proprio sentire, per garantire al libro appunto «tutte le attrattive di un romanzo d'avventura». A Mario de Maria toccò di illustrare due dei componimenti più visionari: *L'Alunna* tratta dalla serie *Lunatiche* degli *Idilli* (pubblicati sciolti in "Il Fanfulla della Domenica" uno dei giornali romani politico-letterari più diffusi) e *Eliana*, parte dei *Sonetti delle Fate*. Entrambi descrivono eventi innaturali e sortilegi con la meticolosità del naturalismo spiritualistico di fine ottocento, amplificatore visionario dell'en plein air, che subiva le suggestioni delle nuove ricerche scientifiche e della indagine sempre più dettagliata della vita nascosta nell'intimo della terra, nella superficie acquee, negli astri. Tutta una

9. Cfr. E.Nencioni, *Isaotta Guttadauro*, in «Fanfulla della Domenica», 6 febbraio 1887.



1 - Giuseppe Cellini, *Isaotta Guttadauro*, frontespizio dell'*Isaotta Guttadauro* di G.D'Annunzio, Roma 1886

dell'illustrazione, riemerso recentemente non a caso nello stadio più metamorfico, quadro ora conservato al Museo Ottocento Bologna (**tav. 16**). La sua monocromia potrebbe dipendere proprio dalla destinazione dannunziana così come l'uso massiccio della biacca che rileva l'intensità del plenilunio, «atmosphère phosphorique, comme un poison lumineux» veniva descritto nel poemetto di Baudelaire *Les bienfaits de la lune* (1869) accostato dai commentatori del tempo all'immaginario lunatico dell'artista. Nella traduzione in fotoincisione difatti la superficie pittorica si assimila ai registri del bianco e nero che ebbe grande fioritura simbolista, e che anche de Maria adottò sicuramente come mezzo espressivo

serie di suggestioni alle quali non restava estraneo D'Annunzio e che Angelo Conti studente di medicina alla Sapienza aveva modo di veicolare direttamente dai banchi delle aule negli ambienti artistico-letterari che frequentava¹⁰. La tenebrosa palude di *Alunna* (**figg. 2-3**) viene delineata da de Maria in una sequenza di due illustrazioni che mostrano processi di metamorfosi su un identico registro compositivo e spaziale, tanto che potrebbe trattarsi, invece che di un *pendant*, di un processo di trasformazioni interne allo stesso quadro dipinto ad olio¹¹, matrice

10. Si rinvia a Mazzanti cit. 2007.

11. Verifiche diagnostiche potrebbero dare risposta e soluzione al dubbio. Il lavoro prolungato di coloritura con la cura maniacale nello studio degli effetti nel considerare il quadro come un organismo vivente in modificazione prolungata era per altro un atteggiamento proprio alla prassi pittorica di Mario de Maria.



2 - Mario de Maria, *Ella cavalca, lungo il reo padule*, 1886. Fotoincisione da *L'Alunna in Isotta Guttadauro* di G.D'Annunzio, Roma 1886

più incline alla traduzione di stati d'animo¹². Come infatti la 'filosofia dello stilo' klingeriana¹³ promulgava con ampio riscontro, il tracciato grafico, piuttosto che l'organizzazione formale e cromatica della pittura, ha la peculiarità di assecondare il libero gioco delle associazioni della mente, indurre a rappresentazione le idee, le visioni e i sentimenti che infatti in epoca simbolista ebbero fervida e liberatoria espressione in questa arte più affine alla poesia e

12. Durante il tempo in cui fu afflitto da crisi depressive ad inizio anni novanta, e in seguito alla perdita della figlia nel 1905, infatti, de Maria interrompendo l'attività pittorica trovò aiuto terapeutico del disegno che esercitò dal vero nel paesaggio e ritraendo gli animali feroci dello zoo di Berna, città natale della moglie. Cfr. F.Scotton, *Mario de Maria. Nell'atelier del pittore delle lune*, cat. della mostra (Venezia, Casa de' Tre Oci), Electa, Milano 1983, p. 11.

13. Il suo scritto poetico di promozione della grafica *Maleri un Zeichnung* del 1891, ebbe ampia notorietà come nota era l'abitudine dell'artista tedesco di intitolare le sue cartelle incisorie come componenti musicali.

alla composizione musicale che alle arti maggiori¹⁴. L'impresa del volumetto dannunziano crebbe in questa scia di pensiero, 'gomito a gomito' e giorno per giorno seguita dal Poeta e dai suoi promotori; pare congruo immaginare quindi gli sviluppi fisiologici della natura in fermento nell'*Alunna* collegarsi all'indagine scientifica evolucionista che de Maria mutuava da Angelo Conti che sui banchi universitari apprendeva i traguardi scientifici dei suoi professori, da Jakob Moleschott a Pietro Blaserna a Angelo Celli¹⁵, massimi scienziati e al contempo umanisti. Un animismo astrale visionario dunque quello di de Maria, ma ancorato ai dettagli di un naturalismo quasi scientifico che ricorda vagamente quello di Odilon Redon suggestionato sì dagli studi del biologo Clavaud ma più disgregato nella forma mirando all'*insondabile* simbolista¹⁶. Conferma il metro di questa differenza (cioè fra Redon e de Maria), l'atteggiamento di *artifex additus artificii* di Conti in un racconto epistolare indirizzato a d'Annunzio e pubblicato sulla «Tribuna», *Cadentia sidera*¹⁷. Dava «curiosa testimonianza di quale strana virtù abbiano le stelle cadenti sui cervelli degli uomini solitari» durante le «lunazioni d'agosto», evocando immagini e paesaggi in analogia dichiarata con quelli dipinti da «Mario delle lune». E descriveva plaghe celesti ad eco dei versi dannunziani illustrati dal pittore «frammenti d'astri si accendevano e dileguavano, seguendo lunghe strisce d'oro. Erano lampeggianti, guizzi di fuoco, aurei solchi lasciati nei campi del cielo dal passaggio delle

14. Cfr. M.G.Messina, *Il Filosofo. dal ciclo "Von Tode II" di Klinger, in Dipingere l'idea. Interpretazioni tra filosofia e pittura* a cura di F. Biasutti, Il Lavoro Editoriale, Ancona 1996, pp.101-121; *Dipingere e scolpire l'idea. Percorsi iconografici nel Simbolismo*, a cura di G. Dal Cantoni, Carocci, Roma 2018; per la produzione di ritratti di animali tratti allo Zoo di Berna nel 1905 cfr. A.Mazzanti, *Fin de Siècle, Art Nouveau and Art Déco Portayals of Animal in Angst: A Few European, and Especially Some Italian Cases in Anxiety, Angst, Anguish in Fin de Siècle Art and Literature* edited by R.Negisky, M.Segrestin, L.Jurgenson, (Colloque International Université Paris-Sorbonne, 4-6 giugno 2015), Cambridge Scholars Publishing, 2020, pp. 346-380.

15. Si rinvia al paragrafo *Editio Picta* in Mazzanti cit. 2007, pp. 44-53.

16. Si rimanda agli studi di Dario Gamboni su Odilon Redon, e alle riflessioni sugli echi della critica francese, come quella di Ferdinand Brunetière, argomentata da Conti. Si veda: G.Zanetti, *Eстетismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Il Mulino, Bologna 1996; A.Mazzanti cit. 2007, pp. 112-116.

17. Doctor Mysticus, *Cadentia sidera* (al Duca Minimo), «La Tribuna», 13 agosto, 1887, 2.



3 - Mario de Maria, *Sale dubbio vapor su da li stagni*, 1886.
Fotoincisione da *L'Alunna* in *Isaotta Guttadauro* di G.D'Annunzio,
Roma 1886

meteore evanescenti; una rete di bagliori, una ridda di fuochi, una pioggia di gemme».

Similmente, quasi due facce della stessa medaglia, pervadono la palude di spire serpentine di *L'Alunna*, volti e corpi scheletrici, astri ribollenti al plenilunio, una affollata pantomima che tre figure a cavallo, con a capo la protagonista dotata di poteri eccezionali ed evocativi¹⁸, attraversano quasi a ricordare i protagonisti dei romanzi fantascientifici del tempo, da *De*

18. Colei che possiede poteri speciali di metamorfosi della natura e del mondo di cui sente il dominio viene definita incantatrice o strega. Non occupano certamente un ruolo dominante nel quadro le tre figure umane, compresa l'*Alunna* che guida il suo cavallo e domina l'incantesimo senza esserne travolta. Il quadro è stato esposto non a caso nella mostra *Stregherie* a cura di Luca Scarlini (Monza ottobre 2022-febbraio 2023-Bologna febbraio-marzo 2024, Skira Milano 2024).

la terre à la lune (1860) a *Autour de la Lune* (1870) di Jules Verne, o gli attori delle libere trasposizioni teatrali che ne derivavano come ad esempio *Le Voyage dans la Lune* (1875) di Jacques Offenbach (1875), fino a presagire le celebri animazioni degli astri di Georges Melies in *Le Voyage dans la lune* (1902) (fig.4), agli esordi cinematografici. Non dimentichiamo che le fonti ci parlano di due quadri non rintracciati di de Maria nei quali – veramente 'à la Verne' - aveva immaginato gli *Abitatori di Marte* e *di Mercurio*, descritti come «forme di uomini-uccelli» aggirarsi in spazi caratterizzati dalle «combinazioni complesse e armonie strane: per Marte dai più vividi e freschi riflessi dei cristalli colorati, per Mercurio dagli sbalzi più vaghi e commisti di effetti diversi della luce sui metalli tersi»¹⁹.

Un "domo gotico", nella sospensione di fasci di luci ferme e trasversali, funge invece da quinte architettoniche del quadro dedicato a *Eliana* (tav. 17). Ne è protagonista una nuova metamorfosi che segue con cura il canovaccio poetico dannunziano, quella delle spose morte di voluttà trasformate in pavoni bianchi che, «a torme a torme», scendono volteggiando fra le architetture. Si muovono in andamento sinuoso e con la grazia di danzatrici prendono un ritmo cadenzato, silente, rotto solo da «suoni immaginari e da silenzi di luce». Preziose sinestesi che si infrangono del suono dell'acqua che in ritmo «singhiozza» da una fonte perenne. La condizione del suono evocato dunque attraversa i versi tanto quanto lo spazio dipinto e aspira al «silenzio musicale» che secondo Angelo Conti si manifesta per analogia nella «luce delle opere magistrali». Intanto in alto sporge dal pilastro in controluce l'ombra di un drago rampante alla maniera dei gargyles di Notre-Dame, protagonisti dell'affresco storico di Victor Hugo (riedito dai Fratelli Treves in italiano nel 1881), guardiani identitario di questo angolo di magia²⁰.

19. Ne fanno cenno V. Pica, *Marius Pictor*, Bergamo 1898, p. 167; R. Pantini, *Artisti contemporanei: Mario De Maria* cit., p. 103.

20. Il quadro è stato esposto anche nella sezione *La notte e i suoi invitati* dell'esposizione *arte e magia*, a cura di F.Parisi (Rovigo, settembre 2018, gennaio 2019), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Mila o 2018, che nel suo testo introduttivo pone attenzione al valore simbolico della notte quale negazione e liberazione di una vita intestina che la visione classica della bellezza non può dominare. Parisi, 2018, p.20.



4 - da sinistra a destra: Jules Verne, *De la terre à la lune*, 1860; Jules Verne, *Autour de la Lune*, 1870; manifesto di *Le Voyage dans la Lune*, 1875; Georges Melies, *Le Voyage dans la lune*, 1902. Fotogrammi

Il critico Diego Angeli ancora molti anni dopo si lasciava sbalordire dallo sforzo compiuto dal pittore nel restituire la complessità dei versi dannunziani, e in specie a «ripensare l'abisso che separava i suoi quadri dalla pittura aggraziata e lusingatrice di quei giorni»²¹. Proprio ad Angeli è dedicato il quadro policromo, probabile dono più tardo, come indica la firma «Marius Pictor Venezia», in memoria dell'impresa romana²². Data la coincidenza compositiva con la fotoincisione di Danesi per *l'Isotta* che lo traduce in raffinate sfumature chiaroscurali in bianco e nero, è ipotizzabile la realizzazione *ante quem* la fine del 1886, come anche proverebbe una stesura pittorica ancora uniforme e meno materica di quella lagunare²³, mentre come indica la dedica il dono a Angeli sposta il *post quem* dopo il trasferimento veneziano ai primi anni novanta²⁴. Che

la fotoincisione abbia la sua origine nel quadro lo confermerebbero anche le réclame per la raccolta dannunziana sulla «Tribuna», che ricordavano la sapienza di de Maria colorista erede di Rembrandt. Le sue frequentazioni di esposizioni e gallerie tedesche e il matrimonio con l'artista dilettante di Brema Emilie Voight gli rendono sempre più familiari i viaggi verso la Germania e l'area fiamminga, lo conducono nei musei a studiare l'arte del passato della quale predilige le correnti del colore intenso e fortemente chiaroscurato, da Rembrandt a Leonardo, da Giorgione e Pordenone a Böcklin. Nei maestri d'oltralpe come nella pittura veneta trova alimento alla propria «visione del mondo come armonia di colore e di forma». Mosso nel solco dei teorici dell'estetismo, da Pater a Conti, a riconoscere l'inadeguatezza della rappresentazione artistica dell'idea, trovava la via di una possibile manifestazione simbolica attraverso i misteri della luce e delle ombre, le iconografie rare ai quali lo guidavano i quadri antichi. In nome di tali consonanze de Maria solleva rinchiudersi nei suoi atelier, a Roma poi in laguna, per vivere all'unisono con i pittori del passato, e ricercare i segreti delle loro tecniche, come testimoniava nei suoi scambi epistolari con Conti, Grubicy e altri. I quadri antichi gli rivelavano dunque la «musica del colore», poiché, come il sodale Conti dichiarava nei

21. D. Angeli, *Le cronache del Caffè Greco*, Milano (1930) 1939, p.144.

22. Il quadro è stato rintracciato non molti anni fa e presentato per la prima volta a Bologna nel 2013. *Mario de Maria (Marius Pictor) Il Pittore delle lune 1852-1924*, cat.della mostra (Bologna, Palazzo d'Accursio), a cura di E.Di Raddo, Bologna 2013.

23. Cfr.E.Di Raddo 2013, n.44, p.147.

24. Il primo quadro che reca la firma all'antica Marius Pictor risulta essere il *Monte di Pietà*, 1892, similmente ad *Eliana* realizzato a Roma e trasferito nel proprio studio a Venezia dove de Maria si stabilisce in quell'anno con la moglie.

suoi scritti, dal *Giorgione* alla *Beata Riva*, l'opera d'arte può aspirare al «supremo sforzo» di esprimere il silenzio (a cui ambiscono tutte le arti diceva Walter Pater) che lascia il suono quando diletta, la più pura rappresentazione dell'essenza superiore. Se per l'idealismo crociano questi erano pensieri illogici, di un estetismo esasperato, «mostruosa tendenza a porre l'opera oltre la sua propria natura»²⁵, nel caso di de Maria, che frequentava questi pensieri, offrono ipotesi interpretative plausibili al simbolismo spesso criptico dei suoi quadri.

Se quindi l'*Isotta* rappresentò un incunabolo²⁶ della rinascita del libro illustrato, dove la corrispondenza fra testo e immagini transitava anche per de Maria dalla suggestione letteraria e dalle sue analogie musicali, in anni più tardi l'artista si cimenterà nella diretta similitudine con la musica disegnando frontespizi e copertine per il giovane musicista Gian Francesco Malipiero, la cui sensibilità simbolista si rispecchiava nelle visioni demariane. Gli scambi epistolari datano l'origine della loro amicizia attorno al 1908²⁷, cioè l'anno seguente la Biennale che



5 - Mario de Maria, Frontespizio per *Tre danze antiche per pianoforte* di G.F. Malipiero 1910

nella Sala internazionale del Sogno aveva accolto ben tre quadri visionari di de Maria, *Chiesa e Campo dei Giustiziati in Val d'Inferno*, *I monaci dalle occhiaie vuote* e *Curiosità* (non ben identificato), certamente sotto l'attenzione del musicista²⁸ che avrebbe mutuato proprio da *I monaci dalle occhiaie vuote* e da un disegno del 1908 *La cavalcata della Morte* di de Maria, i titoli del primo e dell'ultimo dei suoi "poemetti per pianoforte", usciti singoli sotto il titolo complessivo di *Illusioni lunari* sulla rivista illustrata "Il mondo" nel 1909 (anno anche della personale di de Maria alla VIII Biennale)²⁹, che

sono stati definiti «quasi trascrizioni»³⁰ dei temi misteriosi e macabri dell'artista lunatico. Riuniti e pubblicati nel 1910 nei *Poemetti lunari* presero e posto del progetto fallito di musicare i dannunziani *Sonetti delle fate* per ottenere il cui permesso de Maria si era speso invano. Quindi le brevi composizioni musicali, nelle quali Malipiero esplorò «le possibilità evocative della forma libera e concisa» basata sul «flusso digressivo» e la «qualità timbrica»³¹, trovarono spunto piuttosto che nei versi dannunziani nelle densità di luci e nei misteri iconografici dipinti da de Maria. Nel 1910 a lui il musicista affida il frontespizio di *Tre danze antiche per*

25. B.Croce, *La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti* (1919), Bari 1934, pp. 139-147.

26. Cfr. F.Parisi, *D'Annunzio, I moti e la grafica applicata, in I moti di Gabriele D'Annunzio, le fonti, la storia, i significati*, a cura di S.Maiolini, P.Paradisi, Cinisello Balsamo, Milano 2022, p. 351.

27. Questa dichiara una condivisione su più fronti: certamente la musica amata e praticata da de Maria, le frequentazioni tedesche anche da parte del musicista e la sua disponibilità a svolgere attività commissionategli dall'artista all'epoca dell'organizzazione della personale alla Biennale che avrebbe dovuto avere un corrispettivo a Berlino presso Schulte. Un ringraziamento particolare va a Francisco Rocca da parte dell'autrice.

28. Allora Malipiero era sposato in prime nozze con la figlia del pittore Luigi Rosa, che potrebbe essere stato tramite di amicizia con de Maria.

29. F.Rocca, *Booklet Notes*, in *Gian Francesco Malipiero. Complete Piano Music*, vol.1, Fondazione Giorgio Cini Venezia, Fondazione Spinola Banna, Torino, 2019, p.8.

30. Cfr. M. Gatti, *L'opera di G.F. Malipiero*, con annotazioni dell'autore, Treviso, 1952, p. 294.

31. F.Rocca, *Booklet Notes*, cit., p.5.



MARIUS PICTOR. — *La Rinnovatrice.*

6 - Mario de Maria, *La Rinnovatrice*, 1908. Incisione che illustra *Canti di vita* di R.Pantini, Treves, Milano 1910

pianoforte (fig.5) attraversato da un brivido di vitalità dionisiaca e da segni di morte. Al contempo Malipiero adotta a copertina per il libretto musicale *La cavalcata della morte* (non coincidente sebbene omonimo con il precedente poemetto lunare), il disegno del 1908 *La Rinnovatrice* (fig.6). La lirica fu rappresentata a Lipsia nel 1911 sui versi di Romualdo Pantini (per il quale Malipiero musicò anche la più nota *Schiavona*), autore a sua volta di un componimento poetico, *Alla Morte che rinnova la vita*, dedicato «a Marius Pictor», ispirato allo stesso disegno che anche Pantini pubblicava nel 1910 nella raccolta di poesie *Canti di vita* con il titolo di *Rinnovatrice*. Unica illustrazione presente nel libro, necessaria poiché intimamente legata ai versi. L'avanzare irruente della Morte che blandisce la sua falce al centro di un paesaggio ribollente ricorda l'impetuosità verso il primo piano della folla atterrita in *Il sole torna in seno alla madre terra* (tav. 39) un grande quadro impegnativo per de Maria, esposto alla Biennale del 1903, un altro soggetto fantastico che echeggia modelli secessionisti di stampo germanico³². *La Rinnovatrice* presenta negli elementi compositivi e nell'assenza del colore le qualità espressive della grafica simbolista in b/n a carattere macabro mentre le *correspondances* poetiche e musicali la rendono un caso esemplare

dell'ideale simbolista di unità e scambiabilità fra le arti. Vi sono infatti «tangibili i toni» tipici dello stile poetico di Pantini, come di quello musicale di Malipiero, «laddove gli elementi naturali sono percorsi da un'interna estenuazione che li corrode e quasi li deforma», e li pervade di fremiti e gemiti attraverso i resti di vissuti passati. La declinazione visiva del «grande sinfonista», come Malipiero ebbe a definire de Maria³³, si dispone in una sorta di triangolazione quindi fra verso e musica, rende tangibile alla vista «il desiderio di corrispondere da anima a anima e con il mistero sparso nel mondo»³⁴. Tale comune tensione nella ricerca di decifrare l'infinito nel finito era alla base del movimento simbolista. Teorici e critici internazionali da Ferdinand Brunetière (1887) a Remy de Gourmont (1896), il cui pensiero era noto in Italia, non escludevano fra le declinazioni simboliste, oltre a quella estetizzante e orientaleggiante del rabesco appartenente ai Rosa-Croce, le forme del naturalismo spiritualistico. Canonizzato nel

33. G.F.Malipiero è autore di alcune note su Mario de Maria, non datate, che si conservano in una cartella di materiali raccolti nell'intenzione di stendere note biografiche su Mario de Maria richieste dalla rivista «Vita d'arte», Archivio Privato De Maria, Biblioteca Museo Correr, corrispondenza, 24.1.

34. Cfr.E.Bardazzi, ; ID., *Il segno magico della Decadenza. Esoterismo, occultismo e fantasticherie arcane nella grafica e nell'illustrazione francese tra Ottocento e Novecento*, in *Arte e magia*, a cura di F.Parisi, cat. della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella), Cinisello Balsamo, Milano 2018, pp.97-118.

32. Mazzanti cit.2007, pp.176-177, 217.



7 - Mario de Maria, *Il Monte di Pietà*, 1885-1892. Collezione privata

1891 dal romanzo *Là-Bas* (*L'abisso*) di Huysmans quale una delle principali declinazioni del movimento, ben rispondendo alle caratteristiche dello stile di de Maria e evocato più volte negli ambienti da lui frequentati, è ormai considerato dalla critica la declinazione più consona al simbolismo dell'artista bolognese (Mazzanti 2007). In questa si spiegano spesso le sue scelte stilistiche e iconografiche.

La verità simbolica del “naturalismo spiritualistico” di Marius Pictor

Si vogliono qui ricordare a espliciti ed emblematici esempi dei contenuti simbolici sottesi e espressi dal naturalismo spiritualistico demariano due quadri a carattere figurativo, meno frequentato dall'artista rispetto al paesaggio stato d'animo. L'uno all'apparenza tema di genere, il *Monte di Pietà*, l'altro tema biblico, la *Salomè*, risolto in una insolita e enigmatica declinazione di genere che fa ricordare l'analoga verosimiglianza e umanità data ai temi biblici dal tardo Domenico Morelli³⁵.

I due quadri sono stati ideati entrambi durante il soggiorno romano. Le prime tracce del *Monte di Pietà*, i numerosi studi fotografici (**fig.8**) serviti per la sua costruzione risalgono al 1885, ma solo a fine decennio viene ricordato dalle fonti ormai nella sua

composizione definitiva³⁶ che dovette essere raggiunta durante gli ultimi travagliati mesi di permanenza a Roma dell'artista, nel clima di dissapori e rivalità nati in seno al gruppo di *In arte libertas* che lo indussero alla scelta definitiva del trasferimento lagunare, quindi intorno al 1890 a quando dovrebbe risalire anche l'ideazione della *Salomè*. Entrambe possono essere considerate opere di un «pittore-filosofo», categoria alla quale appartenevano per Conti difatto sia de Maria sia il Morelli tardo. Lo era chi fosse in grado di vedere e raffigurare la vita profonda che si sottrae alla caducità della storia pur pervadendola fin nei suoi più intimi dettagli. La cura dunque meticolosa con cui è stato costruito il grande affresco di vita popolare attraverso le espressioni psicologiche connesse all'incertezza, alla perdita, all'angustia, che rinvestono i tipi umani, trapassa l'affollato *Monte di Pietà* (**fig.7**) come a mettere in scena «una vivente e sanguinante filosofia del Dolore»³⁷. Sono gli stati d'animo dunque a condizionare l'ambiente e a dettarne i caratteri nel naturalismo spiritualistico, e non viceversa come accadeva nel naturalismo di stampo positivista alla Zola. Il divieto che vigeva al tempo di fotografare il monte dei pegni aveva certamente accresciuto

35. Si rinvia a A.Mazzanti, *Domenico Morelli e Angelo Conti. La costruzione lirica di una critica per “un artista fratello”*, in “Predella” Journal of visual arts, 53, 2023, pp.145-158 www.predella.it

36. Per le vicissitudini di questo quadro si veda il paragrafo dedicato in A.Mazzanti, *Simbolismo italiano cit.*, pp. 23-26.

37. Cfr. s.a. (ma forse ascrivibile a A.Conti), *Le conversazioni della domenica*, 1889 (fa parte della raccolta di ritagli stampa negli Zibaldone de Maria senza indicazione dell'autore né della testata di provenienza, ASAC, MdeM, I, f. 93).

l'impressione delle immagini lasciate nella mente impressionabile di de Maria, e i registri formali che le fotografie ricostruivano con i modelli in studio dovevano rappresentare mere tracce che il colore ha riempito durante una lunghissima lavorazione durata praticamente tutto il resto della vita dell'artista alla ricerca estenuata di dare l'impressione della visione. Se infatti la firma *Marius Pictor*, usata per la prima volta in questo quadro, compare nel 1892 a dimostrare una sufficiente finitezza dell'opera, l'artista continuerà a ritoccarla³⁸ fino agli ultimi suoi anni, a giudicate da una lettera tarda alla moglie dove menziona questo e l'altro quadro di grande formato, *Il Fondaco dei turchi*, intenzionato a portarli ad Asolo dove trascorse la fase avanzata della vita per lavorarli ancora sperando nella collaborazione del figlio Astolfo per finirli. La lunga permanenza di *Il Monte di pietà* nello studio dell'artista che ritocava il quadro via via come crescesse un proprio figlio, doveva averlo reso ricettacolo delle «formidabili incognite» espressive tipiche dei suoi «mezzi ambienti»³⁹ come la critica descriveva i quadri specchio di stati d'animo dell'artista.

Anche la particolare scelta iconografica per la *Salomé* (**tav. 22**) doveva essere stata dettata dal proprio stato d'animo, specchio dell'atteggiamento dell'artista stesso. È così lontana dalla seducente danzatrice simbolista, quale simbolo del male sotto forma di incanto, già dipinta da Gustave Moreau quando de Maria si cimenta sul tema, e divenuta modello fortunato per una miriade di artisti, ricordiamo solo i più noti Beardsley, Stuck, Klimt, anche per l'eco delle sue *correspondances* con il romanzo *A rebours* (1884) di Huysmans.

La *Salomé* di de Maria è completamente estranea a questa interpretazione, anzi, seduta in una posa molto naturale sul primo piano, mette in evidenza quell'unico momento in cui la biblica «figlia di Erodiade» manifesta una propria volontà, quella di osservare la testa mozzata di Giovanni Battista a distanza, senza toccare il macabro resto. Una *Salomé* quindi non seduttrice ma paladina del naturalismo

spiritualistico, intenta a scrutare nelle plaghe dell'oscurità l'animazione della vita infinita in quella testa divina che emerge lievemente sbizzata da una sua propria luce interna innaturale. Tutt'attorno, nell'ampia zona d'ombra che scandisce la composizione del quadro, si percepiscono a fatica presenze velate come monache, reggitrici della testa per la chioma attraverso un serpentino drappo sanguigno. *Salomé* scruta con grande attenzione quel mondo dell'occulto, tanto quanto il suo autore aveva frequentato le situazioni più appartate e segrete della Roma Bizantina, da *In arte libertas* all'ombroso Oratorio di San Lorenzo in Lucina in Via Belsiana fra riti religiosi e concerti attraverso i quali il musicista Alessandro Costa, il vero propulsore del pensiero di Schopenhauer a Roma, e la Società Bach promuovevano musica rara e spirituale che aspirava alla ricerca dell'oltreumano e componimenti meno noti di genere sacro, sia polifonico che vocale.

Il simbolismo di de Maria è dunque profondamente autobiografico, come anche lo è *Là-Bas*, dove il personaggio di Durtal, verosimilmente *alter ego* di Huysmans, che sarà il protagonista anche dei romanzi seguenti, attraversa e sperimenta uno spaccato della Parigi più misterica e occultista in un «processo alchemico che produce la catarsi spirituale»⁴⁰, alla vigilia della conversione dell'autore al cattolicesimo. Anche la *Salomé* demariana ci pare quindi per metafora investita dal richiamo di questa ricerca superiore, trasversale alle religioni. Nel suo profilo e nelle pieghe del collo in decisa torsione, così come nella posa piegata su se stessa in segno di concentrazione, risalta tutta la sua attenzione verso l'ombra piena di incognite; non è certo la sensuale principessa ebraica della tragedia composta a Parigi da Oscar Wilde del 1891 per Sarah Bernhardt. E quei «svêtements ondoyants et nacrés» (abiti ondegianti e perlacei) della danzatrice che affiorano dalle assonanti visioni di Baudelaire nei *Fleur du male*, lasciano il posto a una robusta dama in semplici abiti antichi che la luce violenta quasi scolpisce e

38. Si rimanda a A.Mazzanti, cit. 2007, pp.23-26.

39. R. Pantini, *Artisti moderni, Marius Pictor*, in «Nuova Antologia», settembre-ottobre, 1 settembre 1909, pp. 38-39.

40. E.Bardazzi, *Con Dio o con Satana? La duplice natura dell'essere umano da Baudelaire a Huysmans*, in *Grottesche e arabeschi in nero. La carne, la morte e il diavolo nella grafica del Simbolismo*, a cura di E.Bardazzi, S.Scaravaggi, Ed.Gonnelli, Firenze 2023, p.15.



8 - Mario de Maria, studi fotografici per *Il Monte di Pietà*, Archivio Privato de Maria, Biblioteca del Museo Correr, MuVe

bagna di una verità tangibile alla maniera dei ritratti tedeschi a Roma come Feuerbach o Klinger. Quadri come questi dunque ribadiscono la posizione isolata di Mario de Maria in quel punto di confine, comunque internazionale, fra naturalismo spiritualistico di stampo francese e la cultura tedesca che ampiamente ha frequentato fin dagli anni romani, membro ordinario del Circolo Artistico Tedesco di Roma dal 1886⁴¹, per via del matrimonio con la tedesca Emilie Voight, avvenuto nel 1890, e presente spesso alle esposizioni germaniche, dal Glastpalast di Monaco dove tenne persino una personale nel 1888 all'Associazione degli Artisti Berlinesi, alle mostre della nota Galleria Schulte, un ambiente dove ottenne riconoscimento che stimolarono una sua rete di conoscenze e di mercato fra Brema, residenza della famiglia della moglie, Monaco, Berlino e l'Olanda (grazie ai fratelli Grubicy), luoghi dove la sua produzione dall'iconografia oscura e macabra ebbe più successo che in Italia.

Il macabro e il senso della morte

De Maria si cimenta molto spesso durante tutta la sua produzione, fin dalla gioventù romana, in quadri difficili da contestualizzare che presentano temi lugubri, storie terribili di malattie e leggende antiche o del tutto inventate, a sfondo macabro. Soggetti non certo da salotto borghese, che non riescono ad ottenere facilmente il plauso del pubblico,

almeno di quello italiano. Di questo l'artista sembra poco preoccuparsi, intento a dar fede a una necessità interiore che non coincide con la *sensiblerie* estetizzante di Pelàdan, si è detto, ma in linea con *Là-Bas* di Huysmans. Così indaga la realtà «per raggiungere il *di qua* e il *dopo*, per fare in una parola del "naturalismo spiritualistico"⁴², peculiarità principale del romanzo che Angelo Conti aveva subito recensito alla sua uscita nel 1891⁴³ e introdotto nei circoli romani frequentati dal giovane de Maria. Allo stesso anno, va ricordato, data il pamphlet klingeriano *Malerei und Zeichnung* (Pittura e disegno), di cui l'artista tedesco aveva portato avanti la stesura proprio a Roma durante il 1890, e che costituisce il cardine promotore della grafica simbolista considerata mezzo di espressione ideale della visione soggettiva affidata in pittura al colore.

Se da un lato de Maria predilige come nel quadro *L'Alunna* registri cromatici ridotti a pochi colori, che simulano la bicromia della grafica e il suo potenziale visionario, i soggetti macabri dei suoi quadri sfidano l'incidenza della rappresentazione di ambienti verosimili che diventano teatro di metamorfosi e trasformazioni visionarie. Alcuni come *La sorgente infetta* (**fig.9**) (poi trasformata in *La reggia della stanchezza*), *La Peste a Roma nel Seicento* (**fig.10**), *Un raggio di speranza* o *Ospedale degli infetti* furono dedicati al tema della morte

41. Si veda S.Kinzel, *Mario de Maria da Roma Worpswede*, in *Tra Oltralpe e Mediterraneo* a cura di M.Carrera, N.D'Agati, S.Kinzel, Berna 2016 p. 219.

42. Sono parole tratte da una bozza di stampa di un articolo di Conti nello pseudonimo di Procto Phantasmist, «*Là-bas*» di Huysmans, in *ACGV*, AC.II.4. 7. 4. è sconosciuta la rivista destinataria.

43. Doctor Mysticus, *Rivoluzioni artistiche*, «*Tribuna Illustrata*», 16 luglio 1891 e anche ID., *I Rosa + Croce*, «*Tribuna Illustrata*», 13 settembre 1891.



9 - Mario de Maria, *La sorgente infetta*, 1887. Ubicazione sconosciuta

per malattie contagiose. Sebbene fossero rare le occasioni di documentazione su questo soggetto anche perché «i corpi malati di malattie contagiose raramente venivano esposti»⁴⁴, l'artista poteva avvalersi di una fonte indiretta ma vivida nei racconti di Angelo Conti che da studente seguiva Guido Baccelli nelle corsie dell'ospedale e nella sala di anatomia dove il professore spiegava l'origine dell'infezione malarica e tifoide mostrando agli studenti direttamente il progresso delle malattie e i danni anatomici che producevano⁴⁵. Dal racconto quindi, sprone all'immaginazione, potevano delinearsi quadri dalle atmosfere misteriose e macabre fortemente chiaroscurate dove prendevano forma le tracce di un intestino vitalismo naturale. Queste riscuotevano maggiori attenzioni presso il Circolo Artistico Tedesco che alla seconda mostra di *In arte libertas* nel 1887, per poi ricevere plausi una volta esposti in Germania, dove trovavano acquirenti prestigiosi. La fascinazione esercitata sul pubblico e la critica tedeschi si spiega senz'altro nel collimare di tali visioni con la sensibilità romantica nordica per la natura che, come notato da Kinzel, funziona anche come asseverazione della tradizione in un momento di certa resistenza in Germania alla diffusione

dell'impressionismo francese⁴⁶.

Della *Sorgente infetta*, esposta nel 1888 al Circolo Tedesco, quando anche era presente Böcklin, Diego Angeli si fa *artifex additus artificum* nel pubblicare versi dedicati all'artista e al suo quadro dalle pagine del «Capitan Fracassa»⁴⁷. Non può che colpirlo il singolare ittiosauro paludoso intorno al quale si affanna misteriosamente la macabra folla. Si direbbe una trasfigurazione onirica della palude pontina alla maniera delle illustrazioni per *l'Isaotta*. Assomiglia però anche a un sogno alla Böcklin che già nel 1884 aveva posto un animale primitivo a guardia del tesoro dei Nibelungi, e che possiamo evocare spesso per de Maria, secondo la 'parentela celebrale' che gli riconoscevano i commentatori, da Pica a Pantini, che evoca in questo caso anche le danze macabre che ornano le abbazie d'oltralpe. Il quadro non è ancora stato rintracciato, non ci è quindi permesso di verificare quella interessante frenesia cromatica unitaria che descrive Uriel sotto una sinfonia di verdi: «una pozzanghera verde in un prato verde [...] tutto verdeggia, sul muro della casa, sulle pieghe della tenda, sulle articolazioni dei macabri personaggi e il riflesso venefico della luna, riflesso inverdito da quel misto d'acqua e d'erbe verdi nell'ombra»⁴⁸.

44. S.Heckel, *Disguising Disease in Italian Political And Visual Culture: From Post-Unification To Covid-19*, co-edited ID., A.Arisi Rota, Routledge, 2024, in corso di stampa.

45. Cfr. Mazzanti, cit. 2007.

46. Kinzel, 2016 p. 221.

47. Diego Angeli, *La sorgente infetta. A Mario de Maria*, in «Capitan Fracassa», 6 marzo 1887.

48. Uriel, *L'arte a Roma*, in «Capitan Fracassa», 28 febbraio 1887.



10 - Mario de Maria, *La Peste a Roma nel Seicento 1888*

Dunque il macabro per de Maria, come per tanti altri simbolisti, non allude al disfacimento totale ma a un processo dinamico di conoscenza⁴⁹ - morte che rinnova la vita – diceva la poesia di Pantini: «dalle occhiaie tue fonde/ Amor depono un fiore: da quel soffio d'amore nuova vita si effonde». Sono processi che si misurano sull'idealismo di Shopenhauer che attraverso Conti e il musicista Alessandro Costa già a Roma de Maria aveva avuto modo di condividere, nel trovarvi probabilmente un supporto psicologico alla propria natura umbratile, in seguito ferita senza rimedio dalla perdita della figlia alla quale avrebbe dedicato il progetto simbolico della sua dimora veneziana, un cenotafio architettonico in un certo senso un segno di speranza e di dialogo con la defunta.

Dunque il macabro, il brutto, come anche ha indicato Lessing nel suo celebre saggio di estetica *Laocoonte ovvero sui confini della pittura e della poesia*, presente nella biblioteca de Maria, sono aspetti legittimati ad esprimere la pluralità e a mettere in discussione il principio di imitazione, cioè forme frutto del libero movimento dell'immaginazione. Su simili considerazioni Vittorio Pica definisce Mario de Maria un «fratello spirituale di Poe» proprio in riferimento al grottesco che spesso affiora nelle sue opere.

49. Cfr. E. Bardazzi, *Amour du difforme. Tentazioni e metamorfosi del "mostro" nella grafica simbolista e decadente*, in *Mostri, la dimensione dell'oltre*, a cura di S. Scaravaggi, cat. della mostra (Crema, Museo Civico), Crema 2021, pp.25-50.

Nel 1909, nel commentare l'esposizione personale all'VIII Biennale, Pica ancora sottolineava la similitudine "letteraria":

«predilige per soggetto a' suoi quadri le leggende fantastiche e terrificanti, scene macabre, effetti strani di luce che paiono la rivelazione di un mondo di là. Ricordate i quadri di Usher del Poe? La stessa impressione si prova quando si contempla *Sorgente infetta, Il prete nero di Subiaco, I monaci dalle occhiaie vuote*, leggende che Marius Pictor, a somiglianza di Poe, non andò raccogliendo dalla tradizione popolare, ma trovò nella sua malinconica fantasticheria pur così poetica e fascinante, anche nel macabro terrore che ispira»⁵⁰.

Invenzioni iconografiche, la leggenda e Satana

Una seconda trilogia risalente agli anni romani, include quadri di cui sono protagonisti monaci incapucciati, religiosi oscuri attori di storie misteriose, di fantasia, ma che trovano i loro modelli nelle fotografie scattate da de Maria per le strade di Roma, negli oratori, nei conventi religiosi o nelle abbazie dei dintorni.

Sono *Il prete nero di Subiaco, Risveglio al sole, I monaci dalle occhiaie vuote* (**fig.11**) dipinti avviati

50. V. Pica, *Mostra individuale di Marius Pictor*, in «L'Artista Moderno», 16, 25 agosto 1909, p. 248.

nella seconda metà degli anni Ottanta e come molti altri via via ritoccati e velati con nuovi spessori di colore ancora venti anni dopo. Le loro storie, i loro sviluppi cromatici hanno caratteri autobiografici e, come scrisse Margherita Sarfatti commentando la Sala del sogno nel 1907 nella quale fu esposto *I monaci dalle occhiaie vuote*, in mezzo a tanta evanescente indeterminatezza, de Maria, «come Arnold Böcklin», mostrava di credere con ben più robusta fede nella concreta realtà plastica di queste leggende che il suo pennello «crea illustrandole»⁵¹.

Per questo talvolta dovette sentire il bisogno di accompagnare i suoi quadri con cartigli fitti di annotazioni come quello apposto sul retro dei *Monaci* appunto, nella versione di proprietà Rossello⁵², quella tra le 4 realizzate che fu esposta nel 1907 e nel 1909 alla Biennale. Una rintelatura successiva ha perso il contenuto che per fortuna resta però nella trascrizione di Angelo Conti, così ammalato da questo quadro da avergli dedicato un capitolo della monografia inedita scritta sull'amico, capitolo intitolato a Fra' Militone de' Farva. L'abbazia benedettina di S.Maria di Farfa si trova vicina a Mompeo Sabino, ritiro spirituale di Alessandro Costa, dove questi avrà condotto anche Conti e de Maria, diventata probabile luogo scenico del dipinto. L'artista vi ritrae la leggenda dei «penitenti, che prima d'indossare il saio, si cavavano gli occhi dalle orbite, per contemplare Dio con gli occhi dell'anima»⁵³. Il linguaggio forbito, medievaleggiante, adottato per descrivere il soggetto, doveva contribuire a garantire la patina di mistero e insieme svelare il contenuto del quadro così come de Maria ha fatto anche in altri dipinti. *Le nutrici del mostro*, 1918, ad esempio, conserva ancora sul retro una analoga lunghissima nota autografa intitolata *La leggenda dell'Arco dello Spavento a Firenze*, e inventata di sana pianta. Puntualizzava infatti il Cesareo (alias Scarfoglio) quanto



12 - Mario de Maria, *Le nutrici del mostro*, 1918. Collezione privata

le leggende d'ispirazione scritte sul retro dei quadri, fossero anch'esse «personalissime elaborazioni» dell'artista, quindi una appendice dell'opera per sottolineare concetti e messaggi al di là delle apparenze non sempre decifrabili e chiare.

In specie le opere tarde lasciano ancora molti punti di domanda e incertezze interpretative, ancora in fase di studio, là dove non esistano neanche fonti epistolari. *Le nutrici del mostro* (fig. 12) con la sua lunghissima legenda diviene quindi un punto di partenza essenziale. Attorno le si dispongono la serie della *Casa di Satana* (1921,1923), il *Mercante di scheletri* (1914) (tav. 59), l'allegoria di *La morte e la guerra* (1915-1918) (tav. 57), e *La monaca e il diavolo* (1922) (tav. 61), il quadro che le funge da *pendant* sia per similitudini sceniche, le stesse ambientazioni di invenzione suggerite dai vicoli forse attorno a Costa San Giorgio a Firenze, sia per prossimità narrative.

Questo contiguo mondo di storie macabre che prendono ora affondi d'ombra ora toni sgargianti come mai prima, nascondono dietro ironici ammiccamen-

51. M. Sarfatti, *VII Esposizione di Arte. La pittura italiana*, in «L'Adriatico», 4 novembre 1907.

52. Cfr. E.Di Raddo, *I monaci dalle occhiaie vuote (Leggenda)1888*, in *La collezione Segreta. Raccolta Mario Rossello* a cura di E.Staudacher, F.L.Maspes, Milano 2016, pp. 84-87.

53. A. Conti, *I monaci dalle occhiaie vuote*, in «Gli Arrisicatori», 1, nn. 5-7, estate 1926, p. 47. Si rinvia a A.Mazzanti, *Simbolismo italiano cit.*, p.290.

ti e storie all'apparenza fantastiche e di derivazione popolari, precisi giudizi e allegorie politiche.

La lunga leggenda/legenda dietro il quadro chiudeva con un *post scriptum* che rigenera l'immagine del pittore isolato nel proprio studio a dialogare con i maestri del passato: «Corre qui la voce del popolo fiorentino che pochi giorni prima della presente guerra, nella primavera del 1914, fossero da diversi passanti che transitavano sotto questo arco udite lunghe e disperate grida che allarmarono tutto il vicinato [...] e per molte sere si attese invano l'uscita del mostro, l'anima del quale andò certamente ad incorporarsi alla persona di Guglielmone di Lamagna» cioè Guglielmo II di Prussia che era stato fra i principali scellerati fautori del primo conflitto mondiale.