

Università Ca' Foscari Venezia  
Università IUAV di Venezia  
Fondazione Scuola Studi Avanzati in Venezia

Dottorato di ricerca in  
STORIA DELL'ARCHITETTURA E DELLA CITTÀ, SCIENZA DELLE ARTI, RESTAURO  
21° ciclo  
(A.A. 2005/2006 – A.A. 2007/2008)

SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE DI AFFERENZA:  
STORIA DELL'ARCHITETTURA E DELLA CITTÀ

**I BELGI E LA BIENNALE**  
**Premesse e protagonisti del primo padiglione nazionale ai giardini**  
**(1895-1914)**

Tesi di dottorato di MARTINA CARRARO, matricola 955131

*Coordinatrice del dottorato*  
Prof.ssa Donatella Calabi

*Relatore*  
Prof. Guido Zucconi

*Correlatrice*  
Prof.ssa Francesca Castellani

## **I BELGI E LA BIENNALE**

### **Premesse e protagonisti del primo padiglione nazionale ai giardini (1895-1914)**

di Martina Carraro

#### **Abstract**

La tesi prende in esame il contributo degli artisti belgi alla Biennale di Venezia. L'interesse nasceva da due questioni di fondo: capire le ragioni che hanno fatto del Belgio la prima nazione a costruire un padiglione nei giardini dell'esposizione (1907) e valutare il ruolo che quel padiglione poteva aver avuto nell'istituzione del nuovo sistema espositivo policentrico.

In relazione al primo quesito la ricerca ha evidenziato due dati fondamentali:

- l'apporto dell'arte belga e di alcuni suoi protagonisti aveva già segnato profondamente l'ambiente lagunare a partire dal 1895, cioè dalla prima edizione dell'esposizione;
- l'invenzione del padiglione nasce dalla volontà di mettere in pratica il principio della sintesi delle arti che costituisce il principale terreno d'intesa tra Belgi e Biennale, in quanto obiettivo perseguito da entrambi almeno fino al 1914.

Quanto alla seconda ipotesi, va invece riconosciuto che la storia del padiglione belga non costituisce una chiave d'accesso utile a comprendere il nuovo corso della Biennale. Nella sua specificità, questo primo edificio rappresenta un episodio del tutto particolare: l'esatto opposto di un modello ripetibile.

## **THE BELGIANS AND THE BIENNALE**

### **Background and protagonists of the first National Pavilion at the Giardini (1895-1914)**

By Martina Carraro

#### **Abstract**

This doctoral dissertation is about the contribution of Belgian artists to the Venice Biennale from its foundation to 1914.

Two main questions were at the basis of the research: which the reasons have been why Belgium was the first country to build a national pavilion at the Giardini and what role the Pavilion had in the creating of the new polycentric exhibition system.

As to the first point, the research has highlighted two fundamental issues:

- Belgian art and some of its protagonists had deeply influenced the Venetian context since 1895, year of the first Biennale.
- The invention of the pavilion is grounded on the will to put into practice the principle of the Synthesis of Arts. Both the Belgians and the Biennale were mostly concerned with it and eager to pursue it at least up to 1914.

About the second assumption, it must be acknowledged that the making of Belgium Pavilion cannot be seen as a useful tool to understand Biennale's new deal. In its specificity, this first building represents a singular event, not at all an example to refer to.

**I BELGI E LA BIENNALE**  
**Premesse e protagonisti del primo padiglione nazionale ai giardini**  
**(1895-1914)**

|   |    |
|---|----|
| <b>Introduzione</b> .....                                   | I  |
| <b>Tavola delle abbreviazioni e note agli archivi</b> ..... | VI |
| <br>  |    |
| <b>Prologo. Il Belgio come modello</b> .....                | 1  |

**Parte prima. *Fin de siècle* ai giardini**

|   |    |
|---|----|
| <b>1. 1895. Primi passi</b>   |    |
| 1.1 Venezia, Monaco, Bruxelles .....  | 7  |
| 1.2 <i>Le paysage des Flandres</i> . I marginali pittori fiamminghi .....   | 21 |
| 1.3 <i>Le début d'un renouveau sculptural</i> . Il <i>David</i> di Ca' Pesaro .....                                 | 30 |
| <b>Immagini</b>   |    |
| <br>  |    |
| <b>2. 1897-1899. Ansie ed ampliamenti</b>   |    |
| 2.1 Concorrenze e strumenti:<br>La Biennale, la Festa dell'Arte e la gestione dell'internazionalità .....           | 39 |
| 2.2 Un punto di riferimento per la Biennale.<br>Charles Van der Stappen: dall'Accademia all'atelier e ritorno ..... | 54 |
| 2.3 <i>Bruxelles capitale</i> . Le certezze della scultura .....  | 67 |
| 2.4 <i>Les échos de Tervueren</i> . Lo scarso rilievo delle arti decorative .....                                   | 75 |
| 2.5 <i>Modernité et identité nationale</i> . Gli interrogativi della pittura .....                                  | 85 |
| <b>Immagini</b>   |    |

**Parte seconda. Percorsi paralleli**

|   |     |
|---|-----|
| <b>1. Alle prime Biennali del nuovo secolo</b>  |     |
| 1.1 Frazionamenti regionalisti e contrazioni internazionali .....                         | 93  |
| 1.2 Bruxelles via Parigi.<br>Vittorio Pica, i Belgi e la Biennale del bianco e nero ..... | 100 |
| 1.3 « <i>Si j'avais des ailes...</i> »: il caso Constantin Meunier .....                  | 106 |
| <b>Immagini</b>   |     |
| <br>  |     |
| <b>2. Altrove in Italia</b>   |     |
| 2.1 Torino 1898. Obiettivo arti decorative .....  | 113 |
| 2.2 Hippolyte Fierens-Gevaert, l'alfiere dell'arte belga in Italia .....                  | 119 |
| 2.3 Torino 1902. Dell'architettura belga .....  | 128 |
| 2.4 Milano 1906. Tutta l'arte è arte decorativa .....                                     | 140 |
| <b>Immagini</b>   |     |

## Parte terza. Un “fondaco” per le arti

|   |     |
|---|-----|
| <b>1. Arte e cultura in Belgio. Le lusinghe dell’espansionismo</b>          |     |
| 1.1 Per una <i>plus grande Belgique</i> .....                               | 151 |
| 1.2 <i>L’expansion artistique</i> .....                                     | 163 |
| <b>2. Il primo padiglione ai giardini. Dietro le quinte</b>                 |     |
| 2.1 Grado zero/ <i>Degré zéro</i> .....                                     | 173 |
| 2.2 Antonio Fradeletto e Fierens-Gevaert. Intellettuali a confronto .....   | 184 |
| 2.3 «Egregio Signor Professore, trovai lo Sneyers reduce da Pavia...» ..... | 195 |
| <b>Immagini</b>   |     |
| <b>3. <i>La Belgique intégrale</i></b>                                      |     |
| 3.1 Esporre l’arte .....  | 203 |
| 3.2 Arte in mostra .....  | 208 |
| <b>Immagini</b>   |     |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Epilogo. Venezia come modello</b> ..... | 213 |
|--|-----|

## Apparati bibliografici

|   |     |
|---|-----|
| <b>Articoli e scritti di Hippolyte Fierens-Gevaert</b> .....              | 217 |
| <b>Il padiglione e la Biennale dalla stampa belga (1907 - 1914)</b> ..... | 229 |
| <b>Bibliografia. Fonti primarie</b> .....                                 | 233 |
| Cataloghi .....   | 233 |
| Testi e raccolte di scritti .....   | 235 |
| Articoli da periodici .....   | 239 |
| Articoli da quotidiani .....  | 255 |
| <b>Bibliografia. Fonti secondarie</b> .....                               | 261 |
| Dizionari, antologie e strumenti di ricerca .....                         | 261 |
| Cataloghi .....   | 263 |
| Testi e saggi da opere collettive .....                                   | 266 |
| Articoli da periodici .....   | 273 |

## Introduzione

«...l'on a, pendant trop longtemps, traité l'histoire de Belgique comme si le monde finissait à nos frontières»\*

*1907...After the Party* era il titolo dell'installazione degli architetti belgi all'ultima Biennale Architettura del 2008. Il party era quello per il centenario del padiglione nazionale che si celebrava, necessariamente, con un anno di ritardo. Ecco il perché dei mille coriandoli disseminati dovunque e, al di là delle altre motivazioni concettuali, ecco il significato della grande scatola metallica che racchiudeva completamente l'edificio: costruire un "padiglione temporaneo" per consentire al "padiglione permanente" di diventare l'oggetto dell'esposizione.

All'inaugurazione ho avuto l'opportunità di conoscere il professor Marc Dubois, già commissario del padiglione nel 1995.

Dopo le schede analitiche di Romanelli<sup>1</sup> e Mulazzani<sup>2</sup>, Dubois è l'unico ad aver dedicato qualche articolo alla storia dell'edificio<sup>3</sup>, ricostruendo brevemente le

---

\* Henri Pirenne, *Préface à la première édition*, in Id., *Histoire de Belgique*, t. I *Des origines au commencement du XIV<sup>e</sup> siècle*, ed. cons. 5<sup>ème</sup> édition revue et corrigée, Maurice Lamertin, Bruxelles 1929, (1<sup>ère</sup> éd. texte français, Lamertin, Bruxelles 1900; 1<sup>ère</sup> éd. texte allemand 1899), p. XII.

<sup>1</sup> Cfr. *Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, a cura di Giandomenico Romanelli, La Biennale di Venezia – Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia 1976, senza paginazione.

<sup>2</sup> Cfr. Marco Mulazzani, *I padiglioni della Biennale di Venezia*, Electa, Milano 1988 (ed. cons. 2004, pp. 37-40).

<sup>3</sup> Marc Dubois è professore all'Istituto Superiore di Architettura Sint-Lucas di Gent e Bruxelles. Cfr. Marc Dubois, *De Biënnale van Venetië. Architectuur en het Belgisch paviljoen*, in "Forum International" (Belgium), n. 3, 1990, pp. 22-29; Id., *I Giardini's first pavilion/Il primo padiglione nei Giardini*, in *Architetti della Fiandra/Architects from Flanders*, catalogo della partecipazione nazionale belga alla 5a Mostra internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, Comunità Fiamminga del Belgio, Bruxelles – Gent - Brugge 1991, pp. 10-13; Id., *The Belgian pavilion in Venice*, in *A+1907 After the party*, extra issue of the Belgian architectural

tappe della sua esistenza: dall'edificazione in occasione della settima Biennale del 1907, all'ampliamento nel 1930, alla sistemazione odierna che risale al 1948.

Entrambi, perciò, sapevamo che l'idea di "trasformare" il padiglione da architettura "da esposizione" in architettura "in esposizione", non era nuova. Per Dubois era già successo nel 1909; per me anche nel 1912 e nel 1914, sebbene in quest'ultimo caso siano, purtroppo, solo le descrizioni a provarlo. Io la ritenevo, se non proprio una "condizione di natura", di certo non il risultato di un evento occasionale. Inevitabilmente, le differenti valutazioni derivavano da una mia più lunga frequentazione dei materiali documentari, ma al fondo ci distinguevano anche gli obbiettivi.

Non era il padiglione in sé il fulcro della ricerca, quanto il suo stare "nella" Biennale. L'interesse verteva, cioè, sulle motivazioni che avevano fatto del Belgio il primo paese a possedere un proprio "fondaco" in quel contesto e sul ruolo che quel "fondaco" poteva aver avuto nell'istituzione del nuovo sistema espositivo policentrico.

Quanto alla prima questione, non c'è dubbio che l'edificio rappresenti la testimonianza della *leadership* artistica belga al *tournant du siècle*; una testimonianza che va però intesa nel senso di una conferma, non di un riconoscimento *ex novo*. Non è, cioè, con il padiglione che nasce l'attenzione per l'arte belga e non è il padiglione ad aprire le porte dell'esposizione agli artisti belgi. Visto dai giardini, il manufatto è solo l'episodio ultimo di una trama di rapporti che ha radici più lontane e più profonde, legate all'esordio stesso della Biennale nel 1895.

La scultura belga è rappresentata a Venezia fin dalla prima edizione e acquista, con rapida progressione, un posto di assoluto dominio rispetto alla produzione degli altri paesi. Affrontare, seppur brevemente, questo tema ha significato entrare in contatto con i massimi esponenti dell'arte plastica del periodo.

Anche la pittura, pur non avendo un ruolo così schiacciante, fa registrare la presenza di alcuni dei suoi protagonisti di punta che, se da un lato attestano la

---

review "A+", on occasion of the Belgian contribution to the 11th International Architecture Exhibition, La Biennale di Venezia 2008, pp. 78-79.

propensione della Biennale per la pittura di paesaggio e per la cosiddetta “arte di idee”, dall’altro stupiscono la critica per la varietà delle loro maniere pittoriche.

Nemmeno l’arte della grafica in bianco e nero fa eccezione. Le acqueforti e le litografie firmate dai Belgi costituiscono il nucleo di opere più rilevante e numeroso di questa nuova sezione, allestita per la prima volta nel 1901.

Da ultimo, l’esempio più eloquente della legittimazione di cui già gode l’arte belga è costituito dal numero e dal valore delle opere che compongono - purtroppo in parte componevano - la raccolta museale della Galleria d’arte moderna di Ca’ Pesaro, risultato degli acquisti effettuati direttamente nelle sale della mostra.

In primo luogo, dunque, a fare da sfondo al padiglione è uno scenario pregresso, costituito da un insieme di vicende che aveva già profondamente segnato l’ambiente lagunare.

In secondo luogo le ragioni vanno cercate nella virata radicale che la Biennale mette in atto all’inizio del Novecento, aprendo i propri spazi alle arti decorative. Si tratta di un cambiamento che, più di altri, mette in luce quella che abbiamo definito una condizione “genetica” dell’impresa veneziana, la necessità, cioè, di guardare oltre i propri confini e di mettersi in relazione con altri eventi espositivi.

Questo gioco di interazioni porta a intrecciare storie e percorsi che fino al 1906 sembravano correre separati. In tal modo si determina una nuova rete di scambi che, lungi dall’essere in contrasto con quanto era avvenuto fino ad allora, evidenzia piuttosto una caratteristica comune: la “dinamicità” tanto dei Belgi quanto della Biennale.

Nel 1906 all’Esposizione Internazionale del Sempione di Milano, gli organizzatori della mostra lagunare incrociano la compagine di artisti belgi reduce dai successi dell’Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna di Torino del 1902. Antonio Fradeletto, Segretario generale della Biennale, incontra Hippolyte Fierens-Geavert, artefice, con gli artisti, anche del trionfo della sezione belga di arte decorativa a Milano. Insieme i due si accordano per la costruzione di un padiglione a Venezia. L’operazione rappresenta, innanzitutto, il tentativo di

mettere in scena la sintesi delle arti, un'idea che ambedue perseguivano e sperimentavano da tempo.

A differenza delle altre, ciò che distingue e rende unica l'iniziativa veneziana è l'opportunità di rinnovare quest'esperienza di biennio in biennio, in un piccolo edificio appositamente concepito a questo scopo. Il 1914, scelto come anno limite della nostra analisi, segna già la fine dell'esperimento. Il dopoguerra, pur confermando la continuità di rapporti e di interesse verso l'arte belga, fa registrare una sorta di cambiamento di priorità, in parte già anticipato nel 1914. Il principio dell'unità delle arti non è più il motore delle mostre. Se le figure di riferimento restano sostanzialmente le stesse, scompare, invece, quella dell'architetto allestitore.

Affinità di metodi, prontezza d'azione e chiarezza di intese, nonché vantaggi tanto economici quanto di immagine, completano il quadro di una vicenda dai caratteri del tutto particolari che, se vale come ulteriore spiegazione del "primato" del Belgio, smentisce, invece, l'altra ipotesi da cui questa ricerca è partita.

La storia del padiglione belga non costituisce una chiave d'accesso utile a comprendere il nuovo corso della Biennale. In termini generali può chiarire - condividendo questa funzione con il padiglione ungherese - solo quale sia lo spirito che inizialmente incoraggia l'operazione. Non ne illustra, però, né i dispositivi amministrativi, né i meccanismi organizzativi, né tanto meno aiuta a capire quale sia, se vi sia, una logica nella localizzazione degli edifici all'interno dell'area dei giardini. Anche per tutte queste ragioni ha senso parlare di "caso" belga.

Nella sua specificità, questo primo manufatto rappresenta un *unicum*, ovvero l'esatto opposto di un modello ripetibile. La sua è, infatti, una storia che non segue le normali procedure. Si regge solo sulla volontà di due persone, i citati Fradeletto e Fierens-Gevaert che conducono a buon fine l'intervento come si trattasse quasi di un fatto privato.

Tra i molti indizi, a conferma di questa lettura, sono le fonti a proporre il più indicativo. Non è stato, infatti, l'archivio dell'istituzione veneziana il luogo più utile dove condurre le indagini.



Insostituibile miniera documentaria per ricostruire le vicende anteriori al padiglione, l'Archivio della Biennale diventa, dal 1907 e per tutti gli anni successivi fino al 1914, una sorta di "scatola vuota", al pari di quanto si riscontra negli archivi istituzionali dello Stato belga.

I materiali stanno, infatti, tra le carte personali di quello che, all'epoca della realizzazione dell'edificio, era poco più di un privato cittadino. Perciò un ringraziamento particolare, tra i troppi che vorrei elencare, va a Michèle Van Kalck, responsabile degli Archives des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique e curatrice del fondo Fierens-Gevaert. Grazie alla sua disponibilità ho condiviso con lei i documenti di lavoro e il piacere di discutere insieme la figura di Fierens-Gevaert. Ciò ha reso la mia ricerca, se possibile, ancora più stimolante.

## **Tavola delle abbreviazioni e note agli archivi\***

Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Venezia

AAC, Archives de l'Art Contemporain, conservati presso i Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles  
Si conserva un *dossier* relativo alla XII Biennale di Venezia, 1920

AAM, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles

AGR, Archives Générales du Royaume, Bruxelles

Archives du Ministère belge des Affaires Etrangères, Bruxelles

AML, Archives et Musée de la littérature, Bruxelles  
L'istituto conserva, tra l'altro, la parte dei manoscritti dell'archivio di Henry van de Velde

AMRBAB, Archives des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles  
Considerate le occorrenze nel testo, si è scelto di attribuire un acronimo anche al fondo archivistico di cui ci siamo serviti. Il riferimento ai Papiers Fierens-Gevaert risulta così abbreviato: AMRBAB, PFG...  
Le buste citate portano la numerazione dell'inventario provvisorio. Quando ne abbiamo consultato i documenti il fondo era ancora in corso di acquisizione e di ordinamento.

AMVH, Archives Victor Horta, presso il Musée Victor Horta, Bruxelles

Archivio Storico dell'Università Ca' Foscari, Venezia

Archives de l'Université de Liège

ASAC, Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia  
Qui la ricerca si è avvalsa quasi esclusivamente dei materiali appartenenti al Fondo storico. I riferimenti citati nel testo risultano, quindi, abbreviati

---

\* In alcuni casi, considerate le rare occorrenze nel testo, si è scelto di non attribuire abbreviazioni.

in: ASAC, Fs, seguono le differenti *serie citate per esteso in corsivo*, quindi le eventuali sottoserie, sezioni o repertori mantenuti in tondo, infine le relative buste e/o fascicoli. Solo per motivi di chiarezza le titolazioni di buste e fascicoli sono riportate “tra virgolette”.

Le tre serie consultate sono le seguenti: *Scatole nere, Scatole nere padiglioni, Collezione autografi*.

Purtroppo l'Archivio della Biennale è solo parzialmente consultabile, quindi non ci è stato possibile accedere all'importante serie dei *Copialettere*. Inoltre anche la consultazione dei materiali fotografici è fortemente limitata. La maggior parte dei documenti è ancora su lastra o negativo e, perciò, indisponibile. Resta la possibilità di prendere visione solo delle stampe.

ASCVe, Archivio Storico del Comune di Venezia,

L'archivio comunale custodisce più fondi documentari. Tuttavia, nelle citazioni che accompagnano il testo si è scelto di omettere il riferimento al fondo archivistico, considerato che i documenti provengono sempre dallo stesso, cioè dal: Fondo del Municipio di Venezia.

IRPA, Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles

# Prologo

## IL BELGIO COME MODELLO

Congregazione il grande studio di composizione per l'arte musicale del popolo andaluso e la grande arte. Questo costituisce il suo merito più sicuro e più fecondo.

Ma per lui fu pure somma ventura il riuscire in un paese che conservava nei suoi costumi, usanze, usi, veri tesori inespugnati, spoliata materia d'arte non perduto affatto. Se egli fosse stato albero, in piedi nel qual la tradizione del canto popolare

in una montagna e quasi un precettore, mentre l'intera famiglia ripudia intorno all'antico suo capo la seconda ricchezza di artisti ingegni, di menti, di fedi, di viaggi perigliosi e di fortunati ritorni. E colui dall'onda musicale non si sarà accorto di vedere, ogni occhi della mente, il fuoco che crepita allegro nel focolare, mentre al di fuori imperverano i venti del Nord.

Carlo Cordara.

Ma, mentre qualunque altra sistema sarebbe complicata e uso di intervallo approssimativo, inventata nel 1873 dall'americano Dewey, la classificazione decimale non ha fatto la sprezzante avversione dei magari della biblioteca e per la negligenza e ignoranza dei libri ed editori; ma in altri campi che sappiamo che fu adottata per classificare non solo libri, ma le più svariate specie di cose classificate, essendo stata gradatamente applicata a loro fini da scienziati, tecnici, industriali, commerciali, i quali l'hanno applicata all'ordinamento delle loro collezioni, alla compilazione dei loro cataloghi, agli inventari delle loro macchine e perfino ai bilanci delle loro aziende.

E quindi prevedibile che il sistema decimale arriverà a conquistare la bibliote-

### NUOVI ORIZZONTI DELLA BIBLIOGRAFIA

L'Istituto bibliografico internazionale di Bruxelles.

Dati nel precedente articolo che occorreva coordinare, unificare e confederare il lavoro bibliografico fra le nazioni più progredite e in cui maggiore è la produzione scientifica e letteraria, nel numero delle quali è l'Italia

contiene attualmente circa 225.000 notizie. Come se la formazione e la continuazione di questi repertori non richiedessero un lavoro abbastanza considerevole, l'Istituto ha intrapreso un repertorio iconografico universale, formato dalle immagini in

### IL "MUSÉE DU LIVRE" DI BRUXELLES

SOMMARIO

L'«Oeuvre Nationale belge», G. S. GARDINO - La necessità dell'egemonia. GIUSEPPE LANTINI - **Notizie**. ANTONIO CARRO - La risurrezione dei «Gotti», EDUARDO COLA - **Illes** (prose), OMBRE - **Marginalla** - **Notizie** - **Bibliografe**.

L'«Oeuvre Nationale belge.»



Il Congresso internazionale d'Arte pubblica a Liegi.

Il Belgio, che vanta l'iniziativa d'ogni problema concernente l'Arte Pubblica, anzi l'iniziativa dell'idea di restituire l'Arte alla Vita (ché l'Arte Pubblica ha precisamente questo fine) invita a Liegi ogni amante della bellezza, ad un Congresso internazionale, in cui si debbono discutere questioni vitali all'estetica pubblica. Non so in che misura l'Italia sarà rappresentata al Congresso di Liegi, dico misura d'importanza non di numero; sarebbe bene ad ogni modo che Italiani, veramente sensibili alla nostra arte, accorressero a Liegi col desiderio di rinforzare la sterminata pianta dell'Arte Pubblica da noi. Da noi vive sul primo assistimento a una fiammata d'entusiasmo verso di essa; poi, in meno che non si pensi tutto dilagò come fumo nell'aria e schiuma nell'acqua.

I problemi d'Arte Pubblica pigliati direttamente dal movimento

SOMMARIO

La Società Italiana per l'arte pubblica. IL MARENGO - Al Museo Civico di Amsterdam, TH. NEAL - Sulla spiaggia (poema), E. GARDINO - Parigi e i suoi libri, EUGENIO PASTORI - Pel pensionato italiano, MARIO DA SIENA - Le monache di S. Teresa, IRENE COCCO - **Marginalla** - **Notizie** - **Note bibliografiche**.


La Società Italiana per l'arte pubblica.

L'aver raccolto in una comunità d'intenti molti illustri nostri concittadini che mettono la mano tutta la

LXIII.

### Il Congresso artistico di Bruxelles.

(Continuazione. Vedi Fascicolo precedente)



uale parte deve avere l'estetica nella educazione ed istruzione? E che mezzi debbonsi proporre a tale scopo? I poteri pubblici, debbono occuparsi della educazione estetica? In che modo? »

Ci sarebbe da scrivere un volume. La sezione rispose e l'assemblea ratificò l'ordine del giorno che riassumiamo: « Considerando che l'arte

«...il vigoroso studio di Perscheid,  
*Mietitori tornanti a casa* [è stato] comperato  
pel Museo Belga (quando in Italia si penserà di  
comperare una fotografia artistica per un  
nostro Museo?)»\*

Dato l'argomento che ci accingiamo ad affrontare non possiamo ignorare di inserirci in più ampio contesto di relazioni che coinvolge i due paesi.

Le brevi considerazioni che seguono non hanno la pretesa di trattare una questione complessa e articolata quale quella dei rapporti tra Belgio e Italia e nemmeno di riassumerla nella sua ricchezza di sfaccettature. Lo scopo è solo quello di fornire alcune coordinate di riferimento.

Il tema delle relazioni italo-belghe in età contemporanea - a partire dalla costituzione del Regno d'Italia - è stato, negli ultimi anni, oggetto di un rinnovato interesse da parte degli storici che ne hanno delineato gli scenari a grande scala attraverso analisi di lungo periodo e ne hanno, altresì, indagato aspetti specifici<sup>1</sup>.

Il quadro che emerge è quello di un'Italia che considera il Belgio una sorta di "laboratorio" di esperienze alle quali ispirarsi o alle quali chiedere conferma delle proprie autonome scelte. Questa visione trova indubbio fondamento in alcune caratteristiche che differenziano profondamente i due paesi.

In breve tempo, dopo l'indipendenza nazionale (1830), il Belgio riesce a dotarsi di strutture istituzionali stabili, raggiungendo un grado di sviluppo

---

\* Nemi [Giovanni Cena], *L'Esposizione internazionale di Fotografia artistica di Torino*, in "Nuova Antologia", vol. 185, fasc. 740, 16 ottobre 1902, p. 754.

<sup>1</sup> Si vedano il fondamentale contributo di Michel Dumoulin, *Hommes et cultures dans le relations Italo-Belges. 1861-1915*, "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", t. LII, 1982, pp. 275-565 e i singoli saggi conenuti in *Italia e Belgio nell'Ottocento europeo. Nuovi percorsi di ricerca*, Atti del convegno internazionale di Roma, a cura di Andrea Ciampani, Pierre Tilly, Vincent Viaene, supplemento al fasc. III/2002 di "Rassegna storica del Risorgimento".

economico tale da diventare una piccola grande potenza già prima che la penisola si riunisca sotto un'unica bandiera. Questo contribuisce a farne un modello di riferimento in particolare per l'Italia alle prese con la formazione di uno stato nazionale.

Il sistema politico e quello economico, come anche le iniziative in campo sociale, rappresentano il terreno preferenziale su cui si costruiscono gli scambi culturali tra le due parti. Le modalità e i contenuti di tali scambi sono stati da altri esaminati sulla base di specifici "casi studio" o, più in generale, attraverso l'opera di singoli uomini che a queste relazioni hanno dato origine.

In quest'ambito, il ruolo svolto da Luigi Luzzatti è forse il più noto e comunque resta quello, per noi, più interessante poiché, nella sua azione, Luzzatti coniuga l'impegno a scala nazionale con quello a scala locale, svolto all'interno dell'orizzonte lagunare<sup>2</sup>. Questo suo doppio registro operativo dimostra, ad un tempo, l'importanza e la pervasività del fenomeno. La carta costituzionale belga<sup>3</sup>, il sistema del credito popolare<sup>4</sup>, la definizione dell'intervento pubblico in tema di edilizia sociale, la legge per le abitazioni operaie e, da ultimo, l'esempio offerto dalla Scuola Superiore di Commercio di Anversa rappresentano altrettante fonti di ispirazione per analoghe iniziative cui dar corso in Italia: così sarà, tra l'altro, per la prima legge sull'edilizia pubblica, "sperimentata" a Venezia ed estesa poi a

---

<sup>2</sup> In proposito rimandiamo a: Paolo Pecorari, *Luigi Luzzatti e Venezia*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, parte I, a cura di Mario Isnenghi e Stuart Woolf, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002, pp. 305-321; Paolo Pecorari, Pier Luigi Ballini, *Luigi Luzzatti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. LXVI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2006, pp. 724-733.

<sup>3</sup> Cfr. Francis Delpérée, *Luigi Luzzatti et le système constitutionnel belge*, in *Luigi Luzzatti e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studio di Venezia, raccolti da Pier Luigi Ballini e Paolo Pecorari, Istituto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia 1994, pp. 129-143.

<sup>4</sup> Cfr. Giuliano Petrovich, *Luigi Luzzatti: la diffusione del credito e le banche popolari come ipotesi di previdenza volontaria*, in *Luigi Luzzatti e il suo tempo*, cit., pp. 459-478.

livello nazionale<sup>5</sup> - appunto, la «legge Luzzatti» –, e per la creazione della scuola di commercio, primo nucleo della futura università cittadina<sup>6</sup>.

A queste analisi, già esito di studi approfonditi, vale la pena aggiungere, anche se solo allo stadio di mera rassegna, alcune altre osservazioni.

Se, come è stato evidenziato, sono le scienze giuridiche a rappresentare il più importante terreno di incontro tra Belgi e Italiani, è possibile comunque allargare lo sguardo almeno per segnalare che, dalla lettura degli articoli pubblicati su quotidiani e periodici, emergono altre possibili piste di indagine.

In ambito culturale, alcune strutture museali sembrano attirare l'attenzione dei commentatori italiani.

Come suggerisce l'appello di Giovanni Cena nell'epigrafe di apertura, le istituzioni italiane avrebbero dovuto mostrare una maggior sensibilità verso l'arte della fotografia. La speranza era che, al pari di quanto succedeva a Bruxelles, potesse esistere anche da noi un museo disposto ad investire nell'acquisizione di opere fotografiche. Seppure in modo non esplicito, Cena alludeva all'attività del Museo del Cinquantenario, allora denominato *Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels*. La struttura aveva cominciato dal 1895 a costituire una propria collezione di stampe fotografiche. Gli acquisti si effettuavano in base ad un unico semplice criterio quello del valore artistico. L'iniziativa, tanto per cronologia che per obiettivi, appariva all'epoca ancora inedita in Europa<sup>7</sup>.

Un vero e proprio modello che ci si augurava, invece, di poter importare *tout-court* era quello offerto dal Musée du Livre, creato a Bruxelles nel 1906. «Perché mai nulla di simile esiste in Italia?»<sup>8</sup> si chiedeva l'articolista, sollevando un'unica obiezione circa il nome che un'analogha invenzione avrebbe dovuto

---

<sup>5</sup> Cfr. Bruno De Meulder, *La loi relative aux habitations ouvrières du 9 août 1889 et la distribution géographique de la main d'oeuvre en Belgique: les habitations ouvrières et la banlieue redieuse, 1889-1914* e Giovanni Zalin, *Luigi Luzzatti e la politica della casa per i non abbienti (1867-1927)*, entrambi in *La politica della casa all'inizio del XX secolo*, Atti della prima giornata di studio "Luigi Luzzatti" per la storia dell'Italia contemporanea, a cura di Donatella Calabi, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, Venezia 1995, rispettivamente pp. 49-64, 131-171.

<sup>6</sup> Cfr. Danilo Bano, *La Scuola Superiore di Commercio*, in *Storia di Venezia...cit.*, pp. 549-566.

<sup>7</sup> Cfr. Claire Leblanc, «L'Effort». *Cercle d'art photographique belge (1901-1910)*, La Lettre volée, Bruxelles 2001, pp. 23-24.

<sup>8</sup> Cfr. Angelo Sodini, *Il "Musée du Livre" di Bruxelles*, in "Nuova Antologia", vol. 226, fasc. 903, 1 agosto 1909, pp. 406-416.

assumere in Italia : «Non un nuovo *Museo* ch  fin troppi ne abbiamo fra noi [...] ma un *Istituto italiano del libro*».

L'istituto belga, di natura meramente scientifica, operava attraverso esposizioni, conferenze e pubblicazioni stampate in proprio; contava su un museo permanente e su una biblioteca specializzata, dedicata, come l'insieme dell'operazione, allo studio del libro moderno. L'interesse verteva sui procedimenti di stampa, sui materiali impiegati e sulla veste grafica del prodotto finito: in una parola, si trattava di un museo della tecnica e del *design* costruito intorno ad un unico oggetto.

Notiamo che, sia nel caso della costituzione di una raccolta fotografica, sia in questo secondo esempio, ci  che colpiva era la «nobilissima modernit  di vedute»<sup>9</sup> di cui davano prova entrambe le iniziative.

Tra le associazioni che sostenevano il *Musée du Livre*, figurava anche l'Istituto Internazionale di Bibliografia, una "creatura" di quel "visionario" promotore culturale che era Paul Otlet, sul conto del quale avremo modo di tornare. All'istituto dedica un articolo "Il Marzocco", confessando che sebbene fosse in attivit  dal 1895 e avesse svolto, da allora, un notevole lavoro, «la sua esistenza [era] ancora poco nota nella repubblica degli studiosi»<sup>10</sup>. Sembra di capire, perci , che tra i molti organismi creati da Otlet, godessero di maggior fortuna quelli a carattere amministrativo<sup>11</sup>.

Per restare in ambito internazionale, pare essere decisamente pi  popolare L'Institut international de l'Art Public, nato nel 1905 all'esposizione di Liegi, come esito del terzo Congresso internazionale de l'Art Public.

---

<sup>9</sup> Angelo Sodini, *Il "Musée...cit.*, p. 412.

<sup>10</sup> Cfr. Piero Barbera, *Nuovi orizzonti della bibliografia. L'istituto bibliografico internazionale di Bruxelles*, in "Il Marzocco", n. 37, 15 settembre 1907. Rinviamo al paragrafo dedicato alla "*plus grande Belgique*", nella terza parte del nostro elaborato dove ci occupiamo in particolare proprio di questa istituzione.

<sup>11</sup> Si veda in proposito quanto emerge in *L'Europa dei comuni. Origini e sviluppo del movimento comunale europeo dalla fine dell'Ottocento al secondo dopoguerra*, a cura di Patrizia Dogliani e Oscar Gaspari, Donzelli editore, Roma 2003, in partic. pp. 13-16, anche se per i temi affrontati nel volume, le ricorrenze su Otlet sono molte. Nel testo lo si descrive come un protagonista della nascita del movimento comunale europeo. Le iniziative di Otlet a sostegno del municipalismo si dimostrano, inizialmente pi  fertili di quanto siano, invece, quelle a scopo pi  prettamente intellettuale. L'intera sua attivit    comunque motivata da un unico grande disegno: promuovere la collaborazione tra le nazioni, attraverso la creazione di organismi di cooperazione internazionale.



La vicenda dell'arte pubblica è seguita in Italia con molta attenzione, anche se gli echi della sua attività giungono solo ad alcuni anni di distanza dalla fondazione dell'associazione, avvenuta nel 1893 sotto il nome di Oeuvre Nationale de l'Art appliqué à la rue et aux objets d'utilité publique. Il suo scopo era quello di restituire all'arte la missione sociale che aveva un tempo. Facendone lo strumento principe per l'abbellimento dello spazio pubblico, l'arte poteva, così, ritornare a far parte della vita quotidiana di ciascuno. L'Oeuvre, infatti, si era incaricata di bandire concorsi di decorazione urbana per insegne, lanterne d'illuminazione stradale, facciate di edifici, fontane e chioschi, includendo, in seguito, anche il disegno di altri oggetti d'uso quali francobolli e monete.

In Italia tali idee si diffondono tra il 1897 e il 1898, in coincidenza con la prima "uscita pubblica" dell'associazione<sup>12</sup> e lo svolgimento del suo primo congresso internazionale<sup>13</sup>. In alcune città italiane – quanto meno a Firenze, Bologna, Genova, Venezia<sup>14</sup> – si costituiscono locali Società per l'Arte pubblica che prendono a prestito obiettivi e azioni dall'esempio belga, accogliendolo come il primo salutare tentativo di portare l'arte fuori dai musei<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> All'Esposizione Internazionale di Bruxelles del 1897, l'Oeuvre Nationale allestisce per la prima volta un proprio *salonnet* dove espone un resoconto della propria attività.

<sup>13</sup> Il primo congresso dell'Art Public si tiene Bruxelles nel 1898, quindi è la volta di Parigi nel 1900, in occasione dell'Esposizione universale. Il terzo, come detto, siede a Liegi nel 1905, mentre il quarto si svolge a Bruxelles nel 1910, anche in questo caso nella cornice dell'Esposizione universale. Dei resoconti sulla stampa italiana si occupa principalmente Alfredo Melani che partecipa come relatore al congresso di Bruxelles del 1910. Cfr. Alfredo Melani, *Il Congresso artistico di Bruxelles*, in "Arte Italiana decorativa e Industriale", n. 9, settembre 1898, pp. 73-75 e n. 10, ottobre 1898, pp. 81-83; Id., *Il Congresso dell'Arte pubblica in Parigi*, in "Arte Italiana decorativa e Industriale", n. 9, settembre 1900, pp. 74-76; [Id.], *Il Congresso Internazionale d'Arte Pubblica di Liegi*, in "Arte Italiana decorativa e Industriale", n. 5, maggio 1905, pp. 40-41; Alfredo Melani, *Critique d'art pour l'avenir. Arte pubblica*, in *IVe Congrès international d'Art Public. Deuxième section. Rapports. Evolution artistique*, Bruxelles 1910, pp. 1-2. Il primo congresso è ampiamente annunciato anche sul "Marzocco" di Firenze che si mostra particolarmente attento alla questione, soprattutto in queste fasi iniziali in cui si struttura anche la rete delle società italiane. Cfr. G. S. Gargano, *Un congresso importante*, in "Il Marzocco", n. 30, 28 agosto 1898; Id., *L'«Oeuvre Nationale» belge*, in "Il Marzocco", n. 31, 4 settembre 1898; Il Marzocco, *Il 1° Congresso dell'Arte pubblica*, in "Il Marzocco", n. 43, 27 novembre 1898; Il Marzocco, *La Società Italiana per l'arte pubblica*, in "Il Marzocco", n. 46, 18 dicembre 1898.

<sup>14</sup> La municipalità veneziana sembra avere un rapporto piuttosto stretto con Eugène Broerman, presidente dell'associazione belga. Da alcuni documenti conservati in ASCVe, *Atti. 1900-1904*, fasc. VII/9/3, si ha notizia che inizialmente il terzo congresso internazionale dell'Arte pubblica avrebbe dovuto svolgersi a Venezia e segnatamente nel 1901 in corrispondenza della quarta edizione della Biennale. Nulla è detto circa il mancato seguito della proposta.

<sup>15</sup> Cfr. Ugo Ojetti, *Contro i Barbari. La Società italiana per l'arte pubblica*, in "Corriere della Sera", 14-15 marzo 1899; G. S. Gargano, *Per l'Arte pubblica*, in "Nuova Antologia", vol. 165 fasc. 659, 1 giugno 1899, pp. 481-488; D. Chilovi, *Le Società d'abbellimento e le esposizioni*

Infine, però, con la creazione nel 1905 dell'Institut international de l'Art Public, si assiste ad un'involuzione generalizzata dell'intero fenomeno, causata da un cambiamento di indirizzo dell'istituto stesso che abbandona la carica innovativa delle prime esperienze, per concentrarsi di preferenza sulle tematiche della salvaguardia. Progressivamente, infatti, anche le singole federazioni italiane si trasformano in società per la tutela dei monumenti.

Come già anticipato, in questa rapida panoramica abbiamo segnalato solo alcuni degli episodi che, più frequentemente e con maggior evidenza, riecheggiano sulle pagine della stampa. Accanto a questi casi di palese, o solo auspicata, emulazione esistono però altri innumerevoli spunti che, seppure più difficili da cogliere, inducono a supporre l'apertura verso ulteriori settori di interesse culturale. In proposito chiudiamo con una suggestione che ci pare particolarmente significativa, sia perché l'autore delle righe è Alfredo Melani, sia perché si presta ad introdurre alcuni dei temi che ritorneranno nel corso della trattazione:

«Concludendo [...] una cosa si impone alla critica: la immensa attività di questo piccolo Stato sul campo delle nuove tendenze; e quest'onore si ripercuote sui saggi di varie scuole pubbliche espositrici a Torino. In questo successo vuoi vedere il merito d'un funzionario eminente, il Rombaut, nemico dichiarato di ogni sorta d'accademismo, le cui idee didattiche, in fatto di estetica, poggiano sopra due punti ben determinati: nessun regolamento e libertà completa ai professori. Se così è il Rombaut, come il granduca di Assia, va iscritto tra i benemeriti dell'odierno movimento, e i professori che hanno ingegno e sanno far a meno dei programmi elaborati nei gabinetti ministeriali non potranno non acclamare a questa fenice di funzionario il quale vuole nelle scuole degli insegnanti e non de' servitori»<sup>16</sup>.

---

*per l'Arte pubblica*, in "Nuova Antologia", vol. 187, fasc. 748, 16 febbraio 1903, pp. 643-657; Alfredo Melani, *Arte pubblica*, in "Gazzetta di Venezia", 5 settembre 1907.

<sup>16</sup> Alfredo Melani, *L'Esposizione d'arte decorativa odierna in Torino. Ultimi ricordi*, in "Arte italiana decorativa e industriale", n. 2, febbraio 1903, pp. 16-20 (citaz. da p. 19)

**Parte prima**

***FIN DE SIÈCLE AI GIARDINI***



Pierre-Charles Van der Stappen, 1898 ca.

## CAPITOLO 1

### 1895. Primi passi

#### 1.1 Venezia, Monaco, Bruxelles

«Manca a noi una riunione annua, che raccolga in sé tutte le forze del paese e che abbia tanta importanza da ottenere il concorso dei più illustri artisti stranieri. È da simili raffronti che si rinnova tutta una cultura artistica, ed è con simili ravvicinamenti che s'inizia una rivoluzione»<sup>\*</sup>.

Nel bene e nel male, la Biennale vive del rapporto con le altre esposizioni. Un rapporto motivato dalla necessità di ritagliarsi uno spazio all'interno di un panorama già ingombro di eventi e, una volta conquistato, di mantenerlo; un rapporto, dunque, che è fonte di stimoli, utili a misurare la validità delle proprie scelte, ad affinare i propri strumenti e ad effettuare eventualmente correzioni di rotta.

Benché l'argomento non sia stato oggetto di trattazioni specifiche, la sua rilevanza emerge, in modo chiaro, dai diversi contributi dedicati all'esposizione sia che si riferiscano a questioni generali, sia che ne affrontino nodi specifici.

Sebbene in alcuni momenti appaia più evidente che in altri, questo gioco di "reazioni incrociate" percorre l'intera storia dell'istituzione veneziana – per il periodo di nostro interesse –, incidendo di volta in volta su contenuti, forma ed organizzazione.

Di questo aspetto, legato all'intreccio tra esposizioni, il nostro lavoro risente in modo particolare proprio perché le relazioni tra i Belgi e la Biennale non

---

<sup>\*</sup> «Ora, ciò che ha la Francia col *Salon* parigino, e l'Inghilterra con l'*Academy*, e la Germania con le grandi esposizioni di Monaco, manca assolutamente a noi», Diego Angeli, *Le esposizioni. L'Esposizione Nazionale*, in "La Nuova Rassegna", n. 13, 16 aprile 1893, p. 397.

procedono sempre “in linea retta”: non si snodano, cioè, solo lungo l’asse Bruxelles-Venezia, ma sono appunto mediate anche da altri eventi “collaterali”. Inoltre, contrariamente a quanto avviene per altre nazioni, sono diverse anche le figure di riferimento. Vale a dire che, nel ruolo di “ponte” tra Belgi e Biennale, si alternano più interlocutori nel corso delle successive edizioni della mostra fino alla realizzazione nel 1907 del padiglione nazionale belga, quando entreranno in gioco altre variabili connesse alla portata stessa dell’evento. L’apertura del nuovo spazio espositivo, sancirà, tra l’altro, un definitivo “passaggio di consegne”, inaugurando un periodo di scambi costanti e duraturi, destinati a consolidarsi progressivamente e a proseguire ben oltre la cesura bellica.

Come si vedrà, all’origine della “dinamicità” che distingue il caso belga non vi sono né situazioni di frizione, né flessioni di interesse, ma semplicemente un naturale avvicendamento tra protagonisti, motivato di volta in volta da ragioni diverse.

Le tappe di questo *turnover*, identificabili come altrettanti momenti di cambiamento nell’ambito comunque di una continuità di fondo, costituiscono appunto la linea guida che abbiamo scelto per l’articolazione del nostro lavoro.

Nelle pagine che seguono abbiamo l’opportunità di prendere in considerazione almeno tre importanti elementi di questa trama, correlati alla nascita dell’esposizione veneziana.

Il primo riguarda il modello cui la Biennale sembra ispirarsi.

Il secondo, che noi riteniamo essere strettamente connesso al precedente, si riferisce alla selezione dei pittori belgi invitati alla prima edizione della manifestazione.

Infine, un terzo elemento ci rimanda, invece, ad altri orizzonti, complice la presenza a Venezia anche degli scultori belgi.

Come è stato da più parti rilevato, l’ambiente artistico della capitale bavarese costituisce il principale riferimento della nascente Biennale veneziana.

Ne aveva già parlato Alloway nel 1968, anche se in termini ancora generali<sup>1</sup>, mentre più di recente si è sottolineata l'evidente affinità di gusto che, sul versante artistico, accomuna le due esposizioni<sup>2</sup>.

Tuttavia, il primo a rilevare con precisione alcuni legami era stato Romolo Bazzoni nel 1962.

Bazzoni<sup>3</sup> chiama in causa direttamente la Secessione di Monaco, individuando nel pittore Bartolomeo Bezzi colui che, nel 1894, avanza la proposta di accogliere la neonata esposizione tedesca come esempio di metodo organizzativo<sup>4</sup>.

Che si trattasse di Bezzi, o di qualcun altro con lui, la cosa certa è che la maggioranza dei membri italiani aderenti alla Secessione era composta dai pittori

---

<sup>1</sup> Cfr. Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl*, New York Graphic Society Ltd, Greenwich 1968, pp. 33, 47. Come sottolinea l'autore, il riconoscimento dell'importanza di Monaco era, all'epoca della stesura del suo volume, una "conquista" ancora recente rispetto al primato di Parigi, quale principale piazza artistica e culturale dell'Ottocento. Del resto, per restare nell'ambito della Biennale, una prova di queste sue affermazioni sta nel testo di Ivana Mononi, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, Edizioni La Rete, Milano 1957. Qui, Parigi è considerata l'unico termine di raffronto e la stampa francese risulta «la più valida per valore di giudizio e per audacia d'avanguardia», Ivi, p. 30. Ciò detto, il richiamo di Alloway all'ambiente monacense resta limitato alle esposizioni internazionali che si tenevano dal 1886 al Glaspalast. In prima battuta infatti era questo il riferimento anche per gli organizzatori veneziani; si veda Maria Mimica Lamberti, *1870-1915. I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana*, t. VII, *Il Novecento*, Einaudi, Torino 1982, p. 101.

<sup>2</sup> Ci riferiamo a Maria Teresa Benedetti, *Venezia 1895-1914: le prime Biennali*, in "Arte documento", n. 3, 1989, pp. 322-341; Alessandro Del Puppo, *Attraverso le esposizioni veneziane. 1887-1914*, in *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, catalogo dell'esposizione a cura di Maria Masau Dan e Giuseppe Pavanello, Electa, Milano 1995, p. 29 e Giuseppina Dal Canton, *Dalla cultura artistica del Simbolismo a quella delle esposizioni di Ca' Pesaro*, in *Modernità allo specchio. Arte a Venezia (1860-1960)*, a cura di Toni Toniato, Fondazione Bevilacqua La Masa, Supernova, Venezia 1995, p. 61.

<sup>3</sup> Romolo Bazzoni è direttore amministrativo dell'istituzione dal 1903 al 1942, nonché braccio destro e vice del Segretario generale Antonio Fradeletto durante l'intero mandato di quest'ultimo dal 1895 al 1914.

<sup>4</sup> Cfr. Romolo Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso editore, Milano 1962, pp. 14-16. La testimonianza di Bazzoni è poi costantemente ripresa da tutti i testi che si occupano della Biennale: così è, ad esempio, per Paolo Rizzi, Enzo Di Martino, *Storia della Biennale 1895-1982*, Electa, Milano 1982, p. 13 e poco dopo in Adriano Donaggio, *Biennale di Venezia. Un secolo di storia*, allegato monografico ad "Art e Dossier", n. 26, luglio-agosto 1988, p. 5, fino al più recente studio dedicato da Daniele Ceschin alla figura di Antonio Fradeletto, in cui però l'analisi è molto più articolata: si veda D. Ceschin, *La "voce" di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2001, p. 111-112.

dell'area veneziana; gli stessi che, a vario titolo, partecipano anche alla nascita della nuova esposizione cittadina<sup>5</sup>.

Quanto al resto, Venezia e la Secessione mostravano di condividere principi ed obiettivi. Entrambe puntavano sul confronto artistico a scala internazionale: Venezia per creare *ex novo* un mercato artistico a vantaggio della proprie casse<sup>6</sup>, Monaco per rianimare il proprio che, sebbene già da anni aperto all'esterno, soffriva ora di una forte depressione<sup>7</sup>.

Entrambe volevano rifuggire dal modello espositivo allora imperante - quello dall'estensione smisurata, dove "quantità" faceva rima troppo spesso con "mediocrità" - proponendo, al contrario, mostre di dimensioni contenute, a carattere aristocratico con opere scelte e di alto livello qualitativo<sup>8</sup>.

Tutto ciò si sarebbe concretizzato attraverso una severa selezione di quadri e sculture e un altrettanto oculata politica di inviti. A garanzia di equità e correttezza, tali compiti sarebbero stati assunti, separatamente, dai due organi collegiali di governo: una giuria per l'accettazione delle opere, un comitato ordinatore per le chiamate *ad personam*.

---

<sup>5</sup> Bartolomeo Bezzi non è soltanto frequentatore delle esposizioni secessioniste, come vorrebbe Bazzoni, bensì membro corrispondente e non è il solo. Tra i corrispondenti la rappresentanza italiana è tutt'altro che scarsa. Nel catalogo del 1894 si contano 24 artisti, suddivisi in napoletani (2), torinesi (2), romani (3), milanesi (6). I veneziani - nessuno dei quali espone nel 1894 - sono la maggioranza (7): Bartolomeo Bezzi, Pietro Fragiaco, Cesare Laurenti, Urbano Nono, Ettore Tito, Alessandro Zezos, Vincenzo Stefani. Eccetto Stefani e Nono, tutti gli altri erano membri della Commissione consultiva per lo studio dello statuto della Biennale (1894) o del Comitato ordinatore della prima esposizione (1895). Cfr. *Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens «Secession» 1894*, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vormals Friedrich Bruckmann), München 1894. Inoltre, Cesare Laurenti risulta già nell'elenco dei corrispondenti della Secessione del giugno 1892. Cfr. Maria Makela, *The Munich Secession. Art and artists in the Turn-of-the-Century Munich*, Princeton University Press, Princeton 1990, p. 152.

<sup>6</sup> Una mostra internazionale non è solo «esteticamente preferibile ma economicamente consigliabile», *Esposizioni biennali artistiche da istituirsi in Venezia. Relazione della Commissione consultiva*, cit. Si veda, in questo senso anche l'incipit del contributo di Claudia Gian Ferrari, *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950, in Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo dell'esposizione, Fabbri Editori, Milano 1995, p. 69.

<sup>7</sup> Cfr. M. Makela, *The Munich Secession...cit.*, p. 58. Anche i successivi riferimenti all'esperienza monacense sono tratti da questo stesso volume, in particolare si vedano pp. 58-79.

<sup>8</sup> La questione della dimensione delle esposizioni è un *refrain* che, dopo l'Esposizione Universale di Parigi del 1889, si coglie un po' dovunque. Il Belgio non fa eccezione: una denuncia circa la necessità di ricorrere a cose più piccole e più nobili sta ad esempio in *Le Salon defunt*, in "L'Art Moderne", n. 47, 23 novembre 1890, pp. 369-370.

Questo, grosso modo, è quanto ci è possibile ricavare dai testi e dalle testimonianze citate. Vorremmo però tentare di spingerci oltre, seppur con tutte le limitazioni che derivano dall'inaccessibilità di una sezione ancora cospicua dell'archivio della Biennale<sup>9</sup>. I pochi documenti disponibili ci suggeriscono, infatti, alcune altre osservazioni.

L'utilità di Monaco, come modello organizzativo di riferimento, sembra non esaurirsi nelle argomentazioni che già abbiamo rilevato.

Il numero complessivo delle opere che avrebbero composto la prima Biennale<sup>10</sup> risultava da una stima basata su «elementi di confronto tratti con ogni accuratezza dallo sviluppo parietale interno del fabbricato dell'Esposizione veneziana del 1887<sup>11</sup> e del Palazzo de' così detti Secessionisti di Monaco, in rapporto alla quantità delle opere in essi ospitata»<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Dopo un periodo di totale chiusura durato dieci anni, l'archivio della Biennale è ritornato ad aprire al pubblico dall'estate 2008. Premesso che una nota a piè di pagina non basta a dare l'idea della struttura e della condizione dell'archivio, ci limitiamo solo a qualche segnalazione. Contestualmente alla riapertura, è ricominciata anche l'attività di inventariazione. A tutt'oggi, infatti, le reali potenzialità dell'archivio continuano a non essere note: a noi, per esempio, è capitato di rilevare, attraverso gli studi già condotti da altri, l'esistenza di una serie archivistica che non risulta compresa in nessun tipo di inventario, neppure sommario. Ci sono poi serie archivistiche di importanza fondamentale, quale quella dei *Copialettere*, che continuano ad essere escluse dalla consultazione. A questo proposito ci risulta che i *Copialettere* siano stati duplicati in digitale: la nuova versione, però, manca di qualsiasi indicazione utile alla consultazione e quindi, seppur per ragioni diverse, condivide con gli originali lo stesso destino. Da ultimo, condizione non migliore è quella dei materiali fotografici. Al momento è possibile chiedere in visione solo le stampe fotografiche che purtroppo rappresentano una minima parte della collezione, composta per lo più da lastre e negativi.

<sup>10</sup> 450 in totale, suddivise in 350 dipinti e 100 sculture.

<sup>11</sup> Il ricordo dell'Esposizione nazionale del 1887 rappresenta l'ennesimo omaggio ad un'esperienza che Fradeletto non mancherà mai di lodare, seppur sottolineando gli errori di gestione: «Ella forse sorriderà della mia frase "risparmiar quattrini". Eppure è questa la mia costante preoccupazione, perché ho sempre davanti agli occhi lo spettro della Mostra nazionale del 1887. Era una Mostra, quella, bellissima e tutt'altro che male organizzata, ma si è speso troppo a paragone degli introiti presunti», minuta di una lettera di Antonio Fradeletto all'amico Gilberto Secrétant, Venezia 2 gennaio 1897 (sottolineatura nel testo), in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 7 "Varie 1897", fasc. "96-97, giornalisti italiani – stranieri". L'esposizione del 1887 aveva, innanzitutto, il merito di aver eletto i Giardini di Castello a sede espositiva. Inoltre, secondo Flavia Scotton, la ragione del particolare interesse verso quella esperienza risiedeva nell'esperimento di integrazione espositiva tra arti maggiori e arti minori che si era potuto ammirare nelle sale del lungo edificio provvisorio, realizzato dai tecnici comunali. Cfr. F. Scotton, *Arti applicate: dalla fondazione al Padiglione Venezia*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi...cit*, p. 123, e prima Rodolfo Pallucchini, *Significato e valore della «Biennale» nella vita artistica veneziana e italiana*, in AA. VV., *Venezia nell'Unità d'Italia*, Sansoni, Firenze 1962, pp. 155-188 (in partic. pp. 161-162).

<sup>12</sup> *Esposizioni biennali artistiche da istituirsi in Venezia. Relazione della Commissione consultiva*, Venezia 27 marzo 1894, sottolineatura nel testo. Il manoscritto, senza paginazione, sta



In pratica, eleggere a parametri i due casi citati, significava riconoscere loro quel carattere di «decorosa comodità»<sup>13</sup> nella sistemazione delle opere che anche la Biennale intendeva perseguire.

Il richiamo all'edificio della Secessione era particolarmente appropriato. All'epoca, la Secessione e la Biennale avevano sedi piuttosto simili, realizzate a distanza di meno di un anno l'una dall'altra (figg. 1-2). I due edifici si potevano paragonare per dimensione<sup>14</sup>, per logica d'impianto<sup>15</sup> e per caratteristiche tecniche<sup>16</sup>.

Ciò detto, la galleria monacense, oltre a non essere né l'adattamento né l'ampliamento di una preesistenza<sup>17</sup>, contava su uno sviluppo parietale maggiore, come maggiore era, in effetti, il numero dei dipinti lì esposti: il calcolo fatto in Biennale mostrava inizialmente di tenerne conto, salvo poi essere disatteso a causa delle molte, lusinghiere, adesioni<sup>18</sup>.

---

in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 1 "Periodo dell'organizzazione, 1894-1895", fasc. "Lavoro preliminare per le Esposizioni Biennali veneziane" (fasc. istituito nel settembre del 1993).

<sup>13</sup> Ivi.

<sup>14</sup> Il lotto su cui sorge la galleria monacense è di circa 3312 metri quadrati interamente coperti. L'appezzamento veneziano ne misura più o meno 3350, parte dei quali, nel 1895, sono però adibiti a giardino interno. 12 sono le sale disponibili a Monaco più la sala ottagonale della cupola, 12 sono anche quelle a Venezia, compresa però la sala della cupola: il riferimento, per Venezia, è sempre alla situazione del 1895. È doveroso chiarire che il calcolo della superficie del palazzo della Biennale è del tutto indicativo, frutto di semplici rapporti di scala. L'unica pretesa dell'operazione è quella di dare un'idea dell'ordine di grandezza.

<sup>15</sup> Anche in questo caso non abbiamo intenzione di istituire niente altro che un paragone visivo, mancando qualsiasi altro strumento che ci consenta di approfondire la questione.

<sup>16</sup> Con questo intendiamo riferirci esclusivamente alla presenza dei lucernari. Entrambi gli edifici li ammettono in quanto dotati solo di pianterreno.

<sup>17</sup> Il nucleo principale del palazzo dell'esposizione era costituito dal preesistente edificio della cavallerizza, realizzato, tra il 1840 e il 1850, su progetto dell'ingegnere Tommaso Meduna e "sponsorizzato" dalla locale Società d'Equitazione. All'epoca, infatti, i Giardini erano teatro di spettacoli e manifestazioni di vario genere. Successivamente, in occasione dell'Esposizione Artistica Nazionale del 1887, il complesso era stato trasformato in salone per concerti ed interamente adattato alle necessità della mostra. Cfr. Giandomenico Romanelli, *Le sedi della Biennale. Il Padiglione «Italia» ai Giardini di Castello (già Palazzo dell'Esposizione)*, in *Annuario 1975. Eventi del 1974*, a cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia, Venezia 1975, pp. 645-668; Marco Mulazzani, *I padiglioni della Biennale di Venezia*, Electa, Milano 1988 (ed. cons. 2004, pp. 19-24).

<sup>18</sup> Alla fine le opere presentate saranno ben 516, di cui solo 80 le sculture. Le immagini degli interni rendono bene l'idea della «decorosa comodità» mancata. Cfr. P. Rizzi, E. Di Martino, *Storia della Biennale...cit.*, p. 17.

Tuttavia, a parità di propositi circa il “comodo allogamento” delle opere, nulla di più dei criteri espositivi sembra dividere le due istituzioni<sup>19</sup>. Il modello allestitivo proposto dalla Secessione sembra non essere quello della Biennale che, nelle sue prime quattro edizioni, non cancella l’atmosfera e il gusto tradizionale del Salon<sup>20</sup>, come si evince fin dall’apparato ornamentale della facciata<sup>21</sup>.

Infine, e cosa forse più importante, anche la Biennale aveva il problema di creare attorno a sé una cerchia di affezionati partecipanti, di garantirsi, se non proprio una schiera di affiliati come nel caso dei Bavaresi, almeno un buon *parterre* di fedeli presenze<sup>22</sup>. Un paio di mosse, universalmente valide, risolvono la questione sia a Monaco che a Venezia: organizzare un buon *battage* pubblicitario<sup>23</sup> e sfruttare al meglio la rete di conoscenze interpersonali.

In più, però, la Biennale può servirsi almeno di un terzo strumento che alla Secessione mancava: la Secessione stessa.

Monaco è un ottimo “serbatoio” di potenziali contatti. Da questo punto di vista, i cataloghi dell’esposizione tedesca, diversissimi da quelli veneziani, si rivelano, ai nostri occhi, un tramite ideale<sup>24</sup>.

---

<sup>19</sup> Questo è quanto si evince dalla descrizione fatta da Maria Makela a proposito della prima mostra secessionista di Monaco. Cfr. M. Makela, *The Munich Secession...cit.*, pp. 67-69. Ma la mancanza di documenti fotografici relativi agli ambienti espositivi della Secessione, rilevata dalla stessa Makela, impedisce di stabilire un valido confronto tra le due situazioni. A nostro avviso, istituire paragoni sulla base delle sole descrizioni scritte, che pure non mancano in un caso e nell’altro, appare poco logico per più di una ragione, non ultima l’evidente diversità dei nostri canoni interpretativi da quelli dell’epoca.

<sup>20</sup> Cfr. Giandomenico Romanelli, *Gli allestimenti delle Biennali nel Padiglione centrale*, in Id., *Ottant’anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, La Biennale di Venezia – Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia 1976, senza paginazione.

<sup>21</sup> «Otto colonne scannellate del color del porfido, sormontate da capitelli di colore bronzeo [...] e spicca nella tinta cupa della grande targa sopra la porta, in caratteri romani dorati, il motto: Pro Arte. [...] Gli acroteri, ornamenti agli angoli del timpano, sono di bronzo dorato e gli specchi degli zoccoli di verde antico», Sylvius D. Paoletti, *L’edificio*, in “L’Adriatico”, 30 aprile 1895.

<sup>22</sup> In realtà si potrebbe parlare di “affiliati” anche per la Biennale. Questo è infatti il senso del Comitato di patrocinio.

<sup>23</sup> Sul punto Alfredo Melani è il più efficace: «Si bandì colle trombe della *réclame* la notizia della Esposizione ai quattro venti», Alfredo Melani, *Prima Esposizione internazionale d’arte della città di Venezia*, in “Emporium”, vol. I, n. 6, giugno 1895, p. 486.

<sup>24</sup> Sfogliare i cataloghi della Secessione - per altro conservati presso l’Archivio della Biennale - è operazione piuttosto rivelatrice. I piccoli volumi differiscono da quelli veneziani per carattere, contenuti, qualità di informazioni e *target* di riferimento. Non va dimenticato infatti che sono anche la “voce” di un’associazione e che, dunque, è loro compito divulgare liste e nominativi dei membri. In calce al “bollettino” compaiono vere e proprie rubriche, nell’interesse di chi è già affiliato e soprattutto di chi ancora non lo è. I cataloghi disponibili sono tre: si veda per questo la bibliografia finale. Al solito, le presenze documentarie sono significative tanto quanto le assenze.

Riteniamo infatti che, come quella di altri artisti stranieri presenti alla Biennale<sup>25</sup>, anche la storia dei pittori belgi a Venezia possa cominciare da qui.

Non è per caso che, al momento, ci riferiamo ai soli pittori belgi. Più di qualche indizio ci porta a credere che la strada percorsa dagli scultori sia, in effetti, un'altra.

Concentrandoci intanto sui pittori, rileviamo che il primo elenco dei probabili partecipanti ricalca quello degli associati alla Secessione. Di questi, alcuni non aderiranno, altri lo faranno in seguito<sup>26</sup>.

Come vedremo meglio nel prossimo paragrafo, sono pressoché tutti pittori di origine fiamminga, chi non lo è lavora comunque a Gand o ad Anversa. Tutti sono artisti già affermati a livello internazionale. Solo uno, si può ritenere ancora sconosciuto, motivo in più per sostenere la validità della “pista tedesca”. Si tratta di Jef Leempoels, pittore di cui torneremo a parlare. In patria, l'artista è ancora solo un “giovane di belle speranze”, «un nom nouveau qui pourrait, s'il est bien orienté comme il convient, marquer»<sup>27</sup>.

---

Manca il catalogo della prima manifestazione, tenutasi nel 1893; ci sono invece quelli delle tre successive del 1894, 1895, 1896, poi nient'altro. In proposito si consideri che la mostra del 1896 è l'ultima a svolgersi nel citato palazzo della Secessione, costruito appositamente nel 1893 ma concesso all'associazione solo in affitto. Con il 1897, le attività espositive si spostano infatti al Kunst-und Industrieausstellungsgebäude, il grande edificio per esposizioni realizzato a Monaco nel 1845, circa dieci anni prima del più famoso Glaspalast (1854).

<sup>25</sup> Per esempio, anche la storia della Scuola di Glasgow comincia da Monaco di Baviera. I pittori scozzesi espongono a Venezia per la prima volta nel 1897. Quella di Venezia è la loro terza esposizione di gruppo in Europa: le due precedenti si erano tenute alla Secessione e al Glaspalast dove si erano presentati nel 1896 e dove Fradeletto si reca di persona per prendere visione e contatto. In merito alla questione si trovano testimonianze sparse in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 7 “Varie 1897”. Lo stesso vale per la presenza russa, registrata per la prima volta alla Biennale del 1897. Anche i Russi arrivano direttamente dal Glaspalast, cfr. *La adunanza*, 4 febbraio 1896, in Seconda Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia, *Processi verbali delle adunanze del Comitato ordinatore*, registro manoscritto senza paginazione, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 6 “Processi verbali, Pubblicità, Premi critici d'arte, Vendite 1897”. Inoltre, nel 1898, sfuma l'idea di ospitare una intera sezione della mostra bavarese alla terza Biennale: la notizia è in D. Ceschin, *La “voce” di Venezia...cit.*, p. 132. Purtroppo non è chiaro se ci si riferisca alla sola pittura o anche all'arte decorativa, dato che già da un paio d'anni la Secessione offriva spazio anche a questo genere di lavori, cfr. M. Makela, *The Munich Secession...cit.*, pp. 124-125. Infine, viste le premesse, non stupisce per esempio che Max Libermann e Fritz von Uhde siano particolarmente sensibili all'operazione veneziana, semmai meraviglierebbe il contrario.

<sup>26</sup> Gli elenchi che riportano nomi, numero dei partecipanti, artisti selezionati ed artisti effettivamente aderenti si trovano, in varie stesure, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 1 “Periodo dell'organizzazione 1894-1895”, fasc. “Artisti italiani e stranieri aderenti alla mostra” e fasc. “Ringraziamenti degli artisti”.

<sup>27</sup> *Expositions courantes*, in “L'Art Moderne”, n. 13, 27 mars 1892, p. 100 e il successivo *Expositions courantes. J. Leempoels*, in “L'Art Moderne”, n. 17, 24 avril 1892, p. 134.

Non fosse per la sua adesione alla Secessione monacense, sarebbe piuttosto difficile spiegarne la presenza a Venezia che, tra l'altro, si voleva esposizione di soli "maestri".

Tra tutti, il barone Franz Courtens è l'artista più celebre.

Courtens è la personalità di spicco ed è, perciò, la figura che meglio si presta a fare da punto di riferimento. Questo ruolo, pienamente riconosciuto con la seconda edizione della mostra, non è però all'origine di un duraturo rapporto tra l'artista e l'istituzione; un rapporto che, anzi, si chiude proprio con il 1897<sup>28</sup>. Tuttavia, il suo contributo rimane fondamentale nell'introduzione, in Biennale, di nuove presenze artistiche di non lieve spessore.

Da ultimo, questo primo gruppo di pittori non ha particolari relazioni con l'Italia - solo un paio di loro trascorrono un periodo di soggiorno nella penisola nel corso degli anni Ottanta - e nessuno conta, in patria, legami istituzionali con l'ambiente accademico: nessuno, cioè, ha incarichi di insegnamento, almeno non negli anni Novanta.

Se esiste, dunque, più di una ragione a conferma dell'interesse di Venezia per l'attività monacense, la scultura non sembra essere tra queste. Lo spazio che la Secessione concede alla statuaria è più che misero: su circa 560 opere in catalogo, nel 1894, i lavori di plastica sono appena 19.

Non ci pare questo, infatti, il canale attraverso cui nasce e si consolida la più fruttuosa e affidabile collaborazione tra Belgi e Biennale. L'itinerario, per così dire, sembra essere un altro. Rimanda ad un diverso tipo di relazioni che si sviluppano attraverso il circuito ufficiale delle esposizioni artistiche belghe e, probabilmente, attraverso gli scambi culturali tra accademie.

Per chiarire il punto ci è necessario innanzitutto fornire qualche breve coordinata sul sistema dell'arte vigente in Belgio.

Diversamente da quanto accade in Italia, dove le esposizioni nazionali di belle arti sono circolanti e sono finanziate dagli enti locali delle città ospitanti<sup>29</sup>, la

---

<sup>28</sup> Courtens espone solo alla prima ed alla seconda edizione della mostra.

<sup>29</sup> Per l'analisi della situazione italiana rimandiamo a Rosanna Maggio Serra, *I sistemi dell'arte nell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, t. II, Electa, Milano 1991, pp. 629-651.

situazione belga ricalca, a grandi linee, quella francese sebbene non manchino le diversità.

Anche in Belgio, durante l'Ottocento, il Salon è il luogo principe per il mercato dell'arte ma, a differenza di Parigi, Bruxelles non è la sua unica sede. Creato nel 1817 e rimasto pressoché inalterato fino alla prima guerra mondiale, il sistema coinvolgeva alternativamente anche Gand e Anversa: per questo sono detti Salons Triennaux, malgrado la loro cadenza annuale.

I Salon di Gand e Anversa erano organizzati dalla Société Royale d'Encouragement des Beaux-Arts, «pouvoir composé [...] de bourgeois fortunés»<sup>30</sup>. Solo l'esposizione di Bruxelles era organizzata dallo Stato, attraverso la Société Royale des Beaux-Arts.

Il periodo più vitale del Salon di Bruxelles è quello compreso tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta. Allora, pur essendo il regno dell'arte ufficiale, l'esposizione è anche il luogo degli scambi e degli incontri, grazie all'intensificarsi delle presenze internazionali che consentono agli artisti belgi di entrare in contatto con la produzione straniera e trovare soprattutto nuovi acquirenti.

Durante i successivi anni Ottanta e Novanta, pur restando per gli artisti un passaggio obbligato, il Salon perde progressivamente d'importanza in ragione di un volume d'affari che diminuisce sempre più. Anche per questo motivo si comincia ad ipotizzare dal 1887 la privatizzazione dell'esposizione. L'idea si concretizza nel 1894, ma con debole successo poiché il comitato preposto non sarà mai investito dei pieni poteri.

La sempre più scarsa rilevanza di queste grandi manifestazioni è da mettere in relazione anche con la moltiplicazione delle opportunità espositive, garantita dallo sviluppo crescente di una rete di piccole mostre.

Non possiamo dimenticare infatti che, parallelamente al sistema delle triennali, si forma una trama di associazioni e società d'artisti, sostenuta economicamente dai privati e dallo Stato; quest'ultimo nel ruolo, diremmo oggi,

---

<sup>30</sup> Hugo Lettens, *La sculpture de 1865 à 1895*, in *La sculpture belge au 19ème siècle*, catalogue d'exposition de Bruxelles, sous la direction de Jacques Van Lennep, t. I, Général de Banque, Bruxelles 1990, pp. 94 e seguenti.

di fornitore di servizi, quali la concessione dei locali per le mostre. La maggior parte di questi circoli, che nascono un po' dovunque nel paese, è aperta anche agli artisti stranieri<sup>31</sup>.

All'inizio, come per la *Société belge des Aquarellistes* nata nel 1856 o la *Société d'Artistes belges* (1861-1865), il loro unico scopo è creare nuove occasioni espositive, ma ben presto si unisce a questo anche un forte atteggiamento di denuncia nei confronti dell'arte ufficiale e dei modelli che veicola.

Il primo gruppo indipendente, animato da simili intenzioni, è quello della *Société Libre des Beaux-Arts* (1868-1875), apertamente schierata contro l'accademismo e in difesa della libertà di espressione artistica, incarnata in quel momento dall'ideale realista. Inoltre, dal 1871, la società provvede a dotarsi di un proprio organo di stampa al quale affida rivendicazioni e manifesti programmatici.

Questo schema organizzativo, seppur nella specificità dei singoli casi, diventa comune anche ad altri "collettivi dissidenti", i più celebri dei quali restano il *Cercle des Vingt* (1883-1893) e la sua erede, *La Libre Esthétique* (1894-1914). In particolare il gruppo dei *Vingt* costituisce l'esperienza più significativa nel panorama artistico della capitale belga, ma anche una delle più importanti a livello internazionale proprio perché fondata sul concorso degli artisti stranieri, chiamati a raccolta in nome della collegiale "battaglia" per l'affermazione di un'arte nuova e indipendente. Quest'aspirazione, unitamente alle modalità con cui organizzano le proprie esposizioni, fa dei *Vingt* la cassa di risonanza delle avanguardie artistiche, soprattutto francesi<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Un panorama dei singoli circoli artistici con relativa scheda di presentazione è in *Arto. Dictionnaire biographique. Arts plastiques en Belgique: peintres, sculpteurs, graveurs 1800-2002*, édité par Wim Pas, Greet Pas, Andrée Dessert-Corvol, t. I, De Gulden Roos, Anvers 2002, pp. 49-93.

<sup>32</sup> Movimenti quali l'impressionismo e il neoimpressionismo che in Francia erano ancora alla ricerca di una propria legittimazione trovano a Bruxelles un mercato decisamente più favorevole ed artisti come Monet, Renoir, Signac, Seurat, Van Gogh e Gauguin occupano un posto di prestigio alle esposizioni della cerchia. In linea generale, si può dire che l'attenzione della critica verso il *Cercle des Vingt* e *La Libre Esthétique*, non sia mai venuta meno. Nel 1919 muore Octave Maus che fin dal 1883 era stato la mente organizzatrice delle due formazioni; su di lui comunque, torneremo a parlare più in là. Nel 1926 Madeleine-Octave Maus, sua moglie, pubblica *Trente années de lutte pour l'art. Les XX, la Libre Esthétique (1884-1914)* (Librairie de l'oiseau,

Entrambi questi sodalizi trovano, nel periodico “L’Art Moderne” (1881-1914), il portavoce delle proprie istanze. Per innumerevoli ragioni – non ultima la sua longevità – si tratta della testata artistico-letteraria più importante del periodo. Dichiarando di volersi occupare «de l’Art dans tous ses domaines. Littérature, Peinture, Sculpture, Gravure, Musique, Architecture, Ameublement, Costume, etc.»<sup>33</sup>, il settimanale diventa punto di riferimento per artisti, amatori e intellettuali progressisti e, dunque, una autorevole tribuna di dibattito culturale: ciò che ne ha fatto oggi un imprescindibile strumento di ricerca<sup>34</sup>.

Prima di addentrarci nello specifico dei contatti che favoriscono l’ingresso degli scultori belgi alla Biennale, rimane ancora un punto da chiarire circa le articolazioni del mercato artistico belga.

Istituzioni ufficiali e organismi autonomi sono parte di uno stesso contesto storico, politico e sociale. L’osservazione, nella sua semplicità, sembra avere riscosso finora scarsa attenzione da parte degli storici dell’arte.

L’interpretazione delle avanguardie come momenti di rottura è rimasta confinata all’interno di un ambito prettamente estetico: la si è cioè intesa come

---

Bruxelles 1926, ripubblicato da Lebeer Hossman, Bruxelles 1980) un testo ormai classico che raccoglie eventi, dibattiti, polemiche ed interventi relativi a ciascuna esposizione organizzata dai due collettivi. L’archivio su cui Madeleine Maus costruisce il volume resta in suo possesso fino al 1944, anno della sua morte, quindi il fondo diventa parte integrante degli Archives de l’art contemporain, creati negli anni Sessanta presso i Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Nel frattempo, l’allora erede dei documenti Albert Vander Linden, allestisce una prima esposizione nel 1950 dedicata a *Octave Maus et la vie musicale belge (1875-1914)*. Segue, nel 1962, una prima retrospettiva, *Le groupe des XX et son temps*, presentata a Bruxelles e al Kröller-Müller di Otterlo. Da allora l’interesse e la conseguente profusione bibliografica non si sono mai arrestati. Ciò detto, il testo storico-critico di riferimento per i Vingt resta ad oggi Jane Block, *Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868-1894*, UMI Research Press, Ann Arbor 1984. Una breve storia dell’acquisizione dell’archivio è in Albert Vander Linden, *Excuses liminaires*, in “Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique”, nn. 1-2, 1966, pp. 7-9.

<sup>33</sup> In prima pagina su “L’Art Moderne”, a. I, n. 1, 6 mars 1881.

<sup>34</sup> “L’Art Moderne” è una sorta di rivista “culto”. Nata come organo di stampa dell’avanguardia artistica e letteraria, diventa di volta in volta portavoce di tutte le nuove tendenze: dal naturalismo, al realismo, al simbolismo, per non parlare di impressionismo e neoimpressionismo. Pur includendo nei suoi interessi anche l’architettura e l’urbanistica, lo spazio riservato a questi temi è di gran lunga inferiore agli altri e l’attenzione risulta puntata, per lo più, su questioni di carattere locale. Per quanto non si possa “muovere un passo” senza imbattersi in notizie relative all’importanza della testata, non possiamo esimerci dal rilevare che, a tutt’oggi, non ci risulta esistere uno studio monografico sulla rivista. La cosa ci ha inevitabilmente stupito, a paragone della quantità e della rilevanza che simili analisi rivestono nel panorama della pubblicistica storico-critica italiana. Perciò per ulteriori approfondimenti rimandiamo a Paul Aron, Pierre-Yves Soucy, *Le Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Archives du futur, Bruxelles 1998, pp. 22-25.

una frattura solo dal punto di vista delle forme artistiche<sup>35</sup>. Le altre possibili prospettive d'analisi sono, invece, rimaste nell'ombra con la conseguenza che, ad esempio, non è stato ricostruito lo scenario istituzionale che a queste rotture fa da sfondo, né si è valutato compiutamente “se” e “quanto” la logica della rottura sia verificabile anche da altre angolazioni.

Non è agile, perciò, muoversi su questo terreno. Tuttavia è possibile constatare che i confini tra accademismo e modernità sono tutt'altro che netti e che ci si trova di fronte ad una condizione, per così dire, “fluida”.

Per quanto di nostro interesse, avremo modo di confermare l'esistenza di questa osmosi attraverso l'azione di uno scultore che è anche la figura chiave attorno a cui ruota la partecipazione della statuaria belga a queste prime Biennali veneziane.

Più di qualche elemento porta ad individuare nei rapporti interpersonali tra Charles Van der Stappen e il veneziano Emilio Marsili - per altro coetanei - il tramite ideale tra scultori belgi ed esposizione lagunare.

Per quanto siano scarse le notizie su Marsili<sup>36</sup>, di lui sappiamo che non è artista sconosciuto a Bruxelles. Qui soggiorna per un certo periodo, partecipa per

---

<sup>35</sup> «Jusqu'à présent, l'approche sociologique et la relation aux institutions ont peu occupé les spécialistes de l'art belge de la fin du siècle. La mythologie des avant-gardes a ainsi eu le champ libre pour définir une modernité qui passerait nécessairement par une rupture. Fondée avant tout sur l'évolution des formes artistiques, celle-ci est longtemps apparue dégagée de toute contrainte sociale, politique ou économique. Si ces trois domaines constituaient le point d'ancrage des études consacrées à l'art académique – par définition étranger à toute préoccupation formelle –, ils n'avaient que peu d'impact sur l'approche classique de l'histoire de l'art tout entière focalisée sur les interrogations esthétiques», Michel Draguet, *Les Vingt et le pouvoir. La mythologie des ruptures à l'épreuve des faits (1883-1893)*, in *L'argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, edité par Ginette Kurgan-van Hentenryk et Valérie Montens, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 2001, pp. 99-112 (in partic. p. 99).

<sup>36</sup> Emilio Marsili (Venezia 1841 – Ivi, 1926) è allievo di Ettore Ferrari all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove risulta iscritto a decorrere dall'anno accademico 1855-1856. Soggiognerà a Parigi e a Bruxelles. È autore di ritratti e opere funerarie. Partecipa ad esposizioni sia in Italia che all'estero. A Torino nel 1884 presenta i bassorilievi *La musica*, *L'architettura* e *La scultura* che decoreranno le pareti dello scalone interno, progettato da Camillo Boito, in palazzo Cavalli-Franchetti a Venezia. Sempre a Venezia realizza, nel 1892, il monumento a Paolo Sarpi. Cfr. Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Venezia, *Registro matricole 1855-1856*, ad vocem Emilio Marsili; Emilio Marsili, in Alfonso Panzetta, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, t. II, AdArte, Torino 2003, pp. 570-571; Giandomenico Romanelli, *Tra gotico e neogotico. Palazzo Cavalli-Franchetti a San Vidal*, Albrizzi Editore, Venezia, 2<sup>a</sup> edizione 1990, pp. 181-193.



lo meno al Salon del 1881, conosce Van der Stappen e Paul De Vigne<sup>37</sup> e le cronache artistiche de “L’Art Moderne” non lo ignorano<sup>38</sup>.

Quanto a Van der Stappen, del quale ci occuperemo diffusamente, basti dire per ora che all’amico Marsili affiderà costantemente il compito di disporre in mostra le proprie opere: incarico non semplice e di tutto rispetto, conoscendo il perfezionismo di cui va celebre il Belga<sup>39</sup>.

Per estensione, i rapporti tra i due suggerirebbero legami tra le rispettive accademie di appartenenza. Van der Stappen è dal 1883 insegnante di scultura e composizione storica all’Accademia di Belle Arti di Bruxelles; Emilio Marsili, così come tutto il gruppo degli animatori di questa prima esposizione, gravitava nell’orbita dell’Accademia<sup>40</sup>. Al momento però resta difficile approfondire la questione<sup>41</sup>.

All’inizio dell’avvenuta si evidenziano, dunque, due percorsi distinti<sup>42</sup>. Entrambi si riveleranno proficui ma, se la scultura si annuncia fin da subito protagonista, la pittura vive, durante la prima Biennale, una fase interlocutoria.

---

<sup>37</sup> La notizia è riportata nel catalogo dell’esposizione. Cfr. *Prima Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato*, Fratelli Visentini, Venezia 1895, pp. 156-157.

<sup>38</sup> Il periodico belga “L’Art Moderne” cita Marsili a più riprese. Registra il suo successo all’esposizione nazionale di Milano del 1881, dedicando alla mostra due lunghi articoli. Nel primo si riconosce, tra l’altro, che: «prise dans son ensemble, l’exposition de sculpture l’emporte de beaucoup sur l’exposition de peinture». Si vedano: *L’Exposition artistique de Milan*, in “L’Art Moderne”, n. 31, 2 octobre 1881, pp. 246-248 (per la citaz. p. 246) e n. 32, 9 octobre 1881, pp. 252-254. Lo stesso anno la rivista dà conto dell’apprezzata partecipazione di Marsili al Salon di Bruxelles, cfr. *La sculpture au Salon de Bruxelles*, in “L’Art Moderne”, n. 34, 23 octobre 1881, pp. 265-267. Un posto di riguardo gli è riservato anche nella cronaca dedicata all’esposizione di Vienna del 1882: *L’Exposition internationale de Vienne*, in “L’Art Moderne”, n. 27, 2 juillet 1882, p. 213. È inoltre presente con tre opere nella sezione italiana di Belle Arti all’Esposizione universale di Anversa del 1885, cfr. *Exposition Universelle des Beaux-Arts, 1885. Catalogue général*, Typographie J.-E. Buschmann, Anvers 1885, p. 31.

<sup>39</sup> Testimonianza di questo resta nelle 13 lettere di pugno di Van der Stappen che si trovano in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 8 “Corrispondenza H-Z, 1899”, fasc. “1898-99 V-W-Z”.

<sup>40</sup> Cfr. Pierpaolo Luderin, *L’Accademia di Belle Arti di Venezia dal 1866 al 1950*, in “Venezia Arti”, n. 3, 1989, pp. 80-86.

<sup>41</sup> Il riordino d’archivio dell’Accademia di Venezia è in corso. In relazione al periodo che a noi interessa è possibile accedere, per ora, a documenti generali di tipo istituzionale che si rivelano solo parzialmente utili. Quanto al versante belga non si rileva alcuna interessante notizia in merito.

<sup>42</sup> Non possiamo ignorare la presenza a Bruxelles del pittore Cesare Dell’Acqua (Pirano, 1821 – Ixelles, Bruxelles, 1905). Nato in Istria, Dell’Acqua si era trasferito nel 1848 a Bruxelles dove vivrà per il resto della vita. Nel 1895 figura tra i membri italiani del comitato di patrocinio della prima Biennale. Tuttavia, né la bibliografia né i documenti consultati aiutano a far luce su un suo eventuale coinvolgimento diretto. Nell’ambito dell’organizzazione dell’esposizione veneziana, la sua appare a tutti gli effetti una comparsa fugace. A Bruxelles era comunque un artista celebre,

## 1.2 *Le paysage des Flandres. I marginali pittori fiamminghi*

«Se l’Austria-Ungheria, la Germania, la Francia, la Spagna, sono poco rappresentate nell’Esposizione di Venezia, si può dire che il Belgio non è rappresentato affatto»<sup>\*</sup>.

Al pari delle osservazioni di Pica, sulle quali però ci intratterremo più in là<sup>43</sup>, quest’opinione di Sartorio circa la partecipazione belga alla prima Biennale fotografa bene la situazione. Tuttavia, non si può considerare indicativa della più ampia schiera di voci critiche. Questo, per due motivi.

La curiosità intellettuale del pittore romano, il suo raggio d’azione internazionale e i numerosi soggiorni all’estero fanno di lui un artista ampiamente informato<sup>44</sup>. Il suo contributo, infatti, è diverso da tutti gli altri perché non circoscritto all’esame delle poche opere esposte. Il riconoscimento della mancata rappresentatività trova giustificazione in un più largo quadro d’insieme che Sartorio traccia in modo preciso e puntuale, seppur confessando tra le righe la personale preferenza per le «attitudini di stile e di sentimento statuario» proprie del neoclassicismo<sup>45</sup>.

---

anche se legato ancora alla scuola romantica e alla pittura di storia praticata dal suo maestro Louis Gallait. A testimoniare la sua popolarità è la scheda biografica che gli dedica il De Taeye, cfr. *Cesare Dell’Acqua*, in Edmond-Louis De Taeye, *Les artistes belges contemporains. Leur vie, leurs oeuvres, leur place dans l’art*, Alfred Castaigne éd., Bruxelles 1894, pp. 364-371. Per parte italiana rimandiamo a Lina Gasparini, *Cesare Dell’Acqua*, in “Archeografo triestino”, vol. XXI, 1936, pp. 173-219 e più recentemente Franco Firmiani, Flavio Tossi, *Il pittore Cesare Dell’Acqua. 1821-1905. Fra Trieste e Bruxelles*, Edizioni B & MM Fachin, Trieste 1992.

<sup>\*</sup> Giulio Aristide Sartorio, *L’Esposizione di Venezia. Nota sull’arte nel Belgio. Note sulla pittura in Germania. Note sulla pittura nell’Austria-Ungheria*, in “Il Convito”, libro VI, giugno 1895, p. XL.

<sup>43</sup> Anche Pica, nel suo *L’arte europea a Venezia* (Napoli 1895, p. 69) rileva come il Belgio sia rappresentato «molto scarsamente alla mostra di Venezia», tuttavia per l’importanza che il critico napoletano riveste nelle relazioni tra Belgi e Biennale, rimandiamo tutte le considerazioni sull’argomento ad un apposito paragrafo.

<sup>44</sup> Cfr. Fortunato Bellonzi, *Note sull’arte e sulla cultura di Sartorio* (1961), in Accademia nazionale di San Luca, *Giulio Aristide Sartorio (1860-1932)*, catalogo dell’esposizione, De Luca Editore, Roma 1980, pp. 13-18. Più in generale sull’opera e la figura di Sartorio rimandiamo al più recente *Giulio Aristide Sartorio (1860-1932)*, catalogo dell’esposizione, a cura di Renato Miracco, Maschietto, Firenze 2006.

<sup>45</sup> Sulle pagine di “Nuova Rassegna”, Sartorio lascia testimonianza scritta delle sue partecipazioni alle esposizioni di Bruxelles (primo Salon della Société des Beaux-Arts, 1894) e di Anversa (Esposizione Internazionale, 1894). Ad Anversa aveva già esposto nel 1885, alla prima Esposizione Internazionale che si teneva in città: in questo caso, però, non si sa se vi si fosse recato di persona. Tutto questo per dire che le sue considerazioni e “ricostruzioni” circa gli sviluppi pregressi dell’arte in Belgio – a datare dall’Indipendenza nazionale del 1830 - nascono da

In secondo luogo va detto che la sua dichiarazione, malgrado sottolinei un difetto, ha il merito di rilevare, quanto meno, l'esistenza di uno sparuto "gruppo" di espositori belgi. Ciò che invece si ricava dagli altri resoconti è una totale indifferenza: il Belgio quasi non esiste<sup>46</sup>.

Per capire il motivo di questa indifferenza, conviene partire dal palazzo dell'esposizione e dall'assetto generale di questa prima esposizione. Dalla nostra prospettiva, questo tipo di lettura si presenta alquanto significativo, almeno per le prime tre edizioni della mostra.

Tolte le sale dedicate alla pittura italiana e alla scultura, le restanti cinque accoglievano le opere internazionali. Solo Inghilterra e Germania avevano a disposizione ciascuna un proprio ambiente. Gli altri paesi esponevano in "coabitazione", distribuiti secondo una logica geografica e di affinità etnica: l'area latina (Francia e Spagna), il profondo nord (Svezia, Norvegia e Danimarca). Chiudevano l'itinerario Olanda e Belgio occupando l'ultima sala del percorso<sup>47</sup>.

Il gruppo belga si presentava con 10 dipinti, contro i 19 degli Olandesi che contavano anche una speciale sezione di acqueforti con altre 82 opere<sup>48</sup>.

In termini quantitativi il predominio olandese era evidentemente schiacciante. Non è un caso, infatti, che questa prima Biennale sia ricordata, non solo per la discussa presenza inglese e per le clamorose assenze individuali, ma

---

conoscenze dirette, quali la frequentazione dei musei locali; cosa che differenzia non poco la sua esperienza da quella, per esempio, di Pica. Cfr. Giulio Aristide Sartorio, *La prima Esposizione della Società di Belle Arti a Bruxelles*, in "La Nuova Rassegna", n. 22, 3 giugno 1894, pp. 676-678; Id., *Esposizione d'Anversa*, in Ivi, n. 23, 10 giugno 1894, pp. 719-721.

<sup>46</sup> Cfr. Alfredo Melani, *Prima Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, in "Emporium", vol. I, n. 6, giugno 1895, pp. 485-488; Pompeo Dini, *L'Esposizione internazionale di Belle Arti in Venezia. La pittura. Gli stranieri*, in "Natura ed Arte", vol. II, 1894-1895, (n. 24, 15 novembre 1895), pp. 969-985; Mario Pilo, *L'arte odierna europea alla prima esposizione biennale di Venezia (1895)*, in "Gazzetta letteraria", n. 40, 5 ottobre 1895, pp. 5-6; Enrico Panzacchi, *L'Esposizione artistica a Venezia*, in "Nuova Antologia", vol. 142, fasc. 16, 15 agosto 1895, pp. 636-648.

<sup>47</sup> Nella stessa sala, la presenza di una ristretta sezione austro-ungarica – 15 dipinti – è da leggersi come la logica conclusione del percorso aperto dai Tedeschi nella sala precedente; un percorso che legava assieme le espressioni artistiche di area germanica.

<sup>48</sup> I dati sulla partecipazione olandese provengono da *Overzicht der deelneming van Nederlandsche Kunstenaars aan de Internationale Tentoonstellingen der gemeente Venetië en van het tot stand komenvan het Nederlandsch Paviljoen aldaar. 1895-1916*, Mouton & Co., Den Haag [1916], pp. 4-6. Si tratta di un interessante opuscolo che prende in esame le singole rassegne olandesi presentate alle Biennali dal 1895 al 1914, oltre a far luce sulle modalità con cui l'Olanda entra in possesso, nel 1916, del proprio padiglione nazionale ai giardini.

per aver presentato al grande pubblico i pittori della Scuola dell’Aia, fino ad allora conosciuti solo da una cerchia ristretta di “addetti ai lavori”<sup>49</sup>.

La superiorità numerica e i caratteri pittorici del movimento olandese<sup>50</sup> dettavano la linea tematica della sala, dedicata al paesaggio, alle scene di genere, ai ritratti e agli scorci urbani, complici, in quest’ultimo caso, le incisioni.

A questo indirizzo si adattava perfettamente anche lo scarno contributo belga che proponeva saggi di pittura dal vero, con i paesaggi di Franz Courtens e le marine di Alexandre Marcette. Alla vita semplice dei pescatori, motivo più vicino allo spirito olandese, rispondevano le immagini, altrettanto umili, della quotidianità operaia presentate da Jef Leempoels. Le scene rurali avevano come protagonisti i contadini della Campine, soggetti prediletti da Franz Van Leemputten. Non mancavano poi gli interni di David Oyens, e neppure i ritratti, affidati al pennello di Gustave Vanaise.

In un modo o nell’altro, per via biografica o di parentela artistica<sup>51</sup>, i sei pittori convocati testimoniavano l’esistenza di precise relazioni con l’ambiente

---

<sup>49</sup> Ricorda Ugo Ojetti: «Della pittura olandese di cui appena i milanesi avevano notizia attraverso agli entusiasmi di Vittore Grubicy e ad alcune imitazioni del Segantini della prima maniera, si vide d’un tratto tutta la potenza tecnica [...], la vastità dei grigi orizzonti [...], la lucentezza [...], l’intimità quieta ed affettuosa degl’interni [...], la sicurezza di segno degli acquafortisti», Ugo Ojetti, *Le quattro esposizioni veneziane*, in “La Lettura”, n. 5, maggio 1901, p. 388. In proposito si veda anche *Vittore Grubicy e l’Europa. Alle radici del divisionismo*, catalogo della mostra a cura di Annie-Paule Quinsac, Skira, Ginevra-Milano 2005, pp. 275-276.

<sup>50</sup> Si veda Maartje de Haan, *La Scuola dell’Aia. Hendrik Willem Mesdag, Sientije Mesdag van Houten e Anton Mauve*, in *Vittore Grubicy e l’Europa...cit.*, pp. 277-311.

<sup>51</sup> Poche sono le notizie su questi primi sei artisti che, attualmente, non hanno “l’onore delle cronache”. Diamo perciò solo qualche breve nota. **David Oyens** (Amsterdam, 1842 – Bruxelles, 1902) è pittore di scene di genere, d’interni, di paesaggi e di nature morte. Pur mantenendo la nazionalità olandese, vive tutta la vita a Bruxelles, ad eccezione dal periodo tra 1894 e il 1900, passato nei Paesi Bassi. A Venezia espone *Interno olandese*. Tre sono fiamminghi di nascita: **Franz Van Leemputten** (Werchter, 1850 – Anversa, 1914) è pittore di scene di vita contadina e di animali. Frequenta l’Accademia a Bruxelles e l’atelier del pittore olandese Paul Gabriël che si era trasferito a Bruxelles nel 1856 e dove resterà per più di trent’anni. **Gustave Vanaise** (Gand, 1854 – Saint-Gilles, Bruxelles, 1902) è pittore di storia, di soggetti religiosi e ritrattista. Viaggia in Italia (1882-1883) e in Spagna (1887). **Franz** (o Frans) **Courtens** (Termonde, 1854 – Saint-Josse-ten-Noode, Bruxelles, 1943) è il più noto internazionalmente. Frequenta l’Olanda e vi si trasferisce, alla ricerca delle atmosfere che informano parecchi dei suoi lavori. Tra il 1885 e il 1903 vive a Vogelenzang, in un castello, tra Haarlem e l’Aia. Lavora anche a Noordwijk, Zandvoorde e Katwijk-aan-Zee, luoghi cari ai pittori della Scuola dell’Aia con cui mostra di avere non poche affinità. È paesaggista e pittore di marine. Come pittore di animali, di lui si è detto: «dans ce genre il a dépassé Mauve comme il devait éгалer Maris en reproduisant à l’orée des marécages tout un savoureux bétail flamand ou néerlandais», Georges Vardevainne, *Franz Courtens. I*, in “Le Home”, n. 11, 30 novembre 1911, senza paginazione. Stranamente Franz Courtens non compare nel volume, già più volte citato, di De Taeye che invece dedica singole

olandese. Nulla di strano, la lunga tradizione dei tempi passati non si era rotta nella contemporaneità<sup>52</sup>. Affinità ed intrecci persistevano, generando, almeno all'inizio, qualche piccolo malinteso anche tra gli organizzatori della mostra veneziana<sup>53</sup>.

Il risultato era una sala omogenea e uniforme, per temi e per modalità espressive. La sezione di bianco e nero, sebbene esposta nella stessa stanza, era sistemata oltre una tramezza provvisoria che la isolava accuratamente «dall'eclissante prepotenza del colore dei quadri»<sup>54</sup>.

A parità di contenuti era, dunque, solo una questione di numeri a determinare l'indifferenza della critica?

---

schede monografiche a Vanaise e Van Leemputten. Cfr. ad vocem Edmond-Louis De Taeye, *Les artistes belges contemporains. Leur vie, leurs oeuvres, leur place dans l'art*, Alfred Castaigne éd., Bruxelles 1894, pp. 313-325, 410-419. Gli ultimi due sono invece di origine vallona: **Jef (Joseph) Leempoels** (Bruxelles, 1867 – Ixelles, Bruxelles, 1935) è pittore di figure, ritratti e paesaggi. È, in un certo senso, quello che maggiormente si differenzia dagli altri per il suo «esprit d'éclectisme détaché des coteries» che lo porterà a dipingere allegorie di sapore simbolista. Cfr. Georges Verdavainne, *Nos artistes. Jef Leempoels*, in "Le Home", n. 4, 30 avril 1914, pp. 172-177. **Alexandre Marcette** (Spa, 1853 – Bruxelles, 1929) è soprattutto pittore di marine molte delle quali ritraggono le coste dell'Olanda. Lavora per molto tempo ad Anversa, anche se è considerato una sorta di "pioniere" della pittura "en plein air" in Vallonia. Tra questi, Marcette è l'unico ad aver frequentato l'Italia per un periodo di studio. Si stabilisce a Roma dal 1885 al 1890 come borsista della Fondation Darchis, una sorta di Prix de Rome destinato solo agli artisti di Liegi. Della sua presenza nella capitale dà conto Diego Angeli che colloca Marcette, intorno al 1890, nella cerchia del Caffè Greco. Malgrado l'amicizia, i rapporti comunque si rompono alla partenza del Belga che Angeli dice di aver incontrato solo vent'anni più tardi - in realtà non più tardi del 1904 – a Bruxelles. Cfr. Diego Angeli, *Le cronache del "Caffè Greco"*, Milano 1930 (ed. cons., a cura di Stefano Stringini, Bulzoni editore, Roma 2001, pp. 76-77). Dei sei, Marcette è anche il pittore che, con Leempoels, vanta il maggior numero di presenze alla Biennale: cinque per entrambi tra il 1895 e il 1912.

<sup>52</sup> Tra i due paesi com'è noto intercorrono secolari rapporti. Complessi intrecci storico-politici e religiosi, li avevano ripetutamente "legati", "slegati" e riconfigurati fino all'epilogo ottocentesco. Dopo il 1830, anno dell'indipendenza del Belgio dal Regno dei Paesi Bassi, i legami artistici si rafforzano. Significativa in questo senso è la presenza a Bruxelles di non pochi pittori olandesi, tra cui molti dei rappresentanti più noti della Scuola dell'Aia. Cfr. Saskia de Bodt, *La colonie hollandaise et la vie artistique à Bruxelles de 1850 à 1880*, in *Bruxelles carrefour de cultures*, catalogue d'exposition sous la direction de R. Hooze, Fonds Mercator, Anvers 2000, pp. 69-76. Si veda inoltre Id., *Bruxelles colonie d'artistes. Peintres hollandais, 1850-1890*, catalogue d'exposition, Snoeck-Ducaju & Zoon, Crédit Communal, Gand-Bruxelles 1995.

<sup>53</sup> Il primo annuncio ufficiale della manifestazione, apparso il 6 aprile 1894, accoglieva quale membro belga del comitato di patrocinio, il pittore olandese Jean Hubert-Léonard De Haas. L'equivoco era dovuto al fatto che, anche lui assieme ad altri suoi connazionali, viveva da circa quarant'anni a Bruxelles, come poi chiarirà il catalogo dell'esposizione collocandolo così, definitivamente, tra gli esponenti della scuola olandese. L'annuncio cui si fa riferimento è in Romolo Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso editore, Milano 1962, p. 17. L'errore è riscontrabile anche nei documenti interni relativi alle proposte di invito e le conferme di adesione in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 1 "Periodo dell'organizzazione 1894-1895", fasc. "Artisti italiani e stranieri aderenti alla mostra".

<sup>54</sup> M. Pilo, *L'arte odierna europea alla prima esposizione...cit.*, p. 5.

Certo la scarsa visibilità e la “novità” olandese avevano il loro peso, ma ad incidere era anche un'altra componente.

Gli Olandesi avevano dalla loro una marcia in più. Oltre ad essere scarsamente noti, potevano contare sul ruolo autorevole dei “capiscuola”: le radici di questa loro esperienza artistica, nata tra Oosterbeek e l'Aia, erano ancora piuttosto recenti.

A Venezia, infatti, era rappresentato quasi l'intero nucleo fondante del movimento. C'era Jozef Israëls, che la critica italiana accoglieva come «l'iniziatore di un forte risveglio artistico [...], un veterano, [...] un maestro»<sup>55</sup>; c'era Hendrik Willem Mesdag, salutato anch'egli come «un altro caposcuola», nonché buona parte degli altri da Paul Gabriël, ai fratelli Maris.

Niente di tutto questo era invece più possibile per i Belgi, almeno non nel contesto espositivo che era stato loro assegnato dai veneziani, legato concettualmente a determinate scelte iconografiche e, soprattutto, dominato dal realismo come ideale pittorico. A queste condizioni, i “maestri” belgi non potevano essere convocati. Al più li si sarebbe potuti “evocare” con un'operazione simile a quella che, nell'esposizione del 1901, riguarderà i paesisti francesi della scuola del 1830<sup>56</sup>.

Paesaggi e marine erano stati, infatti, i primi generi a rendersi protagonisti di un nuovo atteggiamento pittorico, alla ricerca di una rappresentazione più libera e immediata della natura. Parallelamente, anche le scene di genere che ritraevano la miseria e la povertà della vita quotidiana, in città o nelle campagne, erano diventate banco di prova di una visione più viva dei fatti umani e del loro quadro ambientale.

Queste nuove manifestazioni si erano concretizzate verso la metà degli anni Quaranta. Fondamentali si rivelavano tanto l'esempio francese di Barbizon che farà da “modello” per la scuola di paesaggio di Tervueren<sup>57</sup>, l'equivalente belga,

---

<sup>55</sup> P. Dini, *L'Esposizione internazionale di Belle Arti in Venezia...cit*, p. 984.

<sup>56</sup> Cfr. *Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1901. Catalogo illustrato*, Carlo Ferrari, Venezia 1901.

<sup>57</sup> Cfr. Robert Hooze, *Le paysage*, in *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris*, catalogue d'exposition sous la direction de Robert Hooze e Anne Pingeot, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux et Fonds Mercator, Paris - Anvers 1997, pp. 140-150.

quanto la rivalutazione del realismo insito nella tradizione pittorica fiamminga, più o meno mediato dall'arte francese ed in particolare dall'opera di Courbet. Alla leggendaria esposizione dei suoi *Casseurs de pierres* al Salon di Bruxelles del 1851, si fa coincidere – comunemente e solo per semplicità - la nascita del movimento in Belgio<sup>58</sup>.

Successivamente, quest'insieme di stimoli aveva spinto gli artisti impegnati nell'azione di rinnovamento a riunirsi nella Société Libre des Beaux-Arts, nata nel 1868 in difesa della libertà artistica, del ritorno alla naturalezza espressiva e contro l'accademismo<sup>59</sup>.

Alla fine del secolo, questi “iniziatori” restavano i riconosciuti “numi tutelari” di un movimento che nuovo di certo non era.

Pochi, tra questi erano ancora in vita e, di questi, alcuni avevano da tempo cambiato maniera o adottato altri linguaggi espressivi: Constantin Meunier, dalla metà degli anni Ottanta, aveva smesso il pennello per ritornare alla scultura; Félicien Rops, che pure dipingeva paesaggi e marine, era essenzialmente disegnatore e incisore, ma per lui il realismo era ormai una sorta di lontano ricordo.

Anche Alfred Stevens, l'unico che la Biennale avesse contattato, aveva da tempo abbandonato i panni del pittore della povertà urbana, per mettere il suo “genio fiammingo” al servizio della mondanità parigina<sup>60</sup>. Non sorprende infatti che il tramite tra il pittore belga e Fradeletto fosse stato proprio Giovanni Boldini, né tanto meno meraviglia la sua assenza dall'esposizione: come collocare le sue

---

<sup>58</sup> Cfr. R. Hooze, *Le réalisme*, in *Paris-Bruxelles...cit.*, pp. 152-172.

<sup>59</sup> Cfr. Camille Lemonnier, *L'École belge de peinture 1830-1905*, G. Van Oest & Cie, Bruxelles 1906 (ed. cons. Éditions Labor, Bruxelles 1991, pp. 131-145). A proposito di relazioni tra Olanda e Belgio, va detto che all'associazione avevano aderito anche gli olandesi Johannes Bosboom e Willem Maris.

<sup>60</sup> In realtà Alfred Stevens (Bruxelles, 1823 – Parigi, 1906) è una figura un po' controversa. Dopo aver studiato all'Accademia di Bruxelles, si trasferisce fin dall'inizio degli anni Quaranta a Parigi, da dove tornerà a Bruxelles solo per due brevi periodi di soggiorno. All'inizio della sua carriera dipinge tele di soggetto realista ispirate alla miseria e alla povertà della vita urbana, ma a partire dagli anni Sessanta la sua maniera cambia completamente. Da allora lascia i temi di rilievo sociale per dedicarsi, in modo raffinato ed elegante, alla rappresentazione di figure femminili dell'alta società. Malgrado la celebrità, non sono poche le voci che lo accusano di avere in qualche modo “rinnegato” le sue origini. La minuta della lettera – in data 25 giugno 1894 – con cui Fradeletto invita Stevens all'esposizione veneziana è in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 1 “Periodo dell'organizzazione 1894-1895”, fasc. “Artisti italiani e stranieri aderenti alla mostra”.

eleganti dame dell'alta società e le sue ricche ambientazioni in una sala come quella che si era inteso creare a Venezia?

Alla Biennale andava in scena, dunque, una sorta di seconda generazione che in quei primi rivoluzionari aveva trovato i propri maestri: Alexandre Marcette aveva il suo riferimento nel pittore di marine Louis Artan<sup>61</sup>; per Frans Van Leemputten era Constantin Meunier<sup>62</sup>. Quanto a Franz Courtens, «son maître d'élection [était] Hippolyte Bouleger»<sup>63</sup>, il fondatore della citata scuola di Tervueren<sup>64</sup>.

Ma la questione non si esauriva qui, sia perché essere allievi non è una colpa, sia perché i cinque esponenti – un'eccezione va fatta per il sesto, Jef Leempoels<sup>65</sup> – non sono né sconosciuti né esordienti, ma frequentano le platee internazionali quanto meno di Monaco e di Parigi. Non era la fama a mancare loro, quanto un altro tipo di riconoscimento.

Secondo i criteri adottati dal periodico “L'Art Moderne”, tenace sostenitore del rinnovamento artistico, i cinque non si potevano considerare né “vecchi”, né “giovani”, né accademici, né progressisti<sup>66</sup>.

---

<sup>61</sup> Tra i realisti belgi, Louis Artan de Saint Martin (L'Aia, 1837 – Oostduinkerke, Belgio, 1890) è stato il pittore di marine più importante. Soggetti d'elezione erano le vedute della Schelda e delle spiagge del litorale belga. Aveva lavorato a Barbizon, in Bretagna e lungo le coste settentrionali della Francia. Nel 1868 era tra i fondatori della Société Libre des Beaux-Arts.

<sup>62</sup> Cfr. Lucien Solvay, *Frans Van Leemputten*, in *Biographie nationale*, t. XXVI, Bruxelles 1936-1938, coll. 446-447.

<sup>63</sup> Gustave Vanzype, *Franz Courtens*, série des “Monographies de l'art belge”, Ministère de l'Instruction Publique, De Sikkel, Anvers 1950, p. 12.

<sup>64</sup> Pittore belga di origine francese, Hippolyte Boulenger (Tournai, 1837 – Bruxelles, 1874) si impone, attorno alla metà degli anni Sessanta, come moderno pittore di paesaggi. A quell'epoca si stabilisce a Tervueren, nei dintorni di Bruxelles, e da lì non si muove più dedicandosi alla pittura *en plein air*. È il fondatore e la figura principale della cosiddetta Scuola di Tervueren. Muore prematuramente a soli trentasette anni dopo un periodo di intensissimo lavoro, diventando così l'emblema di quanti lottavano per l'affermazione di un arte indipendente.

<sup>65</sup> Di lui si è già detto che nei primi anni Novanta lo si ritiene ancora una promessa. Malgrado fosse più giovane degli altri di circa quindici anni, aveva comunque già cominciato ad esporre all'estero.

<sup>66</sup> Non sono “vecchi” perché non li si può tacciare di accademismo: «Cet art, dit vieux, dit aussi académique, ou bourgeois, ou officiel, ou plus récemment doctrinaire», *Le Salon de Bruxelles. Les Vieux*, in “L'Art Moderne”, n.42, 19 octobre 1884, p. 338. Ma non sono neppure “giovani” perché non si possono considerare alla stregua «des intransigeants, [des] vétérans qui, depuis trente ans et plus, ont mené chez nous la bataille, la déclarant avec audace à l'époque où Millet, Rousseau, Courbet la commençaient en France”, *Le Salon de Bruxelles. La jeune École*, in “L'Art Moderne”, n. 40, 5 octobre 1884, pp. 321-324 (in partic. p. 322).



Courtens – per limitarci al più noto del gruppo -, sebbene fosse ritenuto «l'un des [peintres les] plus audacieux», restava pur sempre «un des successeurs immédiats [...] de la Société Libre des Beaux-Arts, de ceux qui libérèrent notre peinture des conventions du romantisme, du sentimentalisme anecdotique»<sup>67</sup>. La sua opera, al pari di quella di tanti altri, non ha la carica innovativa di quella dei predecessori, alla quale resta, comunque, legata.

La sua pittura si mantiene estranea ai problemi di dissoluzione della forma nella luce, tipici dell'impressionismo: «aux méthodes, aux formules passagères, l'exécution s'est bien gardée d'obeir [...]; franche et loyale, elle reste flamande. [...]. S'il ne faut pas s'enliser dans l'ornière des formules anciennes [...] il est bon de se murer contre la phobie du neuf, quand ce neuf est contraire aux intérêts ataviques de la race»<sup>68</sup>.

Al più, dunque, negli anni Novanta, i cinque di Venezia potevano essere considerati discepoli di successo: continuatori di un movimento che altri hanno qualificato come il prodotto più tipico della vita culturale di Bruxelles, ma con riferimento al trentennio tra il 1850 e il 1880<sup>69</sup>.

Il caso di Courtens è significativo anche da questo punto di vista. Egli, infatti, era uno dei pittori preferiti di re Leopoldo II<sup>70</sup>; sovrano famoso per essere sostenitore di tutte le forme e le tendenze artistiche, salvo poi farsi acquirente di opere ancorate al “passato prossimo” più che proiettate verso le innovazioni della contemporaneità<sup>71</sup>.

Per quanto la pittura di paesaggio resti il genere più frequentato, per vedere delle novità, almeno alla Biennale, bisognerà attendere il 1899. Quando, accanto a questi volti ormai noti, faranno la loro comparsa i paesaggi venati di simbolismo

---

<sup>67</sup> G. Vanzype, *Franz Courtens*, cit., p. 12.

<sup>68</sup> Georges Verdavainne, *Franz Courtens. II*, in “Le Home”, n. 12, 31 décembre 1911, senza pagianzione. Sulla questione dei rapporti tra la pittura belga e l'impressionismo francese scorrono fiumi di inchiostro. Per una puntuale e stringata sintesi rimandiamo a Monique Nonne, *Impressionnismes*, in *Paris-Bruxelles...cit.*, pp. 174-192.

<sup>69</sup> Cfr. R. Hooze, *Pleinairisme et réalisme*, in *Bruxelles carrefour...cit.*, p. 60.

<sup>70</sup> Leopoldo II gli concede inizialmente il permesso di dipingere nel grande parco del palazzo reale di Laeken, dove poi farà realizzare appositamente un atelier per l'artista. Cfr. Hélène Stévenart, *Courtens Franz*, in *Biographie nationale*, t. XXXV, Bruxelles 1969, coll. 145-154.

<sup>71</sup> Cfr. Martine Vermeire, *La galerie des tableaux de Léopold Ier et Léopold II*, in *La dynastie et la culture en Belgique*, sous la direction de Herman Balthazar, Jean Stengers, Fonds Mercator, Anvers 1990, pp. 25-38.

di Albert Baertsoen e i “paesaggi di luce” di Émile Claus: due artisti regolarmente presenti durante tutte le successive edizioni dell’esposizione, dopoguerra compreso<sup>72</sup>.

Ciò non toglie, però, che i cinque fossero consapevoli del loro ruolo di epigoni e che, ciononostante, non fossero personaggi isolati rispetto ad un ambiente artistico che si muoveva in altre direzioni, diverse dalle loro.

Ne dà prova il solito Courtens, suggerendo i nomi dei suoi coetanei Fernand Khnopff e Léon Frédéric – per altro presenze fisse alle esposizioni monacensi – in qualità di rappresentanti di un nuovo atteggiamento artistico degno di essere accolto alla Biennale. Lo testimonia anche Gustave Vanaise che è tra i membri fondatori del Cercle des Vingt e che, però, se ne distanzia quasi subito, disapprovandone gli eccessi<sup>73</sup>.

Non sono pochi dunque gli elementi di marginalità che caratterizzano questa prima apparizione della pittura belga a Venezia e che giustificano il silenzio della critica.

Come abbiamo tentato di dimostrare, si tratta di una marginalità sia di numero che di sostanza, leggibile come tale sia nell’ambito ristretto dell’esposizione, sia all’interno dei più ampi confini culturali della nazione belga.

Sul versante locale, e dunque da parte veneziana, la convocazione sembra rispondere ad una precisa esigenza: quella di dare coerenza tematica alla sala espositiva. Del resto è quanto succede anche nella sala dedicata agli altri “nordici” – Svezia, Norvegia e Danimarca – dove si respira «un’aria di famiglia»<sup>74</sup>, mentre

---

<sup>72</sup> I due riscuotono un unanime plauso di critica, sia in patria che fuori. Quanto all’ambiente veneziano basti dire che la “Gazzetta di Venezia” dedica ad Albert Baertsoen un necrologio in occasione della morte avvenuta nel 1922 - cfr. *La morte di Albert Baertsoen*, in “Gazzetta di Venezia”, 21 giugno 1922.

<sup>73</sup> Cfr. Gustave Vanzype, *Gustave Vanaise*, in *Biographie nationale*, t. XXVI, Bruxelles 1936-1938, col. 125. Per il momento si accetti questa come una semplice annotazione. Chi fossero i Vingt lo vedremo successivamente.

<sup>74</sup> «Sono insieme, hanno un’aria di famiglia: le stesse idee, le stesse aspirazioni, gli stessi intendimenti vibrano a Cristiania come a Copenhagen», P. Dini, *L’Esposizione internazionale di Belle Arti in Venezia...cit*, p. 972.

Sartorio insiste, al contrario, sugli aspetti distintivi di ciascuna “scuola”, evidenziando assenze e individuando talvolta “filiazioni” diverse<sup>75</sup>.

Il binomio Belgio-Olanda è costruito sulla più codificata delle tradizioni pittoriche: «tutti insieme [Olandesi e Belgi] dimostrano che i grandi fiamminghi dei secoli andati hanno lasciato un largo e vivo retaggio di arte nel loro paese»<sup>76</sup>. Ma, se questo è un aspetto interessante da rilevare per gli Olandesi, rapportato ai Belgi denota ormai solo ordinarietà, consuetudine e ottusità.

Il significato di questa prima partecipazione è monocorde, distante dai vivaci fermenti che agitano la vita intellettuale belga già da più di dieci anni e che esprimono caratteri tutt’altro che monodirezionali.

Saranno le successive edizioni della mostra veneziana ad aver ragione, almeno in parte, di questa monotonia. Non è un caso, infatti, che un simile apparentamento, tra “fiamminghi”, non si ripeta mai più nelle sale della Biennale.

### 1.3 *Le début du renouveau sculptural. Il David di Ca’ Pesaro*

«Un miracle se fit tout à coup. Le pays, habitué à ne produire que des peintres, suscita des sculpteurs»\*

Secondo le stime iniziali, la rassegna dedicata alla scultura doveva comporsi di cento opere ma, girando per le sale della prima esposizione, se ne contavano «poche, troppo poche, meno di ottanta»<sup>77</sup>: saranno, in realtà, addirittura sessantasette.

---

<sup>75</sup> Giulio Aristide Sartorio, *Dell’arte olandese. Della pittura danese*, in “Il Convito”, libro III, aprile 1895, pp. XXI-XXVI; Id., *L’Esposizione di Venezia. Dell’arte svedese e norvegese...*, in “Il Convito”, libro V, maggio 1895, pp. XXIX-XXX.

<sup>76</sup> P. Dini, *L’Esposizione internazionale di Belle Arti in Venezia...cit.*, p. 984. Inutile dire che una caratteristica comune a tutti i pittori, olandesi e belgi, presenti a Venezia è la dimostrazione del «plus grand respect pour nos immortels maîtres du XVIIe siècle», E. De Taeye, *Les artistes belges...cit.*, p. 324.

\* Émile Verhaeren, *James Ensor*, G. Van Oest & Cie, Bruxelles 1908 (ed. cons., Éditions du Sandre, Paris 2006, p. 17)

<sup>77</sup> Mario Pilo, *L’arte odierna europea alla prima esposizione biennale di Venezia (1895)*, in “Gazzetta letteraria”, n. 34, 24 agosto 1895, p. 1.

L'osservazione non è quella di una voce isolata. Anzi, il concetto sarà destinato a ripetersi, uguale a sé stesso, nel corso di tutte le successive edizioni, puntualmente accusate di riservare alla scultura il ruolo di «Cenerentola dell'arte»<sup>78</sup>. In questo, la Biennale non faceva eccezione rispetto ad una tendenza generale che, ad esclusione dei Salon parigini<sup>79</sup>, vedeva sempre meno sculture alle esposizioni.

Intanto, almeno per questo 1895, la causa della sproporzione – si contavano 516 quadri - era da ricercare sia negli spazi disponibili che nei costi.

Le spese di trasporto, che, com'è noto, l'organizzazione assumeva a proprio carico<sup>80</sup>, incidevano non poco. Per questa ragione si era anche valutata l'idea di limitare la sezione ai soli italiani. E, sia detto per inciso, se non fosse stato per l'opposizione di Emilio Marsili, tale linea sarebbe risultata vincente, in forza soprattutto dell'ostinazione di Bezzi<sup>81</sup>.

Inoltre, ancora la motivazione economica spingerà a stabilire in 400 chilogrammi il peso limite, oltre il quale l'opera non sarebbe stata ammessa<sup>82</sup>.

Quanto agli spazi, Marsili sosteneva, «per ragioni di decoro artistico», la necessità di una sezione separata, dove la scultura fosse riconoscibile per sé stessa, nella sua autonomia, e non utilizzata come «ornamento alle sale destinate alla pittura»<sup>83</sup>. L'idea risulta vincente. La statuaria è collocata nella tribuna e nella sala ottagonale della cupola; solo alcuni lavori trovavano posto anche nelle sale delle rispettive nazioni, segnatamente di Germania e Spagna.

---

<sup>78</sup> Sono questi i termini impiegati da Guido Marangoni nel 1907. Si vedano in G. Marangoni, *Le Esposizioni veneziane e gli artisti*, in "Pagine libere", n. 6, 1 marzo 1907, p. 383.

<sup>79</sup> Il particolare è riportato da Giulio Aristide Sartorio, *Note sulla scultura*, in "Il Convito", libro VIII, luglio-dicembre 1896, pp. CI.

<sup>80</sup> Cfr. articoli 15 e 17 del *Regolamento* pubblicato in *Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1895. Catalogo illustrato*, Fratelli Visentini, Venezia 1895, pp. 13-14.

<sup>81</sup> *Verbale di seduta della Sottocommissione p. l'esposizione artistica veneziana*, 13 gennaio [1895], manoscritto senza paginazione in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 1 "Periodo dell'organizzazione, 1894-1895", fasc. "Lavoro preliminare per le Esposizioni Biennali veneziane" (fasc. istituito nel settembre del 1993).

<sup>82</sup> Cfr. l'articolo 16 del *Regolamento*, in *Prima Esposizione Internazionale d'Arte...cit.*, p. 13.

<sup>83</sup> *Verbale di seduta della Sottocommissione...cit.*.

A detta della critica, però, la collezione era troppo carente per riuscire a capire quale fosse la reale situazione delle scultura contemporanea: seppure gli italiani non mancavano, «i forestieri si contano sulle dita»<sup>84</sup>.

Ciononostante alcune opere degne di nota si scorgono ugualmente.

Tra i connazionali si segnalava Paolo Troubetzkoy che, con la sua *Impressione dal vero*, colpiva per il suo modo, appunto, “impressionista” di fare scultura. Domenico Trentacoste presentava *La Diseredata*, ritenuta un «vero gioiello» per naturalezza, semplicità e sentimento espressivo, e da ultimo, «benché non chiaro a tutti», Leonardo Bistolfi appariva come «fantasioso cercatore di idealità»<sup>85</sup> con la sua *Bellezza della morte*.

Tra gli stranieri – sette complessivamente gli artisti presenti – erano apprezzati i busti dell’austriaco Victor Tilgner. Destava invece qualche interrogativo l’opera di Franz Stuck: come accostare il vivo ed apprezzato naturalismo del suo *Atleta*, alle lugubri fantasie caratteristiche della sua pittura? Quanto alla Francia, si lamentavano - come era successo per la pittura – le infelici assenze almeno del “rubensiano” Aimé-Jules Dalou e del “neo-fiorentino” Antonin Mercié, alle quali Pica aggiungeva quella del «più vigoroso e geniale degli scultori moderni [...] Auguste Rodin»<sup>86</sup>.

Dal Belgio arrivava invece un’immagine di leggiadria e spensieratezza incarnata dal *David* di Charles Van der Stappen (fig. 3)<sup>87</sup>, mentre i due lavori del connazionale, il fiammingo Paul De Vigne, passavano del tutto inosservati.

Seppure i due fossero amici, coetanei – entrambi nati nel 1843 - ed ugualmente impegnati in un’azione di rinnovamento dell’arte plastica, solo il primo era noto come il «celebre statuario bruxellese»<sup>88</sup>.

---

<sup>84</sup> Così si esprime Alfredo Melani, il cui giudizio in merito all’esiguità della raccolta scultorea è particolarmente negativo. Cfr. Alfredo Melani, *Prima Esposizione internazionale d’arte della città di Venezia*, in “Emporium”, vol. II, n. 7, luglio 1895, p. 71.

<sup>85</sup> Cfr. Pompeo Dini, *L’Esposizione internazionale di Belle Arti in Venezia. La scultura*, in “Natura ed Arte”, vol. II, 1894-1895, (n. 15, 1 luglio 1895), pp. 177-187; Mario Pilo, *L’arte odierna europea alla prima esposizione biennale di Venezia (1895)*, in “Gazzetta letteraria”, n. 35, 31 agosto 1895, pp. 3-4; Enrico Panzacchi, *L’Esposizione artistica a Venezia*, in “Nuova Antologia”, vol. 143, fasc. 18, 15 settembre 1895, pp. 270-273; Vittorio Pica, *L’arte europea a Venezia*, Luigi Pierro editore, Napoli 1895, pp. 7-18.

<sup>86</sup> V. Pica, *L’arte europea...cit.*, p. 2.

<sup>87</sup> «Un raggio d’arte serena, il cui trionfo sta tutto nella perfezione della bellezza», P. Dini, *L’Esposizione...cit.*, p. 187.

Van der Stappen era ormai artista affermato a livello internazionale. Nel 1889, all'Esposizione Universale di Parigi, era stato insignito della medaglia d'onore e da allora aveva preso parte, sempre più frequentemente, alle mostre che si tenevano all'estero.

In questo scenario si inseriva anche la sua partecipazione al primo appuntamento veneziano che, tuttavia, non guadagnerà l'onore delle cronache: almeno non di quelle dei suoi connazionali<sup>89</sup>.

In Italia, invece, la sua presenza fa notizia, anche grazie al generoso atto di donazione alla Città di Venezia del citato gesso esposto alla mostra<sup>90</sup>. La statua è ufficialmente il primo lascito “prodotto” dalla Biennale per la città e, al momento, restava anche l'unico, dato che durante questa prima edizione non si effettueranno altri acquisti a scopo pubblico.

In attesa della creazione di una raccolta di arte contemporanea, *in nuce* solo dalla successiva Biennale del 1897, l'opera sarà sistemata nei locali del museo civico con sede al Fondaco dei Turchi. Entrerà a far parte della Galleria Internazionale di Ca' Pesaro nel 1902, data della sua inaugurazione. Purtroppo però sarà ridotta in frantumi da un'incursione aerea durante la seconda guerra<sup>91</sup>.

Ma non è solo questo nobile gesto a garantire popolarità allo scultore. A Biennale ancora in corso, l'“Emporium” pubblica un lungo articolo su di lui e lo

---

<sup>88</sup> Enrico Panzacchi, *L'Esposizione artistica a Venezia*, in “Nuova Antologia”, vol. 143, fasc. 18, 15 settembre 1895, p. 270. Charles Van der Stappen (Saint-Josse-ten-Noode, Bruxelles, 1843 – Bruxelles, 1910), Paul De Vigne (Gand, 1843 – ivi, 1901) e Thomas Vinçotte (Borgerhout, Anversa, 1850 – Schaerbeek, Bruxelles, 1925) sono considerati, oggi come ieri, la triade della rinascita scultorea. De Vigne, dunque, è figura tutt'altro che secondaria, basti ricordare che Edmond-Louis De Taeye lo annovera tra i più importanti artisti del momento nel suo *Les artistes belges contemporains. Leur vie, leurs oeuvres, leur place dans l'art*, Alfred Castaigne éd., Bruxelles 1894, pp. 208-223. Ai nostri fini, invece, non ha alcun rilievo: espone a Venezia solo in questa prima edizione e con i risultati di cui si è detto.

<sup>89</sup> Nel fitto elenco delle sue presenze estere la Biennale non compare, né per il 1895 né per gli anni a seguire. Ciò però non significa che nella stampa belga non si trovino accenni all'evento veneziano: è solo il primo appuntamento a non lasciare alcuna traccia di sé.

<sup>90</sup> Nel 1895, non c'è articolo che non riporti la notizia che, del resto, era già stata divulgata dal catalogo dell'esposizione.

<sup>91</sup> In proposito si veda l'introduzione di Flavia Scotton al volume da lei curato *Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. La scultura*, Civici Musei Veneziani, Marsilio, Venezia 2006, p. 9. Quanto all'istituzione della Galleria di Ca' Pesaro si può far riferimento a: F. Scotton, *La Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro (1897-1914): un museo possibile*, in *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, catalogo dell'esposizione a cura di Maria Masau Dan e Giuseppe Pavanello, Electa, Milano 1995, pp. 36-48.

ritrae in copertina (fig. 5)<sup>92</sup>. Lo scritto può essere considerato, sia per cronologia che per contenuti, il primo importante contributo monografico dedicatogli da una rivista<sup>93</sup>.

Malgrado gli evidenti debiti verso il testo di De Taeye<sup>94</sup>, il pezzo firmato da Onorato Roux contiene qualche novità.

Alcune notizie di prima mano gli consentono di rivelare lati ancora sconosciuti della sua pratica scultorea<sup>95</sup>. Ma ciò che lo rende ancor più significativo è il ricco corredo di immagini inviate alla rivista dallo stesso Van der Stappen (figg. 6-8). Lo scultore, infatti, faceva ampio uso della fotografia<sup>96</sup>, strumento di cui invece i periodici belgi sembravano ignorare l'esistenza<sup>97</sup>.

Sulla falsariga di De Taeye, anche il letterato italiano individuava nel rifiuto delle convenzioni uno degli elementi che distinguevano l'opera dell'artista.

---

<sup>92</sup> Cfr. Onorato Roux, *Artisti contemporanei: Carlo Van der Stappen*, in "Emporium", vol. II, n. 7, luglio 1895, pp. 17-26.

<sup>93</sup> I primi articoli su Van der Stappen sono pubblicati negli anni Settanta e perciò forzatamente parziali: allora lo scultore non era che all'inizio della carriera. Ci riferiamo a: Charles Van der Stappen, in "L'Actualité à travers le monde et l'art", n. 14, 19 novembre 1876 e J. Hoepfer, *Charles Van der Stappen*, in Ivi, n. 20, 31 décembre 1876. A distanza di più di dieci anni sarà "L'Art Moderne" a stampare il primo contributo di un certo respiro in occasione del successo personale all'esposizione parigina: Charles Vander Stappen, in "L'Art Moderne", n. 19, 12 mai 1889, pp. 145-146. Gli altri contributi sono tutti successivi allo studio di Roux: Octave Maus, *Charles Van der Stappen*, in "L'Art Moderne", n. 40, 4 octobre 1903, pp. 339-341 e n. 41, 11 octobre 1903, pp. 347-350 (entrambi articoli di apertura). Sempre Maus aveva già firmato, ma solo nel 1897, un altro articolo per la rivista francese "Art et Décoration": O. Maus, *Charles Van der Stappen*, in "Art et Décoration", t. IV, juillet-décembre 1898, pp. 51-59. Non provengono diverse indicazioni nemmeno dal consistente regesto bibliografico riportato in Florence de Moreau-Iweins, *Aspects de l'oeuvre sculptée de Charles Van der Stappen (1843-1910)*, mémoire de licence, directeur Paul Hadermann, Université Libre de Bruxelles, a. a. 1990-1991.

<sup>94</sup> Cfr. *Charles Van der Stappen*, in Edmond-Louis De Taeye, *Les artistes belges contemporains...cit.*, pp. 130-141. E.-L. De Taeye (Anversa, 1860 - ivi, 1915) è stato professore di storia dell'arte all'Accademia di Anversa, capo redattore, per anni, del periodico "La Fédération artistique" - più reazionario se paragonato a "L'Art Moderne", ma di certo non tenero - e autore di questo fondamentale volume, considerato «un véritable monument élevé à la gloire de notre école de peinture et de sculpture moderne», da De Taeye (*Edm.—Louis*), in Eugène De Seyn, *Dictionnaire biographique des Sciences, des Lettres et des Arts en Belgique*, t. I, Éditions L'Avenir, Bruxelles 1935. Il testo di De Taeye è anche la fonte dichiarata di parte delle schede biografiche che compaiono nei cataloghi della prima e della seconda esposizione veneziana.

<sup>95</sup> Parte del testo riporta una lettera inviata dallo scultore all'intellettuale italiano.

<sup>96</sup> «Le fotografie che vi mando sono prese durante la esecuzione dei miei lavori. Io procedo generalmente così: appena mi viene un dubbio, faccio la fotografia della statua o del gruppo intorno al quale sto lavorando e, apparendomi allora sotto un'altra forma, ne scopro le mende che, con questo sistema, riesco a correggere. Ed ecco come le mie fotografie sono altrettanti documenti rilevanti le diverse fasi dei miei lavori», O. Roux, *Artisti contemporanei...cit.*, p. 21.

<sup>97</sup> La grande maggioranza delle testate artistiche e culturali pubblicate in Belgio non è illustrata, ivi compresa la più famosa "L'Art Moderne".

Il *David* ne era appunto un'esempio, anche se un esempio ancora giovanile. L'opera risaliva quasi agli inizi della sua carriera. L'aveva realizzata nel 1878 durante il suo soggiorno in Italia e per questo, probabilmente, aveva scelto di inviarla a Venezia.

Dopo due primi brevi viaggi che lo avevano portato a Firenze nel 1871 e a Napoli nel 1873, Van der Stappen si era trasferito a Roma. Qui aveva vissuto e lavorato dal dicembre del 1876 all'aprile del 1879, spostandosi, durante i mesi estivi, sui colli d'intorno a Cervara e ad Anticoli Corrado<sup>98</sup>.

Alla città eterna riconosceva il merito della propria maturazione artistica, risultato di un approccio umile ma fiero allo studio dell'antico: «Ce qui me frappe surtout à Rome, c'est [...] la lutte qu'on a à soutenir avec les souvenirs de cet art romain si pensant et si vivant. On ne peut pas mettre son nez à la porte sans être rappelé à sa juste valeur»<sup>99</sup>.

Il *David* era un'omaggio all'Italia e alla sua ricchezza passata che, purtroppo, sembrava insegnare poco agli scultori della penisola: «...comme les sculptures de l'exposition de Naples font piètre figure à côté de celles du musée, quel manque de goût, de sentiment et d'études [...] le sculpteur italien ne s'occupe ni du caractère, ni même du choix du modèle»<sup>100</sup>.

Di carattere invece il *David* ne aveva.

Al pari di altre sue creazioni di quel periodo - quali *L'homme à l'épée* (1876, fig. 4) con cui è spesso accomunato -, il *David* era da ritenersi una sorta di manifesto in favore di una maggior naturalezza espressiva. La tradizione classica era infatti riletta in modo più agile e sciolto: una reinterpretazione, questa, che dava all'opera un accento di modernità<sup>101</sup>.

---

<sup>98</sup> Del periodo italiano resta la lista delle opere che lo scultore realizza nel suo atelier di Roma e poco altro. Quanto ad eventuali relazioni con gli artisti della penisola, non se ne trova notizia neppure nel voluminoso lavoro di Christine A. Dupont dal quale però si evince che la socialità tra artisti belgi e italiani è piuttosto scarsa e superficiale. Cfr. Christine A. Dupont, *Modèles italiens et traditions nationales. Les artistes belges en Italie (1830-1914)*, t. I, Institut Historique Belge de Rome, Bruxelles-Roma 2005, pp. 339-343.

<sup>99</sup> Lettera di Van der Stappen a Edmond Picard, senza data [1877?], riportata in Florence de Moreau-Iweins, *Aspects de l'oeuvre sculptée...cit.*, pp. 67-68.

<sup>100</sup> Lettera di Van der Stappen a Edmond Picard, Rome 13 juillet 1877, Ivi, p. 68.

<sup>101</sup> Camille Lemonnier, *Charles Van der Stappen*, in XVIII<sup>me</sup> Exposition de la Société Royale des Beaux-Arts, 3<sup>me</sup> Salon de Printemps, *Catalogue de la rétrospective de Ch. Van der Stappen*, Bruxelles 1911, pp. 7-8.



È infatti nel corso degli anni Settanta che si apre la strada verso il rinnovamento della scultura. All'epoca, le figure della mitologia greco-romana, così come quelle della storia biblica, continuavano a riscuotere un largo successo commerciale nell'ambito del mercato privato, costituito dalle classi aristocratiche e borghesi che sostenevano e frequentavano i Salon<sup>102</sup>. Era dunque nella rielaborazione di questi modelli che si potevano cogliere i primi indizi di cambiamento.

I corpi acquistavano peso e concretezza, svincolandosi progressivamente dalla gestualità codificata e dalle pose stereotipate proprie dell'iconografia di derivazione classica. Veneri e ninfe diventavano donne raffinate e seducenti, ritratte in atteggiamenti più liberi ed individuali. Ugualmente le figure maschili assumevano le sembianze di più comuni ragazzini in carne ed ossa. In particolare, proprio il tema dell'adolescente, che avrà notevole fortuna anche nei decenni successivi, consentiva di sfuggire apertamente agli schemi dell'accademismo, poiché questo genere di raffigurazione era estranea alla scultura tradizionale<sup>103</sup>.

Il *David* era appunto una valida testimonianza di questa prima apertura verso il nuovo.

L'eleganza della forma evocava gli esempi del Rinascimento fiorentino. Per Roux «il suo lodatissimo *David* rammenta le opere del Cellini, col quale lo scultore belga ha molti punti di contatto»<sup>104</sup>. Ma non mancano i riferimenti a

---

<sup>102</sup> Cfr. Dorine Cardyn-Oomen, *La sculpture et la bourgeoisie*, in *La sculpture en Belgique au 19ème siècle*, catalogue d'exposition sous la direction de Jacques van Lennep, t. I, Générale de Banque, Bruxelles 1990, pp. 197-213.

<sup>103</sup> Cfr. Hugo Lettens, *La sculpture de 1865 à 1895*, in *La sculpture en Belgique...cit.*, pp. 87-88, 90-91. Nello specifico l'autore sottolinea come il tema fosse già stato sviluppato dagli scultori francesi durante gli anni Sessanta - segnatamente da Jean-Baptiste Carpeaux - e dallo stesso Van der Stappen nella sua *Toilette d'un faune*, opera purtroppo dispersa. Presentata al Salon di Bruxelles del 1869, la scultura è ritenuta la sua prima vera opera di rilievo. Del resto, continua Lettens, questo ed altri fatti «confirment une particularité de la sculpture en Belgique durant tout le 19e siècle: l'association à la sculpture française, un phénomène complexe "d'influences" dont les différents aspects doivent encore être soumis à l'analyse», p. 88. A datare dal contributo di Lettens, del 1990, alcuni aspetti di questa stretta *liaison* sono stati esaminati da Anne Pingeot, *Fascination de Rubens. L'exemple de la sculpture* e Id., *Vers la sculpture moderne*, entrambi in *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris*, catalogue d'exposition sous la direction de R. Hooze e A. Pingeot, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux et Fonds Mercator, Paris - Anvers 1997, pp. 92-98 e 210-222.

<sup>104</sup> O.Roux, *Artisti contemporanei...cit.*, p. 25.

Donatello e Michelangelo<sup>105</sup>. I lineamenti del volto e la postura del giovane introducevano invece una nota di vitalità e spontaneità: di «sveltesse de son *David*» aveva, appunto, parlato “L’Art Moderne”<sup>106</sup>.

In Van der Stappen questo doppio registro che coniuga l’idealismo della forma con la ricerca di un maggior realismo, non è un atteggiamento legato solo agli anni di formazione, ma resterà una costante della sua produzione: motivo che, secondo alcuni, fa di lui uno scultore di transizione<sup>107</sup>. Nessuno però gli negherà mai il ruolo di «emancipatore [...] della statuaria belga dalle ritorte del convenzionalismo accademico»<sup>108</sup>.

Il *David*, infatti, è legato concettualmente al periodo delle prime battaglie contro le costrizioni normative e l’evidente conformismo dei saloni ufficiali. La sfida in questa direzione aveva attraversato tutti gli anni Settanta: un decennio caratterizzato dalle tensioni tra la corrente tradizionalista, ancora rivolta agli dei dell’antico, e una nuova tendenza che esortava a ritornare all’uomo e alla natura<sup>109</sup>.

Van der Stappen aveva partecipato di buon grado a tali confronti. Lo spirito battagliero non gli mancava di certo: «l’Italie est un excellent pays pour l’étude de l’art; pour y faire une station d’un ou deux ans, c’est parfait, mais pour la lutte, il n’y a rien à faire ici»<sup>110</sup>.

In quegli anni, aveva preso parte alle esposizioni e alle attività dei sodalizi artistici indipendenti, quali la già citata Société Libre des Beaux-Arts (1868-1875)

---

<sup>105</sup> Cfr. Jaques Van Lennep, *Charles Van der Stappen*, in *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles 275 ans d’enseignement*, catalogue d’exposition, Crédit Communal, Bruxelles 1987, p. 381, ma anche Hugo Lettens, *Charles Van der Stappen*, in *La sculpture en Belgique au 19ème siècle*, catalogue d’exposition sous la direction de Jacques van Lennep, t. II, Générale de Banque, Bruxelles 1990, pp. 574-582.

<sup>106</sup> *Charles Vander Stappen*, cit., 1889, p. 146.

<sup>107</sup> In realtà la definizione di “scultore di transizione” era legata, nel suo caso, all’aspetto della versatilità. Ciò che tutti i critici non hanno mai mancato di rilevare è la diversità di ispirazione, di materia e di dimensione che caratterizza l’intera sua opera.

<sup>108</sup> Vittorio Pica, *Necrologio: Charles Van der Stappen*, in “Emporium”, vol. XXXII, n. 192, dicembre 1910, pp. 477-478 (citaz. da p. 478). In buona parte il necrologio ripercorre il testo già pubblicato in V. Pica, *La Galleria d’Arte Moderna di Venezia*, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, Bergamo 1909, pp.31-34.

<sup>109</sup> Cfr. Hugo Lettens, *La sculpture de 1865 à 1895*, in *La sculpture en Belgique...cit.*, p. 90.

<sup>110</sup> Lettera di Van der Stappen a Edmond Picard, senza data [1877?], riportata in Florence de Moreau-Iweins, *Aspects de l’oeuvre sculptée...cit.*, p. 67.

e, in linea di successione diretta, *La Chrysalide* (1875-1881). Era questo il terreno in cui maturava «la nouvelle école de sculpture [...] l'école de la vérité et de l'observation [...] de la sincérité et de la réalité idéale»<sup>111</sup>.

Esporre il *David* a Venezia nel 1895 significava voler presentare gli albori di un percorso iniziato vent'anni prima; mettere in mostra consapevolmente una sorta di “prima pietra”, ormai già simbolo di successive “rivoluzioni”.

A differenza della pittura, la scultura belga alla Biennale può dunque contare sull'opera di un maestro: un artista che «aujourd'hui [...] est encore à l'avant-garde du mouvement artistique», scriveva De Taeye nel 1894<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> E.-L. De Taeye, *Les artistes belges contemporains...cit.*, p. 134.

<sup>112</sup> *Ibidem*.



fig. 1 Palazzo dell'Esposizione, Venezia, 1895

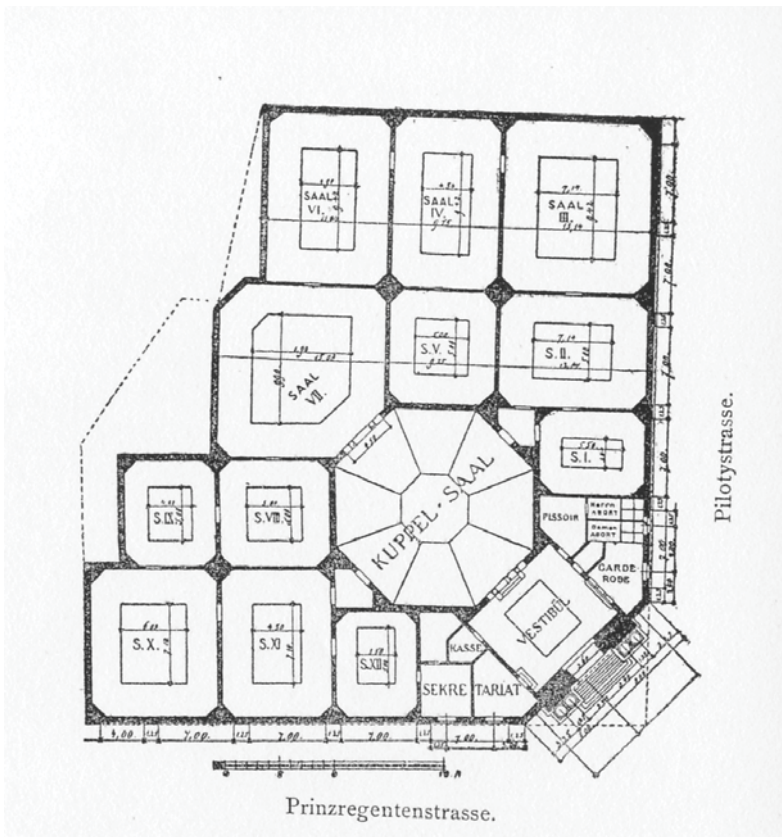


fig. 2 Palazzo della Secessione, Monaco di Baviera, 1893



fig. 3 Charles Van der Stappen,  
*David*, 1878



fig. 4 Charles Van der Stappen,  
*L'Homme à l'épée*, 1876



fig. 5 Charles Van der Stappen sulla copertina di "Emporium", luglio 1895

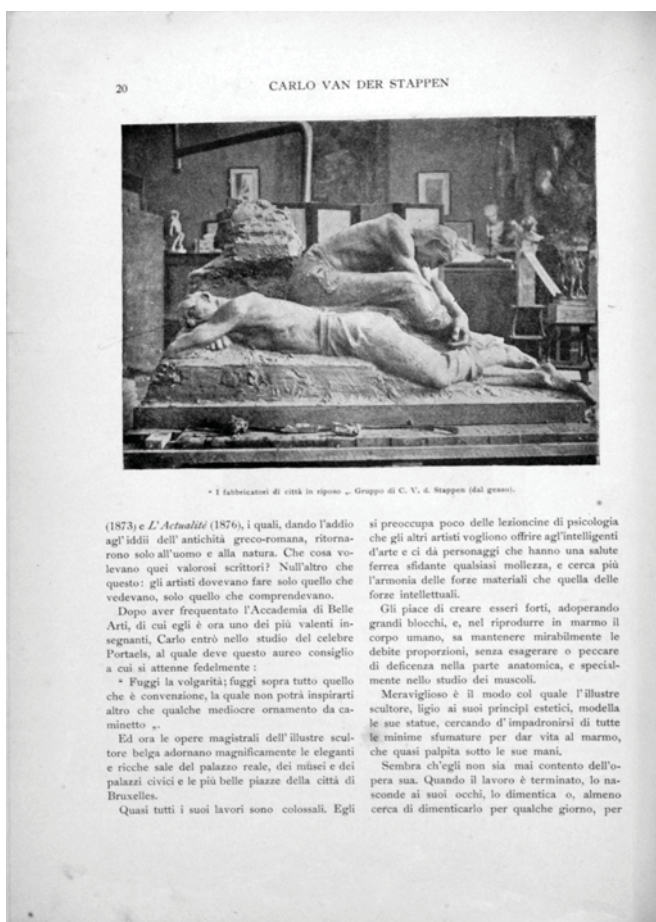


fig. 6 Pagine dell'articolo di Onorato Roux, *Artisti contemporanei: Carlo Van der Stappen*, in "Emporium", luglio 1895



Lo Studio di C. V. d. Stappen.

*La Giovane Fiorentina*, in bronzo;  
 Il busto in bronzo di *Philippus*;  
*Il fanciullo e la capra*, pure in bronzo;  
 Il busto di *Edoardo Agnessens*, nel cimitero  
 di S. Josse-ten-Noode;  
*La piovra*, bassorilievo in bronzo;  
*Il fulminato*;  
*San Giorgio* e *La Sfinge*, stupendi busti, di  
 cui diamo la riproduzione fotografica.

In queste due opere il Van der Stappen non  
 seguì in tutto la tradizione.

La sua *Sfinge* non è la ieratica testa egizia  
 chiusa nell'infusa sacerdotale, non la greca alata  
 dal viso giunonico, simboli impenetrabili ma  
 sereni dell'enigma umano.

Esso ci dà una testa di donna moderna, fine,  
 aristocratica, grave, meditata, ma nel tut-  
 t'insieme lontanissima dal carattere costante-  
 mente attribuito alla figlia di Tifone e della  
 Chimera. Ne gli accessori valgono a supplire a  
 tale mancanza.

Nella testa del *San Giorgio*, bellissima, diffi-  
 cilmente e senza l'aiuto del nome si potrebbe  
 ravvisare il giovane principe di Cappadocia, il

santo più popolare in tutto l'oriente, caro ai  
 Russi, protettore degli Inglesi e di Genova no-  
 stra. Il viso per quanto severo è femminile e  
 manchevole di quell'aspetto marziale che la  
 tradizione ha stampato in viso all'uccisore del  
 Dragone.

Nella prima Mostra Artistica Internazionale,  
 ora aperta in Venezia, il Van Der Stappen ha  
 esposto il suo isolatissimo *David*, che egli ha  
 donato all'antica città dei Dogi. La pregevo-  
 lissima statua del giovane antagonista del gi-  
 gante Golia rammenta le opere del Cellini, col  
 quale lo scultore belga ha molti punti di con-  
 tatto.

E chi sa che i suoi viaggi in Italia, oltre al  
 grazioso busto della *Giovane Fiorentina*, non  
 gli abbiano ispirato anche il *David*? E non  
 potrebbe darsi che la sua *Onda* fosse una fan-  
 tasia natagli nella visita a Napoli e che quella  
 leggiadrissima sirena, giacente sullo scoglio, fra  
 le alghe flessibili come la sua bella capigliatura  
 data al vento e all'acqua, fosse la rievocazione  
 di Partenope?

Il Van Der Stappen ama l'Italia e l'Arte Ita-

fig. 7 Pagine dell'articolo di  
 Onorato Roux, *Artisti contemporanei*:  
 Carlo Van der Stappen,  
 in "Emporium", luglio 1895



Carlo Van der Stappen al lavoro.

liana e le bellezze naturali della nostra patria  
 ed io sono sicuro che il suo elegante studio,  
 situato ai confini del quartiere aristocratico di  
 Bruxelles, dev'essere ricco di bozzetti testimo-  
 nianti lo studio indefesso dei nostri sommi scul-  
 tori. Chè egli è un gran lavoratore, pieno di  
 volontà: è il vero tipo dell'uomo energico ed  
 il ritratto genuino della salute.

Di statura media, forse più alto che basso,

sanguigno, ha una bella testa con occhi piccoli,  
 maliziosi, vivissimi, intelligenti e singolarmente  
 dominatori, cercanti nella fitta ed impenetrabile  
 rete dei lineamenti il mistero delle espressioni  
 dei visi, nelle linee trasmutabili del corpo umano  
 il *fat* della creazione.

Roma, 19 Luglio 1895.

ONORATO ROUX.



fig. 8 Pagine dell'articolo di  
 Onorato Roux, *Artisti contemporanei*:  
 Carlo Van der Stappen,  
 in "Emporium", luglio 1895



## CAPITOLO 2

### 1897-1899. Ansie ed ampliamenti

#### 2.1 Concorrenze e strumenti: la Biennale, la Festa dell'Arte e la gestione dell'internazionalità

«Comprenant parfaitement votre intention d'ouvrir une exposition digne d'intérêt, je suis heureux de vous venir en aide dans le choix des artistes à y inviter»\*

«Nous avons un mouvement d'art fort intéressant et nos artistes feraient [...] fort bonne figure au milieu des oeuvres exposées par nos voisins d. France et d'Allemagne»\*\*

Nel capitolo precedente abbiamo introdotto il tema degli intrecci tra la Biennale e le altre esposizioni, presentandolo come una sorta di condizione di natura, perché partecipe delle origini stesse dell'impresa veneziana.

Ora, invece, ci occupiamo di un episodio che, pur rientrando in questo schema, ha caratteristiche del tutto diverse: "l'altro" non sembra più essere una positiva fonte di ispirazione, ma un'interferenza rispetto ai propri obiettivi.

Quello che va in scena a cavallo tra il 1896 e il 1897 è un confronto quasi diretto che, suo malgrado, mette la Biennale nelle condizioni di dover difendere la propria *leadership*, già riconosciuta dopo la prima edizione. Il rischio, tra gli altri, è quello di veder sfumare la possibilità di tenere a battesimo alcune delle "novità" già programmate; cosa che si realizza proprio nel caso dei nuovi inviti rivolti ad alcuni pittori belgi.

---

\* Lettera di Franz Courtens [ad Antonio Fradeletto], ricevuta il 27 marzo 1896, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 7 "Varie 1897", fasc. "Comitato di patrocinio 96-97".

\*\* Lettera di Charles Van der Stappen ad Antonio Fradeletto, Bruxelles 2 avril 1896, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 7 "Varie 1897", fasc. "Comitato di patrocinio 96-97".

La vicenda diventa, quindi, anche un'occasione di verifica degli strumenti organizzativi di cui l'esposizione si è dotata. Nello specifico vedremo, dunque, ruolo e spazio riservato ai membri del comitato di patrocinio che fungono da interlocutori preferenziali tra la manifestazione veneziana e i singoli paesi esteri partecipanti.

Quanto al Belgio, anche la sua presenza agli appuntamenti lagunari sembra passare, per il momento, attraverso questi canali ufficiali. Saranno solo i primi anni del Novecento a segnare, in merito, qualche cambiamento.

Dopo la prima edizione del 1895, la Biennale sembrava già non avere rivali, almeno in ambito nazionale. Malgrado le inevitabili discussioni circa la presenza estera che costituiva l'aspetto nuovo dell'iniziativa, si era registrato un importante successo di organizzazione, di pubblico, di acquisti e di incassi; insomma un risultato positivo in grado di soddisfare quel desiderio di "pane ed ideali" che stava nelle premesse ed era, in ambito cittadino, particolarmente sentito.

Perciò, stando alle cronache, non sarà facile allestire in modo soddisfacente la Triennale torinese del 1896. Quanto visto a Venezia «non permette di avere soverchi entusiasmi per i risultamenti dell'esposizione artistica organizzata a Torino [...dove] non vedesi nulla di differente da ciò che offrono sempre i soliti *bazars* pseudoartistici, così caratteristici dell'Italia»<sup>1</sup>.

Il primo ostacolo, dunque, era stato superato. La Biennale rappresentava, se non già un modello di riferimento, qualcosa di diverso dalle altre<sup>2</sup>.

Buona parte del merito andava a quel carattere di "aristocraticità" che era stato scelto come terreno su cui lanciare la sfida: aristocratiche dovevano essere la *mise en scène*, l'ordinamento e la selezione di opere ed artisti.

A questo concetto, il Segretario generale Antonio Fradeletto - riconosciuto fin dall'inizio come "uomo immagine" dell'esposizione - avrebbe voluto

---

<sup>1</sup> Guido Martinelli, *All'Esposizione di Torino*, in "Emporium", vol. III, n. 18, giugno 1896, p. 447.

<sup>2</sup> Continua Martinelli sempre a proposito dell'esposizione lagunare del 1895: «quel saggio meraviglioso ci ha, forse, un po' viziati e ci ha raffinato il gusto, il quale comincia, ribellandosi, ad avvertire i contrasti più stridenti o volgari che si avverano nelle altre esposizioni fatte su un po' più alla buona», *Ibidem*.

accostare anche quello di “intellettualità”, sottolineando così, una volta di più, una precisa scelta di campo in termini concettuali e di gusto.

Anche se non sarà mai esplicitato negli articoli del regolamento, il richiamo al «carattere intellettualmente elevato»<sup>3</sup> si farà, comunque, sempre più palese. Sul piano dei contenuti, la seconda e la terza edizione non fanno che confermare, ed amplificare, la dichiarata propensione per le manifestazioni della cosiddetta “arte di idee”: un dato, questo, che trova ampio riscontro nella nutrita schiera delle partecipazioni estere, oltre che nelle presenze italiane<sup>4</sup>.

Non sorprende che fosse proprio questo l’orizzonte di riferimento. Se lo è per l’intera arte italiana del periodo<sup>5</sup>, lo è anche per la Biennale che, com’è noto, non nasce con l’indole del *talent scout* ma percorre abilmente strade da altri già battute, proponendo nomi, opere e tendenze mai “emergenti”, ma sempre già “emersi” in via ufficiale dalle grandi esposizioni. La mostra veneziana si inserisce, così, a pieno titolo in quel clima europeo dominato dalla diffusione generalizzata del fenomeno simbolista.

In proposito va inoltre sottolineato come alcune tematiche cruciali, inerenti il contesto culturale di fine secolo, trovino immediata eco già nelle pagine del primo catalogo della mostra. L’esplicito richiamo al «fallimento della scienza»<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> *IIIa adunanza*, Venezia 8 febbraio 1896, in Seconda Esposizione Internazionale d’arte della Città di Venezia, *Processi verbali delle adunanze del Comitato ordinatore*, registro manoscritto senza paginazione, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 6 “Processi verbali, Pubblicità, Premi critici d’arte, Vendite 1897”.

<sup>4</sup> Cfr. Maria Teresa Benedetti, *Venezia 1895-1914: le prime Biennali*, in “Arte documento”, n. 3, 1898, pp. 322-341; Maria Mimita Lamberti, *Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale; artisti e pubblico ai Giardini*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo dell’esposizione, Fabbri Editori, Milano 1995, pp. 39-47 (in partic. pp. 44-45) e Diego Arich de Finetti, *1895-1914: opere di un’esposizione*, in Ivi, pp. 48-56 (in partic. pp. 53-56).

<sup>5</sup> Cfr. Gianna Piantoni, *Quale modernità?*, in *Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, catalogo dell’esposizione, a cura di Gianna Piantoni e Anne Pinget, Umberto Allemandi, Torino 2000, pp. 37-44.

<sup>6</sup> Nella breve scheda biografica di presentazione dell’opera di Giulio Monteverde, si legge «E il Colombo, il Franklin, l’ Jenner rispondevano a un unico concetto: la celebrazione dello spirito scientifico che conquista, che ripara e che preserva. Erano ancora ben lontani i giorni in cui i Brunetière dovevano proclamare il *fallimento della scienza!*», *Prima Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato*, Fratelli Visentini, Venezia 1895, p. 46. Non possiamo non cogliere la tempestività dell’annotazione, considerando che il contributo di Ferdinand Brunetière – *Après une visite au Vatican* - appare sulla “Revue des deux mondes” nel gennaio di quello stesso 1895.

rende conto, se non ancora della sua ricezione critica<sup>7</sup>, almeno della tempestiva attenzione che pure gli intellettuali artefici dell'esposizione riservano all'emergere della crisi del pensiero positivista<sup>8</sup>.

Questo atteggiamento "colto" aveva ripagato e continuerà a farlo, a fronte anche di eventi di portata ben maggiore di quanto fosse la Triennale sabauda.

Nemmeno le circa millecinquecento opere dell'Esposizione Nazionale di Torino del 1898 impensierivano Fradeletto. Semmai, a suo dire, i tanti errori commessi in quell'occasione – *in primis* proprio l'endemica mania ipertrofica – erano un utile viatico verso il trionfo della successiva *kermesse* lagunare<sup>9</sup>. E forse non è un caso che, secondo alcuni, sia proprio questa del 1899 a presentare la più alta concentrazione di esempi di arte ideista<sup>10</sup>: pareva, infatti, che la mostra nazionale ne fosse particolarmente sguarnita, malgrado la presenza di «un quadro che ne val moltissimi ed un capolavoro della scultura»<sup>11</sup>.

Anche le voci che ritenevano riuscita l'esperienza di Torino non potevano esimersi dall'ormai frequente paragone con Venezia, espresso con formule che cominciavano già a ripetersi uguali a se stesse<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> Intendiamo dire che Fradeletto, il maggior responsabile della redazione del catalogo, chiarisce compiutamente il suo punto di vista sulla questione nel 1902. Cfr. Antonio Fradeletto, *Nuovo Ideale*, testo della conferenza tenuta a Milano, Tipografia della "Tribuna", Roma 1902. Nel testo, inoltre, rende conto anche delle prime polemiche insorte sul tema, fin dal gennaio del 1895.

<sup>8</sup> Per le coordinate culturali di riferimento, è immancabile il rimando al fondamentale saggio di Luisa Mangoni, *Una crisi fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Einaudi, Torino 1985. Per il significato di crisi misurato nel contesto delle discipline scientifiche rimandiamo invece al capitolo dedicato da E. J. Hobsbawm alle *Certezze in crisi: la scienza*, nel suo *L'Età degli imperi 1875-1914*, Editori Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 279-299.

<sup>9</sup> «Ho visitato attentamente l'Esposizione di Belle Arti; ho esaminato le opere ad una ad una. Quante mediocrità, quante inutilità e quanti cerotti! Quante concezioni cretine sopra tutto! La messa in scena, poi, è addirittura indecente. L'arte, che dovrebbe essere regina, qui diviene una cenerentola. Io penso che questo clamoroso insuccesso artistico ci impone i più gravi doveri. Bisogna che la mostra di Venezia sia l'antitesi assoluta per la parsimonia della scelta – pel valore intrinseco delle opere – per la bontà del collocamento – e per l'eleganza della decorazione. A questo fatto, vinceremo», lettera di Antonio Fradeletto a Romolo Bazzoni, Torino, 14 settembre 1898, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 9 "Corrispondenza col Municipio e vari A-G 1899", fasc. "F-G".

<sup>10</sup> Maria Teresa Benedetti, *Venezia 1895-1914...cit.*, p. 28.

<sup>11</sup> Mario da Siena, *Note sull'Esposizione Nazionale di Torino*, in "Il Marzocco", n. 35, 2 ottobre 1898. Il riferimento è allo *Specchio della vita* di Gaetano Previati e al *Dolore confortato dalle memorie* di Leonardo Bistolfi.

<sup>12</sup> «Nell'insieme adunque l'esposizione si può dire riuscita [...] e non teme confronti, salvo che con Venezia, per la diversa gara che quella propone imparagonabile», *Ibidem*.

Come l'edizione del debutto, anche la terza avrebbe dunque veleggiato per mari tranquilli, se non altro perché si proponeva come l'unico evento espositivo a scala nazionale dell'intera annata.

Altrettanto invece non si poteva dire per il 1897, anno ricco di confronti diretti: previsti, ma anche del tutto inaspettati.

Da calendario, a maggio si sarebbe inaugurata la Triennale milanese che, seppur vetrina dedicata alla sola arte italiana, restava evento da non sottovalutare, data la sostanziale coincidenza temporale<sup>13</sup>.

Il problema, però, passa velocemente in secondo piano, oscurato da un'iniziativa ben più insidiosa che sfidava la Biennale sul suo stesso terreno: quello dell'internazionalità. La minaccia era rappresentata dalla Festa dell'Arte di Firenze che, contrariamente al programma iniziale<sup>14</sup>, avrebbe aperto le porte anche alla partecipazione straniera. In più, il periodo scelto per il suo svolgimento non faceva che acuire la tensione. Inaugurata il 19 dicembre 1896, avrebbe chiuso i battenti solo nella primavera dell'anno successivo, a ridosso dell'evento lagunare.

L'avvenimento costituisce un affronto in piena regola. «I fiorentini ci fanno la più scandalosa concorrenza», sentenza Fradeletto che muove, nei loro confronti, accuse a tutto campo: dal plagio della grafica pubblicitaria, alla

---

<sup>13</sup> Selvatico suggerisce debitamente di non «essere troppo parchi di benefici verso i migliori artisti italiani»; Molmenti si propone di intercedere presso Emilio Visconti Venosta, presidente dell'Accademia di Brera; Fradeletto insiste per trovare un accomodamento al fine di non avere una concorrenza ostile e soprattutto di non avere contro la stampa milanese. Gli artisti, per bocca di Bezzi, si dicono invece fiduciosi che non succederà nulla, al più si potrebbe chiedere di posticipare l'apertura da maggio a settembre. Cfr. i processi verbali delle seguenti adunanze: Ia (4 febbraio 1896), IVa (23 febbraio 1896), IXa (1 aprile 1896), XIa (7 aprile 1896), in Seconda Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia, *Processi verbali...cit.*

<sup>14</sup> Il motivo dell'esposizione fiorentina è, al solito, celebrativo. La locale Società delle Belle Arti compie il cinquantesimo anno di vita e guadagna una nuova sede. Sembra giusto festeggiare e «rendere nazionale, per questa volta, la consueta sua pubblica Mostra» di ambito solo regionale. Unitamente la Regia Società Toscana d'Orticoltura decide di promuovere «un'altra gran Mostra italiana di piante e di fiori, chiamando anche a prendervi parte i coltivatori stranieri», *Festa dell'Arte e dei Fiori*, in «Il Marzocco», n. 11, 12 aprile 1896 (rubrica *Marginalia*). Nasce così la Festa dell'Arte e dei Fiori che, complice l'iniziativa degli orticoltori, diventerà invece internazionale anche nella sua sezione dedicata all'arte. La decisione in tal senso matura nell'estate del 1896. A partire dall'articolo citato, è possibile seguire la sequenza delle fasi preparatorie sempre sulla rubrica *Marginalia*.

corruzione dei membri stranieri del comitato di patrocinio<sup>15</sup>. Ciò che vi si legge è, in sostanza, un tentativo subdolo di servirsi degli stessi mezzi e degli stessi contatti dei veneziani.

La situazione imponeva di reagire, intervenendo sull'unico strumento capace di allargare la cerchia del consenso e, implicitamente, di sondare l'effettiva fiducia dei tanti supposti amici verso l'impresa veneziana. Era perciò il momento di indurre la stampa a schierarsi, per sapere chi realmente «si mette a disposizione di Venezia»<sup>16</sup>.

Il silenzio di una testata come “Emporium” circa l'operazione di Firenze è oltremodo eloquente.

Al contrario “Il Marzocco”, neonato settimanale fiorentino, salutava l'iniziativa evidentemente con fervido entusiasmo<sup>17</sup>. Il periodico - tribuna artistico-intellettuale di “area” idealista - ne affidava i resoconti a Vittorio Pica, pubblicando tra l'altro anche un paio di articoli firmati da Ugo Ojetti. Entrambi i critici sono, come noto, fedeli sostenitori dell'esposizione lagunare. Ed entrambi, benché da posizioni diverse, non mancano di mettere in luce le deficienze della mostra fiorentina, cimentandosi in gustosi – quanto ingegnosi - “equilibrismi” di penna e di concetto.

Pica, con la consueta meticolosità, ne registra tanto i lati positivi – pochi per la verità - quanto quelli negativi. Anche per lui il confronto si fa con la Biennale trascorsa: un termine di paragone di cui, però, si serve abilmente per illustrare le

---

<sup>15</sup> Minuta di una lettera di Antonio Fradeletto a Bartolomeo Bezzi, Venezia 19 ottobre 1896, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 7 “Varie 1897”, fasc. “Comitato ordinatore – convocazioni – adunanze e corrispondenza varia coi membri del Comitato stesso 96-97”.

<sup>16</sup> La frase è aggiunta “d'ufficio” al verso di una lettera di Ottone Brentari ad Antonio Fradeletto, Milano 28 ottobre 1896, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 7 “Varie 1897”, fasc. “96-97 giornalisti italiani e stranieri”. La missiva, su carta intestata del “Corriere della Sera”, è parte di uno scambio, nato appunto per verificare quale fosse l'opinione del quotidiano circa l'iniziativa fiorentina e sondare la disponibilità a concedere le proprie colonne a scopo propagandistico. All'epoca Ottone Brentari era già da qualche anno collaboratore fisso del giornale milanese. Di origine trentina e nato nel 1852, il giornalista era solo di qualche anno più vecchio di Fradeletto. La conoscenza tra i due risaliva probabilmente ai tempi dell'Università padovana dove Fradeletto si era laureato in Lettere e Filosofia, mentre Brentari si era specializzato nel ramo storico-geografico.

<sup>17</sup> Cfr. *Il Marzocco*, *Per l'esposizione*, in “Il Marzocco”, n. 47, 20 dicembre 1896.

carenze della Festa fiorentina, di certo non i pregi. In tal modo la Biennale ne esce comunque a “testa alta”<sup>18</sup>.

Ojetti, invece, ha un atteggiamento diverso.

Più vicino alle posizioni ideologiche di Fradeletto che a quelle del “Marzocco”, di cui per altro era stretto collaboratore<sup>19</sup>, il critico romano non esita a definire quella contro i fiorentini «una battaglia sontuosa!»<sup>20</sup>.

Se Pica analizza “i pro e i contro”, per Ojetti non c’è dubbio: l’esposizione di Firenze è importantissima. A renderla tale sono i tanti limiti che consente di rilevare.

Complice un ordinamento che, evitando il contraddittorio tra stranieri e italiani<sup>21</sup>, penalizza in realtà questi ultimi, la mostra si rivela utile perché permette di leggere i mali della pittura italiana e la mediocrità dei suoi interpreti. Una

---

<sup>18</sup> Rispetto a quanto si era visto a Venezia: gli Olandesi si riducono alla presenza di Mesdag, gli Svedesi contano solo un’opera e i preraffaelliti inglesi hanno solo due tele. I tedeschi, per quanto siano sempre i più numerosi, presentano lavori mediocri e si nota, tra l’altro, l’assenza di Böcklin. Come a Venezia: la partecipazione francese resta insoddisfacente e quella spagnola scadente. I dieci resoconti di Pica – quattro dedicati agli stranieri, altrettanti agli italiani e due alla scultura - sono pubblicati su ciascun numero del Marzocco a partire dal n. 4 del 28 febbraio 1897 per finire con il n. 14 del 9 maggio 1897. Rimandiamo alla bibliografia generale per i singoli riferimenti.

<sup>19</sup> Nel 1896 i rapporti tra Ojetti e Fradeletto erano già piuttosto stretti. Nell’aprile di quell’anno Fradeletto, in qualità di presidente della Lega degli insegnanti di Venezia, aveva invitato Ojetti a tenere, in laguna, una prima conferenza dedicata a *L’avvenire della letteratura in Italia*, seguita da una seconda nel gennaio del 1897 su *Il pensiero nella pittura*. In proposito è interessante segnalare che quest’ultimo intervento si intitolava in origine *L’idea nelle arti figurative*. Questo è quanto emerge da una lettera di Fradeletto a Ojetti, nella quale il Segretario generale, invitando il critico a posticipare la conferenza al mese di gennaio, sottolineava tra l’altro come: «il vostro progetto [...] risponde appieno alle mie intenzioni». La minuta, datata Venezia 16 dicembre 1896, è in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 7 “Varie 1897”, fasc. “96-97 giornalisti italiani e stranieri”. Dei duraturi legami tra i due testimonia, inoltre, la dedica che Ojetti fa a Fradeletto del suo volume sui *Ritratti di artisti italiani*, pubblicato nel 1911. I rapporti, tuttavia, si irrigidirono durante il periodo bellico. Quando, cioè, Ojetti riceverà l’incarico governativo di proteggere i monumenti veneziani dalla guerra (1917) e successivamente Fradeletto assumerà - seppure solo per qualche mese - la guida del nuovo Ministero delle Terre Liberate (1919). Su quest’ultimo aspetto si vedano le significative note di Daniele Ceschin nel suo *La “voce” di Venezia. Antonio Fradeletto e l’organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2001, pp. 255-261, 299-301. Sui “vivaci” rapporti tra Ojetti e “Il Marzocco” e sulle rispettive posizioni ideologico-culturali rimandiamo invece alla lucida analisi che ne fa Giovanna De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d’arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Le Lettere, Firenze 2004, pp. 2-64, in partic. pp. 31-57.

<sup>20</sup> Cartolina postale di Ugo Ojetti ad Antonio Fradeletto, Roma 29 novembre 1896, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 7 “Varie 1897”, fasc. “96-97 giornalisti italiani e stranieri”.

<sup>21</sup> La sezione italiana è debitamente separata da quella straniera che risulta per intero collocata nei locali al primo piano della nuova sede espositiva. Si veda *Festa dell’Arte e dei Fiori 1896-1897. Catalogo della Esposizione di Belle Arti*, tipografia Salvatore Landi, Firenze 1896, ed in particolare la pianta della mostra e la *Descrizione dei locali*, pp. 11-15.

mediocrità tecnica, artistica ed intellettuale: in una parola, etica<sup>22</sup>. Per tutto questo, l'appuntamento fiorentino appare come l'ennesima occasione mancata: l'auspicio espresso da Ojetti di assistere ad un confronto diretto e alla pari - ad una «gara di uomini forti» - è destinato a rimanere ancora una speranza, visto che «questo intanto oggi qui a Firenze non è»<sup>23</sup>.

Nell'insieme, la Festa dei Fiori guadagna più critiche che plausi e la sua eco sulla stampa sembra piuttosto limitata. Poche sono anche le sue ripercussioni sulla Biennale veneziana. Poche ma non nulle.

Senz'altro non incide sul numero delle presenze estere, già previsto in deciso aumento. Se l'obbiettivo era quello di competere con piazze come Monaco, Parigi e Londra<sup>24</sup>, il raggio d'azione andava necessariamente allargato in direzione internazionale. E sarà appunto questa, la linea guida tanto della seconda quanto della terza edizione della mostra. Inoltre, gli elenchi dei partecipanti erano pronti, almeno a grandi linee, già prima che esplodesse il “caso Firenze”. Erano, come ovvio, pubblicizzati in anticipo rispetto all'inaugurazione fiorentina<sup>25</sup> e

---

<sup>22</sup> «La massima parte dei pittori italiani, avendo finito per perdere ogni individualità, si sono da anni rifugiati nella mediocrità banale [...] restando indifferenti non per convinzione ma per ignoranza di ogni novità estranea, chiamando questa ignoranza amore della patria e della patria tradizione [...]. In questo senso la parte italiana della mostra di Firenze è importantissima. Cinque o sei eccezioni: tutti gli altri virtuosi della tecnica, mancanti di ogni originalità si confonderebbero in una sola visione come lastre di un cinematografo. [...] I pittori vogliono solo vendere. Giusta speranza, giusta velleità, per bacco. Ma il male è che gli americani poco capiscono la pittura e amano la pecora, o la vacca ben finita, il contadino o il curato o la ciociara lindi e sorridenti, il cane scodinzolante, il paesaggio assolato e allegro. Quindi nessuna audacia, di pensiero, di cuore, di mano. Evirazione completa, perché non si spaventi il Chicaghese o il Tacomese. [...] E addio arte, addio novità, addio progresso», Ugo Ojetti, *Qualche quadro. I. Fra gli Italiani*, in “Il Marzocco”, n. 48, 27 dicembre 1896.

<sup>23</sup> «Ora io vorrei [...] che una volta tanto tutti i grandi artisti nostri da Michetti a Morelli, da Maccari a Segantini, esponessero in una mostra sontuosa il prodotto del loro ingegno vivo; e con loro, in condizioni pari, concorressero tutti i più grandi stranieri, da Whistler a Burne-Jones, da Puvis de Chavannes a Menzel, dall'Israels a Lenbach, da Besnard a Liebermann: una gara di uomini forti. [...] Oh allora noi godremmo, confronteremmo, criticheremmo, applaudendo o combattendo persone salde e non ombre vane, alberi vegeti non cortecce tarlate. [...] Ma questo intanto oggi qui a Firenze non è. E – ripeto quel che dicevo nel mio primo articolo – in questo senso, per questo confronto fra italiani e stranieri, l'esposizione di Firenze è importantissima» Id., *Qualche quadro. II. Gli Italiani e gli stranieri*, in Ivi, n. 51, 17 gennaio 1897.

<sup>24</sup> Cfr. Alfredo Melani, *Prima Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, in “Emporium”, vol. II, n. 7, luglio 1895, p. 71.

<sup>25</sup> Di questo resta testimonianza in una interessante lettera di istruzioni che Antonio Fradeletto in via a Pompeo Molmenti il 25 novembre 1896. La lettera contiene precise indicazioni su opere ed artisti esponenti che dovevano servire a Molmenti per redigere l'articolo da far uscire sul “Corriere della Sera”, con preghiera da parte di Fradeletto che la pubblicazione avvenisse in



accompagnati, talvolta, da avvisi “civetta”. Capita, infatti, che Fradeletto chieda ad Ojetti di «annunciare che abbiamo ottenuto alcune opere di D. G. Rossetti»<sup>26</sup>. Se appare naturale che la “materia del contendere” restino ancora i preraffaelliti<sup>27</sup>, la veridicità della notizia sembra essere questione in parte secondaria rispetto alla valenza pubblicitaria della stessa, dato che Ojetti assolve il compito<sup>28</sup> ma, malgrado le speranze di Fradeletto, nessuno vedrà mai i Rossetti in laguna<sup>29</sup>.

Meno facile da dire è se, e quanto, la concorrenza condizioni la creazione dei nuovi spazi espositivi inaugurati con il 1897 anche se, la coincidenza temporale di alcune decisioni e l’incremento progressivo dell’entità dei lavori permettono ragionevolmente di supporlo. Va detto infatti che, alla volontà di estendere il giro delle partecipazioni, non corrispondeva inizialmente un analogo desiderio di ingrandire la sede espositiva<sup>30</sup>.

---

forma anonima. La minuta, di cui esiste anche cenno di ricezione, è in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 7 “Varie 1897”, fasc. “96-97 giornalisti italiani e stranieri”.

<sup>26</sup> Minuta già citata della lettera di Antonio Fradeletto a Ugo Ojetti, Venezia 16 dicembre 1896.

<sup>27</sup> Ci riferiamo al ruolo privilegiato che i preraffaelliti giocano in quella che Anna Maria Damigella individua come la svolta idealista dell’arte italiana di questo periodo; un ruolo di cui testimonia l’ampio spazio loro dedicato dalla stampa italiana, maggiore che in qualsiasi altro paese europeo come sottolinea Sandra Berresford. Cfr. A. M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Einaudi, Torino 1981, pp. 139-168 e S. Berresford, *The Pre-Raphaelites and their Followers at the International Exhibitions of Art in Venice 1895-1905*, in *Britain at the Venice Biennale, 1895-1995*, edited by Sophie Bowness and Clive Phillpot, The British Council, London 1995, p. 37. Del resto, anche la rassegna fiorentina è aperta con il contributo sugli Inglesi e le due tele preraffaellite risultano ancora le più caratteristiche della sezione, cfr. V. Pica, *L’arte europea a Firenze. I. Gli inglesi*, in “Il Marzocco”, n. 4, 28 febbraio 1897.

<sup>28</sup> Questo il tenore del comunicato: «Saranno mandati a Venezia per cura di William M. Rossetti alcuni quadri di Dante Gabriele; e sarà la maggior raccolta dei quadri del Poeta che mai sia stata esposta in mostre italiane», *L’Esposizione di Venezia*, in “Il Marzocco”, n. 47, 20 dicembre 1896 (rubrica *Marginalia*).

<sup>29</sup> L’unico a rendere conto dell’arrivo, all’ultimo momento, dei disegni a Venezia è Vittorio Pica che parla di un rifiuto da parte del Comitato ordinatore alla loro esposizione, motivato da palesi deficienze tecniche. Cfr. V. Pica, *L’arte mondiale a Venezia*, Luigi Pierro editore, Napoli, 1897, p. 39, ripreso in S. Berresford, *The Pre-Raphaelites and their Followers...cit.*, pp. 42 e nota 17 a p. 47.

<sup>30</sup> Nel febbraio del 1896, discutendo della sede espositiva, il comitato ordinatore decide di non procedere alla creazione di nuove sale. Alla fine di aprile, però, Fradeletto presenta alcuni disegni approntati dall’Ufficio tecnico comunale, motivando la necessità dell’ampliamento con l’aumento dell’affluenza estera. In quella sede – adunanza del 24 aprile 1896 – il comitato vota per l’ampliamento “parziale” che prevede la realizzazione di tre nuove sale, bocciando il progetto “totale” che ne contava cinque. Su questa decisione si attesta anche il Consiglio comunale che dà il via all’esecuzione delle tre sale supplementari. Ma all’apertura della mostra il palazzo si propone con: sei nuove sale, un nuovo passaggio di collegamento e l’ampliamento della tribuna. In più la realizzazione del nuovo caffè-ristorante, di fronte al palazzo, consente di recuperare alla scultura l’ambiente interno prima dedicato al ristoro. Alla fine, la superficie espositiva del 1897 risulterà aumentata di un buon terzo rispetto a quella del 1895. Dato che non era nostra intenzione

Al contrario, un dato certo è quello che vede la Biennale perdere l'esclusiva su alcune "anteprime".

Il 1897 segnerà l'ingresso ai giardini di Russi, Svizzeri, Americani e Scozzesi: tutte presenze di cui non c'è traccia nelle sale fiorentine e che l'esposizione veneziana può, quindi, fregiarsi di tenere a battesimo. Ma è altrettanto vero che alcuni «artisti di primissimo ordine che l'Italia quasi ignora»<sup>31</sup> approdano prima alla Festa dell'Arte e poi alla Biennale, in virtù della precedenza cronologica dell'una sull'altra.

È il caso, in particolare, delle «forze giovani» della pittura belga<sup>32</sup>. I nomi sono quelli di Fernand Khnopff e Léon Frédéric che risultano in calendario, come futuri ospiti della mostra lagunare, fin dal marzo del 1896.

Malgrado il torto, per altro comprensibile in una logica concorrenziale, Pica giunge a rimediare, in parte, al danno d'immagine, offrendo alla Biennale un margine di recupero. «Fernand Khnopff ha mandato [a Firenze] il ritratto di una bimba spiccante sulla lucida bianca superficie della porta di un salotto signorile; un ritratto che è un vero gioiello pittorico»: si tratta, come riporta il catalogo, del celebre *Ritratto della signorina Jeanne Kéfer*, (fig. 1)<sup>33</sup>. «Per quanto delizioso – continua Pica - [...] avrei desiderato che [...] accanto vi avesse eziandio esposta una di quelle sue grandiose tele simboliche di un così suggestivo mistero e di così strani effetti luminosi, che avrebbero fatto intendere quanta forza di originalità vi sia nel suo pennello»<sup>34</sup>.

La richiesta sarebbe stata prontamente esaudita qualche mese dopo in laguna<sup>35</sup>, dove Khnopff presenterà appunto due dei suoi enigmatici capolavori.

---

ricostruire la storia edilizia del palazzo e perciò non si è svolta un'indagine mirata a questo scopo, rimandiamo solo a: *IIIa adunanza* (Venezia, 8 febbraio 1896) e *XII adunanza* (Venezia, 24 aprile 1896) in Seconda Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia, *Processi verbali...cit.*, e ad una serie sparsa di comunicati stampa contenuti per lo più in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 7 "Varie 1897", utili a ricostruire le brevi tracce qui riassunte.

<sup>31</sup> Lettera già citata di Antonio Fradeletto a Pompeo Molmenti, Venezia 25 novembre 1896.

<sup>32</sup> A Firenze la sezione di scultura resta di interesse quasi solo nazionale.

<sup>33</sup> Cfr. *Festa dell'Arte e dei Fiori 1896-1897. Catalogo della Esposizione di Belle Arti*, tipografia Salvatore Landi, Firenze 1896.

<sup>34</sup> Vittorio Pica, *L'arte europea a Firenze. IV. I pittori scandinavi, olandesi, belgi e spagnuoli*, in "Il Marzocco", n. 7, 21 marzo 1897.

<sup>35</sup> Non siamo in grado, però, di dire se nella scelta veneziana pesi, e quanto, l'opinione di Pica.

Anche se Pica non esprime particolari desideri all'indirizzo di Frédéric, quanto detto per Khnopff potrebbe valere anche per il collega meno noto che alla Festa fiorentina si presenta con un'allegoria di sapore poetico (*La Nature*, fig. 2), mentre alla Biennale invierà un trittico dai toni decisamente apocalittici.

Per quanto le opere di Firenze e di Venezia differiscano per contenuti, e nel caso di Khnopff anche per maniera pittorica, ciò non toglie che, malgrado l'ampio ventaglio di possibilità, le "figure di punta" siano le stesse per entrambe le manifestazioni; cosa che attribuisce un fondo di verità alla denuncia mossa da Fradeletto contro il comportamento sleale dei fiorentini.

L'inconveniente legittima l'apprensione del Segretario generale circa le "seduzioni" esercitate sui contatti esteri veneziani; seduzioni che sembrano tradursi nello sfruttamento della medesima rete messa in piedi dalla Biennale e attraverso cui si gestivano normalmente le convocazioni internazionali.

A questo punto è necessaria però una breve parentesi poiché non tutte le nazioni hanno uguale peso sullo scacchiere artistico. Esistono le "grandi nazioni" di riconosciuto prestigio e di radicata tradizione culturale ed esistono i "paesi minori", geograficamente più piccoli o, almeno finora, marginali e di scarso rilievo.

Nei due casi i modi di relazionarsi della Biennale appaiono diversi.

Inghilterra, Germania e Francia meritano, da parte veneziana, un maggior "dispiegamento di forze" proprio perché piazze artistiche più rilevanti. Recarsi di persona a Monaco, Parigi, Londra o Glasgow per scegliere opere ed intessere rapporti, è solo la più ovvia delle strategie<sup>36</sup>. Ben altre sono le figure che lavorano nell'ombra e che testimoniano del concorso collettivo - spesso all'insegna del volontarismo<sup>37</sup> - su cui si fonda e prospera l'esposizione. Si va, per esempio, da

---

<sup>36</sup> Nel 1898, in preparazione della terza esposizione, Bezzi è incaricato di recarsi in Germania per scegliere le opere d'arte che dovranno figurare alla prossima mostra. A Fragiaco spetta invece Parigi, mentre Fradeletto si occupa tanto della capitale francese che di Londra e contestualmente anche di Glasgow, almeno così era nelle intenzioni poi cambiate perché a luglio la scuola è chiusa. Si veda ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 9 "Corrispondenza col Municipio e vari. A-G 1899", vari fascicoli interni.

<sup>37</sup> Cfr. Paolo Rizzi, Enzo Di Martino, *Storia della Biennale 1895-1982*, Electa, Milano 1982, p.15.

chi tiene i contatti con la stampa straniera<sup>38</sup> a chi, ufficialmente o meno, funge da *longa manus* dell'istituzione svolgendo, direttamente dall'estero, compiti di collegamento tra l'organizzazione veneziana e i maggiori centri artistici.

È nota, in quest'ambito, l'azione esercitata da Mario Borsa in Gran Bretagna, fin dal 1897<sup>39</sup>. Meno conosciuta, perché non espressamente "autorizzata", è invece quella del pittore triestino Gerolamo Cairati<sup>40</sup>.

Quest'ultimo, intimo amico di Fradeletto<sup>41</sup>, si era trasferito da Milano e Monaco di Baviera fin dal 1894<sup>42</sup>. Oltre alle puntuali relazioni in merito a quanto

---

<sup>38</sup> Da statuto il compito della pubblicità spettava al Segretario generale che, almeno in parte, lo delega Gilberto Secrétant, collega e, talvolta, suo sostituto a Ca' Foscari. Pur non partecipando ufficialmente all'organigramma dell'esposizione, Secrétant svolge un'importante funzione di *relais* tra Venezia e Roma, cioè tra la Biennale e i corrispondenti in Italia della stampa estera, occupandosi di fatto della propaganda. Scrive alcuni articoli a sostegno dell'impresa veneziana per il periodico "Il Fanfulla della Domenica". Malgrado i riconosciuti ampi meriti, il suo ruolo non sarà mai ufficializzato, seppure fosse stata formulata una proposta in questo senso. Un carteggio sulla questione si trova in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 7 "Varie 1897", fasc. "96-97 giornalisti italiani e stranieri".

<sup>39</sup> «Per l'ultima Esposizione, come per quelle del 1897 e del 1899, abbiamo avuto come nostro rappresentante in Londra il Signor Dr. Mario Borsa, giovane italiano intelligentissimo che per necessità professionali dimora da parecchi anni nella capitale inglese. Il Dr. Borsa [...] mostrò sempre di curare gli interessi della nostra impresa, procurandole opere di gran valore, scrivendone nei giornali e risparmiandoci con le sue prestazioni ragguardevoli spese», perciò Fradeletto chiede al Sindaco la disponibilità di un compenso premio da attribuirgli. Lettera di Antonio Fradeletto al Sindaco Filippo Grimani, Venezia 25 agosto 1902 in ASCVe, *Atti. 1900-1904*, fasc. VII/9/13. Nato vicino a Lodi nel 1870, Mario Borsa – morirà a Milano nel 1952 – esordisce come giornalista al quotidiano "La Perseveranza" di Milano, occupandosi di critica teatrale. Nel 1897 entra al "Secolo", allora primo quotidiano italiano, facendo l'inviato speciale. Viaggia dapprima in alcuni paesi europei - Danimarca, Norvegia, Svezia – poi si trasferisce a Londra. Qui lavora anche per conto della Biennale dal 1899 al 1910 e, dal 1902 al 1907, sarà "corrispondente" anche della rivista "Arte decorativa moderna", pubblicata in occasione della mostra torinese del 1902. Nel 1911, rientra in patria come capo redattore dello stesso quotidiano, dove resta fino alla prima guerra mondiale. Dal 1944 al primo dopoguerra sarà direttore del "Corriere della Sera". Alcune notizie sul ruolo di Borsa in relazione all'ambiente inglese sono in Sandra Berresford, *The Pre-Raphaelites and their Followers...cit.*, in partic. p. 43 e segg.

<sup>40</sup> «La lettera del buon Cairati mi ha commosso. Gli scriverò a lungo. Intanto (sia detto tra noi) spero d'aver indotto il Governo a nominarlo rappresentante ufficiale d'Italia all'Esposizione quadriennale di Monaco», ovvero l'esposizione internazionale del Glaspalast, diventata nel frattempo quadriennale. Lettera di Antonio Fradeletto a Romolo Bazzoni, Roma 14 febbraio 1904, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 17 "Stampa – Comunicati - 1903", fasc. "Evasi".

<sup>41</sup> Fradeletto e Cairati sono decisamente stretti amici tanto da firmare la corrispondenza, non con i nomi di battesimo ma con i rispettivi diminutivi. Consistenti sono i carteggi tra i due conservati nell'Archivio della Biennale.

<sup>42</sup> «Ben più deplorabile, ahimé! È vedere un artista come il Cairati, che pure ha dipinto in passato squisitamente, mandarci ora dalla Germania, dove ha portato, pare per sempre, i suoi cavalletti, una tela così repellente [...]. Chi è, che ce lo ha traviato e stranito, il nostro bravo, buono, ed italianissimo Cairati?» Mario Pilo, *La seconda Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, in "Gazzetta letteraria", n. 34, 21 agosto 1897, p. 5 (corsivo nel testo). Alcune note biografiche su Cairati (Trieste 1860 – Monaco di Baviera 1943) sono nella scheda dedicatagli

“si muove” nella città bavarese e a Vienna<sup>43</sup>, a lui si deve in buona parte il coordinamento degli artisti per la realizzazione delle due sale nazionali tedesche all’esposizione del 1905.

Quanto alla Francia, sorvolando momentaneamente sul ruolo di Vittorio Pica, si registra la presenza a Parigi, ma solo nel 1904, di tal Alfredo Forti di Empoli che, sospesi per un anno i suoi impegni di insegnamento, invia a Fradeletto alcune corrispondenze circa le mostre visitate quell’anno<sup>44</sup>. A differenza dei due precedenti, il contributo di quest’ultimo appare però del tutto occasionale e dettato solo da una personale “simpatia” verso l’impresa veneziana<sup>45</sup>.

A fronte di questa trama di intermediari che si sovrappone alla rete degli aderenti al comitato di patrocinio, i legami con le nazioni piccole e lontane appaiono più sereni e lineari: questo, principalmente, per due ragioni.

Il circuito delle grandi esposizioni internazionali fungeva, già di per sé, da collettore delle esperienze artistiche a scala europea. In altri termini, non era certo necessario portarsi fino a Cristiania, la Oslo di allora, per mettersi in contatto con i Norvegesi e così per gli Svedesi, i Danesi, gli Olandesi.

Inoltre, per mantenere viva la curiosità attorno a quelle che già erano considerate le vere rivelazioni della mostra, non c’era modo migliore che affidarsi direttamente ai rispettivi membri del comitato di patrocinio, concedendo loro ampia libertà decisionale, quando non completa autonomia. Per le convocazioni

---

in occasione della mostra individuale alla Biennale del 1909. Si veda *Ottava Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia. Catalogo*, Carlo Ferrari, Venezia 1909, pp. 118-119.

<sup>43</sup> Nel corso delle trattative con gli Austriaci per la realizzazione della loro sala nazionale alla Biennale del 1907, l’architetto Joseph Urban spiega al Sindaco Grimani qual è la situazione in Austria, dove ci sono molte associazioni «qui suivent des differents buts, dont la nature Monsieur Cairati vous a sans doute expliquée», lettera di Urban a Grimani, Vienne 24 juillet 1906, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 23 “Comunicati – Mostre stranieri – Giurie 1907”, fasc. “Sala austriaca”.

<sup>44</sup> Le missive di Forti a Fradeletto sono in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 22 “Corrispondenza A-Z, 1905”, fasc. “F”. Ulteriori ricerche potrebbero chiarire il tipo di relazione che intercorre tra il professor Alfredo Forti e gli organizzatori della mostra veneziana. Per parte nostra ci limitiamo a segnalare la sua presenza nel catalogo dell’esposizione del 1903, dove gli viene attribuito il ruolo amministrativo di direttore della Sala del Giornale, inaugurata proprio in occasione di quella quinta edizione. Cfr. *Quinta Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato*, Carlo Ferrari, Venezia 1903, p. 9.

<sup>45</sup> Nel 1904, però, i rapporti tra Biennale e ambiente parigino avevano già imboccato un’altra più duratura, direzione. Caratterizzati fino ad allora da una certa reciproca freddezza, i legami avevano ormai subito una svolta, sull’onda dell’assegnazione del primo premio al concorso della critica del 1903 a Gustave Soulier, allora direttore del periodico “L’Art décoratif”.

olandesi del 1897, l'organizzazione veneziana «decide di rimettersi in tutto al giudizio di Mesdag»<sup>46</sup> che nel 1899 assumerà il ruolo di Commissario generale<sup>47</sup>. Analoghi compiti sono affidati allo svedese Ferdinand Boberg in vista della terza Biennale<sup>48</sup>. E ancora, per tornare in Olanda, non è diverso il ruolo di Philip Zilcken che, dopo l'incarico svolto all'esposizione universale di Parigi del 1889, si propone anche a Venezia nella veste di “specialista” della grafica, per poi diventare responsabile unico della cordata olandese fino al 1914<sup>49</sup>.

Ciò che stupisce è anche il carattere duraturo di tali relazioni. Quanto segnalato per l'Olanda vale per la Svezia del binomio Anders Zorn - Ferdinand Boberg, così come per la Norvegia dei pittori Gerhard Munthe e Eilif Peterssen, quest'ultimo presidente della Società degli artisti norvegesi. Se il rapporto tra l'architetto Boberg e la Biennale continua ininterrottamente dal 1899 al 1914, Munthe e Peterssen saranno, ancora nel 1907, i principali artefici della sala nazionale norvegese.

A questo schema di reciproci rapporti di fiducia non si sottrae neppure il Belgio, per quanto non vanti altrettanta continuità sul versante dei referenti preferenziali.

La coppia Franz Courtens e Charles Van der Stappen è istituita ufficialmente dopo la prima edizione della mostra, quando ad una precisa richiesta degli organizzatori veneziani anche Courtens aderirà al comitato di patrocinio, mentre Van der Stappen si limiterà a rinnovare la propria disponibilità.

---

<sup>46</sup> *XVIa adunanza*, Venezia 18 maggio 1896, in Seconda Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia, *Processi verbali...cit.*

<sup>47</sup> Cfr. *Overzicht der deelneming van Nederlandsche Kunstenaars aan de Internationale Tentoonstellingen der gemeente Venetië en van het tot stand komen van het Nederlandsch Paviljoen aldaar. 1895-1916*, Mouton & Co., Den Haag [1916], p. 8.

<sup>48</sup> «Vorrebbe Ella assumersi cortesemente la nostra rappresentanza? Vuole procurare una raccolta di pitture svedesi da esporre a Venezia? Ella conosce i criteri ai quali si informa la nostra Esposizione. Noi non vogliamo accumulare un numero straordinario di opere; vogliamo invece raccogliere il fiore della produzione artistica contemporanea», lettera di Antonio Fradeletto a Ferdinand Boberg, Venezia 4 aprile 1898 (sottolineatura nel testo) in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 9 “Corrispondenza col Municipio e vari. A-G 1899”, fasc. “Boberg”.

<sup>49</sup> La sua partecipazione alla Biennale comincia nel 1894, anno in cui Zilcken prende contatti con il console olandese a Venezia, l'avvocato Bizio Gradenigo, che espone a Riccardo Selvatico l'idea della sezione di acqueforti. Sarà poi Selvatico stesso a convocare Zilcken. Cfr. *Overzicht...cit.*, p. 4.

I due risultano preziosi interlocutori nella doppia veste di consiglieri e di garanti nell'ambito dei rispettivi settori artistici di appartenenza. Il loro compito è quello di presentare una selezione di artisti da sottoporre al vaglio del comitato ordinatore ed, eventualmente, fornire chiarimenti circa altre potenziali convocazioni suggerite dai veneziani.

Ma la loro funzione di intermediari è limitata nel tempo. Courtens già nel 1899 non figura più tra gli espositori. Eppure la sua fugace presenza non è indice di una rottura nei rapporti che, anzi, si rinnoveranno proprio quando la mostra lagunare vivrà il suo momento più difficile.

All'artista infatti si farà ricorso per la nona edizione del 1910, la più difficoltosa da allestire perché anticipata di un anno rispetto alla consueta scadenza<sup>50</sup> e perché priva della partecipazione ufficiale del Belgio artistico, coinvolto nella preparazione dell'Esposizione universale di Bruxelles, da tenersi in quello stesso 1910. Non potendo disporre del padiglione, allora già esistente, i veneziani rischiavano di doverlo mantenere completamente vuoto. A questa situazione riparerà appunto la mostra individuale di Courtens<sup>51</sup>.

Per ora il pittore è invitato a proporre una rosa di candidati allo scopo di incrementare il numero dei partecipanti. Nella sua lista, accanto ad alcuni allievi, figurano altri due nomi «de grand mérite», quelli di Fernand Khnopff e Léon Frédéric<sup>52</sup>. Dello stesso mandato si fa carico anche Van der Stappen che non si limita, però, a proporre dei nomi ma chiede di poter effettuare personalmente anche la scelta delle opere da inviare<sup>53</sup>: è indubbio, il suo ruolo in ambito Biennale, è di ben altra portata.

---

<sup>50</sup> Sarà la concomitanza con le celebrazioni espositive per il Cinquantenario dell'Unità d'Italia a determinare lo slittamento della Biennale dal 1911 al 1910.

<sup>51</sup> I carteggi relativi sono conservati in ASAC, Fs, *Scatole nere padiglioni*, b. 2 "Belgio", fasc. "IXa Esposizione 1910. Mostra Courtens"

<sup>52</sup> La lista è nella già citata lettera di Franz Courtens [ad Antonio Fradeletto], ricevuta il 27 marzo 1896.

<sup>53</sup> La lettera di riferimento è quella già citata in apertura: Van der Stappen a Fradeletto, Bruxelles 2 avril 1896.

## 2.2 Un punto di riferimento per la Biennale. Charles Van der Stappen: dall'Accademia all'atelier e ritorno

«Les peintres novateurs s'étaient d'abord cantonnés à *l'Essor*, société d'art où se mêlaient des talents avancés et rétrogrades. Une scission eut lieu. Elle était fatale. [...] Les *XX* [Vingt] furent créés. L'idée en est due, m'assure-t-on, à Charles Van der Stappen qui s'en ouvrit à Octave Maus et à Edmond Picard.»\*

Franz Courtens era quello che si può definire un *homo faber*. Era stato sostanzialmente un autodidatta. All'inizio della sua carriera, nella seconda metà degli anni Settanta, aveva tentato di frequentare i circoli artistici indipendenti. Ne aveva ascoltato i proclami contro l'accademismo e in favore del nascente impressionismo francese, ma discussioni e dibattiti non lo interessavano. Aveva scelto di non aderire ad alcun raggruppamento e di non appoggiare nessuna particolare teoria. Pur consapevole di quanto gli succedeva intorno, se ne stava più volentieri in disparte, dedicandosi interamente al lavoro che svolgeva a ritmi serrati, come testimonia la sua enorme produzione<sup>54</sup>.

---

\* Émile Verhaeren, *James Ensor*, G. Van Oest & Cie, Bruxelles 1908; ed. cons., Éditions du Sandre, Paris 2006, p. 19. Émile Verhaeren (Saint-Amand, 1855 – Rouen, 1916) è poeta e scrittore d'arte e di letteratura. Il padre era di Bruxelles, la madre fiamminga, lui studia inizialmente a Gand, dove al locale liceo conosce Georges Rodenbach, altro futuro celebre scrittore. All'Università di Lovanio, dove compie gli studi di diritto, si lega in amicizia con Max Waller, Albert Giraud, Iwan Gilkin, futuri fondatori della rivista letteraria "La Jeune Belgique" (1881-1897) che, priva di un preciso programma estetico ma vicina a posizioni parnassiane, raccoglie voci diverse nel segno della totale libertà dell'artista. Nella seconda metà degli anni Ottanta, abbandonerà la testata per la redazione de "L'Art Moderne". Nel 1884 è praticante nello studio legale di Edmond Picard ma la sua carriera di avvocato dura poco: si dedicherà infatti completamente alla letteratura. Le sue prime opere dell'inizio degli anni Ottanta sono marcate da accenti naturalistici che cedono via via il passo all'interesse per il simbolismo. Si avvicina in seguito a tematiche di carattere sociale, complice la fondazione della Section d'art de la Maison du Peuple da parte di Émile Vandervelde, deputato, uomo politico di spicco e presidente del Parti Ouvrier Belge (POB). A questo suo interesse per la città moderna e le trasformazioni sociali appartengono le sue tre opere forse più famose: *Les Campagnes hallucinées* (1893), *Les Villages illusoirs* (1895) e *Les Villes tentaculaires* (1895). Come tutti gli scrittori protagonisti della rinascita letteraria belga, anche Verhaeren si interessa di critica d'arte con numerosi contributi in periodici belgi e francesi. Cfr. Georges Dutrepoint, *Émile Verhaeren*, in *Biographie nationale*, t. XXVI, Bruxelles 1936-1938, coll. 624-633; Roland Mortier, *Émile Verhaeren*, in *Biographie nationale*, t. XXXII, Bruxelles 1964, coll. 706-716; Antonio Mor, Jean Weisgerber, *Storia delle letterature del Belgio*, Nuova Accademia Editrice, Milano 1958, pp. 151-163.

<sup>54</sup> Cfr. Gustave Vanzype, *Franz Courtens*, série des "Monographies de l'art belge", Ministère de l'Instruction Publique, De Sikkel, Anvers 1950, pp. 7-8. Un catalogo sulla sua opera, pubblicato nel 1932, contava circa quattrocento dipinti.



Charles Van der Stappen era quanto di più diverso si potesse immaginare: «un homme d'action et un animateur d'âmes. Sa culture d'art, ses énergies, son ardeur combative et volontaire le désignèrent comme un chef d'école»<sup>55</sup>.

E come tale è accolto a Venezia dove è appunto questo il ruolo che gli viene riconosciuto.

Dopo il successo personale alla prima edizione, la Biennale troverà in lui un formidabile referente. Un tramite diretto, affidabile e autorevole, tra Venezia e il composito mondo artistico della capitale belga. I suoi giudizi e le sue proposte saranno accettati “a scatola chiusa”: nessuna obiezione sarà mai sollevata circa gli artisti da lui convocati agli appuntamenti in laguna. Di edizione in edizione esporranno gli amici, i “compagni d'armi”, i collaboratori e i suoi più giovani allievi<sup>56</sup>, alcuni dei quali a loro volta saranno maestri della successiva generazione<sup>57</sup>. Ogni sua scelta è una garanzia anche quando non si limita al solo ambito scultoreo. Il suo orizzonte intellettuale e operativo è, infatti, quanto mai ricco ed eterogeneo: «Il vécu au milieu des artistes les plus novateurs de son temps, fut l'aîné et le défenseur des plus hardis, fut mêlé constamment à toutes les luttes, entraîné par un esprit indépendant vers toutes les nouveautés»<sup>58</sup>.

Lo scultore, infatti, è pienamente partecipe dei fermenti che, specialmente a partire dal 1880, agitano la vita culturale di Bruxelles. Ne comprende la carica innovativa, ne raccoglie gli stimoli e ne esprime le tensioni. È non solo espressione del nuovo clima artistico-intellettuale ma un protagonista della sua fioritura.

Quando espone a Venezia, Van der Stappen è già da anni primo professore di scultura all'Accademia di belle arti di Bruxelles, regno per antonomasia della morte dell'arte, dove talento e vocazione sono stabilmente soffocati e dove

---

<sup>55</sup> Camille Lemonnier, *Charles Van der Stappen*, in XVIII<sup>me</sup> Exposition de la Société Royale des Beaux-Arts, 3<sup>me</sup> Salon de Printemps, *Catalogue de la rétrospective de Ch. Van der Stappen*, Bruxelles 1911, p. 7.

<sup>56</sup> Tra gli allievi esporranno: Guillaume Charlier (1897, 1899, 1903, 1912, 1914), Godefroid Devreese (1907, 1909), Paul Dubois (dal 1897 al 1903, 1909, 1912), Jules Lagae (1901, 1907), Égide Rombaux (1905, 1909, 1914), Charles Samuel (1897, 1907, 1909). Buona parte di questi continueranno ad esporre anche nel dopoguerra.

<sup>57</sup> Sarà, questo, il caso di Victor Rousseau che espone a Venezia nel 1903, 1907, 1909, quindi dal 1912 al 1922.

<sup>58</sup> Gustave Vanzype, *Charles Van der Stappen*, in “Le Home”, n. 6, 30 juin 1911, p. 2.

l'inviolabile libertà dell'artista è costantemente calpestata. Ma entrare a far parte di quel mondo non significava necessariamente assoggettarsi alle sue regole.

Nel breve "medaglione" che dedica all'artista, Pica mette in luce proprio questo aspetto, giudicandolo, per altro, del tutto inconsueto<sup>59</sup>. Capita troppo spesso, sottolinea il critico napoletano, che più di un rivoluzionario dell'arte, chiamato a ricoprire cariche ufficiali, abbandoni la fede e gli ideali in cui crede per vestire i panni dell'accademico. Van der Stappen invece «non ha abdicato [...] le sue idee di libertà e di diretta ispirazione dalla natura», restando un vero esempio di coerenza ed integrità morale. Non sarà lui, infatti, ad adattarsi alle costrizioni e ai vecchi schemi di un istituto che soffre di cronica incapacità di adattamento al mondo contemporaneo; sarà piuttosto il sistema d'insegnamento a riceverne una positiva scossa.

Salutata con favore dagli ambienti culturalmente più progressisti<sup>60</sup>, la sua nomina ad insegnante sarà valutata, sulla "media" distanza, come il momento del trionfo definitivo della giovane scuola di scultura<sup>61</sup>.

L'incarico, conferitogli nel febbraio del 1883, si accordava pienamente con lo spirito di riforma che da qualche anno stava coinvolgendo l'istituto e, soprattutto, non era l'esito di un regolare concorso, ma giungeva per chiamata diretta. Eminenze grigie dell'operazione si ritengono essere Charles Buls<sup>62</sup> e

---

<sup>59</sup> Vittorio Pica, *Charles Van der Stappen*, in "Minerva", vol. XIX, gennaio-giugno 1900, fasc. n.15, 25 marzo 1900, pp. 351-354.

<sup>60</sup> «Nous avons appris avec une vive satisfaction la nomination de M. Vander Stappen comme professeur de sculpture à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles [...]. Le talent bien connu de l'artiste est de nature à donner toute confiance au sujet de l'enseignement auquel il est appelé», rubrica *Petite chronique*, "L'Art Moderne", n. 6, 11 février 1883, p. 46.

<sup>61</sup> Cfr. Octave Maus, *Charles Van der Stappen*, in "L'Art Moderne", n. 40, 4 octobre 1903, p. 340.

<sup>62</sup> Charles Buls (Bruxelles, 1837 – Ixelles, Bruxelles, 1914) è uomo politico di parte liberale. Benché sia stato deputato alla Camera dei rappresentanti durante tutti gli anni Ottanta e fino al 1894, il suo nome è legato principalmente al suo impegno nell'amministrazione della città di Bruxelles ma la sua formazione non ha nulla a che fare con quel mondo. Uomo d'arte - abile disegnatore, conoscitore di scultura, pittura e tecnica incisoria - e di vaste cognizioni linguistiche - approfondite per proprio conto anche attraverso innumerevoli viaggi -, Buls è una sorta di "curioso" *self-made man*. Fin dagli anni Sessanta vive a stretto contatto con alcune importanti figure del panorama intellettuale e politico della capitale. Partecipa ad iniziative editoriali quali la pubblicazione del giornale riformista "La Liberté" (1865-1867), fondato tra gli altri da Edmond Picard ed Eugène Robert, entrambi poi creatori e redattori de "L'Art Moderne". La sua carriera pubblica di ambito locale comincia nel 1877 con la nomina a consigliere comunale, cui seguirà la carica di "assessore" alla Pubblica Istruzione (1879) ed infine quella di borgomastro, ovvero "sindaco", della capitale (1881-1899). Ambiti prediletti della sua azione sono: l'educazione

l'allora direttore della scuola, il pittore Jean-François Portaels, personalità di assoluto rilievo, tanto influente quanto illuminata (fig. 3).

Il primo era amico di lunga data dello scultore. I due si erano conosciuti in giovane età, frequentando la bottega di Monsieur Léonard, un artigiano decoratore<sup>63</sup>. Qui avevano imparato a disegnare ma soprattutto avevano fatto pratica di oreficeria. Ad unirli era il comune interesse per le arti decorative che entrambi, in seguito, continueranno a sviluppare da posizioni diverse: lo scultore attraverso la pratica e l'insegnamento, il borgomastro elevandole a disciplina didattica con la creazione, nell'ambito dell'Accademia di Belle Arti, dell'École des Arts décoratifs<sup>64</sup>. Nulla di strano, dunque, nella volontà di Buls di chiamare al

---

scolastica e l'urbanistica cittadina. Quanto al primo: mette mano alla riforma scolastica, si adopera per il riconoscimento dell'istruzione obbligatoria e quindi per l'istituzione di corsi di studio dedicati alle arti decorative. L'interesse per l'urbanistica nasce come diretta conseguenza di un articolato insieme di interessi che vanno dall'attenzione per i problemi sociali (creazione della Camera del Lavoro nel 1886, realizzazione delle inchieste sulle condizioni di vita delle classi meno abbienti e sulle abitazioni operaie nel 1897, etc.), alla conservazione del patrimonio storico, artistico ed archeologico della città (tra gli altri l'intervento di restauro della Gand' Place a partire dal 1883 e l'istituzione del Comité d'études historiques du Vieux-Bruxelles nel 1903 che presiede per alcuni anni), alla gestione e alle proposte di trasformazioni urbane legate alla politica dei *grands travaux*, tra tutti l'importante questione dei collegamenti tra la parte alta e la parte bassa della città, centrata sul nodo urbano del Mont des Arts. Tra i molti interventi scritti, è la pubblicazione del suo breve saggio sull'*Esthétique des villes* (1893) a dargli fama internazionale, valendogli, tra i suoi connazionali, l'appellativo di «inventeur de l'embellissement des villes». Si vedano: Mina Martens, *Charles Buls*, in *Biographie nationale*, t. XXX, Bruxelles 1958, coll. 231-236. Per l'opera di Buls e il suo ruolo - tanto nei riguardi di Bruxelles, quanto nel più ampio contesto internazionale dello sviluppo dell'arte urbana - rimandiamo alla monografia di Marcel Smet, *Charles Buls. Les principes de l'art urbain*, Pierre Mardaga éditeur, Liège 1995.

<sup>63</sup> A ricordare l'episodio è lo stesso Van der Stappen in un discorso pronunciato all'Accademia nel 1899, cfr. *L'art dans les académies*, in "L'Art Moderne", n. 47, 19 novembre 1899, pp. 389-390. Purtroppo le notizie in merito al rapporto tra i due sono scarse. Tanto gli studi dedicati allo scultore, quanto quelli sul borgomastro non rilevano questo aspetto, se non tangenzialmente. Tuttavia alcuni articoli, come quello qui citato, ne chiariscono l'importanza. Quanto alle note di "cronaca" possiamo registrare che, in occasione delle dimissioni di Buls dalla carica di borgomastro (1899), il Consiglio comunale di Bruxelles si rivolge a Van der Stappen per la realizzazione del busto celebrativo da dedicargli: cfr. rubrica *Petite chronique*, in "L'Art Moderne", n. 3, 21 janvier 1900, p. 23. Oppure ancora: «Sur la proposition de M. Ch. Buls, l'édilité bruxelloise a commandé au sculpteur Vander Stappen un surtout de table pour l'Hôtel de ville», *Une oeuvre de Vander Stappen*, in "L'Art Moderne", n. 41, 12 octobre 1890, pp. 322-323. Il trionfo - o centrotavola che dir si voglia - fa ancora bella mostra di sé nello stesso luogo per il quale è stato creato.

<sup>64</sup> L'idea di creare una scuola di arte industriale "aleggia" a Bruxelles già nel 1868. L'unione di arte ed industria è ritenuta fin da allora una priorità politica. L'interesse nasceva sull'onda dell'esigenza di un rinnovamento qualitativo della produzione, sentita tanto dagli artisti quanto dal mondo commerciale. Non va dimenticato che negli anni Sessanta il Belgio è già una piccola potenza economica, fortemente industrializzata e attivissima sul piano degli scambi commerciali con i paesi europei. Gli anni Sessanta sono altresì segnati dalla ripresa delle operazioni immobiliari che condurrà nel decennio successivo ad una decisa crescita del mercato

suo fianco il compagno di gioventù sul quale sa di poter fare pieno affidamento circa la formazione del nuovo istituto scolastico e lo svecchiamento dei programmi didattici. La loro è una fiducia reciproca che nasce dalla consonanza di intenti e dalla condivisione di metodi e strumenti<sup>65</sup>.

Ma Van der Stappen rappresentava anche una garanzia di continuità lungo la strada della riforma didattica già imboccata dal direttore dell'Accademia.

---

delle costruzioni. Anche in questo caso sono gli operatori del settore ad esprimere un bisogno di cambiamento in unione, questa volta, agli architetti. Con i grandi lavori edilizi, le società di costruzioni ampliano il loro raggio d'azione dall'opera in muratura, al disegno e alla fornitura di componenti ed oggettistica d'arredo. Contestualmente nascono e prosperano le imprese di decorazione che, per rispondere alle richieste del mercato, abbandonano i panni dell'opificio artigianale per una diversa organizzazione del lavoro di tipo professionale. Il concetto di arte industriale allarga quindi i suoi orizzonti: si applica all'oggetto, così come all'interno domestico e alla città. Nasce dunque un nuovo mercato per le arti decorative che accelera la crisi degli istituti educativi dove si misura con mano lo scarto esistente tra le nuove esigenze e l'insegnamento tradizionalmente impartito. *In primis* sono gli architetti a lamentare la carenza di istruzione tecnica nel loro percorso di studi in seno all'Accademia di Belle Arti. La municipalità di Bruxelles, che sovrintende tra l'altro all'Accademia, si fa carico della necessaria riforma. Nel 1879 è istituita una commissione *ad hoc* con il compito di fissare obiettivi e programmi per una nuova scuola di arti applicate: presidente della commissione è lo stesso Buls, mentre Jean François Portaels gli fa da vice. Nel 1886 si giunge all'inaugurazione della scuola annessa all'Accademia di Belle Arti: il che significa che alcuni corsi sono comuni alle due istituzioni. In relazione ai contenuti, la principale caratteristica è la riconosciuta centralità delle arti del disegno. Solo la conoscenza del disegno permette il dialogo tra le arti, perciò è su questo che si concentra la formazione dello studente durante i primi anni. Tutti dunque si cimentano con il disegno geometrico, quello a mano libera e con l'apprendimento della prospettiva; imparano a disegnare architetture e motivi ornamentali. Solo più tardi sarà possibile indirizzarsi verso apposite sezioni, quali la pittura decorativa, l'architettura decorativa o la scultura ornamentale. In proposito si veda: Georges Mayer, *Histoire de l'Académie de Bruxelles et évolution de son enseignement*, in *Académie Royale des Beaux-Arts Arts de Bruxelles 275 ans d'enseignement*, catalogue d'exposition, Crédit Communal, Bruxelles 1987, p. 34 e Jean-Paul Midant, *La création de l'École des Arts décoratifs et l'enseignement de l'architecture à l'Académie des Beaux-Arts*, in *Académie de Bruxelles deux siècles d'architecture*, catalogue d'exposition, Éditions des Archives d'architecture moderne, Bruxelles 1989, pp. 309-323. Sebbene Marcel Smet si occupi solo marginalmente del tema, il suo testo resta comunque utile per capire le ragioni dell'interesse di Buls per le arti decorative, si veda M. Smet, *Charles Buls...cit.*, in partic. p. 32.

<sup>65</sup> «Nul n'a plus fait, à Bruxelles, que la bourgmestre Buls pour développer chez ses concitoyens le goût du beau. [...] Pour la réorganisation de l'enseignement artistique, il a trouvé dans l'éminent statuaire Van der Stappen [...] un auxiliaire clairvoyant, actif, plein d'idées, dont l'influence s'est traduite, à l'Académie des Beaux-Arts [...] par un remaniement complet des programmes», Thiébault-Sisson, *L'art décoratif en Belgique*, in "Art et Décoration", t. I, janvier-juin 1897, p. 18. L'articolo ha un sottotitolo piuttosto significativo che lega la generica dizione di "art décoratif" all'opera di tre persone Buls, Van der Stappen e lo scultore Isidore de Rudder: *La renaissance néo-flamande – Le nouveau Bruxelles, le bourgmestre Buls – La rénovation de l'enseignement artistique et le statuaire Van der Stappen – Les broderies appliquées d'Isidore De Rudder*. De Rudder lo si troverà a Venezia in tempi più recenti, a padiglione già costruito. Nell'ambito dell'École, Van der Stappen sarà nominato dal 1886 primo professore di scultura decorativa e dal 1888 sarà titolare del corso di Modelage d'ornementation.

Unanimemente apprezzato più come educatore che come pittore, Portaels era uomo di larghe vedute, sostenitore della libertà d'immaginazione e difensore dell'individualità<sup>66</sup>. Agli studenti non imponeva le proprie convinzioni artistiche ma concedeva una certa autonomia d'espressione, assecondandone originalità e temperamento, tanto che i suoi veri "capolavori" erano gli allievi non i quadri<sup>67</sup>.

Per "L'Art Moderne", che dell'antiaccademismo aveva fatto una delle sue ragioni di vita, Portaels rappresenta «l'appui et l'encouragement donnés avec sincérité aux représentants de l'art nouveau. Il comprend que le mouvement artistique ne s'arrête jamais et qu'on s'expose à la décadence quand on cherche à le paralyser dans les idées d'une seule époque»<sup>68</sup>.

Anche per lui come per Buls, la designazione di Van der Stappen era un importante tessera del nuovo mosaico.

A conferma di questo, durante l'anno accademico 1884-1885, Portaels affidava al giovane scultore la conduzione della propria classe di pittura. Sebbene fosse una sostituzione *pro tempore*, il gesto in sé aveva una forte valenza simbolica e pratica: calpestava norme e statuti e soprattutto "diritti di anzianità" interni al collegio docente, mettendo l'intera formazione in materia di disegno e pittura nelle mani di un uomo di soli quarant'anni. Ne sarebbe derivata una sorta di "querelle des Anciens et des Modernes", in cui però saranno i secondi ad avere la meglio<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> Jean François Portaels (Vilvorde, Bruxelles, 1818 – Saint-Josse-ten-Noode, Bruxelles, 1895) entra all'Accademia di Belle Arti nel 1836, sotto la guida e la tutela dell'allora direttore, il pittore François-Joseph Navez del quale sposerà la figlia nel 1850. Nel 1841 risiede a Parigi e lavora nell'atelier di Paul Delaroche a contatto con i protagonisti del romanticismo francese. Nel 1842 vince il concorso per il Prix de Rome. Dopo i tre anni di obbligatorio soggiorno romano, continua a viaggiare: dalla Spagna raggiunge Marocco, Algeria, Egitto e Libano, risalendo per Ungheria e Austria. Un'ultima tappa in Norvegia lo riporta in patria solo nel 1847. Nominato direttore dell'Accademia di Belle Arti di Gand (1847), lascia l'incarico nel 1850. Nel frattempo, oltre ai dipinti, esegue, su incarico pubblico, alcuni cicli di affreschi. Nel 1863 entra all'Accademia di Bruxelles come primo professore di disegno e di pittura dal vero: lascerà l'incarico nel 1868. Dopo altri quattro anni trascorsi in Marocco (1870-1874), è incaricato nel 1878 di dirigere l'Accademia di Bruxelles, ruolo che terrà fino all'anno della morte. Cfr. G. O.-Z. [Gisèle Ollinger-Zinque], *Jean-François Portaels*, in *Académie Royale des Beaux-Arts...cit.*, pp. 210-213.

<sup>67</sup> «Quand on veut montrer les véritables ornements de sa gloire, ce ne sont pas ses toiles qu'il faut citer, ce sont ses élèves», *Jean Portaels*, in "L'Art Moderne", n.14, 5 juin 1881, p. 107.

<sup>68</sup> *La démission de Jean Portaels*, in "L'Art Moderne", n. 2, 13 janvier 1884, p. 11.

<sup>69</sup> Cfr. Jacques van Lennep, *Le grand atelier de la sculpture belge (1835-1910)*, in *Académie Royale des Beaux-Arts...cit.*, p. 281.

Questo rapporto di fiducia e di stima reciproche non nasceva dal nulla.

Più che agli insegnamenti ricevuti all'Accademia, era a Portaels che Van der Stappen riconosceva il merito della sua educazione: a Portaels e al suo leggendario atelier.

Se poteva essere inusuale che uno scultore si formasse tra i pittori, frequentare uno studio privato era di per sé prassi comune.

Dalla metà dell'Ottocento anche Bruxelles, come già Parigi, aveva cominciato a popolarsi di una fitta rete di "ateliers libres", dove i giovani allievi completavano la propria educazione artistica alla guida di un maestro<sup>70</sup>. Il sistema, quantomeno nella capitale belga, doveva sopperire alle deficienze didattiche di cui ancora soffriva l'istituzione accademica. L'insegnamento del disegno, infatti, continuava ad avere un peso rilevante a danno dei corsi di pittura che, malgrado aggiustamenti, stentavano a decollare o erano del tutto insufficienti a soddisfare una popolazione studentesca in deciso aumento dalla fine degli anni Settanta<sup>71</sup>.

Quello di Portaels - attivo dal 1858 al 1874 - era lo studio più famoso, perché legato ai suoi metodi d'insegnamento antidogmatici e liberali, gli stessi che si era imposto di introdurre all'Accademia.

«L'atelier Portaels a été le dernier de ces grands centres privés d'éducation artistique [...]. Cette tradition effacée, sera-t-elle un jour rajeunie?» si chiedeva "L'Art Moderne" nel 1881<sup>72</sup>.

Un anno dopo Van der Stappen inaugurava il proprio. Il modello restava quello del maestro, ma le attività si moltiplicavano, in linea con una realtà esterna che cominciava a vivere allora il suo momento più stimolante ed internazionalmente più aperto. Concerti, conferenze e letture trasformano lo studio in luogo d'incontro di musicisti, scrittori ed artisti, in cui si discute e si pratica l'arte in tutte le sue forme.

---

<sup>70</sup> In generale si veda Nikolaus Pevsner, *Le Accademie d'arte*, Einaudi, Torino 1982, pp. 242-253 (titolo originale *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge University Press 1940) e Marco Rosci, *La formazione dell'artista moderno*, in *Arte e artisti nella modernità*, a cura di Antonello Negri, Jaca Book, Milano 2000, pp. 33-56.

<sup>71</sup> Di questa nuova popolazione studentesca facevano parte tra gli altri: Fernand Khnopff, James Ensor, Jean Delville, Théo Van Rysselberghe, Jan Toorop, Henry de Groux, Eugène Laermans, Émile Fabry e Albert Ciamberlani.

<sup>72</sup> *Jean Portaels*, in "L'Art Moderne" cit., pp. 106-107.

Tra gli affezionati «de ce *home* hautement intellectuel»<sup>73</sup> non mancavano personaggi del rango di Octave Maus e Edmond Picard, i fondatori della rivista “L’Art Moderne”.

In particolare Picard<sup>74</sup> era stato sostenitore di Van der Stappen fin dai suoi esordi. Lo aveva aiutato economicamente durante il suo soggiorno italiano (1876-1879), di cui si è detto<sup>75</sup>, e sarà in seguito uno dei suoi committenti. Nel 1889 lo scultore gli dedicherà il busto *Mon oncle le jurisconsulte*, esposto a Venezia nel 1899 (fig. 4) e ispirato all’omonimo racconto giudiziario pubblicato da Picard nel 1884.

Maus<sup>76</sup>, invece, è la mente organizzatrice del Cercle des Vingt, così come della Libre Esthétique.

---

<sup>73</sup> O. Maus, *Charles Van der Stappen*, in “Art et Décoration”, t. IV, juillet-décembre 1898, p. 59.

<sup>74</sup> Edmond Picard (Bruxelles, 1836 – Dave-sur-Meuse, Namur, 1924) è uomo dal talento poliedrico e dalla forte personalità. È un eccezionale animatore, ricco di interessi e dotato di un dinamismo senza pari. È innanzitutto avvocato. Dal suo famoso studio legale passeranno non pochi giovani, poi diventati celebri in altri campi: tra questi lo scrittore, poeta e critico d’arte Émile Verhaeren e Octave Maus. Con quest’ultimo darà vita contemporaneamente sia al “Journal des Tribunaux” che a “L’Art Moderne”. Da allora Picard occuperà un posto di primo piano negli ambienti intellettuali della capitale: «La Belgique c’était vous d’abord», gli scriverà Mallarmé nell’ottobre del 1890. Sostenitore ad oltranza del ruolo sociale dell’arte, dopo un periodo di adesione al liberalismo progressista, si schiera definitivamente con il Parti Ouvrier Belge (POB). Eletto senatore nel 1894, resterà per circa dieci anni il solo rappresentante socialista in seno alla seconda camera del paese. L’ascesa politica coincide con un drastico cambiamento nella sua vita. Nel 1893 si disfa di tutte le sue proprietà, ivi compresa la sua residenza, un hôtel particulier sull’avenue de la Toison d’Or, diventato luogo di incontro di tutto il mondo artistico e culturale di Bruxelles. Da acuto polemista qual è, il numero dei suoi articoli su riviste e quotidiani non si conta: solo su “Le Peuple”, testata del POB, firmerà circa cinquecento articoli prima del 1907, anno in cui si ritira anche dalla vita politica. A tutto questo affianca l’attività di letterato, pubblicando testi di giurisprudenza oltre a racconti a sfondo giudiziario e romanzi. Di indole indipendente, individualista e appassionata, Picard è stato un personaggio controverso. Alcune imprudenze politiche durante la prima guerra mondiale, nonché il suo lucido antisemitismo, ne faranno, dopo la morte, una figura a lungo dimenticata. Cfr. fra l’altro *Edmond Picard*, in *Grandes figures de la Belgique indépendante, 1830-1930*, Bieleveld, Bruxelles 1930, pp. 99-102; René Warlomot, *Edmond Picard*, in *Biographie nationale*, t. XXXIV, Bruxelles 1968, coll. 644-657.

<sup>75</sup> Non a caso le lettere che abbiamo citato in precedenza circa il soggiorno di Van der Stappen in Italia, erano indirizzate dallo scultore a Edmond Picard.

<sup>76</sup> Nonostante la rilevanza del personaggio, ad Octave Maus non è stata ancora dedicata una voce biografica nella *Biographie Nationale*. Non mancano certo le notizie sul suo conto che provengono però da fonti varie. Una scheda biografica su di lui è in *Grandes figures de la Belgique indépendante, 1830-1930*, Bieleveld, Bruxelles 1930, pp. 111-112. Noto come critico d’arte e musicologo Octave Maus (Bruxelles, 1856 – Lausanne, 1919) comincia la sua carriera di avvocato nello studio legale di Edmond Picard. A dividerli è solo la fede politica: prima liberale poi socialista Picard, democratico di parte cattolica Maus. Insieme fondano “L’Art Moderne” di cui Maus sarà direttore unico a partire dal 1900-1901. Appassionato d’arte e collezionista, si interessa principalmente alla giovane generazione dei creatori belgi, diventando promotore delle

Sebbene le associazioni artistiche indipendenti, al pari di queste citate, si costituiscano in genere ad iniziativa dei pittori - tratto tipico dell'intero fenomeno<sup>77</sup> -, gli scultori non mancano all'appello. I Vingt, in particolare, testimoniano un vivo interesse per la statuaria<sup>78</sup>, motivato anche dal carattere pluridisciplinare delle loro iniziative.

Che vi sia, come ricorda Verhaeren qui in apertura, un contributo di Van der Stappen alla creazione del "gruppo" resta da dimostrare, ma il fatto in sé non è rilevante: non modifica un contesto di relazioni personali ed intellettuali che, come si è visto, è ben noto e che a quell'ambiente fa riferimento. Tanto più che, se l'eco delle prime Biennali raggiunge certe cerchie culturali d'avanguardia, il merito non è di certo dei pittori: «Je sais, parce que m'en ont dit MM. Meunier et Van der Stappen, le grand intérêt que présentent vos salons, et la cordialité avec laquelle les artistes y sont reçus», scriverà Maus a Fradeletto<sup>79</sup>.

Altrettanto irrilevante è, da questo punto di vista, il fatto che Van der Stappen non sia membro dell'associazione. "In sua vece", figura tra i fondatori Paul Dubois, suo primo e più diretto allievo, nonché futuro cognato di Henry van de Velde. Dubois sarà una presenza fissa a tutte le esposizioni, tanto dei Vingt quanto della Libre Esthétique, intervenendo contemporaneamente anche ad un buon numero di Biennali<sup>80</sup>.

---

avanguardie nazionali. È stato segretario del Cercle des Vingt e successivamente della Libre Esthétique. Anche nel suo caso gli interventi scritti su riviste belghe e francesi non si contano. Le opere a lui donate da molti degli artisti belgi ospitati alle esposizioni dei Vingt e della Libre Esthétique costituiscono oggi la principale collezione del Musée des Beaux-Arts d'Ixelles.

<sup>77</sup> Si veda per un panorama generale Paolo Rusconi, *Confraternite e gruppi. Socialità e solitudini dell'artista moderno*, in *Arte e artisti nella modernità*, cit., pp. 183-211.

<sup>78</sup> Nel 1883, annunciando la loro prima esposizione, in programma per l'anno successivo, i Vingt annunciano tra gli invitati Vincenzo Gemito a rappresentare l'Italia. Non risulta che poi Gemito abbia realmente esposto alla mostra. Cfr. *Les Vingt*, in "L'Art Moderne", n. 45, 11 novembre 1883, p. 361.

<sup>79</sup> Lettera di Octave Maus ad Antonio Fradeletto, Bruxelles 13 janvier 1900, su carta intestata de "L'Art Moderne", in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 9 "Corrispondenza col Municipio e vari. A-G 1899", fasc. "A 1898-1899".

<sup>80</sup> Paul Dubois, citato spesso anche come Du Bois (Aywaille, Liegi, 1858 – Uccle, Bruxelles, 1938) è scultore, medaglista e "designer" di oggetti in stagno. Dal 1877 al 1884, frequenta l'Accademia di Belle Arti di Bruxelles. Nel 1901 vi ritorna da professore di scultura ornamentale. A questo seguirà l'incarico per l'insegnamento di scultura dall'antico (1905). Infine, dal 1909, sostituirà Van der Stappen al corso di scultura dal vero. Lascerà l'insegnamento nel 1929. Tra le opere, una in particolare va ricordata, anticipando un tema che tratteremo tra breve: il *Monumento a Félix de Merode* (place des Martyrs, Bruxelles) realizzato in collaborazione con Henry van de Velde ed inaugurato nel settembre del 1897. Cfr. Paul Baudson, *Paul Dubois*, in



Van der Stappen, invece, “si limiterà” a prendere parte alle loro mostre annuali, cominciando proprio dalla prima del 1884. Tuttavia, la sua partecipazione si farà più assidua durante il decennio successivo, complice il maggior spazio che i Salon della Libre Esthétique dedicano alle arti decorative<sup>81</sup>.

Ma al suo atelier, oltre all’intera redazione de “L’Art Moderne”, si daranno appuntamento anche i principali artefici della nuova letteratura; quella giovane generazione di scrittori che, negli anni Ottanta, si afferma come un’altra importante espressione dell’esuberanza culturale belga di fine Ottocento.

Assieme all’amico Émile Verhaeren, vi si potevano incontrare intellettuali quali George Eekhoud<sup>82</sup> e Camille Lemonnier, l’indiscusso capofila del “movimento” ed una delle figure più importanti della storia culturale nazionale<sup>83</sup>.

---

*Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles...cit.*, pp. 325-327; J. O.[Judith Ogonovszky], *Paul Dubois*, in *La sculpture en Belgique au 19ème siècle*, catalogue d’exposition sous la direction de Jacques van Lennep, t. II, Générale de Banque, Bruxelles 1990, pp. 375-378. Per le sue partecipazioni alle Biennali veneziane si veda qui sopra nota 56.

<sup>81</sup> Van der Stappen espone ai Vingt nel 1884, 1888 e 1891 e alla Libre Esthétique nel 1894, 1895, 1896, 1897, 1902, 1908. Nel 1911, ad un anno dalla scomparsa, la Libre Esthétique gli dedicherà una retrospettiva nell’ambito del consueto salone annuale che da sempre si tiene nel mese di febbraio. Tutti i riferimenti sono reperibili in M.-O. Maus, *Trente années de lutte pour l’art. Les XX, la Libre Esthétique (1884-1914)*, Librairie de l’oiseau, Bruxelles 1926.

<sup>82</sup> Orfano dall’età di dieci anni, George Eekhoud (Anversa 1854 – Schaerbeek, Bruxelles, 1927) trascorre gli anni giovanili in Svizzera, dove compie studi scientifici e impara inglese, tedesco e italiano. Trasferitosi poi a Parigi (1877-1880), frequenta pittori quali Millet e Rousseau e conosce Zola, Verlaine e Remy de Gourmont: grazie a quest’ultimo terrà, dal 1887 al 1906, la rubrica *Chronique de Bruxelles* sul “Mercure de France”. Rientrato nella capitale belga, si dedica al giornalismo: dal 1881 è redattore al quotidiano “L’Étoile belge”. Partecipa dapprima all’avventura de “La Jeune Belgique” per poi allontanarsi dalla rivista e fondare, assieme ad altri dissidenti, “Le Coq rouge” (1895-1897), altra importante testata letteraria che, tra l’altro, pubblicherà alcuni testi di James Ensor. Nel suo primo romanzo (*Kees Doorik*, 1883) racconta le vicende di un misero contadino fiammingo che diventa il prototipo della folta schiera di disgraziati, reietti ed emarginati, protagonisti delle sue opere successive, tutte ambientate tra Anversa e l’arretrato hinterland della Campine. Il suo lavoro più importante è *La Nouvelle Carthage* (1888), romanzo sulla città di Anversa, scenario di lotte sociali tra “estremismi”: sfruttati e sfruttatori, ricchi commercianti e anonimi scaricatori portuali, dame borghesi e volgari prostitute. Muovendosi sempre tra naturalismo e decadentismo, poetiche di cui sonderà tutti gli eccessi, Eekhoud pubblica nel 1899 *Escal-Vigor*, romanzo centrato sul tema dell’omosessualità che gli vale un processo per immoralità da cui esce assolto grazie alla difesa dell’avvocato Edmond Picard. Una petizione pubblica a suo favore era apparsa sul “Mercure de France”, firmata tra gli altri da Maurice Barrès e André Gide. Tutto questo succedeva quando Eekhoud era già professore di letteratura all’Université nouvelle di Bruxelles, ruolo che manterrà dal 1894 al 1917-1918. Eekhoud è scrittore attivo anche sul versante della critica d’arte, dedica studi a David Teniers “le jeune”, Rembrandt e ai pittori animalisti belgi. Cfr. Robert O.-J. Van Nuffel, *George Eekhoud*, in *Biographie nationale*, t. XXXV, Bruxelles 1969, coll. 207-222; Antonio Mor, Jean Weisgerber, *Storia delle letterature del Belgio*, Nuova Accademia Editrice, Milano 1958, pp. 104-106.

<sup>83</sup> Sulla figura di Camille Lemmonier (1844-1913) ritorneremo in maniera più diffusa nel prossimo capitolo in relazione al ruolo di Vittorio Pica. Per avere un’idea della portata del

Come quella tra Van der Stappen e Picard, anche la frequentazione tra lo scultore e Lemonnier è di lunga data, risalendo quanto meno alla metà degli anni Settanta. Non a caso sarà Lemonnier a commemorare Van der Stappen in occasione della prima retrospettiva ufficiale della sua opera, allestita ad un anno dalla morte<sup>84</sup>.

Il coinvolgimento degli intellettuali nelle attività dello studio, non era dovuto solo alla riconosciuta passione di Van der Stappen per l'arte letteraria<sup>85</sup>, ma alla convinzione della necessità di intensificare gli scambi tra le diverse manifestazioni artistiche. In questo senso l'atelier non rappresenta solo uno dei tanti piccoli luoghi di cultura di cui Bruxelles andava ricca, ma diventa una sorta di laboratorio dove misurare la tenuta dell'intersezione disciplinare, prima di proporla alla verifica delle aule accademiche.

Nel 1898, dopo quindici anni di insegnamento, Van der Stappen è nominato direttore dell'Académie des Beaux-Arts e, contestualmente, dell'École des Arts décoratifs. «Je réorganise en partie cette école d'art»<sup>86</sup>, avrebbe comunicato a Fradeletto all'indomani della sua designazione, declinando con ciò la richiesta di rappresentare la città di Venezia al primo Congresso internazionale de l'Art Public in programma a Bruxelles.

---

personaggio, valga intanto l'opinione di Maurice Wilmotte che osservava come l'influenza personale di Lemonnier fosse, se possibile, ancora più decisiva di quella dei suoi scritti. Wilmotte (1861-1942) non è persona qualsiasi. Noto anche al pubblico italiano per aver pubblicato qualche pezzo nella "Nuova Antologia", è per quarant'anni docente all'università di Liegi, dove «esercitò nel campo della filologia e della critica letteraria quella funzione d'iniziatore e d'animatore che [Godefroid] Kurth e [Henri] Pirenne esercitarono nel campo storico», A. Mor, J. Weisgerber, *Storia delle letterature...cit.*, pp. 96, 99.

<sup>84</sup> L'occasione è il terzo Salon de Printemps, organizzato nell'ambito della XVIII esposizione della Société Royale des Beaux-Arts. Il discorso pronunciato da Lemonnier è già stato citato in nota 55. Lo stesso sarà poi ripreso anche in "L'Art Moderne", n. 19, 7 mai 1911. Quanto alla Société, era stata fondata nel 1893. La prima esposizione si era tenuta l'anno successivo. Allora il vice presidente era Charles Buls e tra i membri del Consiglio di amministrazione sedevano Van der Stappen e Fernand Khnopff. Scopo della nuova associazione era la messa a punto di un'alternativa alla decadenza del Salon Triennal di Bruxelles, l'unico salone ufficiale, il cui successo era fortemente diminuito. In realtà l'operazione non riesce perché la società non si vedrà mai riconosciuti i pieni poteri. Il risultato è che, accanto al salone Triennale, ci saranno, dal 1894, anche esposizioni annuali.

<sup>85</sup> «Intelligence pleine de curiosité avide, il avait le goût de la littérature. Il lisait beaucoup, il entretenait des relations suivies avec des écrivains et partageait leurs rêves et leur enthousiasmes», G. Vanzype, *Charles Van der Stappen*, cit., p. 2.

<sup>86</sup> Lettera di Charles Van der Stappen ad Antonio Fradeletto, Bruxelles, 19 septembre 1898 in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 8 "Corrispondenza H-Z, 1899", fasc. "1898-1899 V-W-Z".

In effetti sono varie le iniziative che il nuovo direttore mette in campo: dalla revisione dei contenuti didattici, al riordino delle collezioni librerie e scultoree<sup>87</sup>. Due, però, si distinguono in modo particolare perché, più di altre, portano evidente l'impronta di Van der Stappen.

Una prima novità è l'introduzione della fotografia come strumento di insegnamento, cui si lega anche la valorizzazione della raccolta esistente nell'istituto<sup>88</sup>. La seconda riguarda l'incremento dei corsi di cultura generale e l'organizzazione di cicli di conferenze ed incontri destinati ad incoraggiare l'interesse dei giovani artisti verso la letteratura. Agli appuntamenti parteciperanno, tra gli altri, Lemonnier e Verhaeren che daranno lettura delle proprie opere, ma saranno convocati anche gli intellettuali stranieri di passaggio a Bruxelles. A George Eekhoud è invece affidato il corso, di nuova istituzione, sulla storia della letteratura.

In tutto questo, è difficile non leggere la trasposizione dello spirito che regnava nell'atelier dello scultore. Ma altrettanto inevitabile è il riferimento al modello delle "esposizioni-evento" che caratterizzavano l'attività dei Vingt e dalla Libre Esthétique<sup>89</sup>. Nei tre casi il principio direttore è lo stesso: quello della comunicazione tra le diverse espressioni artistiche, siano esse arti plastiche, grafiche, decorative o letterarie<sup>90</sup>.

In sintesi, grazie all'opera di alcuni personaggi *pivot*, e non solo di quelli qui citati, l'Accademia appare in questo periodo molto meno sorda agli stimoli esterni

---

<sup>87</sup> Notiamo solo la creazione *ex novo* del corso di incisione all'acquaforte. Quanto al resto, è riassunto in G. Mayer, *Histoire de l'Académie de Bruxelles...cit.*, p. 36 e J. van Lennep, *Le grand atelier de la sculpture belge...cit.*, pp. 282-283.

<sup>88</sup> Convinto assertore dell'utilità dall'immagine fotografica, come si è già rilevato, Van der Stappen fa acquistare un apparecchio fotografico per riprodurre esemplari di piante e animali da impiegare come modelli nei corsi di composizione ornamentale. Inoltre, nell'ambito della riorganizzazione delle raccolte d'istituto, allestisce esposizioni periodiche per presentare i fondi fotografici in dotazione alla biblioteca.

<sup>89</sup> Le esposizioni dei due sodalizi sono famose per i dibattiti e le polemiche artistiche che sollevavano puntualmente ogni anno. Ma lo sono anche per gli eventi culturali che a queste si accompagnavano, dai concerti alle letture, ai dibattiti pubblici. Ovviamente tanto i relatori quanto i maestri concertisti erano di prim'ordine: eminenti personalità nazionali come internazionali. Al solito rimandiamo alla miniera di informazioni che è M.-O. Maus, *Trente années de lutte pour l'art...cit.*

<sup>90</sup> «Pour Van der Stappen l'art est un, et toutes les formes d'art, solidaires les unes des autres, se pénètrent et se rendent des services réciproques», Thiébaux-Sisson, *L'art décoratif en Belgique*, cit., p. 18.

e più disposta a rompere il suo proverbiale isolamento. Certo, non la si potrà definire un *foyer de modernité*, ma non è sul versante delle scelte linguistico-stilistiche che va valutato il cambiamento, quanto piuttosto nei termini di un diverso, e più aperto, atteggiamento mentale: non è di sicuro all'École des Arts décoratifs che si deve la comparsa dell'Art Nouveau, ciò non toglie però che la riunione sotto lo stesso tetto di scuola ed Accademia - con la conseguente interscambiabilità del corpo docente - resti un'esperienza unica in Europa<sup>91</sup>.

Lo stesso vale per la scultura. È innegabile che l'istituzione abbia giocato un ruolo capitale nello sviluppo così imponente della statuaria - vieppiù in un paese a tradizione rigorosamente pittorica - e lo abbia dimostrato sul piano della lungimiranza didattica<sup>92</sup>: «grâce au libéralisme de ses maîtres, cet enseignement évolua au même rythme que le siècle, formant des sculpteurs qui, tant dans leur pays qu'à l'étranger, se rangèrent parmi les meilleurs»<sup>93</sup>.

Di questo “slancio” della scultura, la Biennale si fa straordinaria testimone.

Affidandosi alle scelte di Van der Stappen, Venezia diventa fin dall'inizio fedele vetrina della produzione belga, offrendo una lettura per niente differita delle ricerche espressive in corso e dei loro risultati.

Ma il rapporto tra l'artista e l'esposizione si avvia ben presto verso la conclusione.

Dopo essere stato insignito dall'Accademia di Venezia del titolo di membro corrispondente e accademico di merito (19 giugno 1897)<sup>94</sup> ed aver preso parte alla giuria di premiazione della seconda Biennale, Van der Stappen decide di concentrarsi su quella che ormai era la “sua” Accademia. L'impegno che si era

---

<sup>91</sup> Cfr. Jean-Paul Midant, *La création de l'École des Arts décoratifs...cit.*, p. 310.

<sup>92</sup> In proposito, il pensiero di Van der Stappen circa il ruolo che la scuola deve avere nell'istruzione dell'artista è riassunto nel discorso da lui pronunciato in occasione del conferimento dei premi ai vincitori dei concorsi interni all'Accademia. Al quesito, «l'Académie peut-elle former des artistes?», Van der Stappen risponde che la sola cosa che è giusto chiedere all'istituzione scolastica è un insegnamento metodico, capace di dare ai giovani artisti il mezzo per esprimere ciò che sentono. Le accademie devono insegnare il mestiere. Da qui viene la sua convinzione che l'insegnamento professionale, impartito alla scuola di arti decorative, debba necessariamente restare legato all'Accademia. «Ce discours moderniste », come lo definisce “L'Art Moderne”, è pubblicato nel già citato *L'art dans les académies*, in “L'Art Moderne”, n. 47, 19 novembre 1899, pp. 389-390.

<sup>93</sup> J. van Lennep, *Le grand atelier de la sculpture belge...cit.*, p. 293.

<sup>94</sup> Cfr. Archivio dell'Accademia di Belle Arti, Venezia, *Collegio degli accademici. Atti 1897*, seduta del 19 giugno 1897.

assunto accettandone la carica di direttore lo porta naturalmente ad allontanarsi dallo scenario lagunare. Dopo la terza Biennale, lascia il suo ruolo di collegamento tra Bruxelles e Venezia, anche se non si sottrae all'invio di proprie opere, l'ultima delle quali figurerà all'inaugurazione degli spazi del nuovo padiglione nel 1907.

### 2.3 *Bruxelles capitale. Le certezze della scultura*

«In mezzo a tanta porcheria la scultura è ancora quella che porta la palma»\*

L'impressione che Romolo Bazzoni riporta dalla visita alla Promotrice torinese del 1899 è piuttosto sintomatica dell'interesse che la Biennale manifesta verso la scultura, arte cui Fradeletto stesso è da sempre particolarmente attento<sup>95</sup>.

Il merito della cosa poteva essere equamente diviso tra Italiani e Belgi poiché, accanto alla comprensibile attenzione per la produzione di casa, era a questi ultimi che gli organizzatori si affidavano, investendoli del ruolo di rappresentanti, pressoché unici, della statuaria internazionale.

Già durante la seconda Biennale, segnata da un aumento complessivo della partecipazione estera, il Belgio si distingue per essere il solo paese capace di mantenere un giusto equilibrio nella suddivisione delle opere. In altri termini non c'è sproporzione quantitativa tra opere pittoriche e scultoree<sup>96</sup>.

Ma è la successiva esposizione del 1899 a decretare ufficialmente il trionfo veneziano dell'arte plastica belga e dei suoi artefici. Il successo è frutto di una somma di fattori.

---

\* Romolo Bazzoni ad Antonio Fradeletto, Torino 28 settembre 1899, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 9, "Corrispondenza col Municipio e vari. A-G 1899", fasc. "1899. Corrispondenza col Municipio".

<sup>95</sup> Significativo, a tal proposito, è l'intervento di Fradeletto in favore dell'ammissione di Troubetzkoy all'esposizione artistica di Venezia del 1887; ammissione poi accordata. Al rifiuto della giuria verso opere che considerava "non scultura", Fradeletto obiettò: «Se questa non è scultura allora è qualcosa di meglio». Leggiamo l'episodio in Anne Pingeot, *La scultura italiana vista da Parigi*, in *Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, catalogo dell'esposizione, a cura di Gianna Piantoni e Anne Pingeot, Umberto Allemandi, Torino 2000, p. 47.

<sup>96</sup> Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia*, Luigi Pierro editore, Napoli 1897, p. 268.

Si è già rilevato in precedenza l'importante ruolo educativo esercitato dall'Académie des Beaux-Arts grazie all'insegnamento "progressista" di alcuni maestri. Ma se la scultura è così forte, come la Biennale e di seguito Ca' Pesaro confermano, e il numero dei suoi artisti considerevole, le ragioni di un tale sviluppo vanno cercate anche altrove. In altri termini, la sua affermazione è frutto anche di una straordinaria produttività degli artisti belgi, favorita da una solida politica di interventi pubblici. Durante l'ultimo ventennio del secolo, si varano infatti vasti programmi di scultura monumentale: più enfatici ed ambiziosi di quanto si fosse già realizzato nei decenni precedenti, ma anche più consistenti e numerosi di quelli che si rivolgono alla pittura. Da questa azione non sono escluse le città di provincia, ma l'epicentro resta Bruxelles, luogo in cui le iniziative dall'amministrazione locale e dello stato si intersecano alla politica edilizia ed urbanistica di re Leopoldo II, sovrano per più di un quarantennio (1865-1909). Seppure non senza attriti, i contributi delle diverse forze in gioco portano a disegnare una nuova città, trasformata, secondo logiche "haussmanniane", tanto da apparire «un nouveau Paris en miniature»<sup>97</sup>.

Sono questi gli anni della capitale "in cantiere" dove le grandi operazioni di *voirie* convertono in strade i corsi d'acqua creando piazze, slarghi e *carrefour*<sup>98</sup>; dove Leopoldo II realizza parchi, passeggiate e nuovi palazzi<sup>99</sup> e dove anche le riflessioni del borgomastro Buls sull'estetica urbana si inscrivono tra le maglie del tessuto storico e negli edifici simbolo delle gloriose libertà comunali<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> La considerazione dello scrittore olandese Conrad Busken Huet è riportata da Claire Billen, *Bruxelles 1870-1914*, in *Bruxelles carrefour de cultures*, catalogue d'exposition sous la direction de Robert Hooze, Fonds Mercator, Anvers 2000, p. 87.

<sup>98</sup> Cfr. Yvon Leblieq, *L'évolution de la physionomie de Bruxelles au XIXe siècle*, in *Bruxelles, construire et reconstruire. Architecture et aménagement urbain. 1780-1914*, catalogue d'exposition, Crédit Communal de Belgique, Bruxelles 1979, pp. 11-91; Thierry Demey, *Bruxelles. Chronique d'une capitale en chantier*, t. I *Du voûtement de la Senne à la jonction Nord-Midi*, Paul Legrain Éditions C.F.C., Bruxelles 1990, pp. 247-274 e note alle pp. 316-320.

<sup>99</sup> Cfr. Liane Ranieri, *Léopold II urbaniste*, Hayez, Bruxelles 1973; L. Ranieri, *Léopold II. Ses conceptions urbanistiques, ses constructions monumentales*, in *La dynastie et la culture en Belgique*, sous la direction de Herman Balthazar, Jean Stengers, Fonds Mercator, Anvers 1990, pp. 173-212; Piet Lombaerde, *Léopold II Roi-bâisseur*, catalogue d'exposition, Pandora, Snoek-Ducaju & Zoon, Amsterdam - Gand 1995, anche se il testo riserva particolare attenzione ai lavori condotti nella Ostenda "ville de loisirs".

<sup>100</sup> Rimandiamo a Marcel Smet, *Charles Buls. Les principes de l'art urbain*, Pierre Mardaga éditeur, Liège 1995.

Tanto la *grandeur* del nuovo, quanto la valorizzazione dell'esistente offrono importanti opportunità di impiego alla statuaria che, al pari dell'architettura, diventa strumento di ridefinizione dello spazio esterno.

Dopo le austere semplificazioni del neoclassicismo settecentesco e la nuda plasticità del Rinascimento "all'italiana", le architetture tornano a riammettere la scultura, riconsegnando le facciate dei palazzi alla decorazione<sup>101</sup>. Parallelamente anche nei lavori di restauro e ricostruzione, come quelli che coinvolgono la Grand'Place, gli scultori sono chiamati a completare o sostituire gli imponenti cicli plastici incastonati nelle maglie dell'architettura di un tempo<sup>102</sup>.

Tuttavia, sono ancora e soprattutto i grandi spazi aperti ad offrire le occasioni di lavoro più numerose, così come era stato fin dai primi anni dopo l'indipendenza (1830), da quando cioè, per legge, la scultura era diventata "arte di Stato"<sup>103</sup>. Certo, da allora molte cose erano cambiate: la statuaria pubblica aveva assunto nuovi ruoli, si era diversificata nei contenuti e svincolata da programmi iconografici imposti, arrivando a godere di una maggiore libertà di sperimentazione stilistica ed espressiva<sup>104</sup>, ma continuando a restare arte

---

<sup>101</sup> I palazzi pubblici mettono in mostra un nuovo linguaggio urbano cui lavorano di concerto architetti e scultori, anche se ciascuno all'interno dei propri confini disciplinari. Gli architetti chiedono aiuto alle allegorie per caratterizzare gli edifici e non saranno solo bassorilievi come quelli sui frontoni del nuovo Conservatorio reale di musica (architetto Jean-Pierre Cluysenaar, 1872-1876) ma busti, lavori a tutto tondo e gruppi monumentali come quelli del complesso programma iconografico concepito per il Palais des Beaux-Arts dell'architetto Alphonse Balat (1875-1888) o nel mastodontico palazzo di giustizia di Joseph Poelaert che per longevità costruttiva (1866-1883) riuscirà ad impegnare anche gli scultori della più giovane generazione, allievi di Van der Stappen. Cfr. Jos Vandebreden, A. Hoppenbrouwers, *Défense et illustration de la façade du XIXe siècle*, in *Bruxelles, construire et reconstruire...cit.*, pp. 94-239 (in partic. per l'architettura pp. 140-239).

<sup>102</sup> I restauri e i completamenti della Maison du Roi e dell'Hôtel de Ville sulla Grand'Place sono i più noti. Quest'ultimo, per mole e per durata, è senz'altro il più rilevante. Iniziati nel 1843, i lavori hanno richiesto la realizzazione di circa trecento statue. L'ultima campagna di incarichi, chiusasi nel 1900, ha visto partecipare anche lo scultore "espressionista" George Minne le cui opere si vedranno a Venezia per la prima volta nel 1907.

<sup>103</sup> Le arti, ma soprattutto la scultura diventano strumenti di costruzione dell'identità nazionale. La scultura era il *medium* più efficace per educare alla coscienza nazionale, promuovere il sentimento della patria e diffondere valori che si volevano comuni e condivisi. Perciò, fin dal 1835, una legge dello stato chiama a raccolta gli scultori affinché traducano in marmo e in bronzo le grandi figure della patria.

<sup>104</sup> Alla funzione didascalica attribuita alla scultura corrispondeva un linguaggio convenzionale tanto nello stile che nelle allegorie; in genere anche il programma iconografico era rigidamente controllato. Già dagli anni Settanta, però, la statuaria pubblica si arricchisce di nuovi temi: al passato si affianca la contemporaneità. La prosperità e il progresso che si facevano strada in tutti i campi della società meritavano di essere pubblicamente onorati. Nasceva così l'"eroe

privilegiata perché eminentemente “art du dehors”, arte pubblica e urbana. Al valore politico e ideologico, che pure un certo tipo di interventi conserva, si affiancano ora operazioni a finalità quasi esclusivamente decorativa, dedicate ad abbellire la città, “capitale” anche sul piano dell’immagine.

È questa la cornice nella quale, esemplarmente, si inserisce la *Boscaiola* (*La Bûcheronne*, 1894-1897, fig. 5) di Pierre Braecke che, nella Biennale del 1899 suscita vera impressione. Pica la descrive come una statua «grande due volte il vero»<sup>105</sup>, Thovez la definisce «colossale»<sup>106</sup>, mentre Pilo parla di «grande statue en plâtre»<sup>107</sup>. Se la misura colpisce è perché si tratta di un’opera concepita per uno spazio aperto. Il bronzo, di cui esiste un unico esemplare<sup>108</sup>, fa parte della decorazione scultorea del Giardino Botanico di Bruxelles. Incaricati di redigerne il progetto, finanziato dallo Stato, sono Van der Stappen e Meunier che mettono a punto sia il programma iconografico sia i bozzetti per la maggior parte delle opere. La loro esecuzione è affidata ad allievi, amici e colleghi: la *Boscaiola* nasce, infatti, da un’idea di Meunier (fig. 6).

Complessivamente quarantatré artisti si sono impegnati nella realizzazione di cinquantadue sculture, tra animali, piante e figure umane, scelti a simbolizzare le virtù. Come è stato evidenziato, si tratta di un vero “laboratorio” di scultura simbolista, dove per la prima volta si concretizza un progetto unitario e di ampio

---

borghese”, artefice dello sviluppo dello stato e del risveglio culturale, economico, politico e amministrativo. Successivamente piazze e giardini si rivelano luoghi privilegiati dove ospitare, non solo i “grandi” ma anche dove poter mettere il popolo “sul piedistallo”, liberando lo scultore e la sua opera dalle costrizioni dell’arte ufficiale. Per un’analisi più dettagliata si veda Richard Kerremans, *Les monuments publics à Bruxelles et en Wallonie*, in *La sculpture belge au 19ème siècle*, catalogue d’exposition, sous la direction de Jacques Van Lennep, t. I, Général de Banque, Bruxelles 1990, pp.149-168.

<sup>105</sup> Vittorio Pica, *L’arte mondiale a Venezia nel 1899*, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, Bergamo 1899, p. 161.

<sup>106</sup> Enrico Thovez, *L’arte a Venezia alla III Esposizione internazionale. VIII. La scoltura. Pietro Canonica. Gli altri scultori italiani e stranieri*, in “La Stampa”, 28 luglio 1899.

<sup>107</sup> Mario Pilo, *Chronique artistique. La IIIe Exposition internationale d’art à Venise*, in “L’Humanité nouvelle”, 1899, p. 492.

<sup>108</sup> «Le plâtre qui se trouve a votre exposition est l’originale et il n’en existe pas de moule [...] je vous prie de fixer la somme en envisageant [...] que je sacrifie ainsi les reproductions que je promis en faire», lettera di Pierre Braecke ad Antonio Fradeletto, Bruxelles 23 mai 1899, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 9 “Corrispondenza col Municipio e vari. A-G 1899”, fasc. “B 1898-1899”.



respiro, capace di essere compreso dal grande pubblico<sup>109</sup>. Realizzato tra il 1894 e il 1897, l'intervento chiude il secolo della cosiddetta "ville sculptée", durante il quale l'arte plastica si è affermata come originale e moderna anche nella sua dimensione urbana. Quest'aspetto, colto nel lavoro di Braecke, è destinato a restare tutt'altro che secondario negli anni a venire e anzi, a padiglione realizzato, si consoliderà come cifra caratteristica della partecipazione belga alla Biennale.

Il successo del 1899, di cui si diceva, è certamente favorito anche da contingenze esterne che determinano una drastica diminuzione della statuaria straniera. Ad incidere sono sia l'incremento del contributo italiano, sia la riduzione dello spazio a disposizione, destinato parzialmente alla nuova sezione di arte decorativa. Così, dei diciassette pezzi cui si riduce il contributo internazionale, ben quindici provengono dal Belgio. Inutile dire che non c'è resoconto dell'epoca che non sottolinei il fatto<sup>110</sup>.

Anche l'istituzione delle mostre individuali gioca un ruolo importante, benché l'impatto finale sia inferiore alle premesse. Di queste quindici opere, nove appartengono a Van der Stappen<sup>111</sup>.

Non è chiaro se l'ipotesi della personale spetti a Fradeletto o se, avvisato della novità, sia il Belga a proporla. Certo è che la mostra che si realizza mantiene poche delle iniziali assicurazioni, centrate sulla disponibilità di un'intera sala di

---

<sup>109</sup> Cfr. François Loyer, *Paul Hankar. La naissance de l'Art Nouveau*, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1986, pp. 81-82. Il progetto è reso pubblico nel 1893 con l'esposizione della *maquette*. Van der Stappen e Meunier incaricano Paul Hankar del disegno delle fontane. Attualmente parte delle sculture sono state trasferite al nuovo Giardino Botanico nazionale di Meise, istituito negli anni Trenta, all'epoca in cui le trasformazioni urbanistiche della città avevano solo cominciato a mettere in pericolo l'esistenza stessa del vecchio giardino ottocentesco. Oggi, ciò che resta è un parco cittadino di superficie notevolmente ridotta rispetto all'originaria. Resta l'edificio neoclassico dell'Orangerie, costruito dall'architetto Tilman François Suys tra il 1826 e il 1829, contestualmente al giardino.

<sup>110</sup> Per Mario Morasso solo la scultura belga merita di essere menzionata, accanto, beninteso, a quella italiana: cfr. Id., *L'arte moderna alla III Esposizione di Venezia. IV*, in "Nuova Antologia", vol. 168, fasc. 669, 1 novembre 1899, p. 172. Per Vittorio Pica «la scultura straniera può dirsi che quest'anno non sia rappresentata all'esposizione di Venezia che dai Belgi», Id., *L'arte mondiale a Venezia...cit.*, p. 160. I toni di Pica sono anche quelli di Enrico Thovez, *L'arte a Venezia alla III Esposizione...cit.*

<sup>111</sup> Le mostre individuali, introdotte per la prima volta con la terza Biennale, non erano esclusivamente appannaggio dei pittori. L'articolo 15 del regolamento chiariva, infatti, che lo scopo era quello di «dare un'idea adeguata di taluna fra le più nobili attività artistiche del tempo nostro».

circa una decina di metri quadrati in cui poter esporre almeno venti lavori<sup>112</sup>. La collocazione definitiva nell'ambiente della tribuna, già occupato da altre sculture e dalle produzioni di arte decorativa, renderà infatti difficilmente leggibile la mostra come un *unicum*, tanto che ad essere riconosciute come esposizioni individuali saranno solo quelle dei pittori.

Infine, i molti acquisti per Ca' Pesaro testimoniano anch'essi il valore generalmente attribuito in questo momento storico alla statuaria belga.

In totale risultano vendute ben otto opere, quindi più della metà<sup>113</sup>: due sono per la galleria civica che, però, ne guadagnerà ancora altre due tra quelle vendute ai privati.

Per la prima volta, ad occuparsi degli acquisti pubblici è un'apposita commissione, nominata dal Comune. L'idea era quella di creare una sorta di "comitato scientifico" che effettuasse le scelte sulla base di precisi criteri di selezione in modo da pianificare gli acquisti e dare così struttura alla collezione dell'istituenda galleria<sup>114</sup>.

I componenti - Ugo Ojetti, Vittorio Pica, Primo Levi (L'Italiano) e Giulio Pisa - ritenevano che l'importanza della partecipazione belga a questa terza edizione meritasse un riconoscimento e che ciò dovesse avvenire per il tramite della scultura<sup>115</sup>. In parte, però, questa decisione voleva anche rimediare all'*impasse* che si era creata alla precedente Biennale, quando non era stato possibile conferire ai Belgi le meritate ricompense.

---

<sup>112</sup> «Puis-je toujours compter qu'une salle sera mise à ma disposition pour mon Exposition d'oeuvres à Venise. Dans l'affirmative veuillez me faire savoir: 1° quelle est la dimension de la salle et comment elle est éclairée. 2° le dernier délai d'envoi [...]. Je pourrai réunir une vingtaine d'oeuvres de sculptures – marbres, bronzes et ivoire - [...]», lettera di Charles Van der Stappen ad Antonio Fradeletto, Bruxelles 9 janvier 1899, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 8 "Corrispondenza H-Z, 1899", fasc. "1898-1899 V-W-Z".

<sup>113</sup> Cfr. *Petite chronique* in "L'Art Moderne", n. 2, 14 janvier 1900, p. 14.

<sup>114</sup> Cfr. Flavia Scotton, *La Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro (1897-1914): un museo possibile*, in *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, catalogo dell'esposizione, a cura di Maria Masau Dan, Giuseppe Pavanello, Electa, Milano 1995, pp. 39-40.

<sup>115</sup> *Relazione della Giuria per l'acquisto delle opere da collocarsi nella Galleria internazionale d'Arte moderna della Città di Venezia*, Venezia 21 maggio 1899. Considerati gli apprezzamenti di Ojetti e Pica all'indirizzo tanto dell'opera di Meunier, quanto di quella presentata da Braecke, l'intenzione non stupisce. Cfr. Vittorio Pica in *L'arte mondiale...cit.*, pp. 269-270 e Ugo Ojetti in *L'arte moderna a Venezia. Esposizione mondiale del 1897*, Enrico Voghera Editore, Roma 1897, pp. 249-252.

Nel 1897, l'unico pezzo acquisito dal museo cittadino era stato il gesso della *Sfinge misteriosa* (*Sphinx mystérieux*, 1897 fig. 7) di Van der Stappen, frutto non di un acquisto pubblico ma della donazione – e, dunque, del gusto<sup>116</sup> - di un privato cittadino. Il busto, di chiara impronta simbolista, era stato comperato dall'imprenditore veneziano Nicolò Spada che ne aveva personalmente fatto dono alla municipalità<sup>117</sup>. Già esposto nel febbraio di quello stesso anno al Salon de la Libre Esthétique, il gesso era servito per eseguire un unico esemplare, realizzato appositamente per la mostra coloniale di Bruxelles che si svolgeva in parallelo alla Biennale. Si trattava di una scultura decorativa in avorio ed argento dorato che nasceva in, e per, un preciso contesto di cui ci si occuperà in seguito.

Di contro, nonostante gli unanimi giudizi positivi circa i suoi due lavori<sup>118</sup>, Constantin Meunier non aveva potuto essere premiato perché si era presentato fuori concorso. Né sorte migliore era toccata a Pierre Braecke<sup>119</sup> al quale si era potuto assegnare solo un riconoscimento secondario e per di più condiviso con l'italiano Giuseppe Romagnoli. E ciò succedeva malgrado «l'altissimo conto in cui [la giuria teneva] la sua opera, alla quale avrebbe data senza esitanza uno dei

---

<sup>116</sup> Sulla *Sfinge* i giudizi della critica italiana concordano: piace poco o per niente. Anche Pica dice di preferire l'altra opera esposta da Van der Stappen, il bassorilievo dedicato al *Silenzio*. Unica voce fuori dal coro è quella di Tullo Massarani che, però, apprezza l'intera sezione scultorea belga, cfr. Id., *La seconda Mostra Internazionale di Belle Arti in Venezia. II*, in "Nuova Antologia", vol. 155, fasc. 19, 1 ottobre 1897, p. 408.

<sup>117</sup> Cfr. Giuliana Donzello, *Arte e collezionismo. Fradeletto e Pica primi segretari alle Biennali veneziane, 1895-1926*, Firenze libri, Firenze 1987, p. 27.

<sup>118</sup> Meunier presenta la statuette del *Falciatore* e la testa dello *Scaricatore* che raccolgono ottimi pareri. A Pica e Ogetti fanno eco Enrico Thovez, *L'Arte mondiale a Venezia. I Piemontesi, Toscani, Emiliani, Romani, ecc. La scoltura*, in "Corriere della Sera", 22-23 agosto 1897 e Guido Martinelli, *Le grandi esposizioni internazionali: l'Esposizione artistica di Venezia*, in "Emporium", vol. VI, n. 32, agosto 1897, p. 140. Persino Mario Pilo, oltremodo duro nel giudizio sull'esposizione dei Belgi, ammetteva per le statuette di Meunier almeno un'«aurea mediocrità», cfr. Id., *La seconda Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, in "Gazzetta letteraria", n. 33, 14 agosto 1897, p. 5.

<sup>119</sup> Pierre-Jean Braecke (Nieuport, 1858 – Bruxelles, 1938) studia all'Accademia di Lovanio ma lavora contemporaneamente nell'atelier di uno scultore a Bruges. I soggetti tratti dalla vita sociale e popolare, quale quello presentato a Venezia, non rappresentano il vero centro della sua opera. Affascinato dall'eredità classica, Braecke è fondamentalmente uno scultore idealista e, tra tutti, il più assiduo collaboratore di Victor Horta. Cfr. Vittorio Pica, *Nel mondo delle arti belle (Medaglioni)*. *Pierre Braecke*, in "Minerva", vol. XX (luglio-dicembre), n. 12, 2 settembre 1900, pp. 281-213 e Id., *Artisti contemporanei: Pierre Braecke*, in "Emporium", vol. XIX, n. 109, gennaio 1904, pp. 3-19.

primi premi»<sup>120</sup>. Il motivo era che la sua apprezzata scultura, *Il Perdono* (*Le Pardon*, 1893 fig. 8), aveva già figurato in altre esposizioni.

La nuova commissione intendeva, quindi, correggere queste precedenti storture ed era in grado di farlo nel modo più convincente: non più per mezzo di semplici premi in denaro ma con proposte di acquisto. Il mandato affidatole teneva conto, dunque, degli auspici formulati dalla giuria di premiazione del 1897 che contava tra i membri anche Van der Stappen<sup>121</sup>.

Così di Meunier si compera il bronzetto del *Martellatore* (*Marteleur*, 1885, fig. 9) e di Braecke l'unica opera esposta, il gesso della *Boscaiola*, purtroppo distrutto durante la seconda guerra mondiale. Come detto, la galleria si arricchisce di ulteriori due opere, ancora di Van der Stappen ma questa volta in bronzo. L'acquisizione della *Spigolatrice* (*La Glaneuse*, 1891 fig. 10) si deve all'intercessione di Fradeletto ed alla segnalazione dei membri della commissione, rammaricati per non averne potuto proporre direttamente l'acquisto in quanto opera di artista già rappresentato nella raccolta civica<sup>122</sup>. La mediazione del Segretario generale pesa anche sull'acquisto della seconda, *La Donna dei covoni* (*La Femme à la gerbe*, 1891 fig. 11)<sup>123</sup>, ora dispersa ma almeno fino agli Trenta esposta a Ca' Pesaro<sup>124</sup> (fig. 12).

Al di là delle motivazioni pregresse risalenti al 1897, appare evidente come tali preferenze siano mosse da criteri di coerenza tematica. Il denominatore comune è la rappresentazione del lavoro umano nelle sue diverse letture: poetica quella di Meunier, più cruda in Braecke o più virtuosistica come in Van der

---

<sup>120</sup> *Relazione della giuria per le premiazioni*, Venezia 6 agosto 1897, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 9 "Corrispondenza col Municipio e vari A-G 1899", fasc. "1899. Corrispondenza col Municipio".

<sup>121</sup> Due sono gli appunti conclusivi che ci interessano. I giurati del 1897 sostengono che escludere le opere dalle ricompense maggiori «pel solo fatto d'aver figurato in precedenti Esposizioni, anche non remote, pregiudica troppo la libertà dell'esame e può impedire di rendere i dovuti onori a varie opere di primo ordine». Quindi la giuria si chiede, e chiede, se non sia più utile convertire i premi in acquisti «a beneficio delle pinacoteche nazionali e locali», *Relazione della giuria...cit.*, Venezia 6 agosto 1897.

<sup>122</sup> Cfr. *Relazione della Giuria per l'acquisto...cit.*

<sup>123</sup> «Je tiens à vous remercier pour l'achat de la Femme à la gerbe – je suis convaincu que c'est pour votre intervention que cette acquisition a été faite – Je suis heureux qu'elle soit destinée comme la Glaneuse à votre beau musée», lettera di Charles Van der Stappen ad Antonio Fradeletto, Bruxelles 10 octobre 1899 in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 8 "Corrispondenza H-Z, 1899", fasc. "1898-1899 V-W-Z".

<sup>124</sup> L'archivio di Ca' Pesaro non dà alcuna utile informazione in proposito.

Stappen che continua ad essere legato ad una visione più tecnica del fare scultura. Non a caso le altre due opere esposte da Meunier<sup>125</sup> restano secondarie, così come i due lavori di Guillaume Charlier che, pur essendo considerato il padre della scultura sociale, si presenterà a Venezia in questa veste solo nel 1912<sup>126</sup>.

Le scelte, dunque, pur restando legate ad un ambito di interesse sociale, rifuggono dagli eccessi veristi della scultura di genere tipici del panorama italiano, prediligendo quella diversa attitudine nel trattamento dei soggetti su cui, da tempo, si era costruita la fama internazionale della statuaria belga.

#### 2.4 *Les échos de Tervueren*. Lo scarso rilievo delle arti decorative

«Oui! Les beaux antiques [...] Ils avaient le goût et l'instinct du beau, cet instinct et ce goût étaient portés si loin que dans les objets de nécessités journalières, ils trouvaient moyen de faire oeuvres d'art»\*

Su un punto la critica - tanto belga quanto italiana - è unanime: la caratteristica più saliente della vicenda artistica di Van der Stappen è la versatilità. La si poteva rilevare nell'impiego dei materiali e delle diverse tecniche realizzative, nella scelta dei soggetti e nelle dimensioni degli interventi. A questo proposito, nel suo articolo su "Emporium", Roux mette in luce il doppio registro che segna l'intero percorso dello scultore: «Il Van der Stappen ama l'arte monumentale che piace alle moltitudini; ma non trascura l'arte in miniatura che è cara ai ricchi»; è noto per «la grande armonia delle sue composizioni colossali,

---

<sup>125</sup> Accanto al *Martellatore* figurano anche una *Maternità* e *Mater dolorosa*, entrambe estranee alla tematica sociale.

<sup>126</sup> Meunier non è l'inventore di questa scultura sociale. Esperienze precedenti alla sua sono, per esempio, quelle degli italiani Vincenzo Vela e Achille D'Orsi. Anche in Belgio qualcosa si era già fatto. Uno dei primi a cimentarsi in questa direzione è appunto Guillaume Charlier, allievo di Van der Stappen. Ma solo nel 1912, nel padiglione nazionale, esporrà due figure di pescatori. Cfr. Herman Dons, *Un précurseur. Le père de la sculpture sociale*, in "Le Home", a. VI, n. 3, 31 mars 1913, pp. 3-7 e Jacques Van Lennep, *Catalogue de la sculpture. Artistes nés entre 1750 et 1882*, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Snoeck-Ducajou & Zoon, Gand 1992, pp. 28-29.

\* Lettera di Charles Van der Stappen a Edmond Picard, Rome 13 juillet 1877, riportata in Françoise de Moreau-Iweins, *Aspects de l'oeuvre sculptée de Charles Van der Stappen (1843-1910)*, mémoire de licence, directeur Paul Hadermann, Université Libre de Bruxelles, a. a. 1990-1991, p. 58.

come per la eleganza dei motivi decorativi e la gentilezza dell'arte applicata all'industria»<sup>127</sup>.

In effetti, già alla prima Biennale, lo scultore non si era presentato solo come l'autore del *David*. Aveva esposto anche due medaglioni in bronzo su cui però le cronache avevano glissato, con l'unica significativa eccezione di Alfredo Melani<sup>128</sup>.

Così nella seconda, accanto al celebre e celebrato busto in gesso della *Sfinge misteriosa*, proponeva, unico tra gli scultori del gruppo, un bassorilievo in bronzo intitolato al *Silenzio*.

Ma nel 1899 l'apertura della Biennale alle arti decorative era senz'altro un'opportunità da cogliere, utile sia ad accrescere la compagine belga in laguna che, per quantità, era ancora poca cosa, sia a presentare prodotti poco noti al pubblico italiano.

In realtà la nuova sezione si risolve nel monopolio della Scuola di Glasgow, ma nessuno fa a gara per recensire l'evento.

Pur riconoscendo le buone intenzioni dei veneziani, l'operazione nel suo complesso resta solo un «primo passo [...] un po' troppo misurato»<sup>129</sup>. Tuttavia, se valutato su un più ampio orizzonte, era un inizio tutt'altro che timido sia nei modi che nei tempi; sia, quindi, sul versante della scelta di stile che, per così dire, su quello della puntualità. In quella stessa estate, infatti, i quattro di Glasgow esponevano anche nei saloni della Secessione monacense, prima che un'altra Secessione, quella viennese, li rivelasse definitivamente al pubblico europeo nel 1900.

Ma in Italia la portata innovativa dell'episodio veneziano si sarebbe colta solo qualche anno dopo, complice il ritardo nazionale con cui si sviluppa

---

<sup>127</sup> Onorato Roux, *Artisti contemporanei: Carlo Van der Stappen*, in "Emporium", vol. II, n. 7, luglio 1895, pp. 22, 23-24.

<sup>128</sup> Nel 1895, l'attenzione di Melani all'arte decorativa non ha più bisogno di essere sottolineata. Si tratta di un ennesimo esempio che si inserisce, quantomeno nel solco dei suoi scritti su "Arte Italiana Decorativa e Industriale". Scrive Melani: «Van der Stappen [...] con due medaglioni in bronzo bravamente scolpiti fa viepiù rimpiangere l'assenza di due tra i più forti medaglisti viventi Giulio Chaplain e Oscar Roty, coi quali in Francia, almeno per ora, l'arte di far medaglie ha detto l'ultima parola», Alfredo Melani, *Prima Esposizione internazionale d'arte...cit.*, p. 72.

<sup>129</sup> Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia nel 1899*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1899, p. 163.

l'interesse nei confronti della nuova estetica decorativa<sup>130</sup>. Un ritardo particolarmente significativo se paragonato all'accoglienza che il gruppo - allora non ancora formato - aveva ricevuto a Liegi nel 1895 in quella che era stata la loro prima comparsa sul continente e che consolidava l'egemonia anglosassone sulla via del rinnovamento stilistico<sup>131</sup>.

I pochi scritti sulla Biennale che lasciavano anche spazio all'arte decorativa, si risolvevano tutti in attacchi più o meno pesanti all'indirizzo degli Scozzesi.

Mario Pilo, già da tempo favorevole all'introduzione delle arti decorative<sup>132</sup>, infieriva sugli avvisi pubblicitari delle sorelle MacDonald, «certainement conçus pendant une terrible indigestion»<sup>133</sup>. Anche Enrico Thovez sfruttava l'occasione per scagliarsi contro il «rachitismo» stilistico dei «Glasgow designers»<sup>134</sup>, ignorando tutto il resto. Per il critico torinese le loro stilizzazioni altro non erano che un'ulteriore dimostrazione della pervasività del fenomeno preraffaellita che, dall'arte pura alle Arts and Crafts, minacciava di continuare ad estendere il suo raggio d'azione<sup>135</sup>.

Nell'insieme dunque questo primo appuntamento aveva riscosso uno scarso successo di critica e ancora minori espressioni di gradimento.

---

<sup>130</sup> Alfredo Melani, *L'Esposizione d'Arte Decorativa odierna in Torino. V. Inghilterra e Scozia*, in "Arte Italiana Decorativa e Industriale", n. 8, agosto 1902, pp. 63-68.

<sup>131</sup> L'esposizione di arte applicata che si tiene a Liegi nel 1895 è organizzata da Gustave Serrurier-Bovy che si occupa anche delle convocazioni. Complessivamente sono 95 gli espositori e 600 le opere. Per i Belgi espongono Paul Hankar con Adolphe Crespin e Edouard Duyck. Horta, pure invitato, non risponde. Imponente è il contingente degli artisti inglesi presenti - tra cui Walter Crane, William Morris, Ashbee e Townsend e anche Heywood Sumner - ma anche gli allievi della Glasgow School of Art, guidati dal direttore Francis Newbery, rispondono in massa presentando più di 100 lavori, tra carte da parati, tessuti, soprammobili, manifesti, vetrate, tappeti, lavori in metallo e disegni d'architettura. Per Hankar la mostra scozzese dimostra, tra l'altro, che è possibile creare dei prodotti «sans qu'ils soient Renaissance ou Louis quelconque». Si veda François Loyer, *Paul Hankar. La naissance de l'Art Nouveau*, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1986, pp. 121-122.

<sup>132</sup> Mario Pilo, *La seconda Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, in "Gazzetta letteraria", n. 33, 14 agosto 1897, p. 4.

<sup>133</sup> Mario Pilo, *Chronique artistique. La IIIe Exposition internationale d'art à Venise*, in "L'Humanité nouvelle", a. XVI, 1899, p. 494.

<sup>134</sup> Enrico Thovez, *L'Arte a Venezia alla III Esposizione Internazionale. L'Arte decorativa*, in "La Stampa", 29 settembre 1899.

<sup>135</sup> In proposito si veda Enrico Thovez, *Il nuovo rachitismo*, in "Corriere della Sera", 16 ottobre 1895, e più recentemente anche in Enrico Thovez, *Scritti d'arte*, a cura di Bianca Saletti, Canova, Treviso 1980, pp. 1-7. Ma lo stesso concetto è anche in Enrico Thovez, *Il rinascimento delle arti decorative*, in *L'Arte all'Esposizione di Torino del 1898*, Roux Frassati e C., Torino s.d., pp. 30-32 (in partic. p. 32).

Quanto al contributo belga è raro trovare notizie. Lo stesso Pica è molto conciso nella rassegna e Thovez non lo registra.

Va detto, però, che nemmeno il catalogo dell'esposizione aiutava a far chiarezza. Avaro di informazioni, si limitava a distinguere l'«arte decorativa scozzese» da una non meglio precisata «arte decorativa varia», per altro quasi tutta di provenienza belga<sup>136</sup>. In più, non solo era stringato, ma anche carente. Almeno un paio di lacune riguardavano le opere di Van der Stappen, il cui invio aveva subito, all'ultimo momento, qualche modifica. Uno dei pezzi già spediti a Venezia doveva necessariamente ritornare a Bruxelles<sup>137</sup>. In alternativa lo scultore avrebbe mandato altri due suoi lavori. Ma la prossimità dell'inaugurazione<sup>138</sup> aveva impedito il completo aggiornamento del catalogo dove, se non si faceva menzione dell'opera ritornata in Belgio - il bronzetto de *L'ouvrier d'art* -, non figuravano nemmeno le due mandate in sostituzione, che compariranno solo nella seconda edizione.

L'imprecisione si rivelerà, comunque, di poco conto poiché, a mostra conclusa, la *Spigolatrice* è acquistata per la galleria cittadina e dell'*In hoc signo vinces* (fig. 13) le cronache registrano almeno la presenza. In quest'ultimo caso, però, i documenti raccontano dell'altro.

I resoconti della mostra lo indicano come una statuetta in avorio e argento e, al di là del «misticismo eroico» che vi legge Morasso<sup>139</sup>, nulla più è dato sapere. Non è chiaro perciò se sia stata esposta nelle condizioni richieste da Van der Stappen.

La statuetta, oggi dispersa, era un esemplare unico. Nella sua versione originaria aveva anche una decorazione a pietre preziose, rimossa a causa dell'eccessivo valore di vendita<sup>140</sup>. Si trattava di un lavoro da assemblare perché

---

<sup>136</sup> Completavano la sezione tre pezzi del norvegese Gerhard Munthe.

<sup>137</sup> Durante il trasporto delle opere a Venezia, una promessa di acquisto si trasforma in vendita. Lo scultore quindi richiede il rientro dell'opera non appena fosse arrivata a Venezia.

<sup>138</sup> Le richieste e i rimpiazzi si effettuano tra il 30 marzo e il 1 maggio 1899. L'esposizione apriva i battenti il 22 aprile.

<sup>139</sup> Mario Morasso, *L'arte moderna alla III Esposizione di Venezia. IV*, in "Nuova Antologia", vol. 168, fasc. 669, 1 novembre 1899, p. 172.

<sup>140</sup> «L'épée que la statuette tient en main contenait pour soixante-dix mille francs de brillants. L'oeuvre en dehors des pierreries était évaluée à trente mille francs». Per altre ragioni che Van der Stappen spiega in questa stessa lettera, il prezzo di vendita poteva essere ridotto a



composto di più parti. Per questa ragione, lo scultore invia innanzitutto una fotografia, affinché il gruppo possa essere montato «dans la même tournure de lignes»<sup>141</sup>. Incaricato del collocamento è, come al solito, Emilio Marsili, al quale Van der Stappen raccomanda «le placement de la figure en ivoire, qu'elle soit bien d'à plomb avec le socle en onyx»<sup>142</sup>. L'opera, infatti, includeva uno zoccolo ma anche una vetrina. «Je tiens essentiellement à ce que cette oeuvre d'art soit placée sous verre – le tout formant un ensemble»<sup>143</sup>: un insieme ideato in tre parti ma anche da tre diverse mani. Il disegno dello zoccolo era di Henry van de Velde, mentre la vetrina portava la firma di Paul Hankar<sup>144</sup>. La composizione avrebbe, perciò, riproposto quella stessa ideata per la *Sfinge misteriosa*, di cui era appunto il corrispettivo<sup>145</sup>. Non a caso, in mancanza di altre immagini esplicative, Van der Stappen invia a Venezia proprio la foto della *Sfinge* «sous la vitrine, qui se trouve placé dans un état identique»<sup>146</sup> (figg. 14-16).

Nate dalla collaborazione tra uno scultore, un “designer” e un architetto, entrambe erano state realizzate appositamente per la mostra coloniale di Tervueren, parte integrante dell'Esposizione internazionale di Bruxelles del 1897<sup>147</sup>. La manifestazione, promossa da Leopoldo II, aveva una marcata valenza

---

quindicimila lire. Si trattava comunque di un costo piuttosto elevato ma «quand on convient que c'est une oeuvre unique et qu'elle est exécutée en matières précieuses. Le morceau d'ivoire dans lequel j'ai sculpté la statuette est de toute pureté et très rare à trouver dans ces dimensions», lettera di Charles Van der Stappen ad Antonio Fradeletto, Bruxelles 1 mai 1899, in ASAC, Fs, *Scatolone*, b. 8 “Corrispondenza H-Z 1899”, fasc. “1898-1899 V-W-Z”.

<sup>141</sup> Lettera di Charles Van der Stappen ad Antonio Fradeletto, Bruxelles 8 avril 1899, in Ivi.

<sup>142</sup> Lettera di Charles Van der Stappen ad Antonio Fradeletto, Bruxelles 18 avril 1899, in Ivi.

<sup>143</sup> Ibidem.

<sup>144</sup> Paul Hankar (Frameries, 1859 – Bruxelles, 1901) è considerato, assieme a Victor Horta, il pioniere dell'Art Nouveau belga. Frequentava l'accademia e parallelamente lavora nello studio di Henri Beyaert che lascerà solo nel 1894 alla morte di quest'ultimo. Qui si specializza nelle opere in ferro forgiato, disegnando parapetti, cancellate, scale e altri elementi architettonici. Nel 1893 costruisce il suo primo edificio, ovvero la sua casa d'abitazione con annesso studio. Nei pochi anni che lo separano dalla prematura scomparsa, crea arredi e realizza molti altri immobili, quasi esclusivamente case private, cottage e atelier per artisti che sono tra i suoi principali committenti. Hankar è inoltre insegnante e archeologo.

<sup>145</sup> Si veda in proposito Sébastien Clerbois, *Léopold II, les expositions coloniales et le renouveau de la sculpture en ivoire en Belgique*, in “Museum Dynasticum”, n. 1, 2002, pp. 15-25.

<sup>146</sup> La questione è trattata tanto nella lettera datata 8 aprile, quanto nella successiva del 18, entrambe già citate.

<sup>147</sup> François Loyer, *Paul Hankar...cit.*, pp. 158-165; Jacques-Grégoire Watelet, *Léopold II surpris par l'Art Nouveau – Tervueren 1897*, in *La dynastie et la culture en Belgique*, sous la direction de Herman Balthazar, Jean Stengers, Fonds Mercator, Anvers 1990, pp. 149-160; Françoise Aubry, *L'exposition de Tervueren en 1897: scénographie Art nouveau et arts primitifs*,

politica. Il re intendeva dar prova dei vantaggi derivanti dal possesso della regione congolese, di cui allora era l'esclusivo proprietario in qualità di capo dello Stato Indipendente del Congo. Lo scopo era quello di allargare i consensi attorno ad un'impresa coloniale fortemente invisa alla maggioranza dei Belgi che, contrariamente alle speranze accarezzate dal sovrano, rifiutava l'idea di un'acquisizione del Congo da parte dello Stato.

Sul versante artistico, la mostra diventa l'occasione di presentare, per la prima volta in un contesto ufficiale e per la prima volta al grande pubblico, l'Art Nouveau e le creazioni dei suoi giovani interpreti<sup>148</sup>. Assieme a Paul Hankar, cui è affidato anche il progetto generale, prestano la loro opera Gustave Serrurier-Bovy<sup>149</sup>, Henry van de Velde e Georges Hobé<sup>150</sup>, ciascuno responsabile dell'allestimento di una delle quattro sale espositive<sup>151</sup> (figg. 17-21).

---

in *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris*, catalogue d'exposition, sous la direction d'Anne Pinget et Robert Hooze, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux et Fonds Mercator, Paris - Anvers 1997, pp. 397-402 e in *Bruxelles carrefour de cultures*, catalogue d'exposition, sous la direction de Robert Hooze, Fonds Mercator, Anvers 2000, pp. 179-184.

<sup>148</sup> L'idea di impiegare il nuovo linguaggio e di chiamare a raccolta la giovane generazione di artisti spetta al barone Edmond van Eetvelde, ministro del Congo, e al suo segretario, il luogotenente Théodore Masui. Van Eetvelde era, allora, già committente di Victor Horta che realizza la sua residenza privata a Bruxelles tuttora esistente. Cfr. Hippolyte Fierens-Gevaert, *Une exposition coloniale à Tervueren*, in "Journal des débats politiques et littéraires", 18 janvier 1898.

<sup>149</sup> Gustave Serrurier (Liegi, 1858 – Ivi, 1910) è architetto e decoratore. Nel 1884, di ritorno dall'Inghilterra, apre con sua moglie, Maria Bovy, un negozio di tessuti e oggettistica giapponese che importava direttamente da Liberty. In seguito, ispirandosi all'esperienza e all'estetica delle Arts and Crafts, passa al disegno e alla produzione in proprio di mobili ed oggetti d'uso. Nel 1894, per il tramite di van de Velde è invitato al Salon della Libre Esthétique dove espone l'arredo completo per una stanza da lavoro. L'anno successivo esporrà l'arredo per la camera di un artigiano, le cui semplici linee ispireranno gli arredi di van de Velde per il Bloemenwerf. A Liegi, intanto, Serrurier crea l'associazione L'Oeuvre artistique, il cui primo salone è la ricordata esposizione internazionale di arti applicate del 1895. Il suo giro d'affari cresce e si amplia portandolo ad aprire altri due punti vendita a Bruxelles e a Parigi. Van de Velde, estimatore della sua opera, gli rende omaggio dedicandogli un numero speciale della rivista *Innen-Dekoration* (1902).

<sup>150</sup> Georges Hobé (Bruxelles, 1854 – Ixelles, Bruxelles, 1936) è architetto autodidatta. All'architettura costruita approda solo all'età di quarant'anni. Fino ad allora, sulle orme del padre ebanista, si occupa della creazione di mobili. Nel 1890 apre un proprio laboratorio e nel 1895 espone una serie di seggiole all'esposizione della Libre Esthétique. Più tardi, durante un viaggio nel Regno Unito (1898), scopre i cottage inglesi che gli paiono un'ottima combinazione di semplicità costruttiva, razionalità e "ambientamento". L'attenzione per l'impatto paesaggistico, il rispetto delle caratteristiche del sito e la tutela della vegetazione resteranno aspetti fondamentali della sua pratica architettonica. Realizza ville, cottage ed edifici pubblici soprattutto nei dintorni delle città di provincia e nei piccoli centri urbani.

<sup>151</sup> Paul Hankar allestisce la Sala dell'Etnografia, Serrurier-Bovy progetta la Sala delle Importazioni, van de Velde quella delle Esportazioni e George Hobé la sala dedicata alle Grandi Colture. Ciascuno lavora in collaborazione con pittori e decoratori.

Ne esce un'operazione di propaganda che impiega il nuovo stile in chiave pubblicitaria. L'esigenza di dar prova degli interessi insiti nello sfruttamento delle risorse africane trasforma l'esposizione in un esempio di "progettazione integrata", in cui scultori, architetti e decoratori sono invitati a fare il più largo uso possibile dei materiali d'importazione: legni, avori, stoffe e stuoie. Dalla scenografia d'insieme ai singoli oggetti, ogni realizzazione era, dunque, l'esito di un contributo comune.

Tra i primati che vanta la mostra, c'è anche quello della rinascita della scultura crisoelefantina: una "rinascita", per quanto detto, del tutto pilotata<sup>152</sup>.

Poco meno di quaranta artisti avevano ricavato più di ottanta sculture da blocchi di avorio messi a loro disposizione. Tra i convocati figuravano nomi di tutto rilievo, da Meunier a Khnopff, agli scultori della più giovane generazione, alcuni dei quali arriveranno a Venezia solo con il nuovo secolo. Temi e soggetti erano i più vari e attestavano la diversità di stili ormai esistente, anche se la maggior parte della produzione rientrava nella sfera simbolista. Il primo premio va a Van der Stappen proprio per la composizione *In hoc signo vinces*<sup>153</sup> presentata a Venezia che, per quanto astratta dal suo originario contesto, condensava in sé i caratteri salienti dell'operazione di Tervueren.

Ma l'arte decorativa belga alla Biennale non si riduceva solo a Van der Stappen, così come il suo non era l'unico ricordo della mostra congolese.

Nei precedenti appuntamenti veneziani Paul Dubois si era fatto apprezzare come scultore. Ora invece proponeva «alcuni leggiadrissimi lavori in stagno»<sup>154</sup>:

---

<sup>152</sup> Di rinascita nel solco della tradizione parla Octave Maus, *La sculpture en ivoire à l'Exposition de Bruxelles*, in "Art et Décoration", t. II, juillet-décembre 1897, pp. 129-133. In effetti, nei territori fiamminghi e del Brabante, si sviluppa a partire dal Rinascimento – e si mantiene viva fino a tutto il XVIII secolo – una ricca tradizione legata al taglio dell'avorio, di cui Anversa è la più importante piazza commerciale. Tuttavia, il risveglio cui si assiste allo scadere dell'Ottocento non è evento spontaneo ma opportunisticamente indotto dalla "ragion reale". Dopo un primo tentativo di scarso successo all'Esposizione internazionale di Anversa del 1894 è appunto con la sezione coloniale Tervueren che il fenomeno si rivela in tutta la sua portata. Cfr. Bruno Fornari, *Académisme et mutations au tournant du siècle*, in *La sculpture en Belgique au 19ème siècle*, catalogue d'exposition sous la direction de Jacques van Lennep, t. I, Générale de Banque, Bruxelles 1990, pp. 136-139.

<sup>153</sup> La *Sfinge misteriosa* sarebbe, invece, rimasta al Museo del Congo – l'odierno Museo reale dell'Africa centrale – prima di entrare a far parte della collezione del Museo del Cinquantenario, dove si trova tuttora, purtroppo priva di vetrina e di zoccolo.

<sup>154</sup> Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia nel 1899*, cit., p. 162.

cinque oggetti d'uso, quattro dei quali – un'anfora, due tazze e il candelabro - risultano acquistati da privati<sup>155</sup>. A differenza del suo maestro, legato ad un concetto più tradizionale di arte decorativa, estraneo, cioè, ad un riscontro di tipo funzionale, l'allievo si cimenta volentieri anche nella realizzazione di articoli di lusso a scopo utilitario. Questo interesse degli scultori verso la produzione di oggetti d'uso si era, infatti, specialmente sviluppato con l'Esposizione Universale di Parigi del 1889 dove, per la prima volta in una grande *kermesse*, si inaugurava un'apposita sezione di oggetti d'arte nell'ambito dei saloni di Belle Arti. Dubois era stato uno dei primi artisti a cimentarsi in questa direzione. Nel 1891 aveva presentato una dozzina di suoi pezzi, tra vasi, coppe e piatti, al primo Salon des Vingt dedicato anche all'arte decorativa, del quale aveva inoltre curato l'allestimento<sup>156</sup>.

Il terzo esponente, convocato per l'occasione da Van der Stappen, era il pittore e decoratore Adolphe Crespin, presentato a Fradeletto come «un des nos meilleurs artistes [d'] Art Appliqué»<sup>157</sup>.

Se Dubois aveva fatto parte della quarantina di scultori invitati a produrre almeno un'opera per il Salone d'Onore di Tervueren, i rapporti di Crespin con l'esposizione di Bruxelles erano di ben altra natura e di più ampia portata.

Stretto collaboratore di Paul Hankar, i due avevano studiato fin dal 1894 un progetto di Ville Moderne da realizzare nell'ambito della manifestazione internazionale<sup>158</sup>. Malgrado il fallimento dell'iniziativa, avrebbero comunque

---

<sup>155</sup> Cfr. *Petite chronique*, in "L'Art Moderne", n. 2, 14 janvier 1900, p. 14. I toni sono piuttosto soddisfatti soprattutto perché «Les acquisitions faites aux artistes français ont été moins nombreuses».

<sup>156</sup> In proposito van de Velde specifica: «Il n'y avait pas des vitrines, et Paul Dubois décida de présenter individuellement les objets sur des piédestaux placés dans l'espace séparant les cadres suspendus aux cimaises. Par la juxtaposition immédiate des tableaux et des objets, il entendait souligner l'importance et le caractère de ceux-ci. L'artisanat d'art retrouva ainsi la place qui lui revenait parmi les arts libéraux. Dès lors, plus aucune exposition des XX ne fit de différence entre arts purs et arts appliqués», Henry van de Velde, *Récit de ma vie*, t. I 1863-1900, Versa Flammarion, Bruxelles 1992, p. 167.

<sup>157</sup> Lettera di Charles Van der Stappen ad Antonio Fradeletto, Bruxelles 3 février 1899, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 8 "Corrispondenza H-Z 1899", fasc. "1898-1899 V-W-Z".

<sup>158</sup> L'inizio della collaborazione di Crespin (Bruxelles, 1859 – Saint-Josse-ten-Noode, Bruxelles, 1944) con Paul Hankar risale al 1888, anno in cui quest'ultimo era ancora tirocinante nello studio dell'architetto Henri Beyaert. Da allora Crespin si occuperà di tutte le decorazioni interne ed esterne - a lui si deve la rinascita della tecnica decorativa dello *sgraffito* - degli edifici progettati da Hankar, tanto che, a partire dal 1897, i due diventeranno soci. Alla morte di Hankar

lavorato insieme all'allestimento della galleria etnografica a Tervueren, per la quale Crespin realizza i fregi e gli affreschi in coppia con l'amico e collega Edouard Duyck<sup>159</sup>.

Come Vittorio Pica aveva già più volte sottolineato, al binomio Crespin-Duyck si deve l'introduzione, in Belgio, dell'uso del cartellone artistico illustrato, «moderna forma d'arte applicata all'industria»<sup>160</sup>. I due infatti presentano alla Biennale il progetto del loro manifesto per l'Esposizione internazionale<sup>161</sup> che, tuttavia, non attira l'attenzione del critico napoletano. Anche in questo caso, sulla loro opera pesa il consueto e sbrigativo giudizio di «aurea mediocrità» che troverà, solo con l'esposizione di Torino del 1902, una sua più ampia motivazione centrata sull'auspicio di una maggior sintesi espressiva (fig. 22)<sup>162</sup>.

---

lo sostituisce il più giovane architetto Léon Sneyers che continuerà il rapporto con Crespin fino allo scioglimento della società nel 1906. Quanto alla Ville Moderne, si trattava un vero e proprio quartiere, concepito in totale antitesi rispetto alle consuete attrazioni offerte dalle grandi esposizioni universali: non più una falsa ricostruzione in gesso di un vecchio brano di città, ma un vero Nouveau Bruxelles: tutt'altro che temporaneo, concettualmente unitario e stilisticamente moderno. L'operazione però non trova né appoggi né finanziamenti sufficienti: al suo posto si realizzerà la più ordinaria *Bruxelles-Kermesse*, la solita effimera "città in miniatura" che ripropone il tessuto edilizio storico del Vieux Bruxelles. Cfr. Raffaella Zega, *Hankar e l'Esposizione internazionale di Bruxelles: progetti e realtà*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 25, 1985, pp. 103-109; François Loyer, *Paul Hankar...cit.*, pp. 217 e segg.

<sup>159</sup> Dal 1877 al 1881 Adolphe Crespin è studente di pittura all'Accademia di belle arti. Nel 1891 ha inizio la sua carriera di insegnante presso vari istituti artistici. Nel 1901 approda, come docente incaricato, all'Accademia dove dal 1912 al 1924 è professore di composizione ornamentale e di pittura ornamentale. Crespin è stato il primo, in Belgio, ad interessarsi all'arte del cartellone. Assieme a Edouard Duyck (Bruxelles, 1856 – Saint Gilles, Bruxelles 1897), amico e compagno di studi fin dai tempi dell'Accademia, crea nel 1886 il primo manifesto illustrato. Alcune loro opere saranno pubblicate nel 1895 sul periodico francese "La Plume". Parteciperà anche alle mostre di gruppi quali L'Essor e la Libre Esthétique, presentandovi i suoi tappeti, le carte da parati e i manifesti.

<sup>160</sup> Cfr. Vittorio Pica, *Attraverso gli albi e le cartelle (Sensazioni d'arte). V. I cartelloni illustrati in America, in Inghilterra, in Belgio ed in Olanda*, in "Emporium", vol. V, n. 26, febbraio 1897, pp. 99-125 e V. Pica, *L'arte murale odierna II*, in *L'arte all'Esposizione del 1898*, pp. 118-120. Successivamente ripresi e ampliati in Vittorio Pica, *Attraverso gli albi e le cartelle (Sensazioni d'arte)*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1902, pp. 281-324, testo, quest'ultimo, ripubblicato recentemente in Vittorio Pica, *Il Manifesto. Arte e comunicazione nelle origini della pubblicità*, a cura di Marianonietta Picone Petrusa, Liguori Editore, Napoli 1994, pp. 46-75.

<sup>161</sup> Il catalogo della Biennale lo indica come "progetto di affisso", quindi come qualcosa di non realizzato, e comunque non quello che sarà il manifesto ufficiale. Non abbiamo motivo di dubitare, dato che di tutti i manifesti visti su Tervueren, nessuno porta la firma dei due.

<sup>162</sup> Cfr. Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia nel 1899*, cit., p. 163 e Vittorio Pica, *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1903, p. 53. Ad eccezione di alcune prove «assai pregevoli», Pica critica i due per essere troppo affezionato alla descrizione dei dettagli che, a suo avviso, compromette l'efficacia del manifesto cioè l'immediatezza del messaggio da pubblicizzare.

In linea generale all'arte decorativa belga presentata alla Biennale si può obbiettare, e a ragione, la mancanza di unitarietà che, in parte, giustifica la già ricordata menzione generica data dal catalogo dell'esposizione. Va però riconosciuto che le premesse stabilite dal regolamento non presupponevano e non obbligavano alcuna scelta di natura collettiva, anzi vincolavano la partecipazione alla mera disponibilità di spazio<sup>163</sup>.

Se, per quanto detto, il richiamo alla mostra coloniale era di certo una garanzia sul fronte del "nuovo stile", quell'esperienza non viene adottata come denominatore comune, sul quale organizzare un invio coordinato e coerente dal punto di vista tematico; cosa che avrebbe sicuramente permesso una maggior omogeneità e, dunque, visibilità.

Comunque sia, resta il fatto che, in Italia, l'eco della mostra di Tervueren è alquanto ridotto, confinato alle poche righe di un articolo pubblicato su "Emporium"<sup>164</sup>. Sebbene il contributo sia accompagnato da un paio di immagini e vi si indichi nel giovane architetto Paul Hankar il responsabile dell'operazione, i contenuti non vanno oltre le annotazioni di colore e di costume legate all'atmosfera esotica degli ambienti.

Eppure, nel novero dei paesi rappresentati all'Esposizione Internazionale di Bruxelles compariva anche l'Italia, ma le condizioni della partecipazione nazionale non lasciavano presagire nulla di buono. Un comitato ordinatore composto di soli funzionari e un'organizzazione che non è esagerato definire ridicola<sup>165</sup>, nonché la scarsa adesione degli espositori e la marginalità degli artisti

---

<sup>163</sup> L'articolo 2 del regolamento riportava: «Potranno esservi ammesse – nella misura consentita dallo spazio – anche le opere personali d'arte decorativa, purché informate a quell'originale modernità di tendenze che si designa col nome di "stile nuovo"».

<sup>164</sup> Cfr. Roberto Cantel, *Le grandi esposizioni internazionali: l'Esposizione di Bruxelles*, in "Emporium", vol. VI, n. 33, settembre 1897, pp. 224-235.

<sup>165</sup> «Sept ans après l'expo de Bruxelles en 1897 [quindi alle soglie dell'esposizione di Liegi del 1905], on reparle encore de la section italienne qui ne s'est constituée qu'en janvier pour une ouverture fixée en mai». Ad Alessandro Uttini, allora vice console italiano a Bruxelles, non resta che arrendersi allo sconforto: "Que voulez-vous, je ne puis changer le caractère de mes compatriotes; ils n'aiment à prendre une décision qu'au dernier moment", Pierre Tilly, *Du 19ème au 20ème siècle: la participation italienne aux expositions internationales en Belgique*, in *Italia e Belgio nell'Ottocento europeo. Nuovi percorsi di ricerca*, Atti del convegno internazionale di Roma, a cura di Andrea Ciampani, Pierre Tilly, Vincent Viaene, supplemento di "Rassegna storica del Risorgimento", pp. 155-170 (in partic. p. 164).

e delle opere presenti<sup>166</sup> non inducono certo a pensare che la vicenda di Tervueren potesse essere realmente interpretata nella sua giusta dimensione, quella di «une manifestation tout à fait caractéristique – la plus complète et la plus décisive que nous connaissons – de l’art décoratif moderne»<sup>167</sup>.

Stando alle cronache l’unico a valutarla in questi termini e a comprenderne la reale portata sarà Otto Wagner che, entusiasmato dalla novità dell’allestimento, si sarebbe “convertito” al linguaggio moderno e, secondo la testimonianza rilasciata dallo stesso Crespin, «rentré à Vienne, rajeunit sa manière et créa peu à peu le style des Sécessionnistes»<sup>168</sup>.

## 2.5 *Modernité et identité nationale. Gli interrogativi della pittura*

«Per compiere il giro della mostra rimane ancora una sala [...] vi do un’occhiata [...] e con un po’ di rimorso per la fretta scrivo: I belgi non hanno un tipo proprio»\*.

Tra le novità introdotte con la seconda Biennale c’era il primo concorso per i migliori studi critici dedicati, appunto, alla mostra. L’iniziativa promossa da Riccardo Selvatico, oltre che rafforzare il *côté* intellettuale della mostra, aveva

---

<sup>166</sup> Con una nota a margine, la redazione di “Emporium” prende le distanze dalle benevole opinioni espresse da Roberto Cantel circa la sezione italiana di belle arti. Questi i termini: «Come è facile rilevarlo dai nomi degli espositori, ben pochi, né tra i più noti, sono i pittori italiani che hanno preso parte a questa mostra, per cui non è lecito trarre alcuna conseguenza dalla figura ch’essi possono fare, nella mostra stessa, al confronto di altre sezioni», Roberto Cantel, *Le grandi esposizioni internazionali...cit*, p. 231.

<sup>167</sup> Hippolyte Fierens-Gevaert, *Une exposition coloniale à Tervueren*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, 18 janvier 1898, ma si veda anche Id., *L’Exposition internationale de Bruxelles. III. Les arts appliqués*, in “La Revue de l’art ancien et moderne”, t. II, 1897, pp. 269-277.

<sup>168</sup> L’autore dell’articolo dice di riportare i fatti così come gli erano stati raccontati da Adolphe Crespin che aveva avuto l’occasione di incontrare Otto Wagner durante l’esposizione. Cfr. Hippolyte Fierens-Gevaert, *Les écoles d’architecture moderne*, in “L’Émulation”, n. 2, février 1903, colonnes 9-12 (in partic. 11).

\* Mario Morasso, *Note critiche sulla Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia. II Impressione generale. I veneti e i restanti italiani. Le singole nazioni straniere*, in “Natura ed arte”, vol. II, 1896-1897, p. 185.

finalità pubblicitarie e documentarie: doveva, in quest'ultimo caso, contribuire alla costruzione di una storia critica dell'impresa municipale<sup>169</sup>.

Nell'insieme il dato che emerge, secondo la giuria di premiazione, è la grande incoerenza dei giudizi critici: «può dirsi che non un quadro della Mostra abbia destato concordanza d'impressioni» e, dunque, «alle più entusiastiche ammirazioni [corrispondono] le cesure più acerbe»<sup>170</sup>.

Quanto all'ordinamento cambia poco rispetto alla prima edizione: «i prodotti artistici delle diverse nazioni si sono mantenuti separati per aiutare possibilmente i visitatori a meglio avvertire e comprendere la varietà degl'indirizzi e delle scuole»<sup>171</sup>. In pratica i criteri direttori restano gli stessi e reggeranno ancora solo per il successivo terzo appuntamento.

Ciò che varia è in parte la distribuzione generale. Complice l'ampliamento della superficie espositiva e le nuove partecipazioni, si crea un maggior numero di sale nazionali, riducendo le “coabitazioni” e privilegiando appunto l'individualità.

Al pari di Scozia e Giappone, pubblicizzate come le vere novità dell'anno, anche il Belgio, scorporato dall'Olanda, conta ora uno spazio proprio. Il salto di visibilità è indubbiamente notevole<sup>172</sup> ma non dipende certo dal numero delle opere esposte. Sebbene pittori e dipinti siano più che raddoppiati, i Belgi continuano ad essere pochi: i numeri li avvicinano a Norvegia e Danimarca. Un paragone con Olandesi e Scozzesi è del tutto improponibile<sup>173</sup>. E la situazione non è certo diversa nel 1899.

---

<sup>169</sup> È quanto si legge in *IVa adunanza*, Venezia 23 febbraio 1896, in Seconda Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia, *Processi verbali delle adunanze del Comitato ordinatore*, registro manoscritto senza paginazione, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 6 “Processi verbali, Pubblicità, Premi critici d'arte, Vendite 1897”.

<sup>170</sup> *Relazione della giuria pel conferimento dei premi ai migliori studi critici sulla IIa Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Venezia, 28 dicembre 1897, p. 4. La giuria era formata da Camillo Boito, Enrico Panzacchi e Corrado Ricci.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

<sup>172</sup> In questa seconda edizione i Belgi occupano interamente la Sala B del palazzo dell'esposizione, la prima a sinistra del vestibolo. Si tratta della sala che, nel 1895, aveva ospitato la “prima volta” in gruppo dei tardi preraffaelliti, ma anche della sala che, a seguire il percorso proposto dal catalogo, apre la mostra e che, a guardare la pianta del palazzo, è totalmente indipendente dalle altre.

<sup>173</sup> Rispetto al 1895 quando i pittori belgi erano 5 e presentavano in totale 9 opere, ora si sale a 14 artisti con 22 dipinti. Tuttavia resta ben poca cosa se si pensa che gli Olandesi espongono, secondo i calcoli di Pica, 58 dipinti e ben 170 lavori di grafica e gli Scozzesi si



L'eco che suscita questa loro seconda partecipazione è, dunque, di altra natura.

Courtens non manca di riunire qualche suo allievo<sup>174</sup> e di farsi promotore di alcuni altri artisti, sempre di area fiamminga<sup>175</sup>, ma accanto al paesaggio, genere che resta, la «gloria maggiore dell'odierna pittura belga», la vera novità è rappresentata dalle «suggestive tendenze simboliche di una parte della novissima pittura belga»<sup>176</sup>.

Questa è l'opinione di Pica che, se, come abbiamo visto, era rimasto un po' deluso dalla partecipazione dei pittori belgi alla fiorentina Festa dell'Arte, ora a Venezia ha più di un motivo per essere felicemente entusiasta e lo dimostra ampiamente. Non tutti però la pensano allo stesso modo. Già nel 1895, parlando proprio dei pittori belgi, Sartorio aveva previsto, a malincuore, che «non tarderà molto ad apparire fra le nostre incertezze anche questo isterismo»<sup>177</sup>. Sentenze senza appello sono quelle pronunciate da Mario Pilo, esponente di una critica di stampo positivista. La sala belga è la più brutta di tutta l'esposizione. Mediocre nell'insieme, raggiunge punte di inenarrabile mostruosità: «contiene parecchi dei peggiori aborti che gli stranieri ci abbian mandati ad ammirare [...]. Vien da pensare, proprio, che questa brava gente si voglia pigliar gioco di noi: perché ci vuol davvero un bel fegato, a mandare di questi orrori a Venezia»<sup>178</sup>.

Al centro dei polemici commenti sono cinque opere, presentate da quattro artisti: Fernand Khnopff<sup>179</sup>, Léon Frédéric<sup>180</sup>, Henry De Groux e Jef Leempoels.

---

presentano con 33 pittori e 72 opere. Quantitativamente i Belgi sono inferiori anche ai Norvegesi (16 pittori con 29 opere).

<sup>174</sup> Il paesaggista Victor Gilsoul che a Venezia sarà presente più volte e Paul Kuhstohs, destinato invece all'anonimato.

<sup>175</sup> Il pittore Willem Albracht di Anversa e il pittore e scultore Hippolyte Le Roy di Gand.

<sup>176</sup> Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia. IX. I pittori belgi*, in "Il Marzocco", n. 25, 25 luglio 1897, poi anche in Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia*, Luigi Pierro editore, Napoli 1897, pp. 170-187.

<sup>177</sup> Giulio Aristide Sartorio, *L'Esposizione di Venezia. Nota sull'arte nel Belgio. Note sulla pittura in Germania. Note sulla pittura nell'Austria-Ungheria*, in "Il Convito", libro VI, giugno 1895, p. XLI.

<sup>178</sup> Mario Pilo, *La seconda Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, in "Gazzetta letteraria", n. 33, 14 agosto 1897, p. 4.

<sup>179</sup> Figlio di ricchi borghesi, di discendenza austriaca, Fernand Khnopff (1858-1821) trascorre l'infanzia a Bruges dove risiede dal 1859 al 1864. Nel 1875 si iscrive alla facoltà di diritto all'Université Libre di Bruxelles. Attirato dalla letteratura, entra in contatto con Georges Rodenbach e Émile Verhaeren. Quindi lascia definitivamente gli studi per dedicarsi all'arte. Dopo

Sartorio, nel suo “presagio” del 1895, aveva già individuato in Fernand Khnopff e Léon Frédéric i maggiori seguaci del simbolismo. A questi aveva aggiunto, a ragione, anche Jef Leempoels. Infatti, sebbene il giovane artista fosse noto dalla prima edizione della Biennale come un pittore realista, Sartorio lo cita come autore di *Le destin de l'humanité* (1893-1894? fig. 23), tela che, quasi sicuramente, aveva visto esposta alla Secessione di Monaco in quello stesso 1895<sup>181</sup>. Per lui, dunque, anche Leempoels è, al pari degli altri due, «seguace di questi sogni o lugubri o sanguinanti, principio di un'oscura demenza»<sup>182</sup>. Al contrario, Pica cita Leempoels in tutt'altro contesto. Per lui, il Belga resta fondamentalmente un rappresentante della pittura di storia, «già tanto gloriosa in Belgio, ma ora quasi completamente caduta in abbandono»<sup>183</sup>. Il giudizio è formulato su uno dei due dipinti esposti a Venezia<sup>184</sup>: il secondo, il dittico *Ognuno vuol erigere a saviezza la propria follia* (*Chacun veut en sagesse ériger sa folie*, 1894), non attira la sua attenzione. In compenso è Henry De Groux a far parte della schiera dei simbolisti, anche se a Venezia presenta *La vigilia di Waterloo*

---

aver frequentato il silenzioso e appartato atelier di Xavier Mellery, si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Bruxelles dove ha per “compagno di banco” James Ensor. Va spesso a Parigi, dove conosce Gustave Moreau. Nel 1878 è sedotto dai Preraffaelliti e dal loro repertorio simbolico e letterario. Nel 1881 espone con il gruppo de L'Essor, ma nel 1883 è tra i fondatori del Cercle des Vingt; nel 1892 espone ai Salon de la Rose+Croix, organizzati a Parigi da Joséphin Péladan. Nel 1889 parte per un lungo soggiorno in Inghilterra dove dal 1895 diventa corrispondente per il Belgio della rivista “The Studio”.

<sup>180</sup> Al suo ritorno da un soggiorno di un anno in Italia, Léon Frédéric (Bruxelles, 1856 – ivi, 1940) debutta, nel 1878, nel gruppo de L'Essor che riunisce gli artisti sostenitori del realismo. Il suo primo successo risale al 1883, quando presenta il grande trittico, formato che predilige, *Les marchands de craie* (oggi ai Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique). Sulla via del realismo continua in seguito a raccontare la vita dei campi e delle fabbriche. Nel 1893 è invitato ad esporre al Cercle des Vingt, ma se ne allontana nel 1896, partecipando al Salon d'Art idéaliste organizzato da Jean Delville. Dai primitivi interessi per il realismo, la sua attenzione si indirizza decisamente verso il simbolismo. Alla ricerca di un ideale di armonia tanto interiore quanto esteriore, sono i temi mistici ricchi di simbologie occulte a prevalere nelle sue opere. La sua pittura è un miscuglio di realismo nella raffigurazione e di esoterismo nelle allegorie. Le scene che dipinge sono disseminate di motivi Art Nouveau. Nelle sue opere più tarde l'idealismo vira verso la religione. In vita viaggia molto tra Germania e Inghilterra.

<sup>181</sup> Cfr. *Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (A.V.) “Secession” 1895*, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vormals Friedrich Bruckmann), München (III. Auflage ausgegeben am 14. Juni 1895).

<sup>182</sup> Giulio Aristide Sartorio, *L'Esposizione di Venezia...cit.*, p. XLI.

<sup>183</sup> Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia. IX. I pittori belgi*, cit..

<sup>184</sup> Il dipinto in questione di Leempoels è *L'uccisione d'Evrard de T'Serclaes*.

(figg. 25-26)<sup>185</sup>, cioè un quadro storico: Ojetti infatti lo inserisce tra i pittori di storia<sup>186</sup>. Questo fatto non cambia, però, l'immagine che Pica aveva di De Groux e che si era costruito vedendo, a Parigi, altri lavori dell'artista<sup>187</sup>. Sul conto di De Groux, Thovez è decisamente più chiaro. Riconosce che «ai non realisti va aggiunto ancora il giovane De Groux il disegnatore di tante orribili visioni macabre. Ma questa tela è proprio l'opposto [...] Nulla di tragico»<sup>188</sup>. L'appellativo di "macabro" spetta invece a qualcun altro. Se a Firenze Frédéric si era rivelato pittore dalle poetiche allegorie, a Venezia diventa artista dai toni cupi e violenti, così come si leggevano nel suo *Tutto è morto! (Tout est mort!, 1892-1895? fig. 24)*, «un trittico di terribile aspetto»<sup>189</sup>.

Quanto a Khnopff, sulla scorta degli auspici pronunciati da Pica a Firenze, si presenta - finalmente - nella veste di elegante e raffinato pittore di misteriosi enigmi, esponendo due dei suoi capolavori *L'Incenso e L'Offerta (L'Encens, 1898 fig. 27; L'Offrande, 1891 fig. 28)*.

Tutto questo rincorrersi di opinioni diverse è utile a rilevare un primo dato: ciò che si vede a Venezia nel 1897 rovescia in parte gli schemi che, quanto meno dopo la prima Biennale e dopo la mostra fiorentina, la critica italiana si era costruita sul conto dei Belgi.

A queste si aggiungono ancora altre riflessioni che è utile considerare. Per Sartorio la matrice culturale di questi artisti intellettuali è francese: Belgi e Francesi mostrano, infatti, decise affinità in campo letterario. Per Thovez sono altrettanto evidenti alcuni aspetti dell'anima tedesca. Tra tutti Pica si rivela il più puntuale, ma anche il più "omnicomprensivo". Grazie anche ai suoi articoli monografici, la sua prospettiva appare più articolata. La pittura belga ha rispecchiato «le successive evoluzioni e rivoluzioni dell'arte francese, con qualche

---

<sup>185</sup> Non ci risulta esistano immagini del dipinto di De Groux e nemmeno di quello di Jef Leempoels. Di De Groux proponiamo altre due opere tra cui *Le Christ aux Outrages* (1888-1889) che la critica ritiene il suo capolavoro.

<sup>186</sup> Ugo Ojetti, *L'arte moderna a Venezia. Esposizione mondiale del 1897*, Enrico Voghera Editore, Roma 1897, p. 189.

<sup>187</sup> Sul rapporto tra Pica e De Groux ci soffermiamo brevemente in un prossimo paragrafo. Rimandiamo perciò, più avanti nel testo a *Bruxelles via Parigi. Vittorio Pica, i Belgi e la Biennale del bianco e nero*.

<sup>188</sup> Enrico Thovez, *L'Arte mondiale a Venezia. Courtens ed i Belgi*, in "Corriere della Sera", 27-28 maggio 1897.

<sup>189</sup> Ugo Ojetti, *L'arte moderna a Venezia...cit.*, p. 63.

parentesi di influenza germanica»<sup>190</sup>, in più Frédéric si richiama all'estetica preraffaellita inglese e, così come anche Khnopff, ai Quattrocentisti italiani<sup>191</sup>.

Sintenticamente dunque, comprendendo nella sua disamina l'intera sala della Biennale, Morasso osserva che i Belgi «non hanno un tipo proprio».

In altri termini, ciò che emerge è un mosaico di individualità in cui sembra ben difficile leggere l'espressione di un'arte nazionale. E quindi è sensato parlare di “arte belga”?

La domanda si ripropone ciclicamente anche in Belgio, tutte le volte che se ne presenta l'occasione. Un primo punto sulla questione si era fatto nel 1880, all'epoca della grande retrospettiva allestita nell'ambito dell'Esposizione per il cinquantenario dell'Indipendenza. Nelle sale del nuovo Palais des Beaux-Arts di Alphonse Balat si poteva godere di una sintesi «de l'effort de plusieurs générations d'artistes pour aboutir à une expression d'art conforme au génie de la race»<sup>192</sup>. Vi si vedevano i quadri a soggetto storico della pittura romantica e le successive esperienze del realismo.

Da allora però si erano aperte e percorse nuove strade su cui ancora una riflessione d'insieme non era stata fatta. In questo senso una nuova opportunità si presenta proprio nel 1897, nel corso dell'Esposizione Internazionale di Bruxelles dove è presente anche una sezione di arte contemporanea.

In quell'occasione si tentano alcuni bilanci che, per quanto da prospettive diverse, riconoscono la possibilità di un'arte nazionale<sup>193</sup>. La sua affermazione è

---

<sup>190</sup> Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia*, cit., p. 172.

<sup>191</sup> Questi stessi concetti, Pica li ribadirà più volte sia negli articoli monografici dedicati a Léon Frédéric, sia in quelli dedicati a Khnopff. Cfr. Vittorio Pica, *Nel mondo delle arti belle (Medaglioncini). Léon Frédéric*, in “Minerva”, vol. XIX (gennaio-giugno), n. 12, 4 marzo 1900, pp. 280-283; Vittorio Pica, *Nel mondo delle arti belle (Medaglioncini). Fernand Khnopff*, in “Minerva”, vol. XIX (gennaio-giugno), n. 19, 22 aprile 1900, pp. 448-451; Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Fernand Khnopff*, in “Emporium”, vol. XVI, n. 93, settembre 1902, pp. 171-188; Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Léon Frédéric*, in “Emporium”, vol. XVII, n. 100, aprile 1903, pp. 245-261.

<sup>192</sup> Camille Lemonnier, *L'École belge de peinture 1830-1905*, G. Van Oest & Cie, Bruxelles 1906 (ed. cons. Éditions Labor, Bruxelles 1991), p. 171.

<sup>193</sup> Cfr. per esempio Octave Maus, *L'art moderne en Belgique*, in *La Belgique. Flandre au Lyon. L'union fait la force!*, numéro spécial della “Revue encyclopédique”, t. VII, n. 203, 24 juillet 1897, pp. 618-624; Hippolyte Fierens-Geavert, *L'Exposition internationale de Bruxelles. I. L'art belge contemporain*, in “La Revue de l'art ancien et moderne”, t. I, 1897, pp. 227-235.

legata alla progressiva presa di coscienza dell'esistenza di un «*âme national*», cioè di un'identità nazionale che proprio in questo periodo si cerca di teorizzare.

Comunque lo si definisca, un paese *carrefour* o il “microcosmo d'Europa” – secondo la formula dello storico tedesco Karl Lamprecht - il Belgio è da sempre terra di commistioni. È per natura un paese fondato sul dualismo<sup>194</sup>. Situato alla confluenza tra Francia e Germania è un frammento di ambedue, pur non essendo né francese né tedesco. È indipendente da entrambe ma incompleto senza di queste. Nessuna popolazione, quanto quella belga, ha subito in modo così profondo e continuativo l'azione dei vicini. Tuttavia, ricettività e attitudine all'assimilazione vanno di pari passo con l'affrancamento e l'originalità. L'arte belga, dunque, non può che essere come l'“*âme belge*”, unica nella sua essenza ma composita nelle sue manifestazioni e multipla nelle sue sfaccettature.

In questo senso Pica dimostra di aver assimilato bene la lezione di Camille Lemonnier quando riconosce che i pittori belgi «non sono punto degli imitatori banali e pedissequi, ché anzi quasi sempre si sono fatti gl'ingegnosi interpreti ed i liberi e sagaci svolgitori delle nuove formole d'arte [...]. Eglino hanno perfino saputo crearsi una particolare originalità»<sup>195</sup>.

---

<sup>194</sup> Prendiamo le righe successive da una delle voci che allo scadere del secolo difende la causa dell'identità nazionale, attestandone l'esistenza e la specificità. Si veda: Edmond Picard, *L'âme belge*, in *La Belgique. Flandre au lyon. L'union fait la force!*, cit., pp. 595-599.

<sup>195</sup> Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia*, cit., p. 172. Quanto ai rapporti tra Pica e Lemonnier rimandiamo al citato paragrafo dedicato a Pica più avanti nel testo.



fig. 1 Fernand Khnopff,  
*Jeanne Kéfer*, 1885

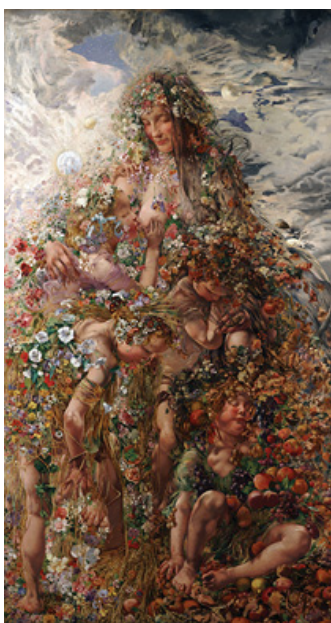


fig. 2 Léon Frédéric,  
*La Nature*, 1895-1896



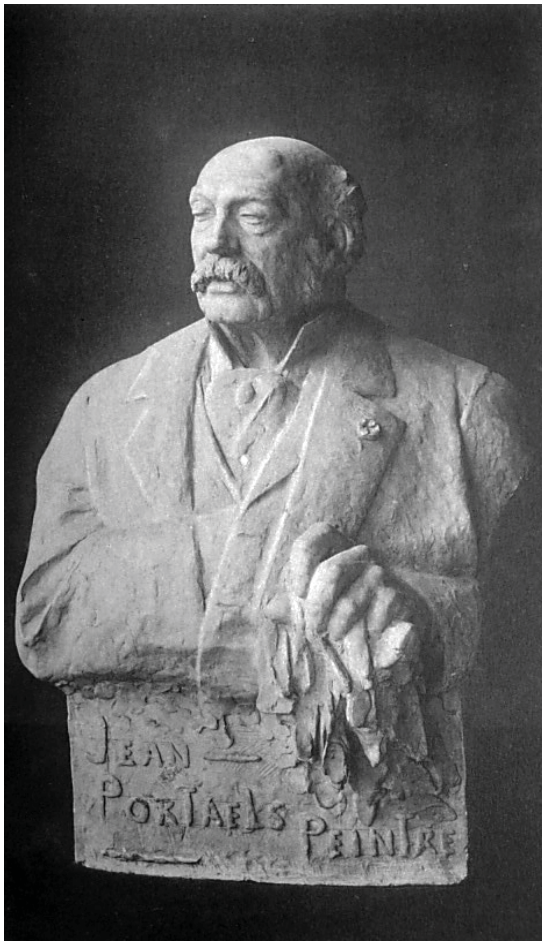


fig. 3 Charles Van der Stappen,  
*Jean François Portaels*



fig. 4 Charles Van der Stappen,  
*Mon oncle le juriconsulte*, 1894



fig. 5 Pierre Braecke,  
*La Bûcheronne*, 1894-1897  
Jardin botanique, Bruxelles



fig. 6 Constantin Meunier,  
*La vieille Bûcheronne*, 1891



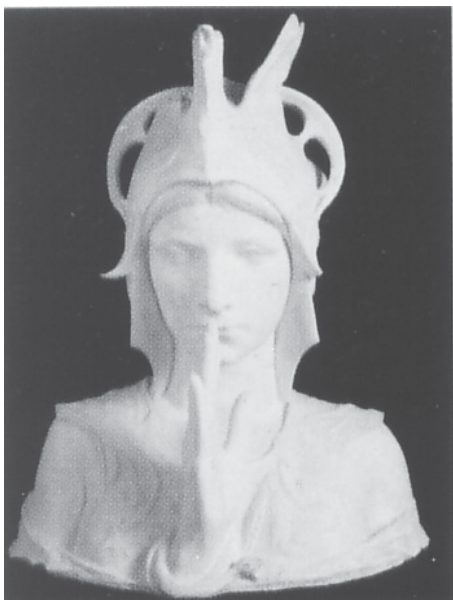


fig. 7 Charles Van der Stappen,  
*Sphinx mystérieux*, 1897



fig. 8 Pierre Bræcke,  
*Le Pardon*, 1893



fig. 9 Constantin Meunier,  
*Le Marteleur*, 1885



fig. 10 Charles Van der Stappen,  
*La Spigolatrice (La Glaneuse)*, 1891



fig. 11 Charles Van der Stappen,  
*La donna dei covoni*  
(*La Femme à la gerbe*, 1891)

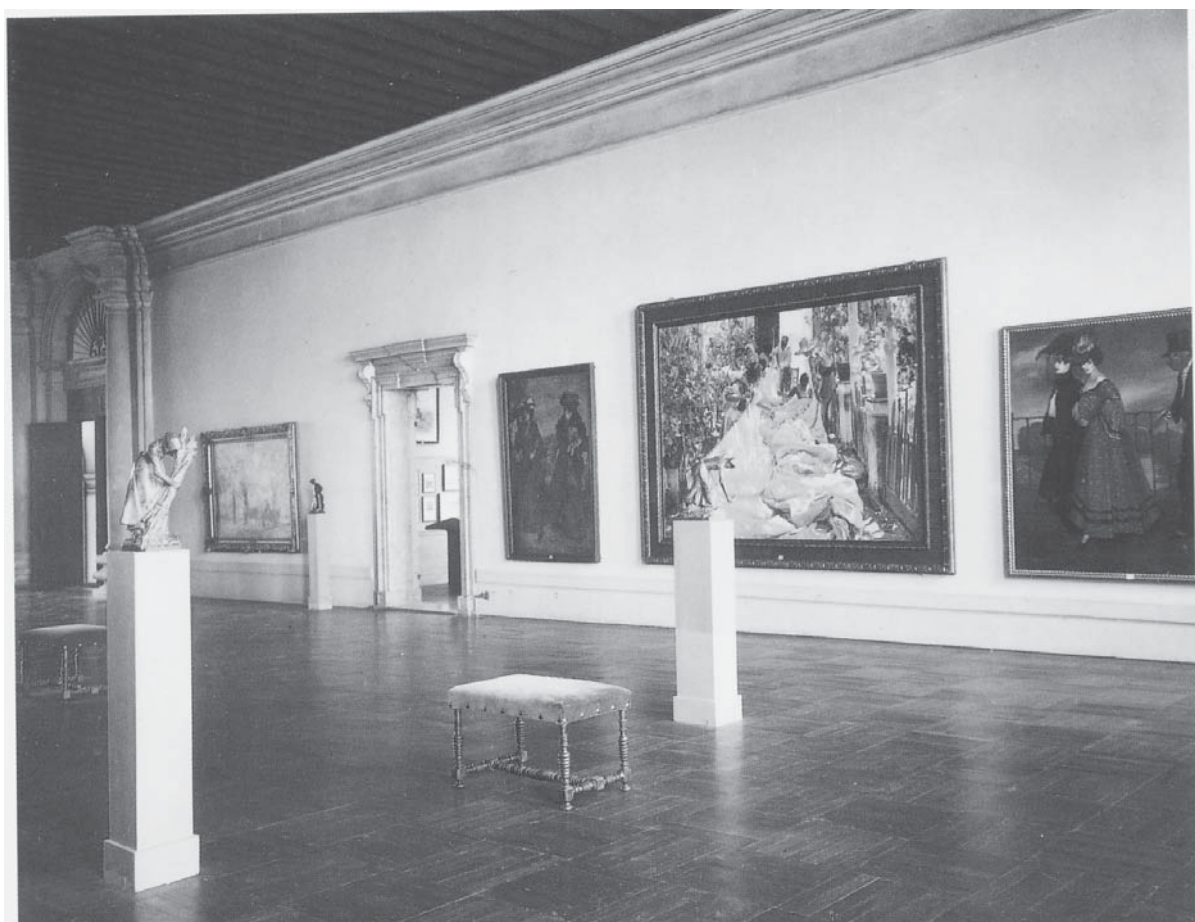


fig. 12 Interno della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, anni Trenta  
(sugli zoccoli *La Spigolatrice* e *La donna dei covoni* di Charles Van der Stappen)



fig. 13 Charles Van der Stappen,  
*In hoc signo vinces*, 1897

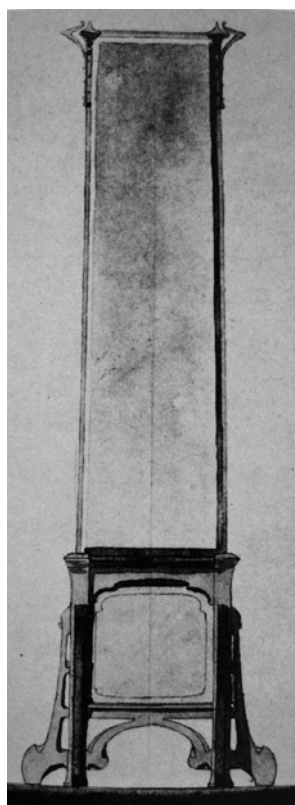


fig. 14 Paul Hankar,  
Progetto di vetrina per una statuetta di  
Charles Van der Stappen,  
Esposizione congolese di Tervueren, 1897



fig. 15 La *Sfinge misteriosa* di Charles Van der Stappen dentro la vetrina di Paul Hankar, Museo del Congo, Tervueren 1900

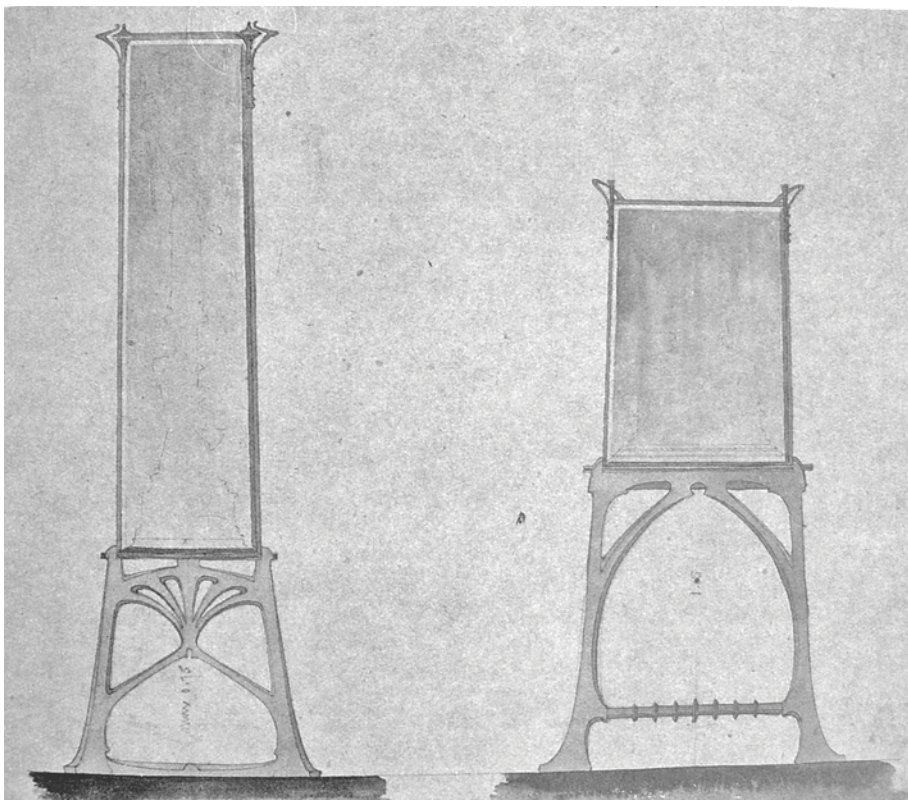


fig. 16 Paul Hankar, Vetrine per l'Esposizione congolese di Tervueren, 1897



fig. 17 Esposizione coloniale di Tervueren, 1897  
Salone d'onore, *aménagement* di Paul Hankar



fig. 18 Esposizione coloniale di Tervueren, 1897  
Galleria dell'Etnografia, *aménagement* di Paul Hankar

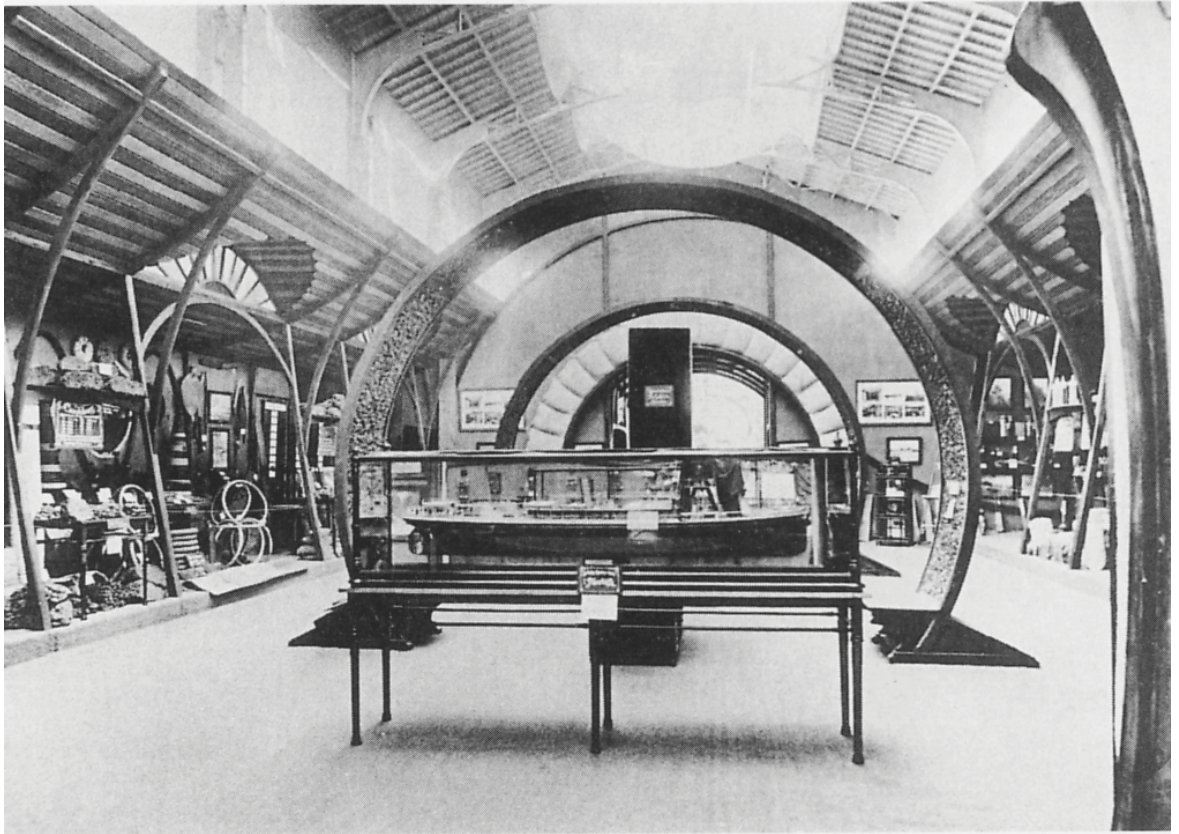


fig. 19 Esposizione coloniale di Tervueren, 1897  
Sala delle Importazioni, *aménagement* di Gustave Serrurier-Bovy

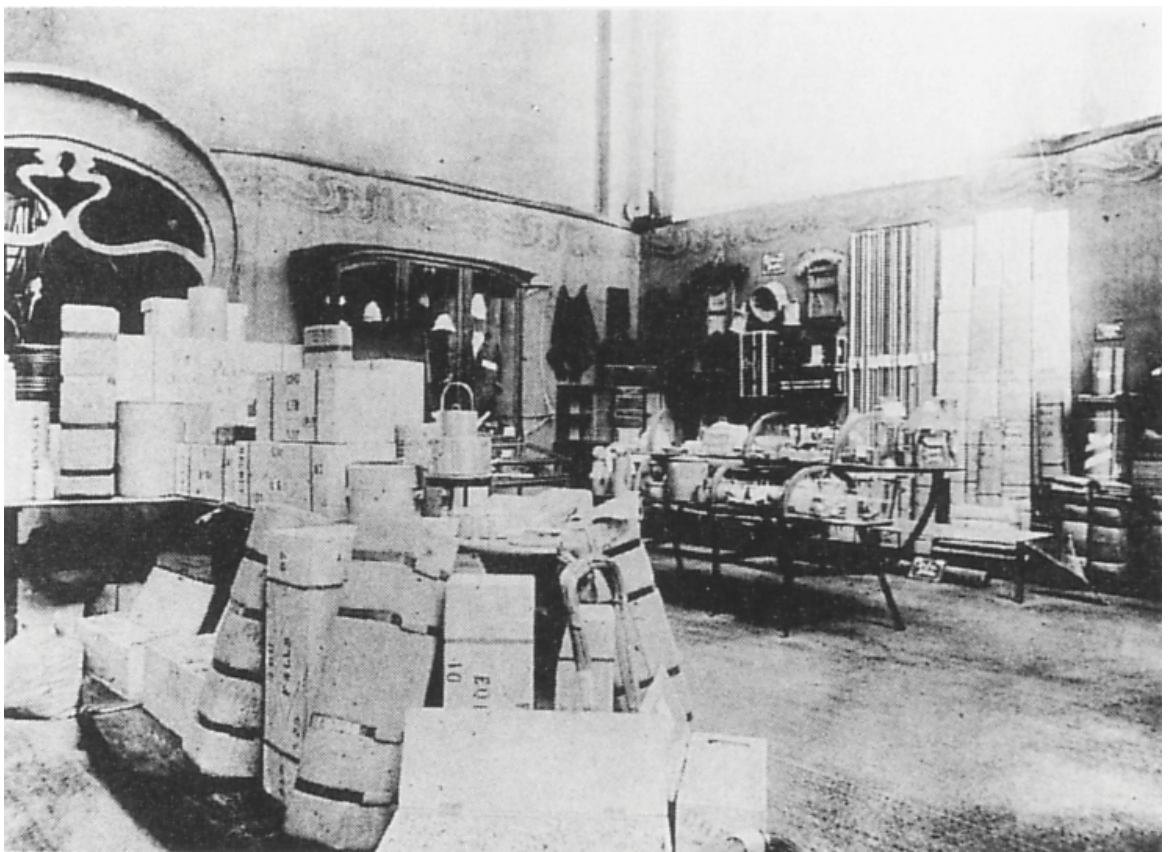


fig. 20 Esposizione coloniale di Tervueren, 1897  
Sala delle Esportazioni, *aménagement* di Henry van de Velde

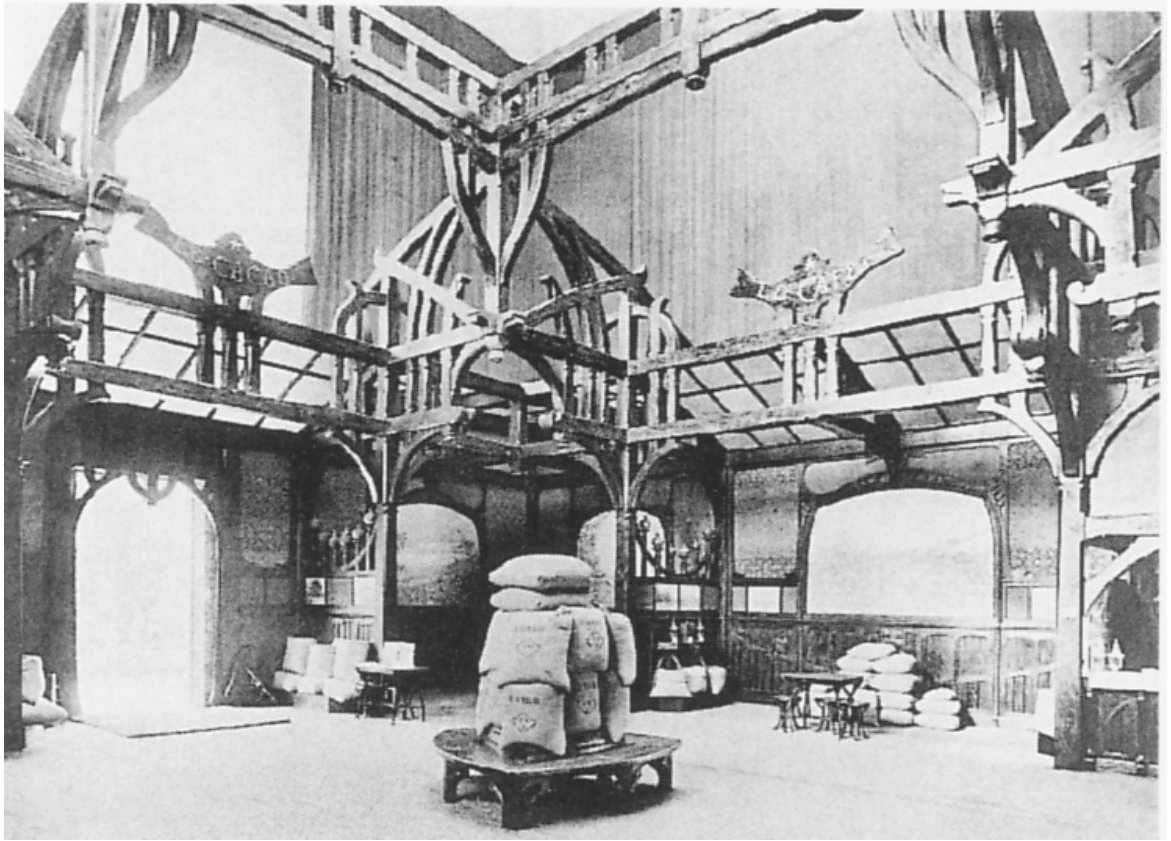


fig. 21 Esposizione coloniale di Tervueren, 1897  
Sala delle Grandi Culture, *aménagement* di Georges Hobé



fig. 22 Adolphe Crespin,  
Manifesto pubblicitario, 1894 ca.



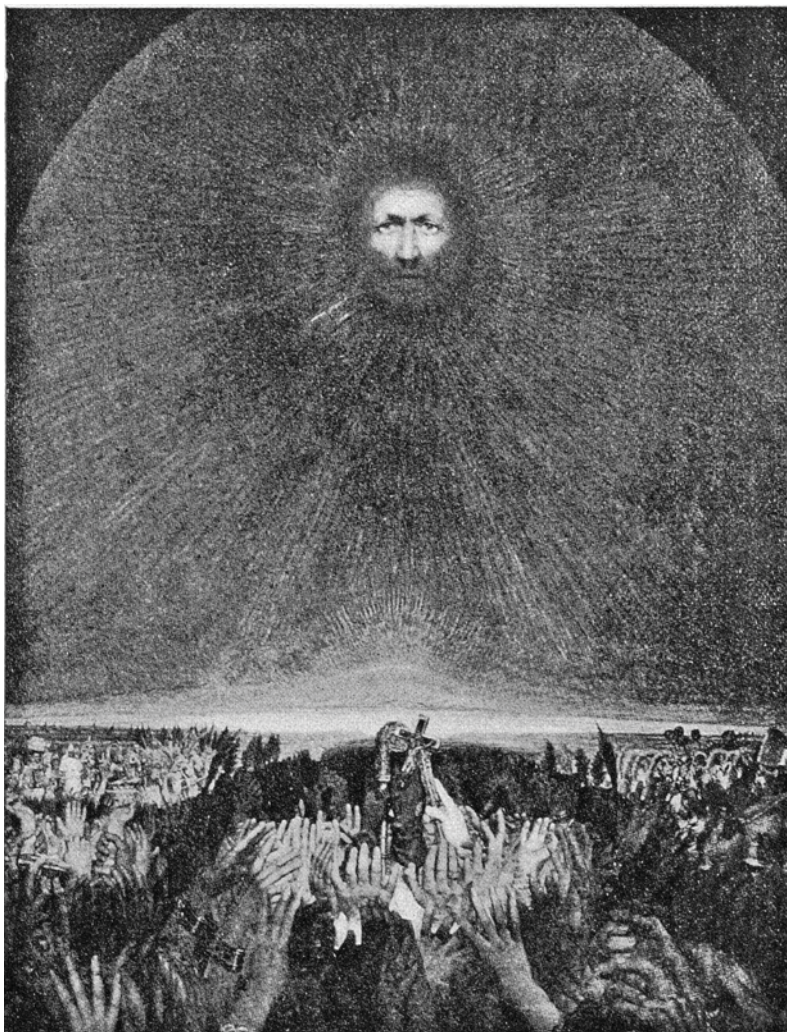


fig. 23 Jef Leempoels,  
*Le destin de l'humanité*, 1893-1894 (?)

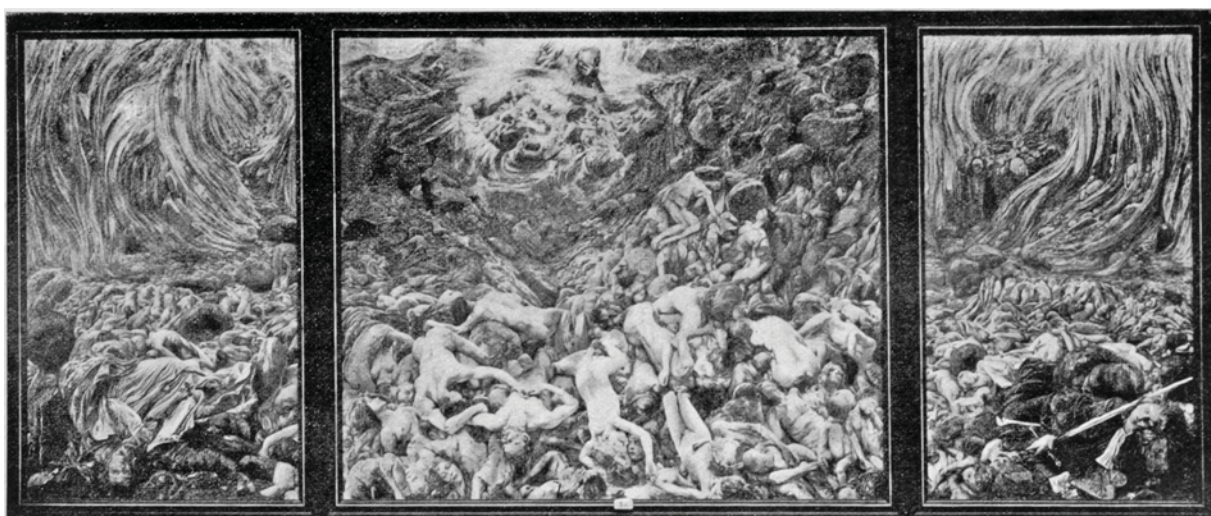


fig. 24 Léon Frédéric,  
*Tout est mort!*, 1892-1895 (?)



fig. 25 Henry de Groux, *Le Christ aux Outrages*, 1888-1889

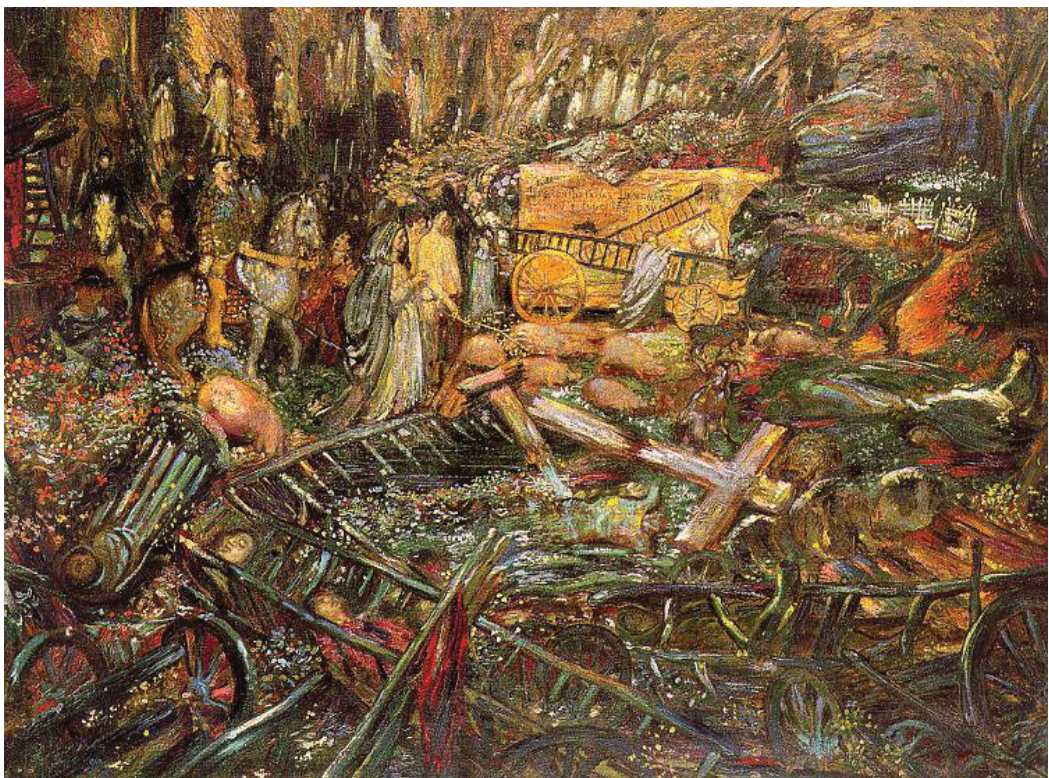
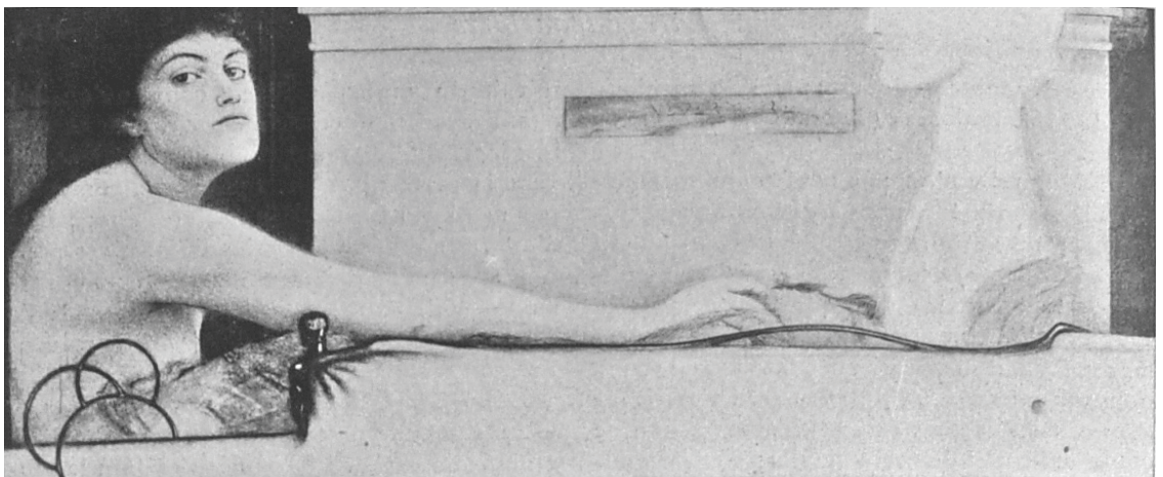


fig. 26 Henry de Groux, *La grande sollevazione (?)*, 1893



fig. 27 Fernand Khnopff,  
*L'Encens*, 1898

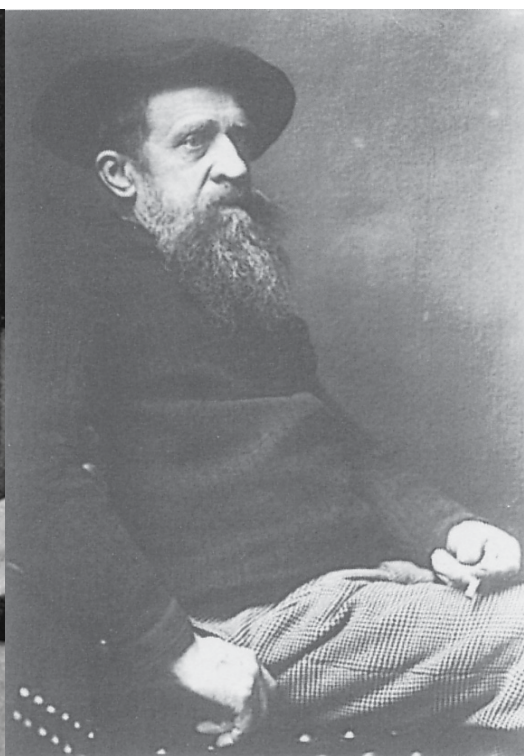
fig. 28 Fernand Khnopff,  
*L'Offrande*, 1891



**Parte seconda**  
**PERCORSI PARALLELI**



Hippolyte Fierens-Gevaert, 1909 ca.



Constantin Meunier, 1895 ca.

## CAPITOLO 1

### Alle prime Biennali del nuovo secolo

#### 1.1 Frazionamenti regionalisti e contrazioni internazionali

«La quarta biennale di Venezia voleva provvedere a rimettere in onore l'arte italiana, che l'anno avanti s'era dimostrata così scarsa a Parigi; e a questo scopo la Presidenza istituì delle mostre regionali»<sup>\*</sup>.

Nel maggio del 1900, il Segretario generale Antonio Fradeletto ha già ben chiare le linee programmatiche della futura quarta edizione della mostra veneziana. Tre sono i concetti ispiratori che così riassume egli stesso:

«1. assecondare la conciliazione fra i vari gruppi di artisti, impedendo il rinnovarsi di quegli attriti che se non ci nocquero, certamente ci amareggiarono la vita l'anno scorso<sup>1</sup>;

2. appoggiare le loro legittime esigenze, tenendo nel debito conto le obiezioni giuste dei giornali oppositori;

3. dar prova della maggiore larghezza verso le altre regioni italiane, mostrando che la nostra Esposizione non è come fu affermato "veneziana" e "straniera"<sup>2</sup>».

La proposta operativa capace di tener fede a questi propositi è fondamentalmente una: «che le opere degli artisti italiani siano raggruppate per

---

<sup>\*</sup> *L'Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia dal 1895 al 1914*, in "Emporium", vol. LI, n. 305, maggio 1920, pp. 211-225 (in partic. p. 219).

<sup>1</sup> Il riferimento è alle polemiche suscitate, nel 1899, dalla costituzione della Corporazione dei pittori e scultori italiani che aveva chiesto di essere ammessa alla mostra. Per una disamina puntuale si veda Daniele Ceschin, *La "voce" di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2001, pp. 133-138.

<sup>2</sup> In effetti osservazioni quali «la preponderanza dell'elemento straniero sul nazionale [...] limita troppo il concorso degli artisti italiani» continueranno comunque a ripetersi come fa notare Pasquale De Luca, *La pittura italiana*, in "Natura ed Arte", n. 15, 1 luglio 1905, pp. 155-167.

regioni, assegnando loro naturalmente uno spazio definito»<sup>3</sup>. L'idea porta con sé alcuni benefici, sia sul versante pratico – e quindi economico<sup>4</sup> – sia su quello dell'immagine dell'arte italiana. Secondo le sue stesse parole: «L'Italia figurerebbe più degnamente e in tutta la varietà delle sue attitudini artistiche. Ogni regione si presenterebbe col suo particolare carattere, consacrato ormai dalle condizioni locali e dalla storia»<sup>5</sup>. Ma, con l'inaugurazione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1900, l'idea si accresce di ulteriori significati: da semplice rassegna delle espressioni artistiche locali, assume i connotati di «una nobile rivendicazione dell'Arte italiana»<sup>6</sup>.

La partecipazione nazionale alla *kermesse* mondiale è, infatti, bersaglio di forti critiche. Autorevoli voci, tra cui quelle di Giovanni Cena, Romualdo Pantini<sup>7</sup>, Vittorio Pica<sup>8</sup>, Ugo Ojetti<sup>9</sup> e, a quanto dice quest'ultimo, anche di Aristide Sartorio, si levano contro quello che viene definito lo «scandalo di Parigi». Una pessima programmazione, affidata a burocrati e non a “uomini d'arte”, porta ad un altrettanto pessimo ordinamento, basato su una scadente

---

<sup>3</sup> Lettera di Antonio Fradeletto al Sindaco Filippo Grimani, Venezia 7 maggio 1900 (sottolineature nel testo), in ASCVe, *Atti. 1900-1904*, fasc. VII/9/13.

<sup>4</sup> Tra le proposte operative Fradeletto prevede una diversa organizzazione anche in merito alla scelta delle opere. Una prima selezione poteva essere effettuata da singole giurie regionali, così da ridurre il lavoro della giuria di accettazione riunita a Venezia che avrebbe vagliato un minor numero di opere. In tal modo, inoltre, tanto la Presidenza dell'esposizione, quanto la Segreteria non avrebbero più potuto essere tacciate né di protagonismo, né di eccessivo centralismo. Il sistema avrebbe permesso, infine, una notevole riduzione delle spese di trasporto. Anche di tutto questo Fradeletto dà spiegazione nella succitata lettera.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Lettera di Antonio Fradeletto al Sindaco Grimani, Venezia 26 giugno 1900, in ASCVe, *Atti. 1900-1904*, fasc. VII/9/13.

<sup>7</sup> Cfr. Romualdo Pantini, *L'arte a Parigi nel 1900. Note*, F. Lumachi, Firenze 1901.

<sup>8</sup> Pica si limita a rilevare che non ha senso soffermarsi nella descrizione delle opere italiane, già tutte esposte in altre mostre. Anche lui disapprova la disposizione dei quadri che manca di buon gusto e di «intelligenza d'effetto», Vittorio Pica, *La pittura all'Esposizione di Parigi. IV. Il Belgio, L'Olanda, la Germania, la Svizzera, la Spagna, l'Italia ed il Giappone*, in “Emporium”, vol. XIII, n. 76, aprile 1901, p. 258.

<sup>9</sup> Ugo Ojetti dedica all'esposizione parigina dodici articoli, pubblicati sul “Corriere della Sera”. Noi riteniamo e riportiamo in bibliografia solo quelli che ci sono stati utili rimandando, per gli altri riferimenti, al regesto degli scritti di Ugo Ojetti. Si veda perciò: *Ritratto bibliografico di Ugo Ojetti*, a cura di Marta Nezzo, numero monografico del “Bollettino di informazioni. Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali”, a. XI, n. 1, 2001. Per quanto ci riguarda rinviando a Ugo Ojetti, *I primi risultati dell'Esposizione di Parigi*, in “Corriere della Sera”, 13-14 giugno 1900 e Id., *L'arte mondiale a Parigi. Quel che siamo e quel che sembriamo*, in “Corriere della Sera”, 20-21 ottobre 1900. L'articolo di Ojetti, apparso a giugno, si conclude con un *post scriptum* che recita: «Leggo in questo momento nel *Giorno* di Roma una coraggiosa lettera di Aristide Sartorio su lo stesso argomento, e sono orgoglioso di vedere che l'illustre pittore è nella conclusione precisamente del mio parere».

selezione di opere che fa apparire l'Italia «quasi l'ultima delle nazioni»<sup>10</sup>. In realtà, Parigi non era che l'ennesimo esempio, forse il più eclatante e comunque non l'ultimo<sup>11</sup>, di un problema che affliggeva l'Italia da tempo: l'incapacità di organizzare un'esposizione all'estero che sapesse valorizzare le creazioni italiane<sup>12</sup>. Prova ne sia l'esperienza di Sartorio all'Esposizione Internazionale di Anversa nel 1894.

Spintosi da Parigi ad Anversa per visitare la mostra, aveva potuto constatare la totale mancanza di qualsiasi apparato organizzativo da parte italiana: referenti assenti, responsabili introvabili e «una vera ira di Dio come collocazione. Oltre a nessun ordine di disposizione, le molte cose laide [...] occupano tutta la cimasa e le poche cose buone tutte in soffitta». A quel punto, come lui stesso racconta, assieme agli scultori Vincenzo Jerace e Costantino Barbella, era stato “promosso sul campo” ordinatore della sezione italiana di belle arti. Un caso fortuito, dunque, che confermava «sempre l'istesso male cronico»: «Pare che le sorgenti vive del nostro paese, quelle sorgenti da cui dovrebbero uscire i semplici e facili comandi per l'organizzazione delle cose d'arte, sieno [...] occupate da tante piovre che le suggono tutte, a profitto dei loro ignobili appetiti maledetti!»<sup>13</sup>.

La Biennale, dunque, doveva indicare la retta via anche da questo punto di vista: dimostrare come fosse possibile allestire buone esposizioni e riscattare, parallelamente, l'arte italiana dal deplorabile insuccesso in terra di Francia, dimostrando l'esistenza di un'arte nazionale<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> Giovanni Cena, *Corriere di Parigi. Parigi e l'esposizione*, in “Nuova Antologia”, vol. 172, fasc. 688, 16 agosto 1900, pp. 710-723. In totale Cena dedica all'esposizione cinque resoconti, dei quali questo riguarda la sezione italiana. Per gli altri, che prendono in considerazione altri aspetti dell'esposizione, rimandiamo alla bibliografia finale.

<sup>11</sup> Riscontri negativi verranno ancora dalla sezione di arte italiana allestita nel 1909 al Salon d'Automne di Parigi. Cfr. Nemi [Giovanni Cena], *Un'esposizione d'arte italiana a Parigi*, in “Nuova Antologia”, vol. 227, fasc. 908, 16 ottobre 1909, pp. 686-687.

<sup>12</sup> Una sorta di riassunto delle polemiche in corso lo si può trovare in *L'arte italiana e la corporazione degli artisti*, in “Nuova Antologia”, vol. 164, fasc. 653, 1 marzo 1899, pp. 146-166.

<sup>13</sup> Cfr. Giulio Aristide Sartorio, *Esposizione d'Anversa*, in “Nuova Rassegna”, n. 23, 10 giugno 1894, pp. 719-721 e Société Royale d'Encouragement des Beaux-Arts à Anvers, *Exposition Universelle des Beaux-Arts 1894. Catalogue général illustré*, Imprimerie Bellemans Frères, Anvers 1894.

<sup>14</sup> Per inquadrare ulteriormente l'ampio problema rimandiamo al breve sunto che ne fa Del Puppo e che, senza pretesa di esaustività, ha però il merito di inserirsi cronologicamente nelle questioni qui trattate. Cfr. Alessandro Del Puppo, *Attraverso le esposizioni veneziane. 1887-1914*,

Ma, concordare sullo scopo non significava anche concordare sul metodo. La critica, infatti, mostra pareri discordi.

Ugo Ojetti, convinto assertore dell'analogia tra concetto di nazione e tradizione artistica, intesa in senso regionale, approvava incondizionatamente la scelta di Fradeletto<sup>15</sup>. Anche Vittorio Pica ci sembra aderire al criterio della suddivisione per regioni<sup>16</sup>.

Diego Angeli, invece, imputava a questa innovazione un calo di livello della mostra<sup>17</sup>. Quanto a Giovanni Cena, fervido sostenitore dell'impresa veneziana e dell'azione del Segretario, egli valutava la scelta come un esperimento coraggioso, ma che non giungeva a dimostrare l'importanza dell'apporto regionale alla formazione di un'arte italiana<sup>18</sup>.

La centralità assunta dal problema nazionale e l'assegnazione a ciascun gruppo di artisti di una propria sala espositiva hanno, come controparte, l'inevitabile riduzione delle presenze estere. Sul punto Fradeletto era stato chiaro: «la parte destinata agli artisti stranieri [...sarebbe stata ridotta] e riservata particolarmente a quei gruppi e a quelle scuole che mai non esposero a Venezia (p. e. Polonia, Finlandia, Ungheria, ecc.) raccogliendo le altre opere forestiere in sale internazionali»<sup>19</sup>.

---

in *Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, catalogo dell'esposizione a cura di Maria Masau Dan e Giuseppe Pavanello, Electa, Milano 1995, p. 19.

<sup>15</sup> «Ma, se non la curiosità del pubblico, quella degli artisti sarà specialmente eccitata dalla disposizione regionale della mostra italiana. Come nella letteratura, così nella pittura le differenze etniche fra regione e regione rimangono da noi vive tipiche quanto i dialetti», Ugo Ojetti, *La quarta Esposizione a Venezia*, in "Corriere della Sera", 10-11 febbraio 1901; lo stesso concetto è espresso anche in Id., *Le quattro esposizioni veneziane*, in "La Lettura", n. 5, maggio 1901, p. 397. Si veda inoltre l'analisi che ne fa Giovanna De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Le Lettere, Firenze 2004, pp. 74 e segg.

<sup>16</sup> Sebbene Pica non ne faccia cenno nel suo testo dedicato alla IV Biennale ci pare di cogliere altrove un assenso all'operazione regionalista: «Quoique les peintres italiens possèdent évidemment un air d'étroite parenté, lorsqu'on envisage l'école dans son ensemble, maintenant comme autrefois, certains caractères différentiels les répartissent en groupes qui varient selon la région où ces artistes sont nés, où ils ont appris les premiers éléments de leur art», Vittorio Pica, *L'art en Italie (1895-1899)*, in "Revue encyclopédique", t. IX, n. 315, 16 septembre 1899, pp. 785-792 (in partic. p. 785).

<sup>17</sup> Cfr. Diego Angeli, *L'Esposizione di Venezia. Le Regioni italiane*, in "Il Marzocco", 26 maggio 1901.

<sup>18</sup> Giovanni Cena, *L'Esposizione di Venezia. I*, in "Nuova Antologia", vol. 177, fasc. 707, 1 giugno 1901, pp. 505-518.

<sup>19</sup> Lettera già citata del 7 maggio 1900.



Reduce dai successi di Parigi<sup>20</sup>, solo l'Ungheria, infatti, ottiene una propria sala in cui allestire una mostra nazionale che risulterà, per altro, poco gradita alla critica italiana<sup>21</sup>. Le altre partecipazioni sono, invece, comprese in indistinte sale internazionali, mentre gli Olandesi, che fino ad allora contavano una nutrita schiera di artisti, non espongono proprio.

Statistiche alla mano<sup>22</sup>, la tendenza a ridurre le presenze straniere si accentua ulteriormente nel 1903: «è stato preciso intendimento della Presidenza, nell'assottigliare il numero degli inviti, non solo di riserbare un più largo spazio alle Mostre regionali d'arte pura e applicata, ma altresì di eliminare dalla prossima Mostra, per quanto le fosse possibile, le opere di contestabile valore»<sup>23</sup>.

A parte l'accento alla volontà di mantenere un livello qualitativo elevato, caratteristica spesso ribadita nel corso delle singole edizioni, la vera novità era rappresentata dalla trasformazione delle "sale" regionali in "mostre", nell'intento di creare una simbiosi armonica tra arte pura e arte applicata attraverso l'allestimento di veri e propri ambienti decorati.

Come sottolineava la critica coeva<sup>24</sup> e come dichiarava lo stesso Fradeletto, l'iniziativa doveva correggere le «esagerate mostruosità apparse a Torino»<sup>25</sup> alla Mostra internazionale di arte decorativa moderna del 1902, dove si erano dati appuntamento gli esponenti della cosiddetta "arte nuova", presentando in una

---

<sup>20</sup> All'esposizione di Parigi la mostra ungherese, e in particolare il suo padiglione, registra un ampio successo di visitatori e di critica. Si tratta infatti della prima volta che l'Ungheria si presenta, in autonomia, di fronte al grande pubblico e alle altre nazioni. Si veda Eugène de Radisics, *Les arts à l'Exposition Universelle de 1900. Exposition rétrospective de la Hongrie*, in "Gazette des Beaux-Arts", 1 octobre 1900, pp. 265-283.

<sup>21</sup> Tra i resoconti che abbiamo consultato il più utile per ricostruire la vicenda della sala ungherese, su cui sarebbe lungo soffermarsi, è quello di Rufò Paralupi nel suo *L'arte europea a Venezia. L'arte a Budapest (1901). L'arte italiana a Parigi (1900)*, R. Bemporad e figlio, Firenze 1901, pp. 5-135. In sostanza le critiche vertono sul fatto che gli artefici dell'allestimento veneziano non sono gli stessi che avevano decretato il successo ungherese a Parigi.

<sup>22</sup> Dalle 254 presenze del 1901 si scende a 154. Cfr. *La Biennale di Venezia. Storie e statistiche. Con l'indice generale degli artisti espositori dal 1895 al 1932*, introduzione di Antonio Maraini, Tip. Fantoni e C., Venezia 1933, p. 101.

<sup>23</sup> *V Esposizione d'Arte della Città di Venezia. La partecipazione degli stranieri*, comunicato stampa in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 17 "Stampa-Comunicati-1903", fasc. "Comunicati vari", istituito nel 1993.

<sup>24</sup> Cfr. Diego Angeli, *Le sale regionali all'Esposizione di Venezia*, in "Il Marzocco", n. 18, 3 maggio 1903.

<sup>25</sup> Si veda l'intervista ad Antonio Fradeletto pubblicata in Rufò Paralupi, *L'arte moderna a Venezia*, Tipografia editrice della "Scienza e diletto", Cerignola 1904, p. 16.

*kermesse* collettiva le loro creazioni in tema di architettura, di mobilio e di quant'altro rientrava nel vasto campo delle arti decorative.

Per ora, ci limitiamo a constatare il fatto e a registrarlo come un altro di quegli episodi che confermano la stretta relazione tra la Biennale e le altre esposizioni. Sull'evento torinese ritorneremo più in là perché più di un motivo ci spinge a farlo. Ugualmente avremo modo di trattare in altra sede alcuni aspetti legati alla creazione degli ambienti, introdotti alla mostra veneziana del 1903.

Quello che ora ci interessa sottolineare è che questa innovazione, oltre al calo degli stranieri, porta con sé un coro di lodi e di critiche. Tra chi apprezzava l'iniziativa, ritenendo che rappresentasse il futuro delle esposizioni<sup>26</sup>, e chi la giudicava mediocre per l'infelice prestazione offerta dagli artisti<sup>27</sup>, c'è anche chi la reputa una scelta debole perché limitata al solo ambito italiano, rilanciando in tal modo il tema dell'internazionalità. Per qualcuno, si era sentita la mancanza di un confronto diretto con le esperienze estere; un confronto che avrebbe costituito, questo sì, una vera replica alla mostra torinese<sup>28</sup>.

L'organizzazione della successiva sesta Biennale sembra corrispondere in pieno a questo desiderio. Nel 1905, infatti, cinque paesi allestiscono proprie sale nazionali. Si tratta di Francia, Inghilterra, Svezia, Ungheria e della Germania che ne conta ben due. Se, da un lato, è innegabile che si realizzi l'auspicio di un confronto, per così dire, "ad armi pari", dall'altro, non ci si può sottrarre ad altre valutazioni circa il rinnovato interesse per l'internazionalità della mostra. Purtroppo tali considerazioni sono destinate, al momento, a restare mere ipotesi, nell'impossibilità di accedere ad una più completa documentazione.

A nostro avviso, infatti, non va sottovalutato quanto Ferdinand Boberg aveva già evidenziato fin dal 1900, al termine della terza Biennale. L'architetto,

---

<sup>26</sup> Cfr. Alfredo Melani, *L'idea degli "Ambienti" alla V Internazionale di Venezia*, in "Arte decorativa moderna", n. 11, novembre 1903, pp. 334-340; Ugo Ojetti, *L'Esposizione di Venezia. La decorazione delle sale*, in "Corriere della sera", 7 maggio 1903.

<sup>27</sup> Cfr. Diego Angeli, *Le sale regionali all'Esposizione di Venezia*, in "Il Marzocco", n. 18, 3 maggio 1903; Sylvius D. Paoletti, *La decorazione dei Saloni d'Arte. A proposito della V Esposizione di Venezia*, in "Arte decorativa moderna", n. 12, 1902, pp. 366-372.

<sup>28</sup> Cfr. Alfredo Melani, *L'arte decorativa all'Esposizione di Venezia. II*, in "Arte Italiana Decorativa e Industriale", n. 7, luglio 1903, pp. 53-56; Vittorio Pica, *L'arte mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1903, pp. 5-22; Alessandro Stella, Achille De Carlo, *V Internazionale di Venezia. Critica e polemica*, fasc. I *Arte decorativa*, Libreria S. Rosen, stamperia Visentini, Venezia 1903, senza paginazione.

esprimendosi correntemente in italiano, lamentava lo scarso successo economico della propria sezione, da sempre “abbinata” a Norvegia e Danimarca. Ne attribuiva le ragioni alla scarsa visibilità che l’ordinamento della mostra aveva garantito al gruppo degli artisti svedesi: «se fossero stati i nostri pittori soli, senza mescolanza di altri valori diversi, sarebbe stato molto favorevole e così le opere avrebbero potuto fare un effetto più uniforme, più forte»<sup>29</sup>. La “commistione”, dunque, sembrava non giovare. Rappresentava, anzi, uno svantaggio commerciale: non favoriva, cioè, quel ritorno economico che era il principale terreno d’incontro tra esposizione e partecipazioni estere.

Se il problema era già avvertito in questi termini fin dalle precedenti edizioni, nel 1905 non poteva che essersi acuito. A questo punto, però, bisognerebbe capire quali nazioni straniere sentivano la necessità di avere, o ritornare ad avere, uno spazio proprio, al pari della Svezia che infatti realizza il proprio ambiente.

Per parte nostra possiamo dire che il Belgio non era tra queste.

Dopo l’uscita di scena dello scultore Van der Stappen, di cui si è detto, e l’abolizione del comitato di patrocinio nel 1901, i contatti tra la Biennale e gli artisti belgi si erano, per così dire, “parcellizzati”.

Abbiamo già notato come per altri paesi i rapporti con l’esposizione continuino ad avvenire per il tramite delle stesse figure di riferimento, indipendentemente dai cambiamenti istituzionali od organizzativi che subisce l’impresa veneziana. Nel caso belga, in mancanza di referenti unici, le voci si fanno molte. I carteggi rivelano rapporti preferenziali con alcuni degli artisti esponenti ai quali è demandato il compito di allargare la sfera dei partecipanti, sulla base di esplicite richieste provenienti da Venezia o di semplici proposte formulate dagli artisti stessi.

Tuttavia nel 1901 si registra una sorta di presenza di “gruppo” e nel 1905 il tentativo di istituire una sala nazionale. In entrambi i casi, però, si tratta di iniziative esclusivamente veneziane, la prima delle quali ha Vittorio Pica come protagonista.

---

<sup>29</sup> Lettera di Ferdinand Boberg ad Antonio Fradeletto, 25 febbraio 1900, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 9 “Corrispondenza col Municipio e vari. A-G 1899”, fasc. “Boberg”.

## 1.2 Bruxelles via Parigi. Vittorio Pica, i Belgi e la Biennale del bianco e nero

«Cette année-là, un mois plus tard, [aprile 1901], je retrouvais Vittorio Pica à l'exposition des beaux-arts à Venise. Il y prenait une part active, avait fait des efforts pour la rendre intéressante, neuve et hardie, et il me montra avec joie la bonne part réservée aux Belges»<sup>\*</sup>.

Vittorio Pica arriva per la prima volta in Belgio nel marzo del 1906. A Bruxelles è accolto con tutti gli onori. Un lungo articolo ne dà notizia dalle pagine di un quotidiano locale<sup>30</sup> e lo stesso fa “L’Art Moderne”<sup>31</sup>. L’Italiano, dunque, è personaggio tutt’altro che sconosciuto agli ambienti culturali della capitale. Anzi, se “L’Art Moderne” aveva dato un po’ di spazio alla Biennale veneziana, era proprio grazie a lui. Infatti, ad eccezione delle brevi note di cronaca – inaugurazione, partecipanti e vendite - che giungevano in redazione da Venezia o tramite la voce degli scultori espositori, erano i suoi scritti, ampiamente recensiti, a fungere da reale vetrina dell’esposizione lagunare<sup>32</sup>, ma soprattutto da vetrina dell’arte belga all’estero. Per gli intellettuali riuniti attorno alla rivista, Pica è “le célèbre critique italien”, famoso per l’impegno in campo sia artistico che letterario e per quello di pubblicista che lo legava all’“Emporium”, periodico sufficientemente internazionale da essere recensito tanto in Belgio quanto in

---

<sup>\*</sup> Eugène Demolder, *Vittorio Pica*, in “Le Petit Bleu”, 24 mars 1906, pp. 2-3. Eugène Demolder (Bruxelles, 1862 – ivi, 1919) è stato scrittore e critico d’arte. Giurista di formazione, ha abbandonato la toga nel 1895 per dedicarsi alla letteratura. Collaboratore del periodico “Jeune Belgique”, è tra i fondatori anche della rivista “Le Coq Rouge”, entrambe fondamentali voci degli ambienti intellettuali della capitale. Dopo il suo matrimonio con la figlia del celebre pittore e incisore Félicien Rops, si trasferisce a Parigi. Come critico d’arte ha scritto monografie su Rops, Constantin Meunier e James Ensor. Cfr. *Eugène Demolder*, in *Le Nouveau dictionnaire des Belges. De 1830 à nos jours*, Le Cri, Bruxelles 1998.

<sup>30</sup> Citato nella nota precedente.

<sup>31</sup> Cfr. *Vittorio Pica*, in “L’Art Moderne”, n. 13, 1 avril 1906, p. 102.

<sup>32</sup> Le presentazioni, poi vere e proprie recensioni ai volumi di Pica sulla Biennale, cominciano ad apparire su “L’Art Moderne” dal 1897. Cfr. *Petite chronique*, in “L’Art moderne”, 12 décembre 1897, p. 405. Da allora non mancheranno mai dalle pagine della rivista. Si vedano i riferimenti in Françoise Delsemme, *Les littératures étrangères dans les revues littéraires belges de langue française publiées entre 1885 et 1899. Contribution bibliographique à l’étude du cosmopolitisme littéraire en Belgique*, collana “Bibliographia Belgica”, t. I, 2ème partie *Les Index*, Commission belge de bibliographie, Bruxelles 1973-1974. Il testo contiene anche riferimenti ad altri scritti di Pica apparsi in periodici diversi da “L’Art Moderne”.

Francia<sup>33</sup>. Pica, però, è anche e soprattutto la “voce” del Belgio in Italia, il divulgatore di tutte le nuove esperienze culturali di cui ancora poco giungeva nella penisola<sup>34</sup>.

Resta il fatto che il critico napoletano non frequenta Bruxelles prima del 1906, e quindi Parigi si conferma essere il centro delle sue attività internazionali, al pari di quanto avviene per i Belgi, tradizionalmente legati alla Francia, da secoli di storia passata e da una comune lingua<sup>35</sup>.

In particolare, il tramite dei suoi numerosi contatti si può identificare nello scrittore Camille Lemonnier, una sorta di *pivot* attorno a cui ruota, a partire dagli anni Settanta, l'intero mondo culturale della capitale belga e quello della vasta “colonia” dei Belgi di Parigi<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> Si veda per esempio A. Demeure De Beaumont, *Revue et magazines. I. Emporium*, in “La Plume”, t. XI, janvier-décembre 1899, fasc. 239, 1er avril 1899, pp. 171-180.

<sup>34</sup> In *Les lettres belges à l'étranger* (“L'Art Moderne”, n. 1, 6 janvier 1901, p. 4), la redazione del periodico dà notizia di un articolo di Pica comparso sul “Fanfulla della Domenica” (n. 51, 23 dicembre 1900) in cui il letterato napoletano riferisce della scarsa conoscenza italiana della letteratura belga, con l'unica eccezione di Maurice Maeterlinck. Il suo volume *Letteratura d'eccezione* era stato recensito da Eugène Robert, uno dei membri del primo comitato di redazione de “L'Art Moderne” (cfr. E. Robert, *Vittorio Pica*, in “L'Art Moderne”, n. 12, 19 mars 1899, p. 92).

<sup>35</sup> Per gli stretti legami culturali che uniscono Belgio e Francia rimandiamo a *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris. Réalisme, impressionnisme, symbolisme, art nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, catalogue d'exposition, sous la direction d'Anne Pinget et Robert Hooze, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux et Fonds Mercator, Paris - Anvers 1997.

<sup>36</sup> Camille Lemonnier (Ixelles, Bruxelles, 1844 – Ivi, 1913) conta una produzione letteraria vastissima. I suoi più di settanta volumi, comprendono sia opere letterarie che scritti di argomento artistico. È infatti come critico artistico che comincia la sua carriera negli anni Sessanta, fornendo le cronache dei Salon, prima quelli di Bruxelles poi quelli di Parigi. Sostenitore dell'arte realista contro l'accademismo, rivendica la libertà dell'artista rispetto alle istituzioni dello stato: questo è quanto chiarisce in un suo testo del 1869 *Nos Flamands*. Nel 1870, in compagnia tra gli altri di Félicien Rops, percorre i campi di battaglia di Sedan: ne risulta un romanzo-reportage intitolato *Sedan* che precede l'uscita de *La Débâcle* di Émile Zola, romanzo che tratta lo stesso tema. Nel 1873 fonda a Bruxelles il periodico “L'Art universel”, parallelamente collabora ad alcune riviste francesi, facendo così conoscere i pittori belgi. Nel 1878 pubblica a Parigi *Gustave Courbet et son oeuvre*. L'uscita, nel 1881, del romanzo *Un Mâle* gli vale l'epiteto di “Zola belge”. Nel 1886, un anno dopo la pubblicazione del *Germinal* di Zola, Lemonnier pubblica *Happe-chair*, il romanzo della miniera. Il suo *Le Tour du Monde*, una descrizione delle nove province del Belgio scritta tra il 1881 e il 1884, è pubblicato in traduzione italiana nel 1885. A questa fa seguito nel 1888 l'opera monumentale *La Belgique*, commentata da incisioni di molti degli artisti più famosi dell'epoca tra i quali Fernand Khnopff e Constantin Meunier. Cfr. tra l'altro *Camille Lemonnier*, in Antonio Mor, Jean Weisgerber, *Storia delle letterature del Belgio*, Nuova Accademia Editrice, Milano 1958, pp. 99-104.

È ragionevole pensare che Pica e Lemonnier si incontrino nel 1890<sup>37</sup> e da allora cominci la loro frequentazione. A darne notizia è lo stesso Pica che lo fa sia per via diretta<sup>38</sup>, sia indirettamente attraverso le molte citazioni letterarie che compaiono nei suoi testi di critica. Non è un caso, dunque, se il suo primo volume consacrato alla Biennale porta la dedica a Camille Lemonnier del quale, ancora nel 1906, recensirà il volume ormai classico *L'École belge de peinture 1830-1905*<sup>39</sup>.

Altro importante vettore di contatti con gli artisti belgi e francesi è la redazione della rivista di arte e letteratura, “La Plume”, dove d’abitudine si organizzavano anche esposizioni d’arte. Il periodico, pubblicato a partire dal 1889, accoglie nelle sue pagine molti degli esponenti della giovane letteratura belga, pubblica articoli dello stesso Pica e dedica alcuni numeri monografici ad artisti belgi, cari al critico napoletano, tra cui Félicien Rops, Constantin Meunier e Henry De Groux<sup>40</sup>.

È, comunque, nella casa parigina di Lemonnier che Pica conosce personalmente Henry De Groux, pochi giorni dopo averne ammirato alcune opere al Salon des Arts libéraux del 1891<sup>41</sup>. L’episodio ci pare un precedente, sufficientemente fondato, per attribuire a Pica il merito della convocazione del pittore belga alla Biennale del 1897. A questa data, infatti, De Groux non

---

<sup>37</sup> Va detto però che, in precedenza, il critico napoletano aveva già recensito alcuni famosi romanzi dello scrittore e ne aveva fatto parziali traduzioni. Per questo si vedano i registi degli scritti di Pica in Nicola D’Antuono, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l’Europa*, Carocci editore, Roma 2002 e soprattutto Alessandro Gaudio, *La sinistra estrema dell’arte. Vittorio Pica alle origini dell’estetismo in Italia*, Vecchiarelli Editore, Roma 2006. Rileviamo da Alessandro Gaudio l’esistenza anche di un “medaglione” letterario dedicato da Pica a Lemonnier nel 1894 e pubblicato su “La Riforma”.

<sup>38</sup> Si veda Vittorio Pica, *Attraverso gli albi e le cartelle (Sensazioni d’arte). I. Redon – Rops - De Groux - Goya*, in “Emporium”, vol. III, n. 14, febbraio 1896, pp. 123-140.

<sup>39</sup> La dedica a Lemonnier è in Vittorio Pica, *L’arte europea a Venezia*, Luigi Pierro editore, Napoli 1895. La recensione al volume dello scrittore belga si trova in Vittorio Pica, *La moderna scuola di pittura in Belgio*, in “Il Rinascimento”, n. 16, 5 luglio 1906, pp. 33-41. Buona parte della recensione sarà riutilizzata da Pica per presentare il padiglione del Belgio alla Biennale del 1907. Cfr. Vittorio Pica, *L’arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, Bergamo 1907, in partic. pp. 5-18.

<sup>40</sup> Per i rapporti tra gli scrittori belgi e “La Plume” rimandiamo a Claudette Sarlet, *Les écrivains d’art en Belgique 1860-1914*, Éditions Labor, Bruxelles 1992, pp. 9-12. Per i numeri monografici dedicati ai belgi si veda la bibliografia finale.

<sup>41</sup> Cfr. Vittorio Pica, *Attraverso gli albi e le cartelle...cit.* L’incontro a casa di Lemonnier è di poco successivo alla visita dell’esposizione che risale al 1891, si veda in proposito *Au palais des Arts Libéraux*, in “L’Art Moderne”, n. 23, 7 juin 1891, pp. 183-184.

risiedeva ancora a Firenze, dove sembra arrivare solo nei primi anni del nuovo secolo<sup>42</sup>. Il fatto, inoltre, testimonierebbe una volta di più dello stretto legame “operativo” esistente tra Pica e Fradeletto circa l’organizzazione della Biennale.

L’argomento, già affrontato da uno studio analitico<sup>43</sup>, può essere, in questa sede, ulteriormente precisato<sup>44</sup>.

Nel 1900 anche Pica è all’Esposizione Universale di Parigi. In quell’occasione, l’ammirazione che nutre verso gli artisti e l’arte belga si fa, se possibile, ancora più grande. Il Belgio è l’unico tra i paesi partecipanti a non sottostare alle norme del regolamento, secondo cui si sarebbero dovute esporre solo opere d’arte posteriori al 1889, data della precedente Universale<sup>45</sup>. La sezione di belle arti, allestita da Octave Maus in veste di commissario governativo, propone, infatti, un itinerario nella pittura belga a datare dal 1830, anno dell’Indipendenza: una sorta di mostra celebrativa dei settant’anni di vita della nazione. Dalle pagine di “Emporium”, Pica ne parla in termini entusiastici, non mancando di sottolineare quanto la «commissione organizzatrice [... fosse] diversa dall’italiana»<sup>46</sup>. Il resoconto si chiude con la proclamazione dell’«opera più caratteristicamente e più modernamente bella di tutta la sezione», ovvero una

---

<sup>42</sup> Scarse sono le notizie sul conto di De Groux (Saint-Josse-ten-Noode, Bruxelles, 1866 - Marsiglia 1930) e ancora minori quelle relative alla sua permanenza in Italia. In proposito e malgrado le inesattezze presenti nel testo - a partire dai dati anagrafici dello stesso De Groux - rimandiamo a *Il tarlo polverizza anche la quercia. Le memorie di Galileo Chini*, a cura di Fabio Benzi, Maschietto & Musolino, Firenze - Siena 1999, pp. 43-46. Un suo articolo è pubblicato ne “Il Marzocco”: Enrico de Groux, *Feliciano Rops*, in “Il Marzocco”, n. 50, 13 dicembre 1903.

<sup>43</sup> Cfr. Paola Zatti, *Le prime Biennali veneziane (1895-1912): il contributo di Vittorio Pica*, in “Venezia Arti”, n. 7, 1993, pp. 111-116.

<sup>44</sup> Rispetto ai documenti di cui normalmente ci si avvale, per lo più carteggi privati tra Pica e Fradeletto, segnaliamo l’esistenza di un documento ufficiale. Si tratta di una lettera datata Venezia 10 maggio 1925, inviata da Vittorio Pica a Bruno Fornaciari, Regio Commissario al Comune. Nella missiva Pica ringrazia Fornaciari per la conferma a Segretario generale dell’esposizione e per le «cortesie parole con cui ha voluto riconoscere lo zelo e l’amore con cui, dal 1895 ad oggi, ho dato la modesta mia opera alla nobile impresa veneziana». Il documento è in ASCVe, *Atti presidiali*, b. “Esposizione internazionale artistica 1895-1925”, fasc. “15ma Esposizione Internazionale d’arte 1926”.

<sup>45</sup> Cfr. MaryAnne Stevens, *The Exposition Universelle: “This vast competition of effort, realisation and victories”*, in *1900: Art at the Crossroads*, catalogue of the exhibition, edited by Robert Rosenblum, MaryAnne Stevens, Ann Dumas, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York 2000, pp. 55-71 (in partic. p. 58).

<sup>46</sup> Cfr. Vittorio Pica, *La pittura all’Esposizione di Parigi. IV. Il Belgio, L’Olanda, la Germania, la Svizzera, la Spagna, l’Italia ed il Giappone*, in “Emporium”, vol. XIII, n. 76, aprile 1901, pp. 243-262.

tela del paesaggista Émile Claus che, invano, Fradeletto tenterà di portare a Venezia<sup>47</sup>.

L'intera vicenda si intreccia con il conferimento a Pica, nel novembre del 1900, di un mandato ufficiale in rappresentanza della Biennale. Il critico è formalmente incaricato di «rassembler, pour notre entreprise artistique, des oeuvres tout-à-fait choisies». Nella lettera di presentazione che gli viene consegnata, gli artisti sono pregati di mettersi a sua disposizione, concedendo cortesemente le opere da lui richieste<sup>48</sup>. Il mandato si riferiva sia all'invito degli artisti francesi e alla selezione diretta delle loro opere<sup>49</sup>, sia all'organizzazione di una speciale sezione dedicata ai lavori di grafica in bianco e nero<sup>50</sup>.

Che Pica coltivasse una particolare predilezione per acqueforti, litografie, incisioni e stampe è cosa nota. Nei suoi articoli su "Emporium" è lui stesso a rendere conto dei pezzi della sua collezione<sup>51</sup> e a spiegare il motivo di questo suo particolare interesse «per un genere da cui i profani si tengono lontani»<sup>52</sup>. Tuttavia, al contrario di quanto è avvenuto per i manifesti pubblicitari<sup>53</sup>, nessuno studio sistematico ha ancora affrontato questo aspetto della sua personalità. Al momento la cosa può essere trattata solo a partire dai suoi contributi pubblicati nella citata rivista di Bergamo e dai suoi metodici resoconti sulle Biennali veneziane. Anche in questo caso, però, riteniamo che il Belgio abbia avuto una parte importante, legata all'ammirazione incondizionata che Pica aveva per

---

<sup>47</sup> La tela è il *Passage des vaches*. Non sappiamo quanto pesi il giudizio di Pica, ma a questo punto immaginiamo molto. Lo scambio epistolare tra Fradeletto e Claus che già esponeva alla Biennale dal 1899, è in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 12 "Corrispondenza A-Z 1901", fasc. "C".

<sup>48</sup> La lettera, datata Venise 6 novembre 1900, è in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 12 "Corrispondenza A-Z 1901", fasc. "Pica Vittorio".

<sup>49</sup> Come fa notare Paola Zatti, *Le prime Biennali veneziane...cit.*, p. 115, nota 37.

<sup>50</sup> «Spero bene che non vorrai, d'un tratto rinunciare alla mostra di stampe che dovrebbe essere una delle maggiori attrattive della prossima esposizione di Venezia. Bella figura che ci farei io, dopo tante lettere scritte dovunque e che tutte sono state accolte dall'assenso degli artisti ai quali mi sono rivolto», lettera di Vittorio Pica ad Antonio Fradeletto, Milano 21 novembre 1900, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 12 "Corrispondenza A-Z 1901", fasc. "Pica Vittorio".

<sup>51</sup> Cfr. Vittorio Pica, *Arte contemporanea: acquafortisti olandesi*, in "Emporium", vol. XVIII, n. 103, luglio 1903, pp. 3-18 e Id., *Arte contemporanea: acquafortisti belgi*, in "Emporium", vol. XVIII, n. 108, dicembre 1903, pp. 423-435.

<sup>52</sup> È un concetto, questo, che Pica usa ripetere in ogni articolo in cui tratta dell'argomento.

<sup>53</sup> Ci riferiamo a Vittorio Pica, *Il Manifesto. Arte e comunicazione nelle origini della pubblicità*, a cura di Marianonietta Picone Petrusa, postfazione di Alberto Abruzzese, Liguori Editore, Napoli 1994.



l'opera grafica di Félicien Rops<sup>54</sup> al quale dedica, dapprima, uno scritto pubblicato su "L'Art Moderne" nel 1893<sup>55</sup>, e poi altri che pubblicherà in Italia<sup>56</sup>.

Malgrado gli affiancasse spesso Odillon Redon, Rops resta in verità il modello insuperato, il «risvegliatore [...] vigoroso [...] originalissimo e sapientissimo»<sup>57</sup> dell'arte dell'incisione in Belgio. L'unico rammarico forse è quello di dover aspettare il 1907, a nove anni dalla morte dell'artista, per poter vedere esposte a Venezia otto opere del «geniale maestro» e ancora «desiderandole più numerose»<sup>58</sup>.

Va detto inoltre che le radici di questo suo particolare interesse sono comunque da ricercare all'estero perché in Italia, come ricorda Melani, il bianco e nero godeva di scarsissima attenzione. Unico episodio degno di nota è la Società di Acquafortisti fondata nel lontano 1873 allo scopo di illustrare la rivista "L'Arte in Italia" e scioltasi quattro anni più tardi, con la chiusura del periodico<sup>59</sup>.

Alla luce di questo, va dunque riconosciuto alla Biennale di aver saputo aprire una nuova via, inaugurare un settore nuovo verso cui l'interesse si è sviluppato e consolidato negli anni.

Dopo la prima esperienza sostanzialmente monotematica che aveva accolto nel 1895 solo le incisioni degli artisti olandesi, nel 1901 il panorama offerto è decisamente più ricco ed eterogeneo. Certo, il progetto ideato da Pica e Fradeletto

---

<sup>54</sup> Félicien Rops (Namur, 1833 – Essonnes, 1898), pittore e incisore formatosi alle accademie di Namur e di Saint-Luc, è artefice della Société Internationale des aquafortistes e tra i fondatori della Société Libre des Beaux Arts. Prominente figura nel campo del disegno acquerellato e dipinto, si dedica alla litografia e all'acquaforte illustrando con quest'ultima tecnica numerosi libri fra i quali *I Fiori del male* di Baudelaire, e alcune raccolte di versi di Mallarmé e Verlaine. Dopo il trasferimento a Parigi, nel 1874, inizia con il pittore belga Armand Rassenfosse a sperimentare nuove tecniche incisorie, mettendo a punto un particolare prodotto, il Ropsenfosse. Invitato ad esporre con il Cercle des Vingt nel 1884, ne diventa membro due anni più tardi.

<sup>55</sup> Vittorio Pica, *Félicien Rops à l'étranger*, in "L'Art moderne", n. 52, 24 décembre 1893, pp. 410-411, poi ripreso con il titolo *Félicien Rops à l'étranger. Italie*, in "La Plume", t. VIII, fasc. 172, 15 juin 1896, pp. 462-464, fascicolo dedicato a *Félicien Rops*.

<sup>56</sup> Oltre a quello già citato pubblicato su "Emporium", almeno un altro è in "La Nuova Rassegna".

<sup>57</sup> Vittorio Pica, *L'arte mondiale alla IVa Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1901, p. 167.

<sup>58</sup> Vittorio Pica, *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1907, p. 18.

<sup>59</sup> Cfr. Alfredo Melani, *Prima Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, in "Emporium", vol. II, n. 7, luglio 1895, pp. 71-73. Melani esprime il suo rammarico per la cessazione della pubblicazione, lodando la notevole qualità delle acqueforti prodotte e ricorda l'unico incisore italiano noto all'estero, Alberto Maso Gilli, vincitore del premio per l'acquaforte alla Esposizione Universale di Parigi del 1878 e collaboratore de "L'Arte in Italia".

– dopo quanto detto non possiamo pensare a responsabilità separate – era molto più ambizioso di quanto poi si riuscirà a realizzare, ma noi ci accontentiamo di rilevare che il gruppo di acquafortisti più numeroso era, nel 1901, quello del Belgio che esponeva un importante nucleo di opere grafiche di James Ensor, Armand Rassenfosse, Henry Meunier, Théo Van Rysselberghe<sup>60</sup> e Jean François Maréchal, alcune delle quali acquistate per la Galleria di Ca' Pesaro<sup>61</sup>.

In sintesi, nonostante le contrazioni internazionali e l'assenza di referenti privilegiati, l'arte belga può contare anche nel 1901 su un eccezionale "tambourineur", come lo stesso Pica si definiva. Del resto il suo interesse per gli artisti belgi non si è mai affievolito nel corso di queste Biennali dell'anteguerra<sup>62</sup> e, a ragion veduta, possiamo dire resti inalterato anche nella fase successiva, quando sostituirà definitivamente Fradeletto alle redini dell'impresa veneziana.

### 1.3 «*Si j'avais des ailes...*»: il caso Constantin Meunier

«N'est-ce pas Van der Stappen qui, dans son nouvel atelier, ramena Meunier vers cet art de la sculpture en lui offrant, un jour, de la terre de glaise?»\*

Come si è detto, con la sesta Biennale del 1905, il confronto tra esperienze artistiche italiane ed estere ritorna a farsi vivo, consentendo ad alcuni dei paesi partecipanti di allestire proprie mostre nazionali. Il Belgio, però, non è tra questi:

---

<sup>60</sup> Armand Rassenfosse è un "allievo" di Félicien Rops; Henry Meunier è nipote dello scultore Constantin e Théo Van Rysselberghe è forse il più noto pittore neoimpressionista, ma in questa veste esporrà a Venezia solo a partire dal 1907.

<sup>61</sup> Buona parte degli artisti sarà poi nuovamente invitata, molto probabilmente dallo stesso Pica, ad inviare proprie opere alla successiva mostra internazionale di grafica che si tiene a Roma nel 1902. Cfr. Vittorio Pica, *L'Esposizione di Bianco e Nero a Roma*, in "Emporium", vol. XVI, n. 91, luglio 1902, pp. 22-44 e Volframo [Giovanni Cena], *Teatri ed arte* (rubrica), in "Nuova Antologia", vol. 183, fasc. 729, 1 maggio 1902, pp.145-148.

<sup>62</sup> A testimoniarlo restano i suoi scritti e i numerosi articoli che dedica, sulle pagine dell'"Emporium", tanto ai pittori quanto agli scultori belgi. Per la raccolta dei contributi rimandiamo alla sezione periodici della bibliografia finale.

\* Jacques Van Lennep, *Charles Van der Stappen*, in *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles 275 ans d'enseignement*, catalogue d'exposition, Crédit Communal, Bruxelles 1987, p. 381.

«i pittori Belgi non hanno una sala speciale [...] epperò dobbiamo cercarne qua e colà i campioni, nei saloni internazionali. Non sono in verità molti»<sup>63</sup>.

Se questo è l'esito finale, non era apparentemente questa l'intenzione iniziale. I documenti, per quanto non del tutto esaustivi, ci permettono una diversa interpretazione.

Il desiderio di Fradeletto sembra essere quello di organizzare «un petit salon selectionné»<sup>64</sup>. Ha dunque bisogno di una regia, di qualcuno che torni a consigliare chi mettere assieme, abbandonando la logica dei suggerimenti frutto del “passaparola” tra artisti, come era avvenuto negli ultimi anni. L'incarico è semplice: fornire una breve lista di artisti che comprenda pittori, scultori e incisori. Si rivolge, perciò, a Constantin Meunier. Ad essere chiamato in causa è, dunque, nuovamente uno scultore, o meglio, lo scultore che la critica riteneva allora il maggiore esponente dell'arte plastica, assieme a Rodin.

Che la scelta di Fradeletto ricadesse su Meunier era comprensibile per più ragioni.

A partire dalla sua prima partecipazione del 1897, tra i due si era instaurato un rapporto di stima e di fiducia destinato a proseguire negli anni. Presenza costante a tutti i successivi appuntamenti, il Belga era stato anche membro della giuria di accettazione delle opere nel 1899 e, nell'occasione, era arrivato per la prima volta a Venezia, città che, come egli dice, non conosceva<sup>65</sup>.

Soprattutto, però, Fradeletto nutriva per la sua arte una profonda ammirazione. Ne dà conto nel suo libro di memorie, dove i ricordi della Biennale si intrecciano ad altre considerazioni più generali di ordine artistico. Qui, il Segretario dedica una lunga riflessione allo scultore, facendone un campione di “modernità classica”, perché appunto «Constantin Meunier è scultore classico pur nella rappresentazione del lavoro moderno»<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Pasquale De Luca, *La pittura e la scultura straniera*, in “Natura ed Arte”, n. 20, 15 settembre 1905, pp. 517-525 (in partic. p. 524).

<sup>64</sup> Lettera di Constantin Meunier ad Antonio Fradeletto, Bruxelles, 8 novembre 1904, in ASAC, Fs, *Scatole nere padiglioni*, b. “Belgio”, fasc. “VI Biennale 1905. Mostra del Belgio”.

<sup>65</sup> Lettera di Constantin Meunier ad Antonio Fradeletto, Bruxelles 4 mars 1899, in ASAC, Fs, *Collezione autografi*, Repertorio artisti, b. 11, fasc. “Constantin Meunier”.

<sup>66</sup> Antonio Fradeletto, *L'arte nella vita*, Giuseppe Laterza & Figli, Bari 1929, p. 76.

Alla Biennale, infatti, va dato il merito di aver fatto conoscere Meunier in Italia, come ammette anche Ardengo Soffici, intellettuale “al di sopra di ogni sospetto”, visti i suoi giudizi non certo benevoli nei confronti dell’istituzione veneziana<sup>67</sup>.

Quando nel 1897 si vedono per la prima volta il busto dello *Scaricatore* e il bronzetto del *Falciatore* (fig. 1), il Belga realizzava i suoi “eroi del lavoro” già da dieci anni<sup>68</sup>. Nato nel 1831, e dunque ormai più che sessantenne, era già stato professore di scultura all’Accademia di Belle Arti di Lovanio (1887-1894) e aveva partecipato a molte esposizioni internazionali, da Parigi a Monaco. Proprio nel 1897 sarà con Van de Velde all’esposizione di Dresda e l’anno successivo alla Secessione di Vienna. Ma a consacrarne la fama era stata la grande personale allestita, sempre a Parigi, nel marzo del 1896 alla galleria L’Art Nouveau di Samuel Bing dove erano circa settanta le opere esposte, di cui quaranta erano pezzi scultorei.

Meunier era arrivato - per certi aspetti ritornato – alla scultura dalla pittura. Fino al 1886 era, in effetti, solo un pittore e un abile disegnatore, impegnato a ritrarre la vita della fabbrica, così come quella delle banchine portuali (fig. 4) e delle miniere o delle manifatture dei tabacchi durante il suo soggiorno spagnolo. Al Salon di Parigi di quell’anno invia il suo primo *Martellatore* (l’operaio dei magli fig. 4), un gesso di grande formato con il quale crea una sorta di prototipo della rappresentazione del lavoratore. A questo seguirà una vera e propria galleria di tipi umani: dallo *Scaricatore* (fig. 5) al *Seminatore* (fig. 6), dal *Puddleur*

---

<sup>67</sup> Ardengo Soffici, *Scoperte e massacri. Scritti sull’arte*, Vallecchi, Firenze 1919 (ed. cons. Vallecchi, Firenze 1995, p. 249).

<sup>68</sup> In merito a Meunier e a quanto si dirà qui di seguito rimandiamo a: Jacques Van Lenep, *Constantin Meunier*, in *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles 275 ans d’enseignement*, catalogue d’exposition, Crédit Communal, Bruxelles 1987, pp. 354-357; Pierre Baudson, *La représentation du travail dans la sculpture. Autour de Constantin Meunier*, in *La sculpture belge au 19ème siècle*, catalogue d’exposition, sous la direction de Jacques Van Lenep, t. I, Général de Banque, Bruxelles 1990, pp. 215-240; Jacques Van Lenep, *Catalogue de la sculpture. Artistes nés entre 1750 et 1882*, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Snoeck-Ducajou & Zoon, Gand 1992, pp. 28-29; Pierre Baudson, *L’art social*, in *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris. Réalisme, impressionnisme, symbolisme, art nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, catalogue d’exposition, sous la direction d’Anne Pinget et Robert Hooze, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux et Fonds Mercator, Paris - Anvers 1997, pp. 370-375.

(l'addetto al puddellaggio fig. 2) al *Minatore*. La sua appare fin da subito un'arte nuova, diversa nei modi espressivi da quanto si era visto finora.

Il successo è, dunque, immediato. Ma lo è anche per le circostanze storiche in cui tutto ciò avviene. Il 1885 è l'anno della fondazione del Parti Ouvrier Belge (POB) che dà riconoscimento e struttura alla massa proletaria; a quel popolo di lavoratori che, sullo sfondo di un paese ormai fortemente industrializzato, non aveva smesso di aumentare, giungendo ora a rivendicare un proprio ruolo politico. L'anno successivo, la "questione sociale", generata anche dall'acuta crisi economica, erompe nelle strade con scioperi, forti scontri e manifestazioni in favore dell'allargamento del diritto di voto. In quest'atmosfera Meunier è eletto a simbolo della nuova realtà. Il POB ne fa un emblema, scoprendo nel suo tipo di estetica, un messaggio rispondente ad una politica che associava arte e rivoluzione sociale.

Questo aspetto ritorna anche nelle pagine dei critici italiani che però lo riconducono alla sua "giusta" dimensione, o quanto meno lo interpretano in modo coerente con quanto sostiene la critica a noi contemporanea.

«Da tutto l'insieme della sua opera esala innegabilmente un'amarezza tragica e come un fermento di minaccia. Questi caratteri lo hanno fatto definire più volte come uno "*scultore socialista*" e quasi come un propagandista delle nuove teorie sociali: ma questo giudizio è un errore. L'opera del Meunier non è il portato d'una fede politica»<sup>69</sup>.

Sulla stessa linea di Thovez, anche se con accenti meno forti, si schiera Pica<sup>70</sup> e con frasi altrettanto eloquenti Ricciotto Canudo:

«Molti scrittori socialisti l'hanno invocato [...] in verità però Meunier non è un oratore demagogico. È stato e resta un semplice operaio. [...] Meunier non è un socialista, nel senso fugace di una scuola o di un partito. Ciò che egli ha rappresentato è la bellezza dello sforzo umano»<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Enrico Thovez, *Artisti contemporanei: Constantin Meunier*, in "Emporium", vol. VIII, n. 45, settembre 1898, pp. 163-178 (in partic. p. 174).

<sup>70</sup> Vittorio Pica, *L'arte mondiale alla VIa Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1905, p. 190; Vittorio Pica, *In memoriam. Constantin Meunier*, in "Emporium", vol. XXI, n. 125, maggio 1905, pp. 402-404.

<sup>71</sup> Ricciotto Canudo, *Costantino Meunier*, in "Nuova Antologia", vol. 201, fasc. 802, 16 maggio 1905, pp. 293-302 (in partic. p. 293).

In effetti, la sua è scultura di impegno sociale, ma non di propaganda, né di denuncia. Meunier, in pratica, non è un militante.

I critici italiani, Pica in testa, vedono in lui l'artista che parla del lavoro, rifuggendo dagli eccessi della retorica sociale di cui la scultura italiana era intrisa<sup>72</sup>. Si è già detto che Meunier non è stato il primo a fare di questo tema il soggetto centrale dell'opera, ma è stato il solo a darne una sintesi così compiuta e semplificata. Fino a Meunier la raffigurazione del lavoro risentiva ancora delle allegorie derivate dalla scultura di genere, quelle che Pica riassumeva nel «pescatore di polipi [... o] nel mezzo-busto di contadino sorridente con beatitudine al suo bicchiere di vino»<sup>73</sup>.

Ora, invece, il vigore della linea asciutta, l'assenza di dettagli superflui, l'attenzione alla sintesi più che alla modellazione e la ricerca del carattere, unitamente alla prestanza delle figure, facevano parlare, giustamente, della sua opera in termini di glorificazione del lavoro umano di cui i suoi lavoratori erano, appunto, gli eroi; gli eroi "classici" della modernità di cui parlava Fradeletto.

Meunier è riuscito a «disporre un contenuto nuovo ad una forma classica o ritemprata nell'onda classica»<sup>74</sup>. È l'artista che, unendo tradizione e modernità, fa l'opera contemporanea. Meunier è, dunque, doppiamente "uomo del suo tempo", sia per modalità espressiva che per contenuto. Ancora una volta Fradeletto esprime il concetto in termini chiarificatori:

«I suoi scaricatori, minatori, manovratori, sono atteggiati a dignitosa compostezza, non dissimile da quella che l'arte antica conferiva alle figure del guerriero e dell'atleta. Ma questo atteggiamento non risponde a un canone accademico, non è gelido riflesso di venerabili modelli, bensì effetto di sincera ispirazione, scaturita dalla coscienza sociale dell'artista»<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> Meunier non scende «neppure una volta a quei grossolani effetti retorici, tanto cari a certa mediocre e pomposa arte a tesi sociale!», Vittorio Pica, *Constantin Meunier*, in Id., *La Galleria d'Arte Moderna di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1909 pp. 17-19.

<sup>73</sup> Vittorio Pica, *L'arte europea a Venezia*, Luigi Pierro editore, Napoli 1895, p. 6.

<sup>74</sup> Alessandro Chiappelli, *Arte Nuova*, in "Il Rinascimento", n. 3, 15 dicembre 1905, pp. 52-57.

<sup>75</sup> Antonio Fradeletto, *L'arte nella vita...cit.*, p. 77. Analoghe considerazioni sono quelle esposte in Enrico Corradini, *La religione della potenza – Meunier*, in "Vita d'arte", n. 15 marzo 1909, pp. 129-137.

Come si diceva all'inizio è a lui che il Segretario ricorre per raccogliere un gruppo selezionato di opere da esporre nel 1905. Meunier invia una lista di nomi ristretta a sedici artisti, in gran parte composta da pittori<sup>76</sup>. Gli scultori sono gli amici di sempre Julien Dillens, Victor Rousseau<sup>77</sup>, già presente a Venezia nel 1903, Van der Stappen e Égide Rombaux, un allievo di quest'ultimo.

Per vari motivi, però, solo Rombaux esporrà, mentre sarà ancora Fradeletto a proporre in alternativa i nomi di Pierre Braecke e Jules Van Biesbroeck che già aveva partecipato alla precedente edizione<sup>78</sup>.

Anche i pittori sono, per lo più, già noti in laguna. Le convocazioni, nel loro caso, rispecchiano quanto si può leggere nel catalogo dell'esposizione.

Circa il criterio adottato per la selezione, è Meunier stesso a chiarirlo in modo semplice ed onesto, come semplice e onesta era la sua scultura: «J'ai naturellement fait un choix dans les artistes dont l'art m'est le plus sympathique»<sup>79</sup>.

Ma, non tutta l'arte proposta da Meunier è altrettanto "simpatica" ai critici italiani. Il pittore Eugène Laermans<sup>80</sup>, altro grande interprete dell'Art Social, presenta «due tele legnose, violente di colore e ingenua di composizione»<sup>81</sup>. A

---

<sup>76</sup> L'elenco è allegato alla lettera già citata dell'8 novembre 1904, in ASAC, Fs, *Scatole nere padiglioni*, b. "Belgio", fasc. "VI Biennale 1905. Mostra del Belgio". Il fascicolo contiene anche la successiva corrispondenza di Fradeletto con i singoli artisti, relativa agli inviti personali.

<sup>77</sup> Cfr. Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Victor Rousseau*, in "Emporium", vol. XXVII, n. 158, febbraio 1908, pp. 84-100.

<sup>78</sup> Cfr. Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Jules van Biesbroeck*, in "Emporium", vol. XIX, n. 112, aprile 1904, pp. 249-264.

<sup>79</sup> Lettera di Constantin Meunier ad Antonio Fradeletto, Bruxelles février 1905, in ASAC, Fs, *Scatole nere padiglioni*, b. "Belgio", fasc. "VI Biennale 1905. Mostra del Belgio".

<sup>80</sup> Eugène Laermans (Bruxelles, 1864 – Bruxelles, 1940) dipinge scene di vita operaia e contadina. È considerato una sorta di precursore dell'espressionismo. Studia all'Accademia di Bruxelles (1883-1887). La sua prima esposizione risale al 1891. Partecipa alle mostre di alcune delle associazioni di Bruxelles, tra cui La Libre Esthétique. Nel 1898 e 1899 espone alla Secessione di Vienna. Anche nel suo caso gli intellettuali vicini al POB lo ritengono un maestro. Il dipinto intitolato *Le mort* (1904) è esposto a Venezia nel 1905, con il titolo di *Dramma umano*. Già parzialmente sordo dalla nascita, diventerà completamente cieco e nel 1924 cessa qualsiasi tipo di attività. Cfr. Gustave Van Zype, *Eug. Laermans*, in "Le Samedi", n. 43, 21 décembre 1907, pp. 11-14; Gustave Van Zype, *Nos peintres: Eugène Laermans*, in "La Revue Belge", t. II, n. 1, 1 avril 1925, pp. 76-81; Gisèle Ollinger-Zinque, *Eugène Laermans*, in *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles 275 ans d'enseignement*, catalogue d'exposition, Crédit Communal, Bruxelles 1987, pp. 188-189.

<sup>81</sup> Pasquale De Luca, *La pittura e la scultura straniera*, in "Natura ed Arte", n. 20, 15 settembre 1905, pp. 517-525 (in partic. p. 524). Anche Pica dà un giudizio pressoché analogo: Laermans impressiona, «malgrado e forse anche mercé una colorazione livida ad un disegno brusco e sommario», Id., *L'arte mondiale alla VIa Esposizione...cit.* pp. 53-54, salvo poi rivedere

differenza dello scultore, il successo veneziano di Laermans dovrà attendere il 1914. Eppure, anche nel suo caso, modernità e tradizione si incontrano. Alla contemporaneità dei soggetti, fa eco il colorismo dai toni puri dei maestri fiamminghi del Cinque e Seicento (figg. 7-10). Ma, avvicinato spesso a Brueghel il Vecchio per la rappresentazione delle scene di vita collettiva, le “feste” popolari assumono in Laermans ben altri valori e significati<sup>82</sup>.

L’organizzazione della piccola mostra belga prevedeva il coinvolgimento diretto di Meunier che, perciò, si sarebbe dovuto recare a Venezia, ma lo scultore fa sapere, a più riprese, di non godere di buona salute. Per i documenti la storia si chiude qui. Ignoriamo se il mancato «petit salon selectionné» sia dipeso dalla sua assenza. Resta il fatto che Meunier non raggiunge Venezia e che il catalogo dell’esposizione, malgrado il suo scarso contributo, lo ricorda ugualmente tra i commissari delle sale internazionali. Il 4 aprile 1905, poco prima dell’inaugurazione della mostra, Meunier muore e come ricorda Soffici «Meunier est mort et Rodin reste seul; mais ne pleurons pas, son âme qu’il a pressurée et matérialisée dans ses statues reste avec nous»<sup>83</sup>.

---

in parte le proprie opinioni a qualche anno di distanza, cfr. Id., *Artisti contemporanei: Eugène Laermans*, in “Emporium”, vol. XXXVII, n. 219, marzo 1913, pp. 162-179.

<sup>82</sup> Cfr. Fierens-Gevaert, *Eugène Laermans*, in *11. Esposizione internazionale d’arte della città di Venezia. Catalogo*, Carlo Ferrari, Venezia 1914, pp. 156-158.

<sup>83</sup> Stéphane Cloud [Ardengo Soffici], *Après la mort d’un Héros (Constantin Meunier)*, in “La Plume”, t. XVII, janvier-juin 1905, fasc. 370, 15 avril 1905, pp. 321-324 (citaz. da p. 324).





fig. 1 Constantin Meunier,  
*Il Falciatore, (Le Faucheur, 1890-1892)*



fig. 2 Constantin Meunier,  
*Le Puddleur, 1886*



fig. 3 Musée Meunier, Bruxelles  
interno dell'ex-atelier



fig. 4 *Il Martellatore* con alcuni dipinti di Meunier  
Musée Meunier, Bruxelles



fig. 5 Constantin Meunier  
*Lo Scaricatore*  
Musée Meunier, Bruxelles



fig. 6 Constantin Meunier,  
*Il Seminatore*,  
Musée Meunier, Bruxelles



fig. 7 Eugène Laermans,  
*La Terra promessa*



fig. 8 Eugène Laermans,  
*Le Mort o Dramma umano*, 1904



fig. 9 Eugène Laermans, *L'Aveugle*, 1898



fig. 10 Eugène Laermans, *Fin d'Automne*, 1899

## CAPITOLO 2

### Altrove in Italia

#### 2.1 Torino 1898. Obiettivo arti decorative

«...le arti decorative, queste arti pratiche, disdegnate dagli uomini pratici e così care agli artisti puri»\*

Lo si è già detto a più riprese, la Biennale è tutt'altro che insensibile a ciò che le accade attorno in tema di esposizioni. Ma sappiamo che può valere anche l'assunto opposto<sup>1</sup>. Anzi, per gli anni strettamente aderenti al *tournant du siècle*, ci pare più corretto parlare di una circolarità di esperienze, in realtà solo una sequenza di tentativi, nata sull'onda dell'interesse per le cosiddette "arti utili".

Questa, però, è solo una delle ragioni che ci spinge a guardare oltre i confini lagunari. L'altra, ben più importante, riguarda l'apertura di un secondo canale di ingresso dell'arte belga in Italia; un canale che va, almeno per il momento, ad affiancare quello veneziano, ormai attivo da anni. Molti sono i fattori che distinguono questo secondo itinerario dal precedente: diverse sono le circostanze della sua nascita, più eterogenei e ricchi i contenuti, più fertili le conseguenze.

Nel 1899, il primo approccio della Biennale all'arte decorativa si era risolto in un insuccesso. La decisione di accettare soltanto oggetti con «carattere d'arte decisamente originale e concepiti al di fuori di qualsiasi imitazione degli stili antichi»<sup>2</sup>, aveva prodotto il vuoto tra gli espositori italiani, rivelando l'Italia del

---

\* Enrico Thovez, *Leonardo Bistolfi*, in *L'arte all'esposizione del 1898*, Roux Frassati e Co., Torino [1898], p. 283.

<sup>1</sup> Nelle fasi preparatorie dell'Esposizione internazionale di Milano, si chiariva che «per un doveroso riguardo alle Biennali di Venezia, l'Esposizione di Belle Arti sarà nazionale», *L'arte all'Esposizione del 1905*, in "Natura ed arte", n. 14, 15 giugno 1903, p. 141.

<sup>2</sup> Alfredo Melani, *L'Italie et l'Art Nouveau*, in "La Construction moderne", XVI, 28 juin 1902, pp. 460-461, ora in *Alfredo Melani e l'architettura moderna in Italia. Antologia critica*

tutto impreparata a misurarsi con l'estero su questo stesso terreno. Di conseguenza Fradeletto aveva preferito non ripetere l'operazione nel 1901, proponendo, in alternativa, il progetto di una manifestazione dedicata solo all'arte decorativa, da preparare per l'anno seguente<sup>3</sup>.

Un'iniziativa simile anima, intanto, anche l'ambiente milanese dove la Famiglia Artistica ipotizza, per il 1901, una mostra d'arte applicata all'industria, limitata però alle sole produzioni italiane. Nello stesso anno, a Torino, il Circolo degli Artisti definisce i contenuti programmatici di un'analoga esposizione. L'organizzazione dell'evento, in gestazione fin dal 1899, riceve nuovo impulso dopo il fallimento della partecipazione italiana all'esposizione di Parigi del 1900. L'iniziativa, rilanciata in chiave moderna e internazionale, sfocerà nella prima Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna del 1902<sup>4</sup>.

L'eco suscitata dalla mostra torinese si intreccia con i preparativi per una mostra, ugualmente internazionale, da tenersi a Milano dove, già dal 1901, un apposito comitato è impegnato nell'organizzazione di un grande evento celebrativo per l'inaugurazione del traforo del Sempione<sup>5</sup>. L'iniziale interesse,

---

(1882-1910), a cura di Maria Luisa Scalvini e Fabio Mangone, Officina Edizioni, Roma 1998, pp. 118-121.

<sup>3</sup> «All'art. 2 nel Regolamento del '99 si parlava anche di "opere personali d'arte decorativa". Ho creduto di rinunciarvi, visto il risultato negativo della volta scorsa. Mi riservo di presentare all'onore. Giunta la proposta d'una Mostra completa d'arte decorativa per il 1902», lettera di Antonio Fradeletto al Sindaco Filippo Grimani, Venezia 26 giugno 1900, in ASCVe, *Atti. 1900-1904*, fasc. VII/9/13. Sulle rivalità che insorgono tra i centri della penisola impegnati a contendersi il "primato" dell'organizzazione di una tale mostra, si veda anche Daniele Ceschin, *La "voce" di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2001, pp. 142-144.

<sup>4</sup> Ad eccezione dell'iniziativa di Fradeletto per una mostra a Venezia nel 1902, il resto della vicenda è riportato in alcuni degli scritti di Alfredo Melani. Oltre al già citato articolo in nota 2, si vedano: Id., *L'Esposizione d'arte decorativa odierna in Torino. Avanti l'apertura*, in "Arte Italiana Decorativa Industriale", n. 4, aprile 1902, pp. 29-30; Id., *L'Art Nouveau at Turin: An Account of the Exposition*, in "Architectural Record", 1902, pp. 585-599, ora parzialmente in *The Expanding World of Art, 1874-1902*, edited by Elizabeth Gilmore Holt, vol. 1 *Universal Expositions and State-Sponsored Fine Arts Exhibitions*, Yale University Press, New Haven and London 1988, pp. 143-147. Per quanto riguarda invece la nascita dell'esposizione torinese, rimandiamo alla puntuale ricostruzione dei fatti in: Cristina Accornero, Roberto Albanese, Emilio Finocchiaro, *Formazione e organizzazione dell'esposizione, in Torino 1902. Le Arti Decorative Internazionali del Nuovo Secolo*, catalogo dell'esposizione, a cura di Rossana Bossaglia, Ezio Godoli, Marco Rosci, Fabbri Editori, Milano 1994, pp. 1-26.

<sup>5</sup> Cfr. Ferdinando Zanzottera, *Esposizione Internazionale del Sempione, "imponente manifestazione di vitalità"*, in *Expos x expos, comunicare la modernità. Le esposizioni universali 1851-2010*, catalogo dell'esposizione, a cura di Maria Antonietta Crippa, Triennale Electa, Milano 2006, pp. 33-86.

focalizzato solo sui temi del trasporto, si amplia progressivamente anche in direzione delle belle arti e delle arti decorative. I lavori, però, procedono lentamente<sup>6</sup> e l'esposizione, prevista per il 1904, slitta al 1905, per poi aprire solo nel 1906. Ci saranno, comunque, due separate mostre di arte decorativa: l'una dedicata alle riproduzioni industriali di oggetti antichi, l'altra consacrata solo alle creazioni artistiche moderne.

Tutto questo gran fermento di attività era stato, in qualche modo, innescato nel 1898, quando, ancora una volta a Torino, si era tenuta l'Esposizione Generale Italiana che doveva celebrare i cinquant'anni dello Statuto Albertino.

In questa sede, alcune sezioni delle industrie artistiche avevano suscitato particolare interesse, presentando arredamenti ed oggetti che esprimevano l'adesione ad una nuova moderna cifra stilistica<sup>7</sup>. Thovez si augurava, infatti, che l'esposizione segnasse, per l'Italia, l'ora del risveglio, «dell'entrata in campo d'azione ove operano, già da tempo le altre nazioni, verso l'ideale oramai prossimo di uno stile completamente moderno»<sup>8</sup>. In effetti, questo merito le sarà riconosciuto anche da altri commentatori<sup>9</sup>.

Ma, al di là di questo, l'appuntamento torinese era stato anche l'occasione per fare il punto sullo «stato dell'arte» in materia di arti decorative. L'opportunità era offerta dai due giornali ufficiali dell'esposizione: «L'Esposizione Nazionale del 1898» e «L'Arte all'Esposizione del 1898» che contavano su un autorevole comitato artistico-letterario composto tra gli altri da Leonardo Bistolfi, Davide Calandra, Vittorio Cavalleri ed Edoardo Calandra.

---

<sup>6</sup> «Rispondo a quel punto della sua lettera che riguarda la Mostra internazionale d'arte bandita a Milano per il 1904, non per il 1902, come Ella mi scrive probabilmente per una svista. L'iniziativa procede fiaccamente, svogliatamente, anzi da qualcuno si crede che non se ne farà mai nulla. Temesi anche che il Sempione non possa essere aperto per quell'anno, causa l'invasione dell'acqua nella galleria», lettera di Antonio Fradeletto al Sindaco Filippo Grimani, Venezia 17 aprile 1902, in ASCVe, *Atti. 1900-1904*, fasc. VII/9/13.

<sup>7</sup> Cfr. Francesco Carandini, *I mobili*, in *L'esposizione nazionale del 1898*, Roux Frassati e Co., Torino [1898], pp. 233-235.

<sup>8</sup> Enrico Thovez, *Il rinascimento delle arti decorative*, in *L'arte all'esposizione...cit.*, pp. 30-32.

<sup>9</sup> «Ma non cesserò di desiderare che a lato di quest'arte d'imitazione fiorisca un'arte nostra originale, un'arte che dia fisionomia a questo tempo che non ne ha nessuna. Qualche cosa si è fatto e dall'Esposizione nazionale di Torino, in cui si notava già qualche risveglio, non si può dire che non si riscontri qualche progresso in tal senso», Giovanni Cena, *Corriere di Parigi. Parigi e l'esposizione*, in «Nuova Antologia», vol. 172, fasc. 686, 16 luglio 1900, p. 362.



Sulle pagine delle due pubblicazioni sono presi in esame, in una sorta di rassegna, alcuni rami delle arti decorative. Dagli articoli emergono temi differenti, di carattere sia pratico che teorico. Ci si occupa dell'arte nei suoi legami con la produzione e della sua funzione in rapporto agli edifici; di tutto ciò che, in ultima analisi, deve rientrare a far parte della vita dell'uomo.

Pica, Thovez e Ceradini, ciascuno a proprio modo, affrontano le questioni dell'arte applicata alle necessità della vita e si interrogano sul posto che l'Italia occupa nel processo di rinnovamento stilistico in rapporto alle altre nazioni.

Come stava già facendo sull'“Emporium”, Pica esamina la situazione dal punto di vista dell'arte murale, ovvero l'arte del cartellone illustrato, la creazione che, con il suo destino effimero, racchiude in sé, più di altre, il senso della modernità, dell'intensità febbrile delle grandi città moderne<sup>10</sup>. Per il critico napoletano, in Italia, purtroppo, non esiste ancora una vera e completa arte dei cartelloni, come è invece in Francia o in Inghilterra, ci sono però importanti segni di sviluppo. Dedicandosi alla cartellonistica, alcuni artisti dimostrano non solo di essere moderni ma di aver finalmente inteso quanto l'arte decorativa possa essere un efficace strumento anche contro la crisi dell'arte pura, che sconta un eccesso di produzione rispetto ad una domanda sempre più limitata. Quello scelto da Pica è però un punto di osservazione privilegiato; la prospettiva di chi non deve misurarsi con il passato, trattando di una forma d'arte sostanzialmente moderna. Diverso è invece il compito di chi, come Thovez o Ceradini, deve valutare la situazione presente in rapporto a produzioni che fanno da sempre parte della vita dell'uomo e dove è più tenace la resistenza all'abbandono di vecchi schemi. Tuttavia, anche in questo caso, il rinnovamento delle arti decorative può portare nuova linfa all'arte pura. Gli esempi di arredi presenti alla mostra fanno dire che «anche in Italia qualcosa si fa» e che lo stile moderno «non appagherà soltanto il nostro orgoglio, ma porterà un contributo prezioso ed insospettato alla poesia suggestiva delle arti pure»<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Ci riferiamo a Vittorio Pica, *L'arte murale odierna. I., II., III.*, in *L'arte all'esposizione...cit.*, rispettivamente pp. 86-88, 118-120, 151-152. I tre contributi, con qualche minima variazione, erano già stati pubblicati su “Emporium” nella rubrica *Attraverso gli albi e le cartelle*. Per i riferimenti a questi ultimi si veda la bibliografia finale.

<sup>11</sup> Enrico Thovez, *Il rinascimento...cit.*, p. 32.

Dall'altro lato, complice la costruzione dei padiglioni d'esposizione, si rivolge l'attenzione anche alla relazione tra arte ed edificio. L'argomento è, dunque, quello della pittura decorativa, dei suoi procedimenti di realizzazione, delle sue regole interne e della sua specificità in rapporto alla pittura da cavalletto<sup>12</sup>. Ceradini poi chiarisce che la pittura decorativa deve avere come unico fine quello di decorare. La tautologia serve per mettere in luce che deve astenersi dal creare qualsiasi effetto illusionistico: la pittura decorativa non è finzione, non deve far sembrare «tondo quanto era quadrato, e concavo quanto era convesso [...] o scoperto un ambiente chiuso o aperto un ambiente serrato da muraglie». Il suo compito è quello di aggiungere carattere all'edificio o all'interno in cui si applica.

Diversamente, sembra non esistere alcun articolo che si interessi di scultura decorativa: sotto questa dicitura si raccolgono solo i nomi degli artisti che con le rispettive opere adornano i diversi palazzi dell'esposizione<sup>13</sup>.

Thovez, in linea con i propri gusti che rifuggono l'eccessiva geometrizzazione della forma, mette in guardia dal «criterio errato che bandisce [...] la decorazione sculturale» dai tentativi di rinnovamento stilistico, i quali invece dovrebbero avvalersene per trarne nuovi motivi decorativi<sup>14</sup>.

Per altri il tema della scultura decorativa si riduce al problema della sua scarsa adattabilità alle sale espositive. Come già si chiedeva Panzacchi, durante la visita alla prima Biennale veneziana - «Come giudicarla al suo giusto valore, qui, in una sala chiusa, disgiunta dall'opera organica che essa deve ornare e compiere?»<sup>15</sup> - a Torino i discorsi non sono cambiati: la decontestualizzazione rende l'opera illeggibile e inefficace<sup>16</sup>.

---

<sup>12</sup> Mario Ceradini, *La pittura decorativa sugli edifici dell'esposizione*, in *L'arte all'esposizione...cit.*, pp. 46-47.

<sup>13</sup> Si tratta di una sorta di "rubrica" che, con il titolo di *La scultura decorativa negli Edifici dell'Esposizione*, corre per buona parte della pubblicazione. Cfr. *L'arte all'esposizione...cit.*

<sup>14</sup> Enrico Thovez, *Il rinascimento...cit.*, p. 32.

<sup>15</sup> Enrico Panzacchi, *L'Esposizione artistica a Venezia*, in "Nuova Antologia", vol. 143, fasc. 18, 15 settembre 1895, p. 270.

<sup>16</sup> Ugo Fleres, *All'Esposizione di Belle Arti. IV. Scultura funebre*, in *L'arte all'esposizione...cit.*, p. 98.

In realtà, l'argomento sembra essere volentieri sostituito dal lungo contributo che Thovez dedica a Leonardo Bistolfi<sup>17</sup> dove, accanto alle riflessioni sulla poetica personale dell'artista, fa emergere l'importanza e il senso della forma:

«È d'uso – scrive Thovez – dire che la visione plastica del Bistolfi è essenzialmente pittorica. A me piace dire invece che egli ha un completo temperamento d'artista e quindi anche il temperamento di un pittore. Egli vede infatti nella realtà molto più di quel puro spazio occupato che ci vedono di solito gli scultori puri, cioè incompleti. La forma non è per lui separabile dal colore e dal mezzo fluido che l'avvolge».

In sostanza la scultura decorativa deve avere il senso dello spazio, perché è consapevole di crearlo. In Bistolfi, il critico torinese identifica l'artista completo e se i suoi “strani” bassorilievi – né altorilievi, né bassorilievi - fanno parlare di visione pittorica, la sua concezione della scultura monumentale lo fa essere, per Thovez, un architetto: «A me, solitario combattente in pro di un rinnovamento delle forme architettoniche, è caro riconoscere in lui, benché in ritardo, uno dei primi, forse il primo precursore di quella che, nella mia mente, sarà l'architettura dell'avvenire».

Che Bistolfi fosse un architetto, lo pensa, esattamente nello stesso momento, anche qualcun altro: «Dans sa *Sfinge* (fig. 1), il n'est plus seulement sculpteur, il est encore architecte [...]. Pour harmoniser les lignes géométriques du piédestal avec les détails du visage, des cheveux et des mains, l'artiste a prolongé, en lignes admirablement rythmées, le plis d'un manteau...»<sup>18</sup>.

Queste poche righe, così come l'articolo che le contiene, nascono all'esposizione di Torino del 1898. Di rientro a Bruxelles da un soggiorno in Italia, il critico, nonché storico dell'arte, Hippolyte Fierens-Gevaert fa, appunto, tappa nella città piemontese:

«J'avais vainement cherché quelque oeuvre marquante de la sculpture contemporaine, et je commençais à désespérer, quand je trouvai, à l'Exposition nationale des Beaux-Arts de Turin, le grand bas relief funéraire de M. Leonardo

---

<sup>17</sup> Cfr. Enrico Thovez, *Leonardo Bistolfi*, in *L'arte all'esposizione...cit.*, pp. 275-283.

<sup>18</sup> Hippolyte Fierens-Gevaert, *Les Monuments funéraires de Leonardo Bistolfi*, in “Art et Décoration”, t. IV, juillet-décembre 1898, pp. 180-184.

Bistolfi: *Dolore confortato dalle memorie* (fig. 2) [...]. L'art italien dans sa renaissance actuelle, a passé sans transition de la médiocrité absolue aux plus hautes conceptions. Autour de M. Segantini, le peintre pensif des Alpes, il n'y a que d'habiles colorieurs; autour de M. Leonardo Bistolfi, le poète inspiré de la Douleur, je ne vois que des praticiens souvent ingénieux, mais toujours ignorants de la vie intérieure de l'art»<sup>19</sup>.

Il giovane critico belga, allora ventottenne, e lo scultore italiano non si conoscono, almeno non per il momento. Parte da qui, però, una corrispondenza epistolare destinata a durare per anni<sup>20</sup> e a fare di Fierens-Gevaert l'«ambassadeur de l'Art belge en Italie» cominciando dall'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna, a Torino nel 1902.

## 2.2 Hippolyte Fierens-Gevaert, l'alfiere dell'arte belga in Italia

«H. Fierens-Gevaert [...] una delle  
intelligenze più aperte che il rinnovamento  
artistico abbia trovato a banditore»\*

Fierens-Gevaert ha ricoperto, dal 1919 al 1926, la carica di Conservateur en chef dei Musées Royaux des Beaux-Arts a Bruxelles. Ne è stato il primo direttore unico. Fino ad allora, infatti, sovrintendeva all'istituto una commissione direttrice della quale Fierens-Gevaert era diventato segretario nel 1907. In veste di direttore ha dato un contributo sostanziale alla riorganizzazione dell'istituzione, trasformandola in centro di studi e di insegnamento<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Fierens-Gevaert dedicherà ancora un altro contributo a Bistolfi, proprio in relazione al suo monumento a Segantini. Cfr. Id., *Le Monument Segantini par Léonardo Bistolfi*, in "Art et Décoration", t. XX, juillet-décembre 1906, pp. 18-19.

<sup>20</sup> La notizia del fitto carteggio tra i due è nota perché Fierens-Gevaert ne parla in più occasioni. Purtroppo nel suo archivio privato non ne resta traccia. Va detto però che quando abbiamo consultato i documenti, il versamento del fondo archivistico ai Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique non era ancora completato e non era possibile fare una stima, anche approssimativa, dei materiali di futura acquisizione.

\* *I giudizi della Giuria internazionale sui risultati della nostra Esposizione d'Arte decorativa (Colloquio di un nostro redattore coi membri della Giuria)*, in "La Stampa", 7 ottobre 1902.

<sup>21</sup> Per questo settore della sua attività rimandiamo a *Le musée éducatif et scientifique (1919-1960)*, in *Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Deux siècles d'histoire*, sous la direction de Michèle Van Kalck, t. I, Dexia Banque, Éditions Racine, Bruxelles 2003, pp. 327-450.

È stato, inoltre, professore di Estetica e di Storia dell'arte all'Università di Liegi dal 1901 all'anno della sua morte, avvenuta nella stessa città il 16 dicembre del 1926<sup>22</sup>. Questo suo ruolo lo differenzia da buona parte dei commentatori che, in questo stesso frangente storico, si batte per la difesa di un'arte nuova: gli altri sono tutti, per lo più, uomini di legge, approdati alla critica artistica sull'onda solo di interessi personali.

Fierens-Gevaert si è, anche, occupato a lungo dei pittori fiamminghi, dedicando loro saggi e alcuni volumi che Haskell dice «non privi di difetti, ma che esercitarono una grande influenza»<sup>23</sup>.

Con tutto ciò, sul suo conto non esiste alcuno studio monografico, né una voce nella *Biographie Nationale* e di conseguenza neppure un regesto degli scritti<sup>24</sup>. Si contano solo alcuni brevi ritratti<sup>25</sup> e qualche necrologio<sup>26</sup>. È poi

---

<sup>22</sup> I dati anagrafici provengono, appunto, dal suo fascicolo personale. Il riferimento per la documentazione è: Archives de l'Université de Liège, Archives des ressources humaines, dossier n. 388 "Professeur Fierens-Gevaert H." La segnatura è da ritenersi provvisoria perché il fondo archivistico era in riordino all'epoca della nostra consultazione. Aggiungiamo che, assieme ad altri, è stato fondatore, nel 1903, dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università.

<sup>23</sup> L'interesse per la pittura fiamminga risale alla famosa mostra sui Primitivi fiamminghi tenutasi a Bruges nel 1902. In proposito Haskell sottolinea che tra le prime reazioni alla mostra, quella di Fierens-Gevaert era stata senz'altro la più originale: «Suo scopo era quello di collocare "l'epoca d'oro dell'arte fiamminga" in un contesto internazionale, riservando un'attenzione particolare all'importanza che essa aveva avuto per gli italiani», Francis Haskell, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Einaudi, Torino 1997, pp. 403-406.

<sup>24</sup> Non era nostra intenzione fare un regesto dei suoi scritti, infatti, quello in appendice bibliografica non lo è. Vi compaiono solo i contributi che, per più di un motivo, abbiamo ritenuto affini ai nostri interessi e che ci sono stati utili alla comprensione del personaggio.

<sup>25</sup> René Bertaut, *Hippolyte-Georges-Joseph Fierens, dit Fierens-Gevaert. Notice bibliographique*, in "Revue bibliographique belge", a. XVIII, n. 6, 30 juin 1906, pp. XLI-XLVII; Georges Rency, *M. Fierens-Gevaert*, in "Le Samedi", n. 35, 26 octobre 1907, pp. 7-9; *Hippolyte Fierens-Gevaert*, in Maurice Gauchez, *Le livre des masques belges. Gloses et documents sur quelques écrivains d'hier, d'aujourd'hui et de demain*, IIIe série, La Société Nouvelle, Paris-Mons 1911, pp. 190-197; *Hippolyte Fierens-Gevaert*, in *Grandes figures de la Belgique indépendante, 1830-1930*, Bieleveld, Bruxelles 1930, pp. 125-126; *Hippolyte Fierens-Gevaert*, in Eugène De Seyn, *Dictionnaire biographique des Sciences, des Lettres et des Arts en Belgique*, t. I, Editions de l'Avenir, Bruxelles 1935, p. 454; Léo Van Puyvelde, *H. Fierens Gevaert*, in *Liber Memorialis. L'Université de Liège de 1867 à 1935. Notices biographiques*, t. I *Faculté de Philosophie et Lettres. Faculté de Droit*, Rectorat de l'Université de Liège, Imprimerie J. Duculot Gembloux, Liège 1936.

<sup>26</sup> Alcuni necrologi sono apparsi sui quotidiani. Tra questi abbiamo ritenuto: *La mort de M. Fierens-Gevaert*, in "Le Soir", 18 décembre 1926 e *La mort de M. Fierens-Gevaert*, in "Le XXe siècle", 18 décembre 1926. Altri necrologi sono stati pubblicati in: *Hippolyte Fierens-Gevaert*, allocution de M. Lagasse de Loch, président de la Commission royale des monuments et des sites, in "Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie", a. LXV, 1926, pp. 360-362; Pierre Bautier, *Hippolyte Fierens-Gevaert (1870-1926)*, in "Gazette des Beaux Arts", février 1927, pp. 121-124, poi pubblicato parzialmente anche in "Archives et bibliothèques de Belgique", a. IV, n. 4, 15 avril 1927, pp. 54-57.

possibile incontrare sporadiche notizie all'interno di pubblicazioni che trattano gli argomenti più vari, in linea con l'eterogeneità dei suoi settori d'attività e dei suoi interessi che includono tutte le espressioni artistiche: letteratura, musica, teatro, pittura, scultura, architettura, arte urbana, arte applicata e restauro.

Nato a Bruxelles il 13 agosto 1870, il giovane Hippolyte sviluppa dapprima l'interesse per la musica e il teatro che hanno una parte importante nella sua vita professionale e personale. Frequenta il Conservatorio di Bruxelles, allora diretto dal celebre compositore e musicologo François-Auguste Gevaert, personalità centrale nella Bruxelles di fine secolo. Nel 1890 Fierens ne sposa la figlia adottando il suo cognome. Da quel momento, il compositore sembra diventare una sorta di nume tutelare per Fierens-Gevaert che, costretto ad abbandonare la sua primitiva passione<sup>27</sup>, si dedica a studi di estetica e di pittura lasciando Bruxelles alla volta di Parigi. Qui, comincia nel 1895 la sua carriera di critico d'arte con le prime corrispondenze dai Salons parigini, apparse nel "Journal des débats" ma anche su "La Plume". Va detto che molte altre sono le testate francesi per cui scrive e che questa attività non si esaurisce con il suo definitivo rientro in patria, dopo il 1900. Nel frattempo, a Parigi, condivide le sue prime esperienze con il pittore belga Henri Evenepoel, di poco più giovane<sup>28</sup>. Come ricorda egli stesso, insieme avevano vissuto un periodo artistico appassionante che coincideva con i

---

<sup>27</sup> Per coloro che criticavano la sua opera, Fierens-Gevaert continuerà a restare "le baryton". Aveva, infatti, cominciato a calcare le scene teatrali, interpretando l'opera lirica, ma un problema alle corde vocali gli aveva impedito di continuare.

<sup>28</sup> Cfr. Fierens-Gevaert, *Antoine Wiertz, Henri Evenepoel*, in "Journal de Bruxelles", 10 août 1908. Cinque lunghe lettere scritte da Evenepoel a Fierens-Gevaert tra il 1897 e il 1898 si trovano in AGR, Fonds Art Belge, dal n. 483 al n. 487. Nelle lettere il pittore racconta del suo soggiorno in Algeria, descrivendo paesaggi e scene di vita quotidiana. Nella lettera n. 483 (in data 1 août 1897) si scopre che in giovane età Fierens-Gevaert e il fratello più giovane di Evenepoel, Maurice, erano stati compagni di scuola all'Athénée di Bruxelles. Henri Evenepoel (Nizza, 1872 – Parigi, 1899), come racconta a Fierens-Gevaert nella lettera del 20 marzo 1898 (AGR, Fonds Art Belge, n. 487) lascia la città natale francese, alla volta di Bruxelles, all'età di un anno e mezzo. Deve la sua formazione al padre musicologo e all'apprendistato parigino nell'atelier di Gustave Moreau. Avendo perso la madre in giovane età, sarà legatissimo al padre. A testimoniarlo ci sono oggi due grossi volumi che raccolgono le sue lettere al genitore. Dopo alcuni anni di accademia a Bruxelles, nel 1892 si trasferisce all'École des Beaux-Arts di Parigi. L'anno dopo entra nell'atelier di Moreau e lavora affianco a Matisse e Rouault. Sviluppa uno stile originale che, nei ritratti, risente molto della passione per Manet e, nelle scene di vita parigina, ricorda la pittura di Toulouse-Lautrec. Comincia ad esporre a Parigi nel 1894, a Bruxelles nel 1898. Muore di tifo l'anno seguente, a ventisette anni. I suoi lavori guadagnano la fama internazionale con l'esposizione di Parigi del 1900. A Venezia aveva inviato un suo lavoro nel 1899, poco prima di morire. Alcune note in proposito si trovano nei volumi delle citate lettere al padre, da dove si evince che a suggerirgli di partecipare a Venezia era stato Adolphe Crespin.

definitivi successi dell'impressionismo pittorico e i primi saggi dell'Art Nouveau che si potevano ammirare nella galleria di Samuel Bing<sup>29</sup>.

Dopo averlo introdotto negli ambienti culturali della capitale francese, Antoine Gevaert lo presenta anche nei circoli della cosiddetta avanguardia di Bruxelles. Per l'importanza che la musica rivestiva nell'ambito delle manifestazioni tanto dei Vingt quanto della Libre Esthétique, Antoine Gevaert era presenza fissa agli incontri cultural-mondani organizzati da Maus e Picard.

Nel 1896 "L'Art Moderne" dedica un lungo articolo d'apertura alla presentazione del primo libro firmato da Fierens-Gevaert, gli *Essais sur l'art contemporain*<sup>30</sup>.

Si può dire che anche in Italia la sua fama data da allora. I suoi testi, di carattere estetico-filosofico ma anche storico-artistico, hanno subito vasta eco nella penisola. Alcune recensioni compaiono sulla "Nuova Antologia", ma anche su altri periodici e quotidiani nazionali<sup>31</sup>.

In mancanza di un'esegesi critica dei suoi libri, ci limitiamo a rilevare solo un elemento di una complessa trama di intrecci che richiederebbe ben altre conoscenze per essere affrontata.

Libri a larga diffusione quali, *Essais sur l'art contemporain* (1897)<sup>32</sup>, *La tristesse contemporaine* (1899)<sup>33</sup>, *Psychologie d'une Ville. Essai sur Bruges* (1901)<sup>34</sup> e i successivi *Nouveaux essais sur l'art contemporain* (1903), sono tutti pubblicati per i tipi di Alcan a Parigi all'epoca in cui Cesare Lombroso lamentava «la sempre maggiore presenza di testi metafisici e d'intonazione spiritualistica

---

<sup>29</sup> All'inaugurazione della galleria Fierens-Gevaert dedica uno dei suoi primi scritti per un giornale belga. Cfr. Id., *A propos de l'inauguration de la Maison Art Nouveau de M. Bing*, in "L'Indépendance Belge", 10 janvier 1896.

<sup>30</sup> Cfr. H. Fierens-Gevaert, in "L'Art Moderne", n. 52, 27 décembre 1896, pp. 409-410.

<sup>31</sup> Cfr. *Il cigno nero di Recanati*, in "Il Marzocco", n. 23, 10 luglio 1898, l'articolo esprime forti critiche circa l'interpretazione che Fierens-Gevaert dà della poesia di Giacomo Leopardi; il tutto in riferimento al capitolo che Fierens-Gevaert dedica al poeta italiano nel suo libro *La Tristesse contemporaine*, pubblicato nel 1899; Giovanni Bertinetti, *La tristezza contemporanea*, in "La Stampa", 15 giugno 1899, articolo in prima e seconda pagina; Volframo [Giovanni Cena], recensione a *Psychologie d'une Ville. Essai sur Bruges*, nella rubrica *Teatri ed arte*, in "Nuova Antologia", vol. 182, fasc. 727, 1 aprile 1902, pp. 526-527; Romualdo Pantini, recensione a Fierens-Gevaert, *Bruges, psychologie d'une ville*, in "Il Marzocco", 23 giugno 1901.

<sup>32</sup> Seconda edizione nel 1903.

<sup>33</sup> Il titolo per esteso è *La tristesse contemporaine. Essai sur les grands courants moraux et intellectuels du XIXe siècle*. Uscito nel 1899, nel 1904 il saggio era alla sua quarta edizione.

<sup>34</sup> Seconda edizione nel 1902.

nella Bibliothèque de philosophie contemporaine di Félix Alcan, che pure era stato l'editore di quasi tutte le [sue] traduzioni» e di quelle dei suoi allievi<sup>35</sup>. I libri di Fierens-Gevaert escono, appunto, tutti in questa collana e si inseriscono, dunque, a pieno titolo, nella “crisi di fine secolo”.

L'opera di Fierens-Gevaert, almeno quella orientata al contemporaneo, non ha sempre incontrato un favore unanime ma, accanto ai detrattori, registra anche molti estimatori, artisti ed architetti *in primis*.

Per James Ensor, sarcastico negli scritti almeno quanto nelle tele, Fierens-Gevaert rappresentava l'unica eccezione in uno scenario formato da «céphalopodes très encreux»:

«...j'accepte, indifférent, - afferma Ensor - l'incompréhension tracassière d'un Maus (toujours mal entouré), l'erreur d'un Mauclair, les hésitations amoindrissantes des Picard, Van Offel, Hellens, l'aveuglement outrancier d'un Lemmonier [... Tuttavia] Quelques exceptions s'indiquent. Il faut louer la mentalité spéciale de M. Fierens-Gevaert, l'organisateur macaronisé et prudent des nos salons à l'étranger, très jaloué, par quelques pile-faciers sans revers. M. Fierens-Gevaert, toujours enveloppant, étale volontiers des projets parfois perfectibles»<sup>36</sup>.

Ritraendolo «toujours enveloppant», Ensor coglie perfettamente uno dei tratti caratteristici della sua personalità, confermato anche dal rettore dell'università di Liegi che ne parla come di un «un grand travailleur, possédant une faculté d'assimilation extraordinaire»<sup>37</sup>.

L'artista, poi, coglie anche qualcos'altro. Astraendolo dalla cerchia dei parolai, ne fa implicitamente una figura autonoma, fuori dagli schieramenti. Questo, per noi, può trovare conferma nella varietà di periodici che ospita i suoi interventi. Non abbiamo mai registrato la presenza di Fierens-Gevaert nella redazione di alcuna delle testate che abbiamo consultato, a parte l'italiana “Arte

---

<sup>35</sup> Luisa Mangoni, *Una crisi fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Einaudi, Torino 1985, p. 39 e nota 1.

<sup>36</sup> James Ensor, *Réflexions sur quelques peintres et lanceurs d'éphémères* (1911), in *Mes écrits*, Éditions nationales, Liège 1974 (5e édition corrigée et augmentée) pp. 13-20, ripubblicato in *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française (1848-1914)*, textes réunis et présentés par Paul Aron, Éditions Complexe, Bruxelles 1997, pp. 246-253.

<sup>37</sup> Lettera del rettore dell'Università di Liegi al Ministro delle Scienze e delle arti, Liège 7 mars 1910, in Archives de l'Université de Liège, Archives des ressources humaines, dossier n. 388 “Professeur Fierens-Gevaert H.”



decorativa moderna”. Il rapporto più lungo, dal 1908 al 1913, è quello con il “Journal de Bruxelles”, semplice quotidiano d’opinione nel quale scrive il *Feuilleton artistique*, rubrica quindicinale<sup>38</sup>.

Henry van de Velde, invece, lo definiva «le critique d’art le plus avisé de cette époque»<sup>39</sup>, riferendosi ad un episodio preciso che aveva visto Fierens-Gevaert sostenere a gran voce la necessità di allestire una grande mostra internazionale di arti decorative in occasione dell’Esposizione Universale di Bruxelles del 1910. Gli appelli e i proclami erano poi caduti nel vuoto<sup>40</sup>.

L’opinione dell’architetto, però, può essere considerata partigiana, dato che Fierens-Gevaert è anche il primo che, fin dal 1912, “lavora” al suo rientro in patria.

A quanto pare, invece, Horta deve a Fierens-Gevaert la sua nomina, a sostituto di Ernest Acker nei lavori per la stazione centrale di Bruxelles<sup>41</sup>. Ma,

---

<sup>38</sup> Negli apparati bibliografici includiamo l’elenco dei suoi *Feuilletons*, avvertendo che anche in questa occasione non si tratta di un elenco completo. Dobbiamo precisare, però, che in questo caso era nostra intenzione farlo, ma non ci è stato possibile completare il lavoro per momentanea indisponibilità dei materiali.

<sup>39</sup> Henry van de Velde, *Récit de ma vie*, t. II *Berlin, Weimar, Paris, Bruxelles 1900-1917*, Versa Flammarion, Bruxelles 1995, p. 315.

<sup>40</sup> Si veda Fierens-Gevaert, *L’art à l’Exposition. Troisième article. Grandeur et servitude de l’art décoratif belge*, in “Journal de Bruxelles”, 22 juillet 1910.

<sup>41</sup> «Mon cher Théo [il pittore van Rysselberghe], impossible hélas! de me rendre en Italie. [...] J’ai parlé de lui [van de Velde] chaleureusement, et gravement – car j’estime la chose importante pour le pays – au ministre de l’industrie et du travail et à deux de ses hautes fonctionnaires. J’aurais voulu décrocher une mission d’études pour van de Velde. On m’a promis d’examiner ma demande avec sympathie et promptitude. [...] On m’a écouté quand j’ai réclamé pour Horta la succession d’Acker à la gare centrale. J’espère qu’on finira pour rappeler v. de Velde; il faut qu’il revienne ici. Ton idée d’un travail important est bonne. J’essaie en parler très prochainement au chef de cabinet lui même M. de Broqueville (ministre des chemins de fer, il commande des gares!) et je lui dirai en outre la peine que j’ai à obtenir une modeste mission pour notre ami», lettera di Fierens-Gevaert a Theo [van Rysselberghe], [Bruxelles] 13 octobre 1912, in AML, Archives van de Velde, fasc. 395 “Fierens-Gevaert”, lettera 395/1 (sottolineature nel testo). La lettera è stata trasmessa a van de Velde dal pittore van Rysselberghe, suo amico di lunga data, che, sulla missiva, aggiunge di suo pugno alcune note riferite all’idea di riuscire ad ottenere per van de Velde un’importante incarico lavorativo in patria. Le righe di van Rysselberghe specificano quanto segue: «Ceci répond à ce que je suggerais = te confier d’abord un gros travail, église, gare, grande administration, théâtre, et ensuite te proposer un poste fixe + commandes officielles qui viendraient à égalier au moins ta situation actuelle en Allemagne». La lettera è manoscritta su carta intestata della Biennale di Venezia, Sezione belga, Commissario generale. A proposito dell’iniziativa circa il rientro di van de Velde si vedano anche le note dei curatori dell’edizione critica di H. van de Velde, *Récit de ma vie...cit*, t. II, pp. 409-410 nota 2, p. 411 nota 3. In qualità di conservatore dei Musei reali, Fierens-Gevaert avrà una parte importante anche nella vicenda del nuovo Palais des Beaux-Arts di Victor Horta, che si svolge però negli anni Venti. Si vedano i termini nella breve sintesi di Hugues Dumont, *La genèse des principes directeurs du droit public belge da la culture entre 1830 et 1940*, in *L’argent des arts. La politique artistique des pouvoirs*

quando ciò succede, nel 1912, il rapporto tra i due è ormai consolidato da anni, tanto che nelle sue memorie, Horta confessa di non voler citare Fierens-Gevaert per non apparire presuntuoso:

«N'ayant jamais écrit moi-même, ou si peu, je ne puis confirmer mes dires qu'en citant quelques-uns de ceux qui apprécieraient mon oeuvre. J'en excepte les amis comme Sander Pierron, Lecomte, Fierens-Gevaert [...] que l'on pourrait soupçonner d'avoir involontairement ajouté leur amitié au jugement de l'oeuvre»<sup>42</sup>.

Fierens-Gevaert era, insomma, un sicuro sostenitore dell'Art Nouveau, nella convinzione, condivisa da molti all'epoca, che si dovesse essere “del proprio tempo” e, soprattutto, che lo si dovesse dimostrare sempre, perché non c'era ambito da cui la modernità potesse essere esclusa e non c'era luogo che potesse giustificare la sua esclusione, neppure Venezia<sup>43</sup>.

In quest'ottica, i restauratori sono i suoi nemici giurati: «Je me suis attiré la colère des restaurateurs belges et je m'en réjouis»<sup>44</sup>.

I suoi attacchi contro quel “regno delle lingue morte” che era l'École de Saint Luc non si contano. L'«académie du pastiche» formava solo dei disadattati: architetti, pittori e scultori senza un briciolo di originalità, per i quali l'epiteto meno caustico era “imitatori”. Da lì uscivano i cosiddetti “tecnici del restauro”, una specie che, purtroppo, non accingeva ad estinguersi: «la race des restaurateurs

---

*publics en Belgique da 1830 à 1940*, édité par Ginette Kurgan –van Hentenryk et Valérie Montens, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 2001, in partic. pp. 36-38.

<sup>42</sup> Victor Horta, *Mémoires*, texte établi, annoté et introduit par Cécile Dulière, Vokaer, Bruxelles 1985, p. 158.

<sup>43</sup> «C'est une folie de notre temps de vouloir que la vie s'arrête, là où elle fut belle jadis [...]. Dans les “villes mortes” ou soi-disant telles, on ne tolère que le pastiche, - c'est-à-dire la mort. Venise édifie un Campanile identique à celui qui s'écroula. On m'a dit, en me montrant le clocher, presque reconstruit à la hauteur de sa galerie à colonnettes et orné d'un lourd hourdage: “Nous ne pouvions nous écarter du modèle ancien. Venise ne participe plus de la vie moderne [...]. L'accord final de sa symphonie de pierres a sonné. Rien ici ne peut changer”. Telle est aujourd'hui la force de l'archéologie [...]. Elle dompte notre vigueur artistique jusqu'à l'avitissement. Ceux-là même qui me parlaient ainsi du Campanile avaient assisté, le matin, aux cérémonies inaugurales de l'Exposition. [...] Ils veulent bien que la beauté se manifeste dans une exposition. Ils ne la comprennent pas à sa vraie place et quand il s'agit de choisir une expression vivante pour la parure publique des cités, ils reculent», Fierens-Gevaert, *De la lagune vénitienne au pays Mosan*, in “Journal de Bruxelles”, 10 mai 1909.

<sup>44</sup> Si tratta solo dell'incipit di una delle tante polemiche che lo hanno visto implicato ed alle quali non si sottraeva. Cfr. Fierens-Gevaert, *Les restaurateurs belges*, in “L'Art Moderne”, n. 6, 10 février 1901, pp. 41-43.

est puissante; l'opinion publique la flatte, le monde officiel la favorise. Il ne faut négliger aucune occasion de la combattre»<sup>45</sup>. Perciò niente completamente in stile, niente false ricostruzioni e, dunque, niente Viollet-le-Duc, «le père des restaurateurs»<sup>46</sup>.

Questo genere di polemiche non risparmiava neanche Charles Buls. Il critico aveva avuto parole di elogio per alcuni degli interventi promossi dal borgomastro della capitale, come lo Square du Petit Sablon<sup>47</sup> dove tra l'altro Fierens-Gevaert abitava. L'apprezzamento per le sue teorie e la sua opera non era in discussione. Tuttavia, alcune sue prescrizioni in tema di edilizia cittadina gli apparivano eccessivamente severe. Approvava il principio dell'*Isolement des Vieilles églises*, messo a stampa da Buls nel 1910<sup>48</sup>, ma contestava la regola ricostruttiva del “pignon obligé”, giudicata un freno alla libertà di creazione<sup>49</sup>. Fierens-Gevaert resterà, comunque, sempre molto critico verso gli interventi urbani che si susseguivano a Bruxelles. In particolare, la distruzione del quadro ambientale in cui si inseriva la chiesa di Sainte Gudule gli darà occasione di parlare di «banquerote de l'esthétique des villes»<sup>50</sup> in onore dell'ex sindaco che, in questo caso, avrebbe sicuramente condiviso<sup>51</sup>.

In queste nostre riflessioni abbiamo dato spazio agli architetti e ai temi urbani perché è questo il nostro principale settore di studio, ma anche per un altro motivo. Talvolta Fierens-Gevaert era scambiato per architetto. A commettere il lusinghiero errore era stato, almeno in un caso, Joseph Maria Olbrich<sup>52</sup>; fonte

---

<sup>45</sup> Fierens-Gevaert, *Restaurations monumentales*, in “L'Art Moderne”, n. 42, 20 octobre 1901, pp. 349-350.

<sup>46</sup> Ivi, p. 349.

<sup>47</sup> Cfr. Fierens-Gevaert, *L'Art Public*, in “Revue de Paris”, 15 novembre 1897, pp. 426-448.

<sup>48</sup> Cfr. Charles Buls, *Esthétique des Villes. L'Isolement des Vieilles églises*, G. Van Oest et Cie, Bruxelles 1910.

<sup>49</sup> «Pourquoi cette obligation! Si M. Buls avait été bourgmestre en 1698, il n'aurait donc pas autorisé la construction de l'admirable *maison des ducs de Brabant*, dont on chercherait vainement le pignon? C'est parce que M. Buls redoute comme peste les architectes *modernes* dont certains n'ont pas la superstition du pignon, qu'il prévoit cette condition tyrannique?», Fierens-Gevaert, *Expositions et Livres*, in “Journal de Bruxelles”, 19 décembre 1910.

<sup>50</sup> Cfr. Fierens-Gevaert, *Architecture moderne et Portraits anciens*, in “Journal de Bruxelles”, 16 janvier 1911.

<sup>51</sup> Cfr. Marcel Smet, *Charles Buls. Les principes de l'art urbain*, Pierre Mardaga éditeur, Liège 1995, p. 183.

<sup>52</sup> «J'eus le plaisir de rencontrer à ce moment [all'esposizione di Torino del 1902] ce jeune artiste [Olbrich...] qui me voyant très passionné pour les tentatives de décoration et de

sufficientemente autorevole da confermarci che l'architettura, nella sua estensione operativa tipica del periodo, era per lui una decisa passione. L'interesse verso questa disciplina resta, poi, una costante lungo tutta la vita. Quello che, al momento, sembra essere il suo ultimo intervento pubblico è un discorso tenuto nel 1926 su *L'évolution de la grande industrie par l'architecture et l'outillage moderne*<sup>53</sup>. Inoltre, la sua lunga attività di organizzatore e di frequentatore di esposizioni lo porterà in contatto con molti altri importanti protagonisti di questa stagione da Muthesius a Bruno Paul<sup>54</sup>, a Josef Hoffmann<sup>55</sup>. Come si vede sono tutte figure di spicco della cultura architettonica di area tedesca. Le esperienze degli architetti francesi sembrano non interessarlo e comunque il punto di riferimento più autorevole per i contatti con il mondo artistico parigino continuava ad essere Octave Maus.

L'unico che, fino a poco tempo fa, aveva dedicato due righe di presentazione a Fierens-Gevaert era stato Marcel Smet. Nella sua monografia su Charles Buls, lo presentava come uno dei più influenti teorici dell'architettura moderna belga<sup>56</sup>. Più recentemente anche gli storici dell'arte stanno riscoprendo l'importanza del suo ruolo, in relazione soprattutto alla cultura artistica belga del dopoguerra<sup>57</sup>.

Dopo quanto detto non possiamo che concordare con Smet e ritenere che ci siano molti altri validi motivi per correggere alcune valutazioni, ormai datate, soprattutto in relazione alla storia dell'architettura belga del primo Novecento.

---

construction nouvelles, s'obstinait à me prendre pour un architecte...», Fierens-Gevaert, *Architectures de demain et de jadis*, in "Journal de Bruxelles", 7 septembre 1908. Parte dell'articolo è dedicata al ricordo dell'architetto austriaco, appena scomparso. Questa parte è ripubblicata anche in "L'Art Moderne". Cfr. Fierens-Gevaert, *Joseph Olbrich*, in "L'Art Moderne", n. 39, 27 septembre 1908, pp. 309-310.

<sup>53</sup> Fierens-Gevaert, *L'évolution de la grande industrie par l'architecture et l'outillage moderne*, in "Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie", a. LXV, 1926, pp. 298-309. Si tratta dell'intervento all'Assemblea generale annuale della Commission royale des Monuments et Sites di cui era membro.

<sup>54</sup> I contatti personali con Muthesius e Paul risalgono, almeno, alle fasi preparatorie dell'Esposizione universale di Bruxelles del 1910. Cfr. Fierens-Gevaert, *Les leçons artistiques de Berlin*, in "Journal de Bruxelles", 22 juillet 1909.

<sup>55</sup> La cornice dell'incontro con Hofmann è quella dell'organizzazione della sezione di arte decorativa per il Salon Triennal di Bruxelles del 1914.

<sup>56</sup> Cfr. Marcel Smet, *Charles Buls...cit.*, p. 145.

<sup>57</sup> Cfr. Virginie Devillez, *Le retour à l'ordre. Art et politique en Belgique, 1918-1945*, Dexia Banque et Éditions Labor, Bruxelles 2003, pp. 36-39.

Se, nel 1971, si poteva ancora affermare che «dans le fond, il n'y a pas de critiques, à l'exception d'Octave Maus dont l'influence est du reste fort limitée»<sup>58</sup>, oggi non ci si può dimenticare della voce biografica, seppur breve, dedicata a Fierens-Gevaert sulle pagine del *Dictionnaire de l'architecture en Belgique*<sup>59</sup>.

### 2.3 Torino 1902. Dell'architettura belga

«C'est sur le sol d'une terre illustre entre toutes [...] que tous ceux qui s'intéressent à la rénovation de l'art décoratif pourront voir, pour la première foi, assemblées au même lieu, les productions des écoles et des artistes qui, las des formules anciennes, travaillent dans le silence des ateliers à nous doter d'un style nouveau et sèment les futures moissons de Beauté»\*.

Sull'Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna che si tiene a Torino nel 1902 molto è già stato scritto<sup>60</sup>. La manifestazione intendeva colmare il ritardo della cultura artistica italiana nei confronti di quanto stava avvenendo, ormai da anni, negli altri paesi europei. L'occasione di vedere riunite tante nazioni e di poterne ammirare dal vero le produzioni è perciò all'origine delle numerose polemiche e discussioni sul tema del rinnovamento linguistico, del valore e del ruolo delle arti decorative<sup>61</sup>. A ragione, l'evento resta negli annali sia per l'ampio concorso internazionale, che si ripeterà solo a Parigi 1925 con la seconda internazionale di arti decorative, sia per lo stupore del risveglio italiano. Meraviglia, infatti, che una simile iniziativa si concretizzi proprio in Italia, un

---

<sup>58</sup> Il riferimento è tratto dall'ormai classico, ma ancora fondamentale, volume di Franco Borsi, Hans Wieser, *Bruxelles, capitale de l'Art Nouveau*, Casa editrice Carlo Colombo, Roma 1971, p. 108.

<sup>59</sup> Cfr. Benoît Mihail, *Hippolyte Fierens-Gevaert*, in *Dictionnaire de l'architecture en Belgique de 1830 à nos jours*, sous la direction d'Anne Van Loo, Fonds Mercator, Anvers 2003, p. 308.

\* Paul Mussche, *Une Exposition d'art moderne à Turin en 1902*, in "L'Art Moderne", n. 43, 27 octobre 1901, pp. 358-359.

<sup>60</sup> L'opera di riferimento è il consistente catalogo della mostra *Torino 1902. Le Arti Decorative Internazionali del Nuovo Secolo*, a cura di Rossana Bossaglia, Ezio Godoli, Marco Rosci, Fabbri Editori, Milano 1994.

<sup>61</sup> Una buona parte delle polemiche è raccolta in *Torino 1902. Polemiche in Italia sull'Arte Nuova*, a cura di Francesca R. Fratini, Martano Editore, Torino 1970.

paese dall'immagine, se si vuole, stereotipata ma non di certo falsa: «Eh quoi! L'Italie, si docilement soumise aux formes et aux conceptions d'autrefois, la patrie du pastiche, la terre bénie des copistes, l'Italie se réveillait donc! Gardienne des traditions vénérables, elle n'hésitait pas à tendre la main aux générations nouvelles!»<sup>62</sup>.

Dal punto di vista delle sintesi critiche contemporanee, l'esposizione è stata interpretata come uno spartiacque linguistico tra l'indirizzo Art Nouveau, nelle sue manifestazioni floreali e liberty di matrice franco-belga e monacense, e l'orientamento geometrico-astratto della formula scozzese, darmstadtiana e viennese<sup>63</sup>: l'uno destinato a “sfiorire”, l'altro, invece, a farsi pevsnerianamente pioniere del movimento moderno.

Ci piace ricordare in questa sede che lo stesso tipo di lettura, seppure non spinta a tali estreme conseguenze, è quella messa a stampa dal Segretario generale della Biennale nel 1929. Pur non amando l'esperienza torinese, né quanto da questa derivato, Fradeletto le riconosce il beneficio «di aver cominciato a liberarci dalle puerili scapestrerie del così detto *Stile floreale* o anche impropriamente *Stile Liberty*, perché coi saggi ch'essa ne radunò a convegno, valse a mettere in evidenza tutto ciò che in quello stile v'era di artificioso e vacuo, di inconsistente e caduco»<sup>64</sup>.

Un analogo sentimento è espresso in forma leggermente diversa da Alfredo Melani, nel 1909, quando rileva che «L'Italia, intanto, teme piuttosto l'Austria che il Belgio (voi ricordate che il Van de Velde è uno degli araldi più autorevoli del modernismo belga); teme l'Austria il nostro paese, per la larga influenza che hanno esercitato ed esercitano Vienna e la nominata *Wagner Schule*»<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> H. Fierens-Gevaert, *L'Exposition de Turin. I*, in “L'Art Moderne”, n. 30, 27 juillet 1902, pp. 249-251 (citaz. da p. 249);

<sup>63</sup> Si vedano i contributi di M. Rosci, *Torino come spartiacque* e di E. Godoli, «...uno stile uniforme, che non è altro che lo stile austro-tedesco». *Polemiche sull'architettura dell'esposizione*, entrambi in *Torino 1902. Le Arti Decorative...cit.*, pp. 53-61, 63-74.

<sup>64</sup> Antonio Fradeletto, *L'arte nella vita*, Giuseppe Laterza & Figli, Bari 1929, pp. 33-34.

<sup>65</sup> Alfredo Melani, *Case e ville moderne in Italia*, in “Natura ed Arte”, n. 19, 1 settembre 1909, pp. 435-441 (citaz. da p. 438), ora anche in *Alfredo Melani e l'architettura moderna in Italia. Antologia critica (1882-1910)*, a cura di Maria Luisa Scalvini e Fabio Mangone, Officina Edizioni, Roma 1998, pp. 163-168.

Se anche Melani rileva il predominio austriaco - per lui un “pericolo” -, la sua osservazione assume, per quanto ci riguarda, ben altri e più interessanti significati.

Innanzitutto van de Velde è diventato ormai solo “uno degli araldi”, non più “l’unico”: non è più il solo rappresentante dello stile belga come ricordava, per esempio, Pica nel 1899<sup>66</sup>, o ancora lo stesso Melani nel 1901<sup>67</sup>.

In secondo luogo, il critico toscano individua nel Belgio l’altro estremo della “disputa”, testimoniando implicitamente la diffusione che la “scuola belga” aveva al 1909. Anzi, dato il contesto delle sue riflessioni, ad essere chiamata in causa è esplicitamente l’architettura belga, alla quale attribuisce una sua propria specificità che nulla ha a che fare con una presunta “linea franco-belga”.

Questo genere di riflessioni prende le mosse dall’esposizione di Torino del 1902. Già prima della sua inaugurazione, la città sabauda si mostrava piuttosto sensibile alle esperienze belghe che arrivavano da Bruxelles<sup>68</sup>. Ciò, molto probabilmente, è da far risalire ai rapporti che già intercorrevano tra Fierens-Gevaert e Leonardo Bistolfi. Il coinvolgimento del critico belga è avvenuto infatti su esplicita richiesta degli organizzatori della mostra. Esiste, inoltre, un’altra rete di contatti, di cui si dirà, che ha per protagonista il giovane Léon Sneyers. A Torino, l’architetto si mette in luce in modo particolare e non solo per la sua produzione. In qualità di commissario speciale della sezione belga e direttore dei lavori di allestimento è, infatti, la figura più presente in sede e inevitabilmente diventa una sorta di punto di riferimento.

L’appuntamento torinese ha giocato, a parer nostro, un ruolo fondamentale soprattutto nella diffusione della nuova architettura belga in Italia e, senza dilungarci sul punto, le realizzazioni di Pietro Fenoglio come quelle di Giovanni Michelazzi lo dimostrano ampiamente. Questo ruolo, riteniamo sia stato favorito

---

<sup>66</sup> Vittorio Pica, *L’arte mondiale a Venezia nel 1899*, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, Bergamo 1899, pp. 160-161.

<sup>67</sup> Cfr. Alfredo Melani, *L’arte industriale nuova. Un’occhiata all’estero*, in “Arte Italiana Decorativa Industriale”, n. 6 giugno 1901, pp. 81-82.

<sup>68</sup> Si veda per esempio quanto afferma Giovanni Angelo Reyceud, *Il Concorso per gli edifici della Ia Esposizione internazionale d’Arte decorativa moderna e il progetto D’Aronco*, in “L’Arte decorativa moderna”, n. 1, aprile 1902, pp. 3-8 e Ezio Godoli, «...uno stile uniforme, che non è altro che lo stile austro-tedesco». *Polemiche sull’architettura dell’esposizione*, in *Torino 1902. Le Arti Decorative...cit.*, pp. 63-74.

da scelte ben precise che hanno contribuito a rendere popolari le nuove esperienze costruttive in atto nel paese dal fatidico *tournant* del 1893. L'anno è, infatti, quello in cui sorgono, a poche centinaia di metri di distanza, i due edifici "manifesto" del rinnovamento architettonico: la casa per Émile Tassel di Victor Horta (fig. 3) e la casa-studio, realizzata da Paul Hankar per se stesso (fig. 4).

Crediamo, da ultimo, che queste condizioni vadano ricercate nella logica che regge l'ordinamento della sezione belga: un ordinamento intelligente, dettato da esigenze precise, oltre che da una fedele adesione al programma dell'esposizione.

Detto questo, la disamina che segue non ha alcuna pretesa di esaustività, anche perché il tema è solo uno dei tanti, forse troppi, toccati nel nostro lavoro.

Il tentativo è solo quello di evidenziare alcuni aspetti dell'architettura belga che sfuggono a consuete, sbrigative definizioni quali, appunto, la "linea franco-belga".

Inoltre dobbiamo sottolineare che parte delle successive osservazioni, sono state possibili solo grazie all'approfondimento della ricerca in merito alle attività di Fierens-Gevaert. Lo sforzo di ricostruirne la biografia ci ha consentito di rintracciare alcuni contributi sull'esposizione torinese finora mai registrati dalle bibliografie sul tema<sup>69</sup>.

La questione nodale è la scarsa eco di cui soffre l'azione degli architetti belgi. Chiariamo ulteriormente che per "architetti belgi" intendiamo i protagonisti attivi dentro i confini nazionali, ad esclusione, quindi, di Henry van de Velde la

---

<sup>69</sup> Complessivamente i contributi dedicati da Fierens-Gevaert alla mostra torinese sono i seguenti: *L'arte moderna in Belgio e l'Esposizione di Torino*, in "Nuova Antologia", vol. 183, fasc. 732, 16 giugno 1902, pp. 666-677; *La sezione belga all'Esposizione d'Arte decorativa moderna*, in "L'arte decorativa moderna", n. 6, giugno 1902, pp. 161-192; *L'Exposition de Turin. I*, in "L'Art Moderne", n. 30, 27 juillet 1902, pp. 249-251; *L'Exposition de Turin. II*, in "L'Art Moderne", n. 31, 3 août 1902, pp. 257-259; *Notes sur l'Art décoratif moderne en Belgique (A propos de l'Exposition de Turin)*, in "Durendal", 1902, pp. 470-484. A cui si aggiungono: *L'Exposition de Turin. Première lettre*, in "Journal des débats politiques et littéraires", 18 mai 1902; *L'Exposition de Turin. Deuxième lettre*, in "Journal des débats politiques et littéraires", 11 juin 1902; *L'Exposition de Turin. Troisième lettre*, in "Journal des débats politiques et littéraires", 18 juin 1902; *L'Exposition de Turin*, in "La Revue de l'Art ancien et Moderne", t. XII, 1902, pp. 52-65.



cui storia personale e professionale ne fa un caso a parte, anche sul piano dell'immediata popolarità internazionale delle sue creazioni<sup>70</sup>.

In Belgio, gli innovatori sono molti, mancano però di adeguati canali di diffusione. Gli architetti scrivono poco e coloro che operano sul piano della penetrazione commerciale e delle esposizioni internazionali sono una esigua minoranza. Come abbiamo già notato, all'Esposizione Universale di Parigi del 1900 è la sezione di belle arti a riscuotere un forte successo, ma l'arte applicata e le creazioni dell'Art Nouveau belga sono colpevolmente assenti dalla scena<sup>71</sup>. Nelle sue memorie, messe assieme in tarda età, Horta si rammarica per non aver sfruttato simili opportunità ed averle, anzi, rifiutate sia perché troppo assorbito dal suo tavolo da disegno, sia per la nota avversione che nutriva verso eventi di questo genere, del tutto incoerenti con il suo modo totalizzante di progettare e pensare l'architettura<sup>72</sup>. Nemmeno un centro di diffusione quale la galleria parigina L'Art Nouveau, cassa di risonanza per molti artisti belgi, lo vedrà mai protagonista, avendo egli rifiutato tanto di esporre, quanto di intervenire nella sistemazione dei locali<sup>73</sup>.

La situazione non sarà diversa neppure all'esposizione di Torino. Anche in questa circostanza, Horta non fa il "presenzialista". Non partecipa all'inaugurazione<sup>74</sup>, non visita la mostra e, pur avendo firmato la sistemazione

---

<sup>70</sup> Vale solo la pena di richiamare il ruolo che hanno avuto, in questo senso, personaggi come Samuel Bing e, soprattutto, Julius Meier-Graefe, il principale difensore e divulgatore dell'opera di Van de Velde.

<sup>71</sup> Cfr. *Art Nouveau & design. Les arts décoratifs de 1830 à l'expo 58*, catalogue de l'exposition aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, sous la direction de Claire Leblanc, Éditions Racine, Bruxelles 2005.

<sup>72</sup> Sul punto è sufficientemente chiaro Fierens-Gevaert: «Gridate ben forte, mi scrisse l'Horta alcuni giorni dopo l'apertura dell'Esposizione, che ciò che ho fatto è ben contrario ai principii che ho sempre sostenuto e messo in pratica, vale a dire che la costruzione dell'edificio deve determinare la forma dei mobili e che questi non possono essere adattati a caso, senza ragione logica come qui», Fierens-Gevaert, *La sezione belga all'Esposizione...cit.*, in "L'arte decorativa moderna", citaz. da p. 187.

<sup>73</sup> Cfr. Martin Eidelberg, Suzanne Henrion-Giele, *Horta and Bing. An Unwritten Episode of L'Art Nouveau*, in "The Burlington Magazine", spécial issue *European Art since 1890*, vol. 119, n. 896, november 1977, pp. 747-752 e, più recentemente, Philippe Thiébaud, *L'inauguration de la Maison de l'Art Nouveau. Bing et la Belgique*, in *Les origines de l'Art Nouveau. La Maison Bing*, catalogue d'exposition, sous la direction de Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker, Evelyne Possémé, Fonds Mercator, Anvers 2006, pp. 99-112 (in partic. pp. 105-107).

<sup>74</sup> All'inaugurazione si contano solo le presenze di Fierens-Gevaert, del pittore e decoratore Adolphe Crespin che abbiamo già incontrato come espositore a Venezia, dello scultore e orafo

d'insieme della galleria belga, non ne segue i lavori, affidati, come detto, a Sneyers. Horta si limita a fare un breve sopralluogo in fase preparatoria, talmente breve che Thovez e Bistolfi, ma anche altri tra gli organizzatori, si sarebbero innervositi - secondo le parole di Fierens-Gevaert - per non aver avuto modo di fare la sua conoscenza<sup>75</sup>.

In sostanza, sul versante espositivo l'unica esperienza concreta di pubblicizzazione dello "stile belga" restava quella condotta alla mostra coloniale del 1897. Nei fatti, dunque, la manifestazione torinese diventa una sorta di seconda Tervueren: quantitativamente meno rilevante, anche se più varia nei contenuti, e comunque priva della carica ideologico-politica che faceva da motore a quella prima operazione<sup>76</sup>.

Se il circuito degli incontri internazionali è poco o per niente sfruttato, non migliore è il panorama che ci viene offerto dalla stampa, altro essenziale vettore pubblicitario.

Nel 1901 il celebre editore Wasmuth di Berlino pubblica la guida alla moderna architettura di Bruxelles, mettendo insieme per la prima volta i risultati raggiunti, a scala urbana, dal nuovo movimento<sup>77</sup>. Prima di allora ben poco si poteva vedere sulle pagine delle riviste.

I periodici belgi hanno circolazione nazionale e quelli specializzati sono limitati ad ambiti provinciali. Le riviste importanti, tedesche o francesi, non

---

Philippe Wolfers e degli architetti Léon Sneyers, attivo a Bruxelles, e Oscar Van de Voorde di Gand.

<sup>75</sup> Questo è quanto afferma Fierens-Gevaert in una lettera in cui descrive ad Horta lo stato dei lavori della sezione. La lettera - inviata da Torino 28 avril 1902, giorno dell'arrivo di Fierens-Gevaert - è in AMVH, Exposition de Turin 1902, segnatura X.1.2.19. In un'altra, di poco successiva, Fierens-Gevaert segnala altre due notizie che vale la pena ritenere: D'Aronco, «qui n'est point un flatteur et qui éprouve pour toi la plus franche et [...] la plus profonde des admirations», ritiene che la sezione di Horta sia la più bella. Inoltre, elencando i Belgi che presenzieranno all'inaugurazione, Fierens-Gevaert ritorna sull'assenza di Horta dicendo che sarebbe stato orgoglioso di poter presentare «cet Horta dont tout le monde parle», la lettera, in data Torino 5 mai 1902, è in AMVH, Exposition de Turin 1902, segnatura X.1.2.20.

<sup>76</sup> Fierens-Gevaert, *L'Exposition de Turin*, in "La Revue de l'Art ancien et Moderne", cit. Ricordiamo che Fierens-Gevaert aveva "recensito" in due occasioni l'esposizione internazionale di Bruxelles del 1897, facendo particolare riferimento alla mostra coloniale di Tervueren. Cfr. Fierens-Gevaert, *L'Exposition internationale de Bruxelles. III. Les arts appliqués*, in "La Revue de l'art ancien et moderne", t. I, 1897, pp. 269-277 e Id., *Une exposition coloniale à Tervueren*, in "Journal des débats politiques et littéraires", 18 janvier 1898.

<sup>77</sup> Ci riferiamo a Wilhelm Rehme, *Moderne Städtebilder. Neubauten in Brussel*, Wasmuth, Berlin 1901.

pubblicano architettura belga. Qualcosa si legge sull'inglese "The Studio", grazie alla penna del pittore Fernand Khnopff, corrispondente della rivista dal 1895, ma le notizie non escono dall'ambito della "breve in cronaca". I primi articoli, di un certo respiro e di risonanza internazionale, compaiono nel 1897, anno di nascita della parigina "Art et Décoration"<sup>78</sup>. La prima uscita propone un contributo sulla ricordata Maison Tassel di Horta e, in successione un intervento sull'opera di Paul Hankar e Adolphe Crespin, quindi, nel 1901, sarà la volta di Georges Hobé (fig. 5). Anche in questo caso si tratta di eventi occasionali, privi di seguito almeno per quanto riguarda le realizzazioni architettoniche. Tuttavia, questi saggi hanno un grande merito: quello di essere illustrati, come voleva il programma della rivista<sup>79</sup>.

Il punto è oltremodo rilevante, soprattutto se lo si confronta con lo stato della pubblicistica belga nei suoi rapporti con l'architettura e le arti decorative.

Ci limitiamo ad un paio di esempi che ci paiono valere più di mille parole. Di rientro dalla Künstlerkolonie di Darmstadt, Gustave Serrurier-Bovy è invitato a pubblicare le proprie impressioni sulle pagine de "L'Art Moderne", ad integrazione di un precedente articolo firmato da altri. L'architetto, che ritiene la visita fondamentale per capire le idee dei tedeschi circa l'architettura e la decorazione del futuro, deve ammettere con tono desolato che:

«il serait utile de pouvoir appuyer les éloges qu'on décerne, comme les réserves qu'on formule, par des documents graphiques, mais le cadre de cette revue ne le permettant pas, je tâcherai d'expliquer aussi clairement que possible pourquoi certaines choses m'ont séduit, pourquoi d'autres m'ont déplu»<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Cfr. Thiébault-Sisson, *L'Art Décoratif en Belgique. Un novateur: Victor Horta*, in "Art et Décoration", t. I, 1er semestre 1897, pp. 11-18 (tutto il pezzo è dedicato alla Maison Tassel, illustrato da foto e disegni); Octave Maus, Gustave Soulier, *L'Art Décoratif en Belgique. MM. Paul Hankar et Adolphe Crespin*, in "Art et Décoration", t. II, 2ème semestre 1897, pp. 89-96.

<sup>79</sup> «Dans toute revue sérieuse consacrée à l'art, et à l'art décoratif spécialement, l'illustration n'a pas moins d'importance que le texte: elle en est le complément obligé, l'instructif et indispensable auxiliaire. Nous nous attacherons donc à multiplier autant que possible l'image», Thiébault-Sisson, *Art et Décoration. Revue mensuelle d'art moderne*, in "Art et Décoration", n. 1, janvier 1897, senza paginazione.

<sup>80</sup> Gustave Serrurier-Bovy, *A Darmstadt*, in "L'Art Moderne", n. 5, 2 février 1902, pp. 35-36 (citaz. da p. 35). L'articolo si conclude due numeri dopo, cfr. Id., *A Darmstadt* "L'Art Moderne", n. 7, 16 février 1902, pp. 52-53. Il precedente articolo era quello di Paul Otlet, *Un Document d'Art Allemand*, in "L'Art Moderne", n. 31, 4 août 1901, pp. 259-261.

Otto anni più tardi, nel 1910, la rivista “Le Home”, consacrata all’arte dell’«Habitation et du Foyer», si presenta con una nuova veste. Allora al suo terzo anno di pubblicazione si propone ai lettori in questi termini:

«Dans tout les pays il existe des revues illustrées consacrées à l’art contemporain. Nous n’en avons pas. L’art belge d’aujourd’hui est admirablement florissant. Notre école de peintres, de sculpteurs, d’architectes, de décorateurs [...] est nombreuse et compte les plus beaux talents. Mais il n’existe pas une revue pour la faire connaître. Les revues étrangères n’accueillent que fort peu les correspondances se rapportant à l’art belge. Elles ne publient presque jamais de reproductions»<sup>81</sup>.

In Belgio, dunque, non esiste un periodico dedicato alle arti decorative. La stampa specializzata nasce solo negli anni tra le due guerre<sup>82</sup>. Nel frattempo, il dibattito culturale si sviluppa nelle riviste di letteratura e d’arte che trattano di architettura solo occasionalmente e che sono rigorosamente prive di illustrazioni. In effetti, una testata che si vuole “d’avanguardia” come “l’Art Moderne” dedica all’architettura moderna non più di quattro articoli, pubblicandoli soltanto nel 1900<sup>83</sup>.

Che ci fosse un *deficit* da sanare appare evidente e che l’esposizione torinese si prestasse a diventarne lo strumento sembra altrettanto plausibile.

Si tratta, dunque, di promuovere lo “stile belga” in tutte le sue manifestazioni, inclusa l’architettura. Per farlo compiutamente, però, ci sarebbe voluto un padiglione. Sul punto Fierens-Gevaert è piuttosto netto. L’immagine d’insieme che offre l’esposizione di Torino è falsata. L’omogeneità linguistica dei padiglioni di D’Aronco non rende la molteplicità delle tendenze che animano la nuova architettura. Vienna, Monaco, Darmstadt, Bruxelles, Amsterdam

---

<sup>81</sup> Il capo redattore Jean Bary continua: «Il s’en suit que non seulement l’art belge est peu connu à l’étranger, - beaucoup moins que l’art hongrois ou l’art scandinave, par exemple, qui sont favorisés par des revues spéciales – mais que, même en Belgique, beaucoup finissent par accorder à l’art étranger, peu adéquat cependant à notre génie, une supériorité sur le nôtre», *A nos lecteurs*, in “Le Home”, n. 12, 31 décembre 1910, p. 1. La rivista si propone dunque di pubblicare immagini e lo farà, ma sarà anche l’ennesima esperienza effimera: il periodico chiude nel 1914.

<sup>82</sup> Si veda in proposito F. Vanlaethem, *Revue belges d’architecture*, in *Dictionnaire de l’architecture en Belgique de 1830 à nos jours*, sous la direction d’Anne Van Loo, Fonds Mercator, Anvers 2003, pp. 204-208.

<sup>83</sup> Cfr. Octave Maus, *Architecture moderne*, in “L’Art Moderne”, n. 11, 18 mars 1900, pp. 85-86 e n. 12, 25 mars 1900, pp. 93-95; Octave Maus, *Habitations modernes. Victor Horta*, in “L’Art Moderne”, n. 28, 15 juillet 1900, pp. 221-223; Octave Maus, *Habitations modernes. Paul Hankar*, in “L’Art Moderne”, n. 29, 22 juillet 1900, pp. 229-231.

possiedono proprie scuole distinte. Il nuovo stile è multiforme e non ha senso rinchiuderlo in edifici che ne raccontano un'unica versione, confinando la prodigiosa varietà del movimento modernista solo all'interno delle gallerie<sup>84</sup>.

In sostanza, l'impresa torinese ha saputo solo in parte riconoscere un adeguato spazio anche alla dimensione architettonica. Per parte sua, Fierens-Gevaert aveva cercato di dare una soluzione al problema. Tra gli oggetti in esposizione, infatti, aveva voluto includere anche molti esempi di architetture realizzate, avvalendosi per questo della riproduzione fotografica<sup>85</sup>.

Ojetti non ha alcuna difficoltà ad ammettere che, da quello che vede, gli architetti belgi «non sembrano adatti a disegnar mobili di legno», ma

«questi stessi architetti [...] espongono alcune fotografie di case e palazzetti deliziose in mattoni rossi e pietra bianca. Ivi tutta la struttura fiamminga dell'edificio è mantenuta, soltanto gli ornati degli architravi nelle porte principali, i capitelli, le cancellate e i davanzali in ferro torto prendono una leggerezza di movimento inusitata e il contrasto è vaghissimo»<sup>86</sup>.

La scelta, evidentemente, colpisce la critica e il successivo articolo di Thovez lo prova. Reso possibile dalla disponibilità delle fotografie presenti alla mostra, il suo contributo è anche l'unico, dopo la ricordata guida del Wasmuth, a proporre il confronto tra le realizzazioni di più architetti<sup>87</sup>.

L'architettura, dunque, acquista un suo spazio grazie ad un *medium* adatto alla sua rappresentazione: «L'Horta deve esaminarsi nelle fotografie dei suoi fabbricati, come ebbi già occasione di osservare; e quest'esame ci mostrerà

---

<sup>84</sup> Cfr. *L'Exposition de Turin. Deuxième lettre*, in "Journal des débats politiques et littéraires", 11 juin 1902.

<sup>85</sup> Di fronte allo studio che Adolphe Crespin e Léon Sneyers avevano realizzato in ricordo di Paul Hankar, da poco defunto, si presentava «un salonnet photographique – l'Exposition de Turin aura une annexe importante de photographie – où l'on admirera des reproductions des nos édifices et monuments modernes», Paul Mussche, *Une Exposition d'art moderne à Turin...cit.*, p. 359.

<sup>86</sup> Ugo Ojetti, *L'arte nuova a Torino. Le architetture*, in "Corriere della sera", 20-21 giugno 1902.

<sup>87</sup> Enrico Thovez, *L'architettura Belga all'Esposizione di Torino*, in "L'Arte decorativa moderna", n. 7, luglio 1902, pp. 193-210. Ma l'intero numero è illustrato con immagini della sezione belga, che si tratti dei manifesti di Henry Cassiers o delle decorazioni a sgraffito di Adolphe Crespin o della celebre intestazione disegnata da Fernand Khnopff per il biglietto d'invito all'inaugurazione della sezione belga: questo stesso disegno sarà poi usato da Pica nella prima serie della sua raccolta *Attraverso gli albi e le cartelle (Sensazioni d'arte)*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1902. Sempre di Enrico Thovez si veda anche: Id., *The Turin Exhibition. The Belgian Section*, in "The Studio", vol. 27, n. 118, 15 January 1903, pp. 279-282.

l'elaborazione mentale dell'Horta prima di giungere a quell'indipendenza spirituale che produsse la *Maison du Peuple*<sup>88</sup>.

Non sta a noi spiegare l'importante ruolo che la fotografia gioca all'esposizione di Torino, altri lo hanno fatto<sup>89</sup>. A noi è sufficiente puntualizzare che né Fierens-Gevaert, né tanto meno il suo braccio destro operativo, l'architetto Léon Sneyers sono estranei al mezzo.

Sneyers, infatti, è anche fotografo. A Torino figura come presidente del comitato belga per la sezione di fotografia e, alla mostra internazionale di fotografia, espone alcuni suoi lavori che gli valgono il diploma d'onore e la medaglia d'oro della Camera di Commercio torinese<sup>90</sup>. L'anno precedente, assieme ad altri, aveva fondato a Bruxelles il circolo L'Effort, il primo gruppo indipendente di cultori dell'arte fotografica di cui sarà presidente dal 1905 al 1910. Il gruppo aveva cominciato da subito ad organizzare mostre a carattere internazionale, avviando contatti con l'ambiente torinese attraverso il fotografo Guido Rey che esporrà a Bruxelles<sup>91</sup> e che è anche membro del Comitato Artistico per l'esposizione torinese. Sneyers è anche l'autore della grafica del bollettino de L'Effort (fig. 6) che ospiterà nelle sue pagine anche un intervento scritto di Fierens-Gevaert dedicato alla fotografia e all'attività del gruppo<sup>92</sup>. Inoltre, a partire dal 1903, Sneyers condurrà anche le campagne fotografiche per conto del Comité du Vieux Bruxelles, organo di cui era membro e che si era prefisso di

---

<sup>88</sup> Alfredo Melani, *L'Esposizione d'arte decorativa odierna in Torino. Ultimi ricordi*, in "Arte italiana decorativa e industriale", n. 2, febbraio 1903, pp. 16-20 (in partic. p. 18). Melani continua evidenziando come dalle fotografie raccolte sia possibile cogliere gli elementi di sviluppo della sua architettura: « E l'evoluzione compì in senso affatto nazionale, così il fondo fiammingo si ritrova nei fabbricati hortiani dai mattoni rosseggianti sulle muraglie fiancheggiate di pietre da taglio»

<sup>89</sup> Cfr. Paolo Costantini *L'Esposizione internazionale di fotografia artistica, in Torino 1902. Le Arti decorative...cit.* pp. 95 e segg., ma anche Id., «*La Fotografia artistica*». 1904-1917. *Visione italiana e modernità*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, pp. 3-41.

<sup>90</sup> Per le onorificenze si veda *Expositions. Salon de Turin 1902*, in "Bulletin de l'Effort", 1902-1903, p. 33. Per l'esperienza torinese rimandiamo ai suoi resoconti: Léon Sneyers, *L'Art photographique à l'Exposition internationale des Arts décoratifs modernes de Turin. I. II.*, in "Revue belge de photographie", t. I, 1902, pp. 165-166; Léon Sneyers, *L'Art photographique à l'Exposition internationale des Arts décoratifs modernes de Turin. II.*, in "Revue belge de photographie", t. I, 1902, pp. 187-190. Registriamo infine un ultimo suo scritto relativo a un'altra esposizione: Léon Sneyers, *Salon du "Photo Club" de Paris 1903*, in "Bulletin de l'Effort", 1902-1903, pp. 31-32.

<sup>91</sup> Cfr. Claire Leblanc, «*L'Effort*». *Cercle d'art photographique belge (1901-1910)*, La Lettre volée, Bruxelles 2001.

<sup>92</sup> Hippolyte Fierens-Gevaert, *L'Effort*, in "Bulletin de L'Effort", 1901-1902, pp. 27-28.

creare un repertorio fotografico degli antichi edifici della città e dei suoi sobborghi<sup>93</sup>.

Per l'immediatezza comunicativa e il realismo visivo, la fotografia si presenta come il mezzo espressivo più efficace per raggiungere anche il pubblico dei non addetti ai lavori. Fierens-Gevaert, infatti, è poco favorevole alla presentazione dei disegni d'architettura, considerandoli un tipo di documentazione troppo tecnica e di troppo difficile lettura, perciò poco adatta al popolo delle esposizioni.

L'opinione del commissario belga appare tutt'altro che infondata, come conferma il resoconto di Aitelli circa l'esposizione di Olbrich. I disegni e gli schizzi dell'architetto, appesi alle pareti della sezione tedesca, hanno scarso successo: «È un peccato che tutto questo lavoro intenso di anni non sia da parte del pubblico esaminato con diligenza»<sup>94</sup>.

Soprattutto, però, il disegno non vale come testimonianza di avvenuta realizzazione. Uno dei concetti su cui Fierens-Gevaert costruisce la partecipazione belga riguarda la volontà e la necessità di «soumettre aux visiteurs des décors exécutés»<sup>95</sup>. In pratica, ad andare in scena non sono propositi, ma piene attuazioni.

A questo riguardo e contrariamente a quanto è stato scritto<sup>96</sup>, Paul Hankar - deceduto nel 1901 - non è scarsamente presente. Non ci sono, certo, i disegni dei suoi progetti a rappresentarlo ma, secondo la logica della facile trasmissibilità dei risultati, c'è di più. Vi figurano, infatti, le immagini di otto dei suoi interventi: dalla propria casa al celebre Hôtel Ciamberlani (1897, fig. 7) con accanto l'Hôtel

---

<sup>93</sup> In pratica, alla morte di Paul Hankar suo maestro (1901), Sneyers lo sostituisce in seno alla Société d'Archéologie. Nel 1903, per iniziativa di quest'ultima e dell'amministrazione cittadina è istituito il Comité du Vieux Bruxelles. Presieduto dal borgomastro Charles Buls, il comitato si era dato il compito della «conservation iconographique des édifices publics, des maisons particulières et généralement de tous les anciens documents architecturaux de notre ville», *Le Vieux Bruxelles. Exposé préliminaire des travaux de la Commission constituée sous le patronage de la Ville de Bruxelles et de la Société d'Archeologie*, Bruxelles 1907, p. 6.

<sup>94</sup> Efisio Aitelli, *Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna in Torino. La Germania*, in "Natura ed Arte", n. 19, 1 settembre 1902, pp. 475-481 (in partic. p. 481).

<sup>95</sup> Fierens-Gevaert, *L'Exposition de Turin. II*, in "L'Art Moderne", cit., in partic. p. 257.

<sup>96</sup> Cfr. Françoise Dierkens-Aubry, *La partecipazione belga all'Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna a Torino nel 1902*, in *Torino 1902. Le Arti Decorative...cit.*, pp. 215-222 (in partic. p. 215).

Janssens (1898, fig. 8), dai negozi (figg. 9-10) agli interni della citata esposizione congolese di Tervueren<sup>97</sup>.

Era, del resto, impossibile che mancasse l'omaggio al maestro poiché, Hankar condivide con Horta il ruolo di iniziatore del rinnovamento.

Fin qui, le tesi di Fierens-Gevaert sulla nascita dell'architettura contemporanea in Belgio combaciano con quelle espresse da Octave Maus. Ma mentre quest'ultimo coglieva, nell'azione dei due architetti, solo le analogie<sup>98</sup>, Fierens-Gevaert ne mette in luce le differenze: Hankar è l'architetto della linearità, della razionalità costruttiva, della verità della fabbrica; Horta ha un'azione diversa, «elle est plus puissante; elle est définitive», ha creato uno stile logico ed equilibrato, ha modellato le facciate ha inventato la plastica architettonica «en négligeant toute décoration qui ne serait pas obtenue avec les éléments indispensables à son oeuvre»<sup>99</sup>.

Il suo punto di vista è quello della differenza, sinonimo di originalità, creatività, personalità, individualità. La ricchezza vitale sta nel pluralismo, nella molteplicità di voci e di espressioni. Di fronte a questo le “influenze” o la paura del cosmopolitismo non sono che falsi problemi:

«l'art de Van de Voorde est une dérivation directe de l'art viennois moderne lequel doit ses principaux traits à Otto Wagner et au regretté Olbrich. J'entens tout de suite l'objection: *Et la tradition nationale?* J'y ai répondu cent fois. La tradition est une force inconsciente [...] les maîtres d'autrefois étaient de leur temps autant que de leur race [...] les reproches d'internationalisme aux artistes sont généralement mal fondés»<sup>100</sup>.

Che la si chiami “scuola”, o “stile”, o semplicemente “arte” belga, ciò che va tenuto a mente è che le etichette rimandano ad una unità di intenti, non ad una omogeneità formale. Lo stile belga sembra essere un atteggiamento fondato sulla regola del “chacun à sa manière”.

---

<sup>97</sup> Rimandiamo all'elenco completo ricostruito da Ezio Godoli, «...uno stile uniforme, che non è altro che lo stile austro-tedesco»...*cit.*, p. 73, nota 4.

<sup>98</sup> Cfr. Octave Maus, Gustave Soulier, *L'Art Décoratif en Belgique...cit.*

<sup>99</sup> *Notes sur l'Art décoratif moderne en Belgique...cit.*, in “Durendal” 1902, pp. 470-484.

<sup>100</sup> Fierens-Gevaert, *L'Exposition de Gand*, in “Journal de Bruxelles”, 16 juin 1913.



Il tema, anche se rapportato alle realizzazioni degli interni d'abitazione, uscirà, più chiaramente di quanto non sia avvenuto a Torino, nella successiva esperienza espositiva del Belgio a Milano: un'esperienza più complessa e più completa.

#### 2.4 Milano 1906. Tutta l'arte è arte decorativa

«...ce que l'on appelle d'une façon baroque "l'art appliqué" (je n'aime pas beaucoup plus d'ailleurs l'expression *art industriel* et je crois qu'il faudrait s'en tenir à celle d'*art décoratif*)»\*

«Una sola piccola galleria fu data agli artisti [...] essi non pertanto hanno saputo comporre con pertinacia e volontà una delle più interessanti esposizioni d'arte moderna che si siano viste in Italia»\*\*

Dopo Torino, il secondo appuntamento italiano di questa nuova rete di relazioni belghe è l'Esposizione internazionale del Sempione che si tiene a Milano nel 1906.

Sebbene, anche in questo caso, sia concesso uno spazio all'"arte nuova", il contesto della manifestazione è molto diverso da quello torinese, tanto che, per alcuni, il confronto tra le due esposizioni non ha ragione di porsi<sup>101</sup>. In realtà, l'affermazione è valida solo in rapporto al contributo italiano e a quello della maggior parte degli stati esteri. Non vale, invece, per l'Ungheria e per il Belgio. A confermarlo sono, prima di tutto, i resoconti critici dell'epoca che non mancano di istituire paragoni con le rispettive sezioni della passata manifestazione<sup>102</sup> e, in seconda battuta, i nomi dei partecipanti<sup>103</sup>.

---

\* Fierens-Gevaert, *La Renaissance du grand Art*, in "Journal de Bruxelles", 27 mars 1911.

\*\* Ugo Monneret de Villard, *Esposizione di Milano 1906. L'architettura moderna Belga*, in "Il Monitore tecnico", n. 28, 10 ottobre 1906, p. 543.

<sup>101</sup> Cfr. Anna Maria Damigella, *Revisione delle Esposizioni italiane dal 1881 al 1906. Presenza e ruolo di D'Aronco*, in *Atti del Congresso internazionale di Studi su Raimondo D'Aronco e il suo tempo*, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, Udine [s.d.], pp. 155-172 (in partic. pp. 168-170).

<sup>102</sup> Cfr. Pietro Chiesa, *L'Arte decorativa nella Esposizione di Milano. Il Belgio*, in "Arte Italiana Decorativa Industriale", n. 8, agosto 1906, pp. 66-68; Pietro Chiesa, *L'Arte decorativa*

La manifestazione lombarda nasce, infatti, per celebrare l'inaugurazione di un'impresa eminentemente tecnica: il traforo del Sempione, opera impegnativa e dai tempi di realizzazione assai lunghi. Ancora una volta, dunque, un simbolo del progresso, ma soprattutto la prova tangibile dello sviluppo industriale italiano. Il tema centrale, perciò, non può che essere quello dei trasporti - di terra, di mare, d'aria<sup>104</sup> - e il dialogo tra le nazioni non può che avvenire in termini economico-industriali.

In questa prospettiva, sono pochi i governi che investono denaro e cedono spazi alle industrie artistiche, impegnate a dare una nuova linea estetica ai propri prodotti. Nella maggior parte delle sezioni nazionali, campeggia, a detta di Pica, paccottiglia «volgarmente mercantile» da cui è bandita ogni espressione artistica<sup>105</sup>.

---

*nella Esposizione di Milano. L'Ungheria*, in "Arte Italiana Decorativa Industriale", n. 9, settembre 1906, pp. 69-75; Attilio Locati, *Padiglione del Belgio*, in *L'Esposizione illustrata di Milano del 1906*, Editrice Sonzogno, Milano 1906, pp. 314-316; Alfredo Melani, *L'Esposizione Internazionale di Milano. La vecchia e la nuova Decorativa Ungherese*, in "L'Arte decorativa moderna", n. 12 dicembre 1903-1906, pp. 353-368; Alfredo Melani, *L'Arte Moderna del Belgio*, Ivi, n. 12, dicembre 1903-1906, pp. 369-377; Alfredo Melani, *Hungarian Art at the Milan Exhibition*, in "The Studio", vol. 38, n. 162, September 1906, pp. 300-309; Alfredo Melani, *La mostra dell'arte decorativa all'Esposizione di Milano*, in "Gazzetta di Venezia", 29 luglio 1906 e 5 agosto 1906; Ugo Monneret de Villard, *Esposizione di Milano 1906. Architettura ungherese*, in "Il Monitore tecnico", n. 27, 30 settembre 1906, pp. 523-525; Ugo Monneret de Villard, *Esposizione di Milano 1906. L'architettura moderna Belga*, in "Il Monitore tecnico", n. 28, 10 ottobre 1906, pp. 543-544; Ugo Ojetti, *Come si mobilia una casa*, in "Corriere della sera", 9 luglio 1906; Vittorio Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Milano. Il padiglione belga*, in "Emporium", vol. XXIV, n. 139, luglio 1906, pp. 3-20; Vittorio Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Milano. La sezione ungherese*, in "Emporium", vol. XXIV, n. 140, agosto 1906, pp. 83-102.

<sup>103</sup> Ci limitiamo ai nomi dei componenti del comitato organizzativo della sezione belga, già tutti presenti, a vario titolo all'esposizione torinese: Fierens-Gevaert è presidente della sezione di arte decorativa moderna, Léon Sneyers è commissario speciale. Tra i vicepresidenti: il pittore e decoratore Adolphe Crespin, lo scultore ed orafo Philippe Wolfers, l'architetto Georges Hobé e il pittore e scultore Fernand Khnopff. Architetto della sezione è Victor Horta. Cfr. *L'Art Décoratif Moderne Belge à l'Exposition de Milan. 1906. Catalogue de l'exposition*, Imprimerie L. F. Cogliati, Milano 1906. Il testo è parzialmente ripreso in Fierens-Gevaert, *L'Art décoratif belge à l'Exposition de Milan*, in "L'Art Moderne", n. 29, 22 juillet 1906, p. 229.

<sup>104</sup> Cfr. *La scienza, la città, la vita. Milano 1906, l'Esposizione internazionale del Sempione*, catalogo dell'esposizione, a cura di Pietro Redondi e Domenico Lini, Skira, Milano 2006; Ferdinando Zanzottera, *Esposizione Internazionale del Sempione, "imponente manifestazione di vitalità"*, in *Expos x expos, comunicare la modernità. Le esposizioni universali 1851-2010*, catalogo dell'esposizione, a cura di Maria Antonietta Crippa, Triennale Electa, Milano 2006, pp. 33-86; *L'Expo si presenta: stralci antologici tratti da "L'Esposizione Illustrata di Milano"*, a cura di Ferdinando Zanzottera, in *Expos x expos...cit.*, pp. 99-101.

<sup>105</sup> Vittorio Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Milano. Il padiglione belga*, cit., p. 6.

Su questa linea, sono ancor meno gli stati che acconsentono a presentare direttamente gli artisti, riconoscendo il loro ruolo di effettivi creatori.

Se poi qualcuno volesse dimostrare che non esiste solo un'arte che si applica all'industria, e che quindi ha una finalità produttiva, ma esiste anche un'arte che si "applica" per la bellezza del decoro e che ha, perciò, valore in quanto decorativa, allora l'impresa diventa difficile ma per i Belgi non impossibile.

«Ils [les artistes] ont tenu à prouver que l'**art décoratif** n'est pas tout entier dans le petit objet précieux exécuté avec plus ou moins de goût, mais qu'il embrasse toutes les formes de la création artistique et industrielle, qu'il trouve sa base dans l'architecture, et que la grandeur de la peinture et de la sculpture réside, elle aussi, dans une souveraine entente de la beauté décorative. C'est pourquoi on n'a pas seulement exposé des objets d'**art appliqué**: meubles, bijoux, étoffes peintes et brodées, cristaux et poteries, mais aussi de grandes décorations, peintes et sculptées par des maîtres»<sup>106</sup>.

Arrivare a "mettere in scena" tutto questo ha richiesto il superamento di alcune difficoltà. C'erano da vincere le reticenze di un commissario generale «inféodé aux styles à la mode», secondo l'espressione di Horta<sup>107</sup>; un funzionario convinto, anche lui come altri, che l'esposizione di Milano dovesse aprire nuovi sbocchi economici e, quindi, servire da esclusiva tribuna alle industrie di casa. In sostanza la riteneva luogo poco consono agli artisti.

Tuttavia, la realizzazione di una sezione di arte decorativa moderna non era in discussione, sia perché il regolamento dell'esposizione, almeno nella sua prima versione<sup>108</sup>, lo garantiva, sia perché anche l'incarico di Fierens-Gevaert era di

---

<sup>106</sup> *L'Art Décoratif Moderne Belge à l'Exposition de Milan. 1906. Catalogue de l'exposition*, Imprimerie L. F. Cogliati, Milano 1906, p. 12. I grassetti sono nel testo.

<sup>107</sup> Van der Burch è stato commissario generale di molte esposizioni. Horta ne parla in questi termini quando tratta della sua esperienza all'esposizione di Parigi del 1925. Cfr. Victor Horta, *Mémoires*, texte établi, annoté et introduit par Cécile Dulière, Vokaer, Bruxelles 1985, p. 175 e segg. Se avesse realmente gusti antiquati non è dato sapere, ma dagli scambi epistolari con Fierens-Gevaert, Van der Burch appare persona tutt'altro che rigida e insensibile: «Vous pourrez toujours compter sur moi pour la défense d'une idée nouvelle, surtout quand il s'agit d'une manifestation d'art aussi intéressante que celle que vous défendez avec tant de science et de conviction», lettera del commissario generale Van der Burch a Fierens-Gevaert, Bruxelles 22 settembre 1905, in AMRBAB, PFG, Exposition Internationale de Milan en 1906, dossier n. 1 "Organisation de l'exposition – dossier général".

<sup>108</sup> Come molti articoli riportano, il primo regolamento dell'esposizione prevedeva una sezione dedicata all'arte decorativa antica ed una all'arte decorativa moderna in cui sarebbero stati

nomina governativa<sup>109</sup>. Il problema, dunque, non era “se” costituirla, ma “come” costituirla. Ovviamente, convocare gli artisti sarebbe stato compito suo<sup>110</sup>.

L’offerta, da parte del commissario generale, di occupare una porzione del padiglione nazionale di rappresentanza, è garbatamente declinata<sup>111</sup>. Il cosiddetto «Palais Renaissance», in perfetto stile fiammingo (architetto Henry Vaes, fig. 11), non è il luogo più adatto per dare dimostrazione del principio su cui si fonda l’intero progetto. L’architettura è l’arte che contiene tutte le altre e le arricchisce di significato: in questo senso la controproposta di Fierens-Gevaert non può che essere, come già nel 1902, quella di disporre di un terreno dove realizzare un proprio padiglione autonomo<sup>112</sup>.

Contrariamente a quanto successo a Torino, dove lo stato si era limitato a concedere un finanziamento, il patrocinio del governo garantisce a Milano una più equa distribuzione di risorse e una maggiore disponibilità economica<sup>113</sup>. Incaricato del progetto è Horta, ma «on le sait, Horta est très cher, il va nous entrainer à des dépenses folles»<sup>114</sup>. Apparentemente per questioni di *budget* viene quindi

---

ammessi solo prodotti originali, «non le imitazioni di stili del passato, né la produzione industriale non ispirata a senso artistico», *L’arte all’Esposizione del 1905*, in “Natura ed Arte”, n. 14, 15 giugno 1903, p. 141. Successivamente però tutto questo era stato espunto dal regolamento definitivo. A titolo d’esempio si veda la notizia in Pietro Chiesa, *L’Arte decorativa nella Esposizione di Milano. Il Belgio*, cit., p. 68.

<sup>109</sup> Fierens-Gevaert è tra i membri della commissione incaricata di organizzare la partecipazione belga alla manifestazione milanese. La commissione è nominata con decreto reale del 1 settembre 1905 e insediata quattro giorni dopo.

<sup>110</sup> Tra le carte personali di Fierens-Gevaert sono conservate molte delle lettere di invito. In merito vale la pena rilevare che l’invito alla partecipazione era stato rivolto anche a Serrurier-Bovy che però non partecipa. L’ordinamento della sezione di Liegi è, infatti, curato da Sneyers.

<sup>111</sup> Lettera del Commissario generale governativo, Adrien van der Burch, a Fierens-Gevaert, Bruxelles 16 septembre 1905, AMRBAB, PFG, Exposition Internationale de Milan en 1906, dossier n. 1 “Organisation de l’exposition – dossier général”.

<sup>112</sup> «Je crois que si les artistes, mettant de côté la question d’intérêt, pour ne travailler qu’avec ce souci d’art qui leur est propre, veulent s’entendre avec nous, nous pourrions trouver là, le moyen de tout concilier. Nous pourrions dans cet ordre d’idées, donner suite à votre proposition de construire un pavillon dans le parc ou de retenir un terrain dans les galeries italiennes afin que vous puissiez mettre sur pied votre participation dans le cadre qu’il vous convient», lettera del commissario generale Van der Burch a Fierens-Gevaert, Bruxelles 22 septembre 1905 cit.

<sup>113</sup> A parte la concessione di un sussidio, il governo non ha alcun ruolo nell’esposizione di Torino. Agli Archives Générales du Royaume non esiste, infatti, alcuna documentazione a riguardo e purtroppo neppure tra le carte personali di Fierens-Gevaert. Al contrario la diversità del caso milanese si coglie anche dall’abbondanza di materiale conservato agli AGR: nulla comunque che riguardi l’organizzazione della sezione di arte decorativa moderna.

<sup>114</sup> Lettera di Léon Sneyers a Fierens-Gevaert, Bruxelles 22 septembre 1905. Si tratta del resoconto di una riunione organizzativa alla quale Fierens-Gevaert non aveva potuto partecipare. Sneyers, quindi, riferisce le testuali parole di Van der Burch. La lettera è in AMRBAB, PFG,

chiamato in causa Léon Sneyers, offrendo a lui la progettazione del piccolo edificio isolato (fig. 12) del quale avrebbe anche seguito le fasi di costruzione. Del resto, Sneyers era stato “uomo di cantiere” a Torino e si accingeva ad esserlo anche a Milano, in qualità di commissario speciale della sezione.

Ad ogni modo, l’idea del padiglione isolato sfuma assieme all’incarico a Sneyers: le ragioni di questo, purtroppo, restano nell’ombra.

Una terza opzione, infine, si dimostra definitiva. Alla sezione è accordata la parte terminale di una delle gallerie retrostanti il palazzo di rappresentanza. Non si tratta più, perciò, di erigere una costruzione *ex novo* ma di un più economico intervento su una struttura esistente. Viene quindi richiamato Horta che progetta il portico d’ingresso: un portico che non affaccia all’esterno ma funge da elemento di separazione tra due interni.

Malauguratamente non esistono immagini, se non una pressoché illeggibile<sup>115</sup> che non consente di comprendere l’effettivo rapporto esistente tra il progetto di Horta e le sculture di Pierre Braecke, senza le quali, a detta dell’architetto, «le portique d’entrée, lot de notre participation, eût été sans valeur: une façade à la dimension d’un intérieur de galerie ordinaire d’exposition, percée de deux ouvertures protégées par grillage [...] et au milieu une grande baie entourée par des génies ailés et, à l’attique, un groupe composé de cinq figures originellement placées»<sup>116</sup>.

Pierre Braecke è già stato ricordato nel corso del nostro lavoro. Come Rombaux, Lambeaux, Meunier e Van der Stappen, anche lui è un affezionato delle Biennali veneziane. Finora però ne abbiamo parlato come di uno scultore di ispirazione sociale, per lo più vicino alle tematiche realiste sviluppate da Meunier. Qui, invece, si presenta sotto un’altra veste che non è però del tutto nuova. Pica su

---

Exposition Internationale de Milan en 1906, dossier n. 1 “Organisation de l’exposition – dossier général”.

<sup>115</sup> L’unica esistente è stata pubblicata su “Il Secolo” di Milano. La qualità è quella del quotidiano e le dimensioni sono circa 5x8 cm. La riproponiamo solo a titolo documentario (fig. 13). Esiste poi un’altra immagine di qualità migliore, nella quale si riescono a vedere almeno le due sculture di Meunier a lato dell’ingresso e la parte centrale del portico con le tre aperture. Purtroppo, come si nota, la finalità della foto non è quella di mostrare l’opera di Horta (fig. 14).

<sup>116</sup> Victor Horta, *Mémoires*, cit., p. 172.

“Emporium” lo aveva già presentato «sotto quest’aspetto alquanto differente»<sup>117</sup>, anche se aveva affidato l’interpretazione del concetto alle immagini più che alle parole. Aveva pubblicato la sua celebre opera *Verso l’infinito* (*Vers l’infini*, 1897 fig. 15) e il gruppo di due donne con un bambino, indicando quest’ultimo come appartenente al palazzo dell’architetto Horta<sup>118</sup> (fig. 16). Questo “aspetto differente” era quello «d’un esprit [...] plus tourmenté par l’élégance que par la forme plus ou moins symbolique de sa sculpture»<sup>119</sup>. La parte più importante dell’opera scultorea di Braecke è considerata, a tutt’oggi, quella di ispirazione idealista, proprio perché, in taluni casi, nasce in diretta connessione con alcune delle architetture di Horta, quali l’Hôtel Solvay (1894-1900, fig. 17) o l’Hôtel Aubecq (1899, fig. 18). Tra tutti gli scultori con cui Horta ha collaborato, Braecke è stato sicuramente quello a lui più vicino<sup>120</sup>.

L’articolazione volumetrica e l’integrazione della scultura nell’architettura fanno, del portico di Horta a Milano, un’anteprima concettuale dello spazio retrostante.

Il principio su cui si fonda la mostra milanese è lo stesso che aveva retto la mostra di Torino. Il ruolo direttore dell’architettura non è mai stato in dubbio.

La differenza, come si è detto, sta nell’ampliamento, in direzione totalizzante, del concetto di arte decorativa.

La novità maggiore sono le grandi tele decorative di matrice idealista<sup>121</sup>: l’«arte che non vorrebbe esser “nipote della Natura”»<sup>122</sup>.

---

<sup>117</sup> Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Pierre Braecke*, in “Emporium”, vol. XIX, n. 109, gennaio 1904, pp. 3-19.

<sup>118</sup> In effetti l’opera decorava una delle sale della casa di Horta in rue Americaine.

<sup>119</sup> Victor Horta, *Mémoires...cit.*, p. 172.

<sup>120</sup> Per i legami tra Horta, Braecke e alcuni pittori idealisti rimandiamo a Cécile Dulière, *L’équerre et le compas: Horta et l’idéalisme*, in *Splendeurs de l’idéal. Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, catalogue d’exposition, Pandora, Snoek-Ducaju & Zoon, Anvers - Gand 1996, pp. 217-236. Ma cfr. anche Bruno Fornari, *Horta, les sculpteurs et peintres de son temps*, in *Horta. Naissance et dépassement de l’Art Nouveau*, catalogue d’exposition de Bruxelles, sous la direction de Françoise Aubry et Jos Vandenbreeden, La Chartre, Bruges 1996, pp. 105-116. Da un punto di vista più generale, il tema della collaborazione tra Horta e gli scultori è trattato da Françoise Dierkens-Aubry, *Victor Horta architecte de monuments civils et funéraires*, in “Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites”, n. 13, 1986, pp. 37-101.

<sup>121</sup> Cfr. Judith Ogonovszky-Steffens, *Un idéal de mur*, in *Splendeurs de l’idéal...cit.*, pp. 179-197. Judith Ogonovszky è la storica che più si è occupata di pittura decorativa, dedicando al tema un corposo volume nel quale prende in esame, da più punti di vista, l’intero sviluppo di questo genere pittorico dal 1830 al 1914. Il testo è prezioso perché ci è capitato raramente, durante

Si tratta dell'unica espressione artistica che ancora i Belgi non avevano portato in Italia. A differenza degli altri pittori, tutti più o meno passati per le sale della Biennale, Jean Delville, Albert Ciamberlani e Constant Montald espongono adesso per la prima volta le loro opere. Émile Fabry è l'unica eccezione del "gruppo". A Torino, il pittore aveva già presentato un paio di suoi lavori, benché di più piccole dimensioni. La cornice era quella degli arredi d'abitazione realizzati da Horta (fig. 19) che, nel suo serrato dialogo con le arti, si avvale spesso della collaborazione di Fabry per gli interni delle proprie architetture.

È in funzione di questi diversi esempi di Art Monumental che tanto Sneyers (fig. 20) quanto Horta (fig. 21) creano l'"ambiente", integrando in un insieme organico anche la scultura che assume qui tutto il suo valore decorativo.

Il progetto d'insieme, elaborato da Horta, quale architetto della sezione, non prevede solamente l'esibizione di arredi completi nei quali poter includere anche opere "d'arte pura"<sup>123</sup>. Questa è solo una delle articolazioni dell'intervento che organizza lo spazio espositivo come se fosse quello di un vero e proprio padiglione (fig. 22): questa era l'idea originaria e questa si è perseguita, malgrado le condizioni non fossero ottimali come inizialmente sperato. Tutta la pubblicistica italiana continuerà, infatti, a definirlo "padiglione", sebbene non ne possedesse le caratteristiche edilizie. Il che, se da un lato può trarre in inganno, dall'altro conferma, doppiamente, la riuscita dell'operazione.

---

la ricerca, di imbarcarsi in studi che mettano in relazione produzione artistica e committenza pubblica. Il riferimento è a Judith Ogonovszky-Steffens, *La peinture monumentale d'histoire dans les édifices civils en Belgique (1830-1914)*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles 1999. Malgrado il titolo, una parte dello studio riguarda anche il tema specifico della pittura idealista: si vedano pp. 245-259, 352-360. Invece, per un panorama del contesto europeo, rimandiamo al primo capitolo del lavoro di Elena Di Raddo, *Sogni e ideali. Cicli decorativi italiani nelle esposizioni internazionali (1890-1914)*, Franco Angeli, Milano 2004, pp. 13-39.

<sup>122</sup> Alfredo Melani, *La mostra dell'arte decorativa all'Esposizione di Milano*, in "Gazzetta di Venezia", 5 agosto 1906.

<sup>123</sup> Per Torino, Fierens-Gevaert affermava: «...è quindi indispensabile pensare ad attuare interni completi. Ogni particolare sarà opera di artisti, e noi vi potremo includere altresì opere d'arte pura», Fierens-Gevaert, *La sezione belga all'Esposizione d'Arte decorativa moderna*, in "L'arte decorativa moderna", n. 6, giugno 1902, p. 162. Per l'esposizione di Milano i toni non cambiano: «La peinture de chevalet et le morceau de sculpture ne sont pas exclus de notre galerie milanaise; ils se justifient en décorant les intérieurs avec une réserve harmonieuse. L'effet des oeuvres de Khnopff, Baertsoen, Delvin, Buysse, etc., se trouve ainsi doublé», Fierens-Gevaert, *Lettre d'Italie. Promenade à l'Exposition de Milan. L'art décoratif*, in "L'Indépendance belge", 20 septembre 1906, p. 2.

A partire dall'ingresso, l'impianto è tripartito nel senso della lunghezza. La sezione mediana è larga circa il doppio delle due laterali. Queste ultime, suddivise in stanze, ospitano le mostre tematiche – dai lavori scolastici ai libri, dalle fotografie, alle arti femminili – e gli interni d'abitazione, realizzati da ciascuno degli architetti partecipanti.

Nella parte centrale trova posto l'ampio salone d'onore, chiuso all'estremità opposta del portico d'entrata da un'altra sala espositiva. I due ambienti sono messi in comunicazione da una sorta di ulteriore portico a tre fornic, al centro del quale si trova la stanza che ospita la sala da pranzo, arredata da Henri Désir e decorata con sculture e bassorilievi di Philippe Wolfers (fig. 23).

Il rischio dell'effetto galleria, visibile in pianta, è annullato dall'apertura, sui lati lunghi del salone centrale, di due ampi vani destinati ad accogliere due delle quattro grandi pitture decorative.

In proposito Pietro Chiesa, che assieme a Melani<sup>124</sup> si mostra il più sensibile verso il tema del collocamento delle opere e delle soluzioni espositive, evidenzia come «attorno a queste due pitture [di Ciamberlani e Fabry] c'è, non il vuoto, ma quel conveniente isolamento che tanto giova al chiaro significato di un'opera d'arte»<sup>125</sup>.

Viceversa, qualche critica si leva alla sistemazione delle altre due tele, nella sala progettata da Sneyers. Pica nota come lo spazio risulti un po' troppo angusto rispetto alla grandezza delle opere che avrebbe richiesto una maggior distanza di lettura<sup>126</sup>. Ad accompagnare le opere pittoriche, sono i bronzi di piccolo formato di Meunier, collocati su esili zoccoli che ritmicamente scandiscono lo spazio.

Per Ogetti le sculture e le grandi opere pittoriche testimoniano il profondo legame con le tradizioni della patria: più si ricerca il nuovo più si rafforza il legame con le proprie radici che, nel caso degli interni d'abitazione, si evidenziano come radici regionali: «di stanza in stanza gli architetti che le hanno disegnate [...] pare si sieno proposto di dare a questo rinnovamento estetico un

---

<sup>124</sup> Cfr. Alfredo Melani, *Arte decorativa*, in "Natura ed Arte", n. 2, 15 dicembre 1903, pp. 93-96. L'articolo è esplicitamente dedicato alla pittura decorativa.

<sup>125</sup> Pietro Chiesa, *L'Arte decorativa nella Esposizione di Milano. Il Belgio*, cit., p. 66.

<sup>126</sup> Vittorio Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Milano. Il padiglione belga*, cit., p.



carattere non solo nazionale, ma regionale, di trovare cioè non solo quel che poteva distinguere [...] il paese di Gand da quello di Liegi, e quello di Liegi da quello d'Anversa»<sup>127</sup>. In effetti, seppure in altri termini, è la stessa linea adottata da Fierens-Gevaert: «Hobé, Sneyers (fig. 24), De Coene, Van de Voorde (fig. 25), Van Asperen, Van Averbeke (fig. 26) [...] ont exécuté une dizaine d'intérieurs avec une variété qui n'exclut nullement l'expression locale»<sup>128</sup>.

In sostanza, dalla critica emerge l'interesse per alcuni specifici aspetti dell'operazione belga ma, pur nella diversità delle opinioni, ciò che si coglie è l'unanimità di giudizi circa lo spirito di assoluta unità che regna nel padiglione e che fa parlare Melani di «*sancta-sanctorum* dell'esposizione belga [che...] è quanto di più completo, più profondo e più elevato [...] l'Internazionale possa vantare»<sup>129</sup>.

La prestazione del Belgio a Milano è per tutti superiore a quella di Torino, perché «il raggruppare alcune opere d'arte cogli oggetti decorativi e costituire un complesso omogeneo è uno dei compiti più ardui»<sup>130</sup>. L'auspicato connubio tra arti maggiori e arti minori, tra i prodotti dell'artista e dell'artiere si realizza, qui, in modo compiuto ed eloquente, dando prova che l'architettura è l'arte capace di armonizzare il particolare con il tutto, di unire ciò che è disgiunto, di accordare tra loro creazioni diverse.

Anche la stampa belga saluta il successo di Milano<sup>131</sup> e, a distanza di qualche anno, ancora lo ricorderà come «une belle manifestation d'“expansion” belge»<sup>132</sup>.

Al coro di lodi si unisce pure Antonio Fradeletto, il Segretario generale delle Biennali veneziane che, dopo l'invenzione degli “ambienti” decorati alla Biennale

---

<sup>127</sup> Ugo Ojetti, *Come si mobilia una casa*, in “Corriere della sera”, 9 luglio 1906, poi ripreso in Id., *L'arte nell'esposizione di Milano. Note e impressioni*, Treves, Milano 1906.

<sup>128</sup> Fierens-Gevaert, *L'Art décoratif belge*, in “L'Art Moderne”, n. 39, 30 septembre 1906, pp. 310-311.

<sup>129</sup> Alfredo Melani, *La mostra dell'arte decorativa all'Esposizione di Milano*, in “Gazzetta di Venezia”, 29 luglio 1906.

<sup>130</sup> Pietro Chiesa, *L'Arte decorativa nella Esposizione di Milano. Il Belgio*, cit., p. 66.

<sup>131</sup> A. B., *Nos artistes à l'Exposition internationale de Milan*, in “Le Petit Bleu”, 3 juillet 1906.

<sup>132</sup> *Ameublement et décoration du home*, in “Le Home”, n. 9, 1 septembre 1908, pp. 11-14 (in partic. p.14).

del 1903, è ritenuto una sorta di “autorità” in materia di arte dell’espore<sup>133</sup>. Il 21 giugno del 1906, in occasione di un ciclo di incontri organizzati a Milano durante l’esposizione del Sempione, Fradeletto tiene una delle sue numerose conferenze dedicate all’*Unità dell’Arte*<sup>134</sup>. Il 26 giugno Filippo Grimani, Sindaco di Venezia, scrive a Fierens-Gevaert chiedendogli di organizzare la sezione belga alla successiva Biennale del 1907. Propone, però, di sistemarla all’interno di un padiglione speciale ancora da edificare, sottolineando che il terreno sarebbe stato messo a disposizione gratuitamente<sup>135</sup>.

---

<sup>133</sup> All’esistenza di una «nuova arte dell’espore», faceva esplicito riferimento Giovanni Cena nelle sue cronache dall’Esposizione Universale di Parigi del 1900.

<sup>134</sup> Cfr. *La conferenza di Fradeletto sull’Unità dell’Arte*, in “Corriere della sera”, 22 giugno 1906; *La conferenza di Antonio Fradeletto*, in “La Perseveranza”, 22 giugno 1906; *L’unità dell’arte*, in “Il Rinascimento”, n. 16, 5 luglio 1906, pp. 88-89.

<sup>135</sup> Minuta di Fierens-Gevaert al Ministro [forse De Smet de Naeyer, capo del gabinetto], Bruxelles senza data, in AMRBAB, PFG, Exposition Internationale des Beaux-Arts de 1907 à Venise, dossier n. 39 “Organisation générale de la participation belge et projet de budget”.



fig. 1 Leonardo Bistolfi, *La Sfinge*  
Monumento funebre per la tomba della famiglia Pansa  
Cimitero di Cuneo, 1889-1892



fig. 2 Leonardo Bistolfi, *Il Dolore confortato dalle memorie*  
Monumento funebre per la tomba della famiglia Durio  
Madonna di Campagna, Torino 1898



fig. 3 Victor Horta,  
Hôtel Tassel, rue Janson,  
Ixelles, Bruxelles 1893

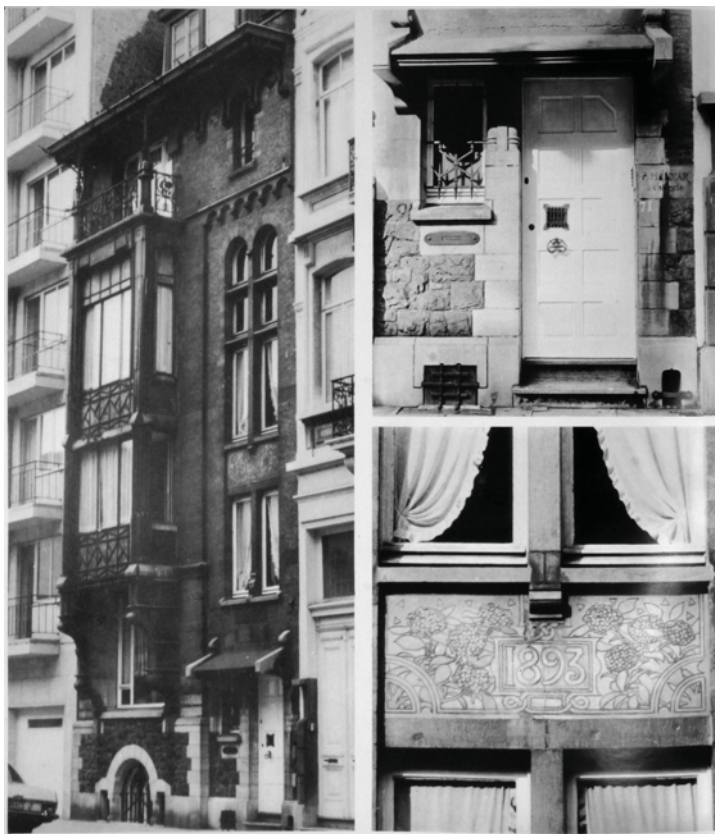


fig. 4 Paul Hankar,  
Casa-atelier Hankar, rue Defacqz,  
Saint-Gilles, Bruxelles 1893



fig. 5 Prima pagina dell'articolo su Georges Hobé, in "Art et décoration", 1901

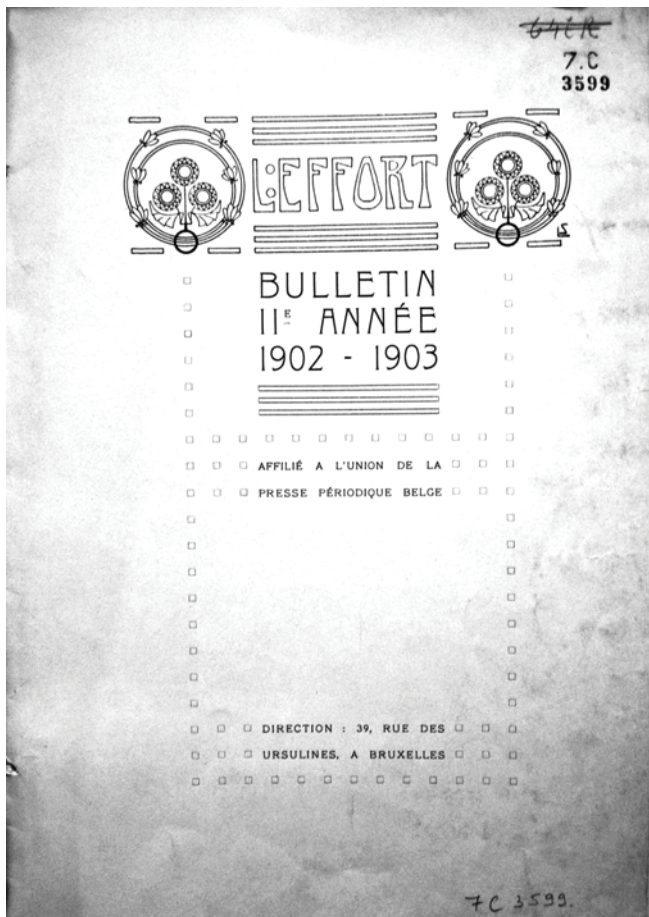


fig. 6 Copertina del "Bulletin de l'Effort", grafica di Léon Sneyers



fig. 7 Paul Hankar,  
Hôtel Veuve Ciamberlani,  
rue Defacqz, Ixelles,  
Bruxelles 1897



fig. 8 Paul Hankar,  
Hôtel Janssens, rue Defacqz,  
Ixelles, Bruxelles 1898



fig. 9 Paul Hankar, Negozio C. Clasens, Bruxelles 1896



fig. 10 Paul Hankar, Negozio di camicie Niguet (oggi negozio di fiori), rue Royale, Bruxelles, 1896



fig. 11 Henry Vaes, Padiglione nazionale del Belgio,  
Esposizione internazionale del Sempione, Milano 1906

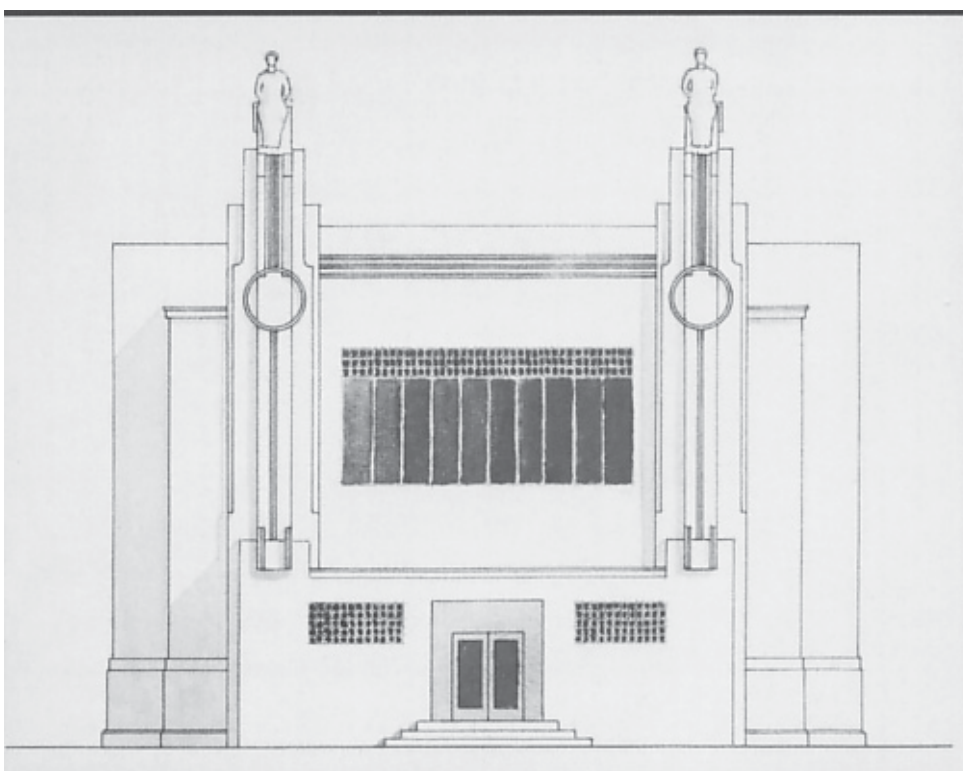


fig. 12 Léon Sneyers, Progetto per il padiglione belga delle arti decorative,  
Esposizione internazionale del Sempione, Milano 1906  
(disegno conservato agli AAM, Bruxelles)



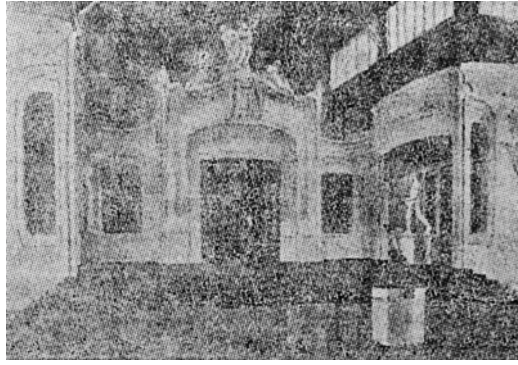


fig. 13 Victor Horta,  
Portico d'ingresso della sezione arti decorative del Belgio,  
Esposizione internazionale del Sempione, Milano 1906



fig. 14 Foto di gruppo davanti all'ingresso della sezione delle arti decorative del Belgio  
Esposizione internazionale del Sempione, Milano 1906  
sullo sfondo: il portico di Horta e i due gessi di Constantin Meunier



fig. 15 Pierre Braecke,  
*Vers l'infini*, 1897



fig. 16 Pierre Braecke, Gruppo di donne e bambino  
per la casa di Victor Horta in rue Americaine,  
Saint-Gilles, Bruxelles  
(primi anni Novanta dell'Ottocento)



fig. 17 Victor Horta, Hôtel Solvay, avenue Louise, Bruxelles 1894-1900



fig. 18 Victor Horta, Hôtel Aubecq, Bruxelles 1899

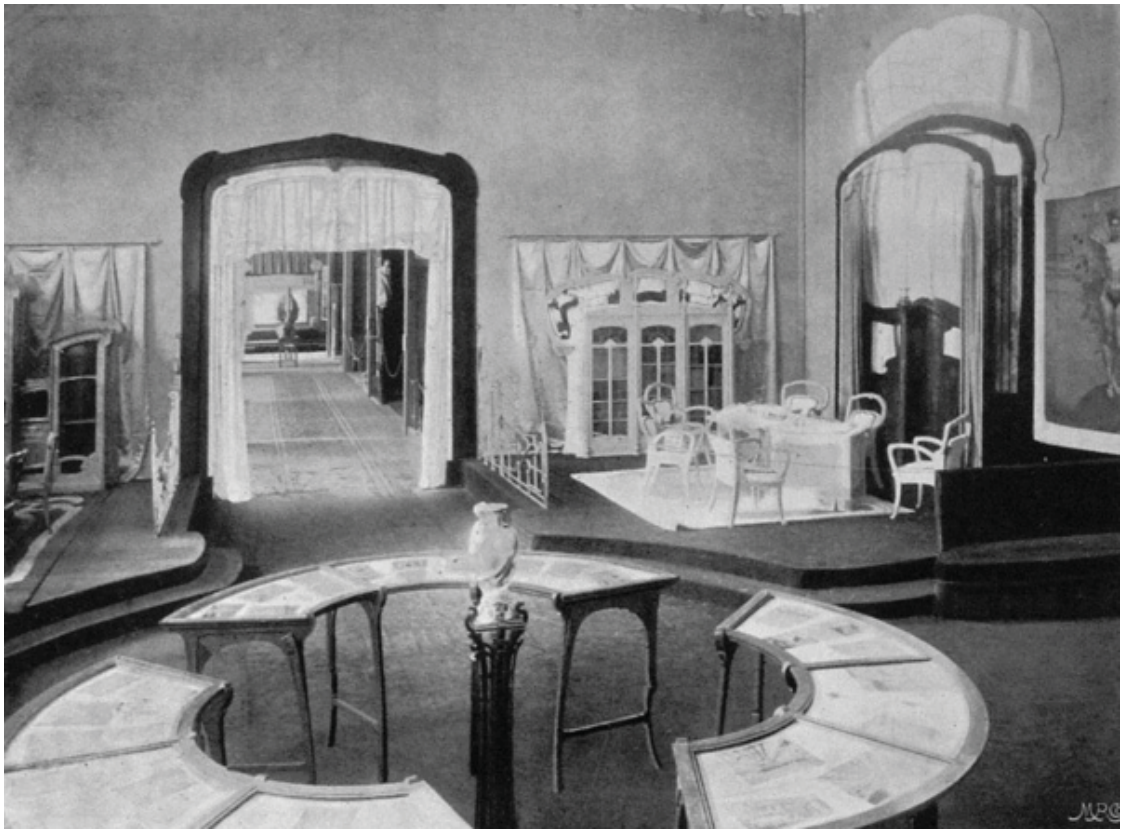


fig. 19 Victor Horta, Arredi e allestimento della sala  
Esposizione internazionale di Arte Decorativa Moderna, Torino 1902  
sulla parete di destra si intravede una tela di Émile Fabry



fig. 20 Léon Sneyers, Sala della grande pittura decorativa  
Esposizione internazionale del Sempione, Milano 1906  
Si vedono i bronzi di Meunier e la tela *La Ruée Humaine* di Constant Montald



fig. 21 Victor Horta, Salone centrale della sezione di arte decorativa, Esposizione internazionale del Sempione, Milano 1906

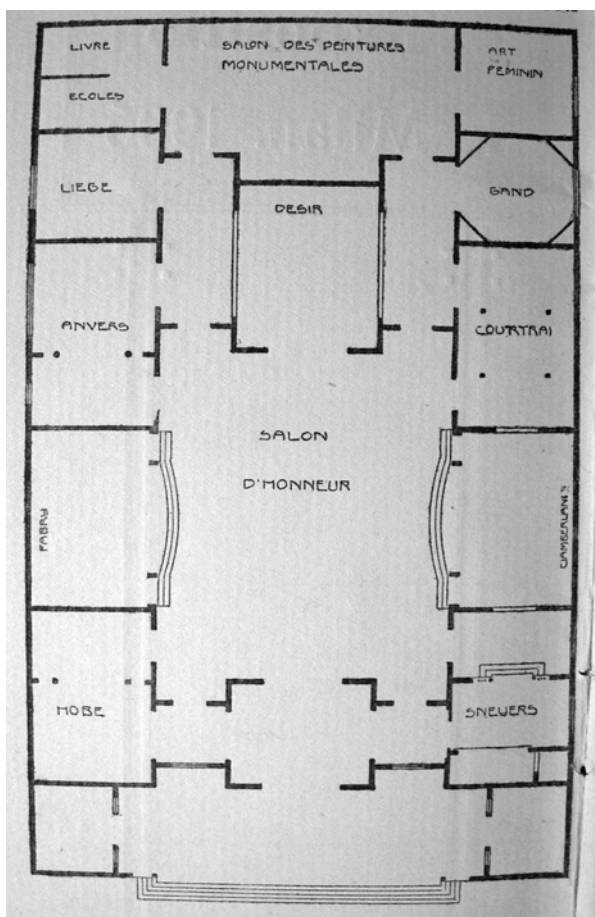


fig. 22 Victor Horta, Pianta della sezione di arte decorativa, Esposizione internazionale del Sempione, Milano 1906



fig. 23 Henri Désir e Philippe Wolfers, Sala da pranzo,  
Esposizione internazionale del Sempione, Milano 1906

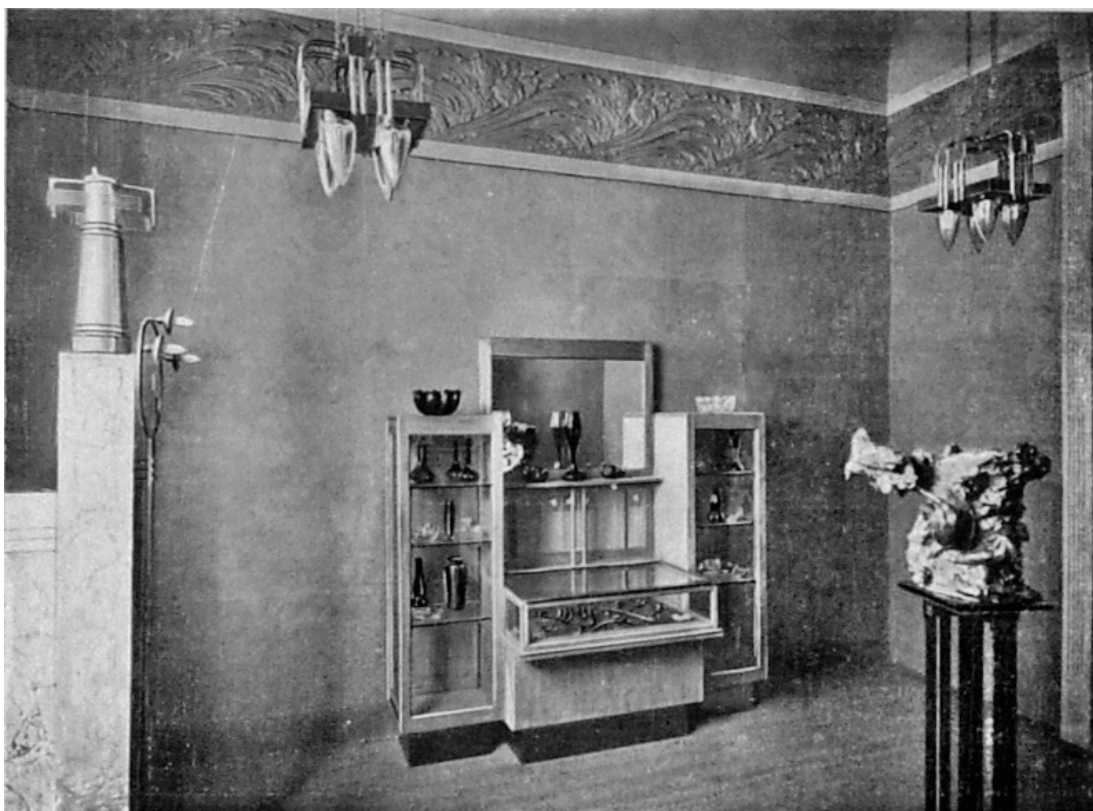


fig. 24 Léon Sneyers, Sala di Liegi  
Esposizione internazionale del Sempione, Milano 1906



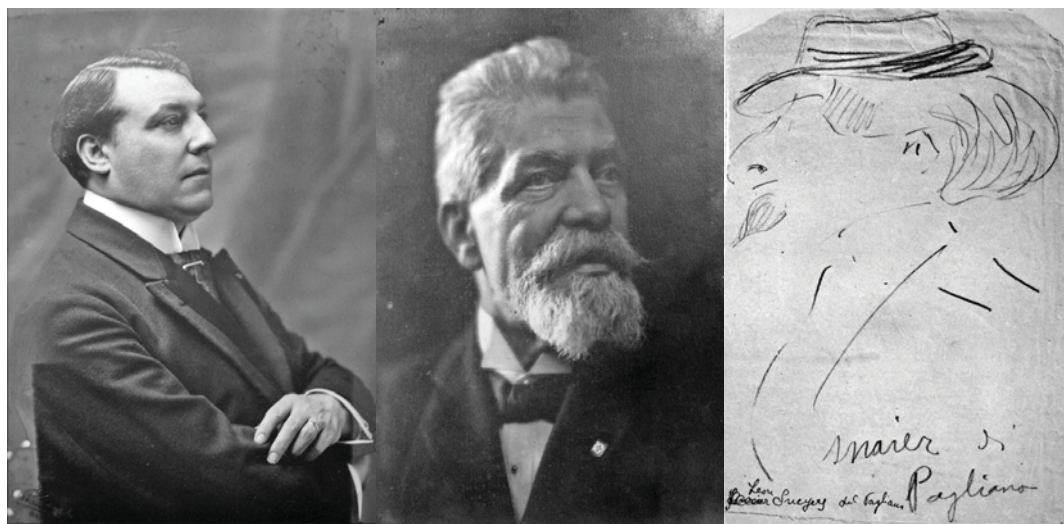
fig. 25 Oscar Van de Voorde, Sala di Gand  
Esposizione internazionale del Sempione, Milano 1906



fig. 26 Van Asperen e Van Averbekke, Sala di Anversa,  
Esposizione internazionale del Sempione, Milano 1906

## Parte terza

### UN “FONDACO” PER LE ARTI



Hippolyte Fierens-Gevaert, 1921

Antonio Fradeletto, 1921

Léon Sneyers, 1909



## CAPITOLO 1

### Arte e cultura in Belgio. Le lusinghe dell'espansionismo

#### 1.1 Per una *plus grande Belgique*

«...Et s'il est vrai que *La conscience de soi force la destinée*, n'en serons-nous pas mieux armés pour toutes les grandes entreprises [...] qui affirment aujourd'hui dans tous les domaines l'expansion d'un pays qui n'a plus de petit que sa superficie?»\*

Nonostante i proclami e i toni da battaglia che avevano accompagnato la partecipazione a Torino, la situazione in Belgio non era cambiata. L'auspicato riconoscimento dell'"arte nuova" che si sarebbe voluto misurare in termini di commesse pubbliche non era avvenuto. Le questioni sul tappeto restavano ancora le stesse: «Continuerons-nous à confier la construction de nos gares a des architectes tardigrades qui font rouler des locomotives sous des neufs d'église? Continuerons-nous à construire des gares gothiques comme à Bruges, comme à Binche, récemment – des gares ridicules précédées d'un beffroi, comme celle du *Sud* à Anvers?»<sup>1</sup>

L'unica consolazione era stata, finalmente, l'introduzione di una sezione di arte decorativa al Salon Triennal des Beaux-Arts del 1903, dove figurava buona parte degli oggetti e degli arredi presentati l'anno prima in Italia<sup>2</sup>. Timido, se si vuole, ma avrebbe potuto essere un inizio e, invece, sull'episodio cala il silenzio. Nemmeno l'esposizione internazionale di Liegi del 1905 porta significative novità.

---

\* Henry Carton de Wiart, *Le réveil du sentiment national en Belgique*, estratto da "La Revue générale", ottobre 1902, p. 20.

<sup>1</sup> Joseph Lecomte, *Horta au dernier Salon*, in "La Ligue artistique", n. 23, 5 décembre 1903, pp. 1-2.

<sup>2</sup> Cfr. *Salon Triennal des Beaux-Arts 1903. Catalogue*, Imprimerie Fred. Tilbury, Bruxelles 1903.

Lo stesso copione si ripete con il Salon Triennal del 1907<sup>3</sup>. Il successo di critica, incassato a Milano nel 1906, dà nuovamente grande risalto all’arte decorativa. Ma se Fierens-Gevaert non può che salutarla come una vittoria<sup>4</sup>, i detrattori non mancano: «Surface énorme en comparaison des autres sections [...] mais] malgré tout le goût déployé dans la recherche de ces détails décoratifs, nous ne voyons pas de progrès, bien marquant, dans les expressions dites nouvelles, des nos artistes décorateurs»<sup>5</sup>. Per altri si tratta addirittura di un’invasione che rischia di compromettere la reputazione dell’esposizione che deve restare un Salon dedicato a quadri e sculture e non trasformarsi in una fiera<sup>6</sup>.

Anche in questo caso, le aspettative dei *novateurs* sono deluse e la conclusione continua ad essere la stessa: «L’étranger [...] voit plus clair que nos compatriotes»<sup>7</sup>. Ma, se i successi vengono dall’estero e solo all’estero sembra che l’arte belga ottenga una sua legittimazione, perché non pensare di fare qualcosa in questo senso, perché non pensare di sfruttare una condizione che sembra essere tanto favorevole?

Da questo punto di vista l’esposizione del Sempione segna un momento importante. A Milano le forze produttive del paese, il mondo artistico e l’*élite* intellettuale tentano di unire gli sforzi attorno ad un obiettivo comune: quello di ampliare i confini operativi dei singoli settori d’interesse, nel quadro, però, di una visione ben più ampia e totalizzante. Si tratta di un “progetto” a grande scala che, a parer nostro, costituisce una delle possibili chiavi interpretative della successiva presenza belga alla Biennale di Venezia, sancita in modo stabile dalla costruzione del primo padiglione nazionale ai giardini di Castello.

Per la complessità del tema e per presentare in modo chiaro la nostra tesi ci è necessaria, a questo punto, una breve introduzione di contesto.

---

<sup>3</sup> Cfr. *Exposition générale des Beaux-Arts, Bruxelles 1907. Catalogue*, Bruxelles 1907.

<sup>4</sup> Cfr. l’incipit dell’articolo di Fierens-Gevaert, *L’art au XXe siècle et son expression en Belgique*, in “La Belgique artistique et littéraire”, t. IX, novembre 1907, pp. 169-189.

<sup>5</sup> “Épergos”, *Notes de promenade d’un Architecte. II. L’Art décoratif au Salon des Beaux-Arts de Bruxelles 1907*, in “La Ligue des architectes et des artisans du Bâtiment”, n. 22, 20 novembre 1907, pp. 169-171

<sup>6</sup> Cfr. Paul et Gilles Normand, *Bilan de Salons*, Lamberty, Bruxelles 1907, pp. 94-99.

<sup>7</sup> Joseph Lecomte, *Horta au dernier Salon...cit.*, p. 2.

Tra l'ultimo quinquennio dell'Ottocento e l'inizio del secolo seguente alcuni intellettuali belgi cercano di dare fondamento teorico all'idea di nazione. Sebbene formulati a circa settant'anni dalla conquista dell'indipendenza politica (1830), gli interrogativi circa l'esistenza di una identità nazionale e la definizione dei suoi caratteri erano tutt'altro che oziosi, dato che lungo tutto il XIX secolo l'orgoglio nazionale non si dimostra una caratteristica dominante del popolo belga<sup>8</sup>.

La sollevazione civile del 1830 aveva espresso, innegabilmente, il desiderio di libertà ma si era anche dimostrata una scossa troppo breve e troppo facile per riuscire ad infondere agli abitanti del futuro stato una memoria e un'etica condivise<sup>9</sup>.

Malgrado l'impegno di stato e istituzioni verso la costruzione di un patrimonio culturale comune<sup>10</sup>, la coscienza dell'individualità nazionale restava, infatti, assai debole. Alla base c'erano le "contraddizioni genetiche" di sempre: un dualismo etnico e linguistico e un territorio privo di frontiere naturali, non riconoscibile come una regione fisica a sé stante.

La reazione a questo complesso, e ambiguo, stato di cose si misura, appunto, allo scadere del secolo, quando autorevoli voci si levano a difendere la causa dell'unità nazionale, attestandone non solo l'esistenza, ma l'assoluta specificità<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Cfr. Jean Stengers, Éliane Gubin, *Histoire du sentiment national en Belgique*, t. II *Le grand siècle de la nationalité belge*, Éditions Racine, Bruxelles 2002, p. 7.

<sup>9</sup> Lo stato belga «vit le jour au terme d'une secousse trop brève et trop facile pour insuffler à ses habitants une mémoire et une éthique communes», questo è quanto afferma Marc Quaghebeur citato in Hugues Dumont, *La genèse des principes directeurs du droit public belge de la culture entre 1830 et 1940*, in *L'argent des arts*, édité par Ginette Kurgan-van Hentenryk et Valérie Montens, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 2001, p. 27.

<sup>10</sup> Cfr. Éliane Gubin, Jean-Pierre Nandrin, *La Belgique libérale et bourgeoise 1846-1878*, in *Nouvelle histoire de Belgique*, t. I 1830-1905, sous la direction de Michel Dumoulin, Vincent Dujardin, Emmanuel Gerard et Mark Van den Wijngaert, Éditions Complexe, Bruxelles 2005, pp. 167-181.

<sup>11</sup> Le autorevoli voci sono quelle di Edmond Picard e Henri Pirenne. Cfr. E. Picard, *L'âme belge*, in *La Belgique. Flandre au lyon. L'union fait la force!*, numéro spécial della "Revue encyclopédique", t. VII, n. 203, 24 juillet 1897, pp. 595-599; H. Pirenne, *La Nation belge. Discours prononcé lors de la distribution des prix aux lauréats du concours universitaire et du concours général de l'enseignement moyen en 1899*, Guyot, Bruxelles 1899, poi in parte ripreso dello stesso Pirenne nella *Préface à la première édition* della sua *Histoire de Belgique*, t. I *Des origines au commencement du XIVe siècle*, ed. cons. 5ème édition revue et corrigée, Maurice Lamertin, Bruxelles 1929, pp. XIII-XIV (1ère éd. texte français, Lamertin, Bruxelles 1900).

È in riferimento a queste elaborazioni che emerge un nazionalismo dal volto nuovo, riassunto nella formula della “plus grande Belgique”: una particolare ideologia definita, a partire dagli anni Novanta, “expansionnisme”.

Sul punto è opportuno da subito fare chiarezza perché, malgrado tale dottrina faccia del “dehors” il suo orizzonte di riferimento, il termine “espansionismo” non è sinonimo di “imperialismo”: almeno non secondo il significato comunemente attribuito a questo concetto e non per il periodo precedente la prima guerra mondiale.

Per dirla con Hobsbawm, l’imperialismo che si sviluppa tra gli anni 1880-1914, rappresenta il «tentativo sistematico di tradurre in conquiste, annessioni e amministrazioni formali» l’egemonia economica e militare dei paesi capitalistici ai danni della maggior parte del mondo extraeuropeo<sup>12</sup>. In questo senso lo stato belga non è uno stato imperialista o meglio, si ritrova a esserlo suo malgrado<sup>13</sup>.

È noto infatti, così come lo era all’opinione pubblica internazionale dell’epoca, che «il Congo è creatura carnale di Leopoldo II [... che il] Congo e Leopoldo II si rassomigliano tanto da confondersi in una cosa organica e sola [... che] alla creazione del Congo [...] il Belgio – come popolo e come nazione – non prese parte [... e che] ci volle la minaccia inglese perché infine l’anno scorso [20 agosto 1908] il Belgio si decidesse a decretare la morte dello Stato Libero e a dichiararsene erede. E ancora a questo risultato si giunse attraverso laceranti dissenzioni interne e discussioni violentissime, che non sono ancora placate»<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Eric J. Hobsbawm, *L’Età degli imperi 1875-1914*, Editori Laterza, Roma-Bari, ed.cons. 2007, p. 67.

<sup>13</sup> Va ricordato che, contestualmente al riconoscimento della propria indipendenza politica nel 1830, il Belgio diventa giuridicamente paese neutrale per decisione delle potenze straniere che ne ratificano l’esistenza. Come tale perciò non aveva una vera e propria politica estera e non avrebbe, comunque, potuto essere un paese colonialista.

<sup>14</sup> Giuseppe Bevione, *Il Congo e il suo re*, in “La Stampa”, 14 agosto 1909, articolo di fondo in prima pagina. Considerato il contesto che stiamo per esplorare vale la pena segnalare, sempre da questo articolo, che «Tutte le colonie, fino al Congo, furono conquistate per guerra o per diplomazia. Il Congo fu costituito, come una colossale società anonima» (corsivi nel testo). Evidentemente l’articolo è significativo in quanto testimonianza delle opinioni di un giornale italiano dell’epoca, sebbene l’autore non nasconda la sua vicinanza alle posizioni socialiste. Pur riconoscendolo dotato di astuzia e intelligenza, l’autore non esita a definire il sovrano “reuccio” e “re di secondo ordine”: Leopoldo II morirà di lì a qualche mese, il 17 dicembre 1909. Com’è facile immaginare, il tema dei rapporti tra Belgio e Congo riscuote tuttora vivo interesse nell’ambito degli studi storiografici. Per quanto ci riguarda, ci siamo attenuti a Guy Vanthemsche, *La Belgique et le*

Seppure non si possa negare che esistano anche partigiani dell’impresa coloniale, i fautori dell’espansionismo non nutrono ambizioni di pura conquista, quanto piuttosto il desiderio di dar vita ad un progetto comune, attorno al quale rinsaldare il sentimento nazionale: un progetto che si snoda principalmente lungo altri binari<sup>15</sup>.

L’espansionismo belga ha in sé, infatti, una doppia anima, trasversale rispetto agli schieramenti politici: quella più rigorosamente imperialista, nei modi in cui si è detto, che si imporrà all’indomani della prima guerra mondiale<sup>16</sup>, e quella pressoché indifferente - se non avversa – a una politica di possedimenti territoriali, orientata, invece, verso un’estensione di altra natura.

È appunto quest’ultima a marcare di sé i primi tre lustri del Novecento.

In proposito si è parlato di “imperialismo non imperialista”<sup>17</sup>, o ancora di “nazionalismo d’espansione mondiale” per definire ciò che uno dei più accreditati giornalisti economici dell’epoca indicava come «un type d’“impérialisme pacifique” à la Belge, une doctrine économique et civilisatrice typiquement nationale»<sup>18</sup>.

In altre parole ci si trova di fronte a una forma di “colonizzazione”, molto mitigata negli accenti “colonialisti”, fondata cioè sull’ampliamento delle frontiere non in senso geografico-politico o per mano militare, ma in senso economico-culturale con l’esercizio dei mezzi finanziari, industriali, tecnologici e intellettuali.

È appunto in questo contesto che muove i suoi primi passi l’idea di una “plus grande Belgique”: espressione che, per quanto detto, non è correlata a un’entità

---

*Congo. Empreintes d’une colonie (1885-1980)*, Éditions Complexe, Bruxelles 2006, probabilmente l’ultimo testo che, in ordine di tempo, affronti in generale la questione.

<sup>15</sup> Cfr. Jean Stengers, Éliane Gubin, *Histoire du sentiment national...cit*, in particolare p. 124.

<sup>16</sup> L’affermazione di questo nuovo sentimento è conseguenza dell’aggressione tedesca del 1914. L’illecita violazione dei confini territoriali, oltre a far rinascere un forte orgoglio nazionale, legittima il rigetto politico dello *status* di paese neutrale.

<sup>17</sup> Cfr. Laurent Delcourt, *La revue de l’«Expansion Belge»: miroir de l’expansionnisme en Belgique. Contribution à l’étude des milieux, des réseaux et des idées expansionnistes en Belgique avant la Première Guerre mondiale*, mémoire de licence, promoteur Michel Dumoulin, Faculté de Philosophie et Lettres, Département d’Histoire, Université catholique de Louvain-la Neuve, a.a. 1999-2000, pp. 1-5.

<sup>18</sup> Georges Pourveur, *Expansion belge*, Bruxelles 1904. Alla fine degli anni Novanta, Pourveur entra nella redazione dell’ “Echo de la Bourse”, periodico economico di cui diventerà capo redattore nel 1900 e che poi dirigerà dal 1932 al 1937.

territoriale ma vale piuttosto come indice di influenza, una sorta di “unità di misura” dell’efficacia dell’azione intrapresa<sup>19</sup>.

Quale azione dunque?

Al suo debutto l’espansionismo è essenzialmente un fatto economico, nato come reazione al protezionismo<sup>20</sup>. In pratica si trattava di trovare soluzioni capaci di transitare l’economia fuori dalla crisi provocata dalla fine del regime di libero scambio delle merci.

Gli effetti di tali sforzi si valutano ben presto: all’inizio del nuovo secolo «la présence belge dans le monde est impressionante»<sup>21</sup>.

La ricetta del successo poggia sullo sfruttamento di quei margini di manovra ancora consentiti da un protezionismo sostanzialmente “imperfetto”<sup>22</sup>, ovvero: la libertà di movimento della forza-lavoro e, soprattutto, la mobilità dei capitali finanziari, in obbedienza all’adagio, allora in voga, “la finance comme l’art n’a pas de patrie”.

Materialmente questa “presenza” si misura in: investimenti esteri, costituzione di società a capitale internazionale<sup>23</sup> ed esportazione di *know-how* tecnico, sotto forma di personale specializzato e manodopera qualificata. Tutto ciò avviene all’interno di uno scenario geografico vastissimo che ha come mercati

---

<sup>19</sup> «Nous voulons un *greater Belgium*, plus grande non par ses frontières conquises sur des voisins, mais une Belgique se prolongeant *over the waves*, par-dessus les vagues [...] et par-dessus des flots qui transporteront au loin notre patrie, ses gloires et ses idées», Alphonse de Haulleville, riportato in L. Delcourt, *La revue...cit.*, p. 20, nota 75. Delcourt specifica che sembra essere proprio de Haulleville ad impiegare per la prima volta l’espressione nel suo *Les aptitudes colonisatrices des Belges et la question coloniale en Belgique*, J. Lebegue & Cie, Bruxelles 1898. Suo inoltre è l’articolo *Le Musée du Congo belge à Tervueren*, in “L’Expansion Belge”, n. 12, décembre 1910, pp. 948-958.

<sup>20</sup> Il problema del protezionismo, figlio dalla “Grande depressione”, era in Belgio particolarmente sentito. Il sistema produttivo infatti si basava essenzialmente sull’industria di base - carbone, siderurgia, vetreria, costruzioni metalliche e meccaniche - e aveva quindi nell’esportazione lo sbocco preferenziale.

<sup>21</sup> Cfr. Michel Dumoulin, *L’Entrée dans le XXe siècle, 1905-1918*, in M. Dumoulin, E. Gerard, M. Van den Wijngaert et V. Dujardin, *Nouvelle histoire de Belgique*, t. II 1905-1950, Éditions Complexe, Bruxelles 2006, pp. 1-169; in particolare per i temi qui trattati, pp. 17-34 (citaz. da p. 17).

<sup>22</sup> Per la questione, nei suoi termini generali, si veda in particolare il capitolo *L’economia cambia marcia*, in Eric J. Hobsbawm, *L’Èta degli imperi...cit.*, pp. 40-65.

<sup>23</sup> I numeri sono davvero sconcertanti. Tra il 1873 e il 1914 si registra la creazione di più di 8.500 nuove società, il 78% delle quali nasce tra il 1894 e il 1913, con una maggior concentrazione a partire dal 1904.

privilegiati le nazioni dell'Europa meridionale, dell'America latina e parte dell'Asia.

Sebbene l'aspetto economico sia centrale anche negli anni a venire - motivo che ne fa tuttora il settore più indagato dalla storiografia -, il programma espansionista non resta monotematico. L'inizio del nuovo secolo evidenzia un'evoluzione dello schema originario.

Ben altri sono gli ambiti via via coinvolti e anche arte e cultura entrano in gioco a pieno titolo come parti integranti della "plus grande Belgique".

L'opportunità di un ampliamento dei confini operativi è tema di confronto al Congrès d'expansion économique mondiale, svoltosi a Mons nel 1905. In questa sede i rappresentanti degli interessi intellettuali affermano, per la prima volta, la volontà di creare un movimento di espansione in favore dell'arte, della scienza, della letteratura; nonché l'intenzione di costituire una stretta alleanza con i promotori dell'espansione economica, così da offrire al mondo l'immagine di una «Belgique intégrale»<sup>24</sup>.

Per dare sbocco pratico al nuovo spirito di iniziativa, saggiarne le possibilità, presentarne i frutti alla comunità internazionale e valutarne i risultati, non c'è miglior vetrina di quella offerta da una grande esposizione, evidentemente in terra straniera.

L'Esposizione del Sempione, tenutasi l'anno successivo a Milano, rappresenta il banco di prova dei voti formulati a Mons.

Per alcuni aspetti di ordine organizzativo e finanziario l'esperienza si rivela ancora imperfetta. Tuttavia è un successo su tutta la linea: sul versante produttivo si risolve in un consistente aumento del giro d'affari belga in Italia<sup>25</sup>, mentre la sfera artistica ottiene premi e riconoscimenti e dunque un positivo riscontro sul piano morale. Malgrado carenze e limitazioni, ciò che emerge è un'immagine di

---

<sup>24</sup> È questa, in forma di parafrasi, la lettura che dà dell'evento Paul Otlet. Cfr. P. Otlet, *L'Expansion intellectuelle de la Belgique*, in "L'Expansion Belge", n. 1, février 1908, p. 11.

<sup>25</sup> È lo stesso Mussche a rendere conto dei risultati economici dell'esposizione milanese: cfr. Paul Mussche, *A l'Exposition de Milan*, in "L'Expansion Belge", n. 5, juin 1908, pp. 177-184. I dati riportati provengono da uno studio, intitolato *Italie et Belgique*, da lui stesso redatto nel 1907 ma che non ci risulta pubblicato: sembra trattarsi piuttosto di una relazione di lavoro. Per alcune brevi notizie biografiche sul suo conto rimandiamo alla nota 31 qui di seguito.

unità: per la prima volta le espressioni artistiche contemporanee e i prodotti tipici dell’industria erano presenti l’uno accanto all’altro, per scelta, non per obbligo.

A Milano quindi si sono gettate le basi per un superamento della «dualité de l’effort national» verso la «synthèse des efforts nationaux»<sup>26</sup>. Queste premesse vanno però coltivate. Nasce allora, nella mente degli stessi organizzatori, l’idea di fondare una rivista che presenti al grande pubblico gli esiti di tali sforzi<sup>27</sup>. Tanto più che calato il sipario, i protagonisti dell’evento devono inevitabilmente fare i conti con un *deficit* di visibilità.

Mentre diagrammi e statistiche dimostrano in modo oggettivo il grado di crescita economica o di mobilità della popolazione, ben più difficile risulta invece quantificare lo sviluppo impresso a quei settori che, per propria natura, sono meno ancorati ad interessi materiali.

Una ragione in più, quindi, per riconoscere che la nascita di un movimento di espansione in favore delle creazioni artistiche e delle opere dell’intelletto non può prescindere da un idoneo supporto divulgativo e da un’intensa campagna di sensibilizzazione dell’opinione pubblica. La stampa diventa così il principale veicolo di propaganda.

Da periodici quali l’“Echo de la Bourse”, il cui *target* di riferimento è quello dei soli addetti ai lavori, si arriva così alla pubblicazione, nel 1908, di un mensile illustrato, emblematicamente intitolato “L’Expansion Belge” che diventa l’organo principale di diffusione delle idee espansioniste e dei loro effetti<sup>28</sup>.

L’auspicata sintesi tra anima economica e artistica, ancora difficile da concretizzare, trova una sorta di realizzazione almeno sulla carta stampata, dove «à

---

<sup>26</sup> Entrambe le espressioni si trovano in P. Mussche, *A l’Exposition de Milan...cit.*, pp. 181, 184.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 177-179.

<sup>28</sup> Il contesto generale che fa da sfondo alla nascita della rivista è ricostruito nel già citato lavoro inedito di L. Delcourt, *La revue de l’«Expansion Belge»: miroir de l’expansionnisme en Belgique...cit.* Il testo analizza in particolare il carattere ed il contributo delle varie anime associative che la sostengono. Quanto invece ai temi e alle idee che emergono dalle pagine del periodico l’attenzione maggiore è riservata, ancora una volta, al primato dell’economia ed, in seconda analisi, al Congo e alle questioni coloniali. Perciò, quanto segue – qui e nel prossimo paragrafo – circa le relazioni tra espansionismo, mondo intellettuale ed artistico è solo un nostro tentativo di lettura.



côté d'une monographie industrielle [si può leggere] une analyse aigüe de l'oeuvre d'un Maeterlinck»<sup>29</sup>.

I due anni trascorsi dall'embrionale idea sorta a Milano erano serviti per creare una società privata capace di finanziare il nuovo mensile<sup>30</sup>. Gli azionisti, così come i membri del comitato di patrocinio del periodico, rispecchiano questa vocazione pluralistica: oltre a editori, si contano rappresentanti delle *élite* produttive e culturali, liberi professionisti e titolari di compagnie commerciali.

L'amministrazione del mensile è affidata a Paul Mussche<sup>31</sup>. Tra i promotori nonché finanziatori figurano Paul Otlet, Hippolyte Fierens-Gevaert e Octave Maus, sebbene quest'ultimo in posizione più defilata<sup>32</sup>.

Nelle pagine della rivista, dunque, si discutono programmi, modalità e strumenti di intervento; si rende conto dell'attività e dei risultati raggiunti, nonché delle forme in cui si struttura il movimento.

In questa sede emergono due differenti, per quanto intrecciate, linee di pensiero: due diversi modi di interpretare l'"expansion" che, per natura, è unica nella sua essenza ma composita nelle sue declinazioni<sup>33</sup>.

Entrambe le impostazioni, opposte solo in apparenza, rispondono sia alle esigenze del mondo artistico di cui è portavoce Fierens-Gevaert, sia ai bisogni del mondo intellettuale di cui si fa messaggero Paul Otlet<sup>34</sup>.

---

<sup>29</sup> P. Mussche, *A l'Exposition de Milan...cit.*, p. 184.

<sup>30</sup> Nel dicembre del 1907 si fonda la società cooperativa Cercle de l'Expansion Belge. L'obiettivo dichiarato è di istruire ed educare all'espansione, soprattutto la giovane generazione, perché «il faut que l'opinion se passionne da la «plus grande Belgique» [...]; il faut qu'elle se persuade sans tarder que dans sa réalisation est le salut!», Le Comité de gérance, *Le Cercle de l'Expansion Belge. Son programme*, in "L'Expansion Belge", n. 1, février 1908, pp. 1-7.

<sup>31</sup> Purtroppo sono poche le notizie reperibili su Paul Mussche. Maurice Gauchez, parlando della sua attività di scrittore e poeta, lo definisce uno spirito riflessivo e idealista «aimant la couleur et la clarté», cfr. Id., *Le livre des masques belges. Gloses et documents sur quelques écrivains d'hier, d'aujourd'hui et de demain*, IIIe série, La Société Nouvelle, Paris-Mons 1911, p. 266. Al diletto per la letteratura, Mussche affianca un'attività ben più prestigiosa e più rilevante dal nostro punto di vista: è revisore onorario alla Corte dei conti dei Bruxelles. In questa veste assume la carica di segretario della sezione di arte decorativa moderna all'esposizione di Milano, dopo esserlo già stato a Torino nel 1902. È amico e stretto collaboratore di Fierens-Gevaert così come risulta da alcune lettere conservate tra i documenti di quest'ultimo relative all'esperienza milanese.

<sup>32</sup> Posizione più defilata, la sua, quanto meno perché dallo spoglio del periodico non risultano contributi al suo attivo, sebbene vi siano riferimenti al suo operato che si inserisce a pieno titolo nello spirito del mensile. Maggiori chiarimenti non giungono nemmeno dal citato lavoro di Delcourt.

<sup>33</sup> Cfr. *Éditorial*, in "L'Expansion Belge", n. 1, février 1908, p. 9.

Si tratta di due orientamenti che, sul piano culturale, fondano la costruzione di una “plus grande Belgique” su una doppia relazione tra nazione e “dehors”: da un lato il “resto del mondo” è eletto a pacifica terra di conquista, dall’altro è “invitato” a fare più grandi, in senso figurato, i confini nazionali.

A chiarire i termini del primo di questi due approcci ci pensa Fierens-Gevaert, nei modi che vedremo nel prossimo paragrafo. A Otlet e alla sua visione del mondo, alta, audace e “avveniristica”<sup>35</sup>, appartiene invece la definizione dell’altra missione che il Belgio disegna per sé stesso: quella che punta all’allargamento delle proprie frontiere attraverso la promozione di reti internazionali.

Quello da lui proposto è un programma organico per la ristrutturazione dell’intero quadro istituzionale preposto alla formazione e alla cultura<sup>36</sup>. La sua ipotesi di riforma poggia su due criteri correlati, gli stessi che guidano la sua

---

<sup>34</sup> Il “mondialiste” - come spesso è definito - Paul Otlet (Bruxelles, 1868 – ivi, 1944) è stato sociologo, bibliografo, documentalista e archivist, ma ancor più è stato “l’uomo delle reti culturali” di interscambio e cooperazione tra popoli e nazioni. Figlio di un importante finanziere nonché senatore, il giovane Otlet si laurea in diritto nel 1890, ma l’attività forense non lo attira. Nel 1892 ha inizio la sua collaborazione con Henry La Fontaine, intellettuale e uomo politico di estrazione socialista, nonché premio Nobel per la pace nel 1913. Assieme, i due creano dapprima l’Office international de Bibliographie (1895) una struttura privata che confluisce, nello stesso anno, nell’Institut International de Bibliographie, istituzione di natura pubblica e intergovernativa, da loro concepita come «l’organe principal de la vie intellectuelle des peuples». Cfr. Georges Lorphèvre, *Paul Otlet*, in *Biographie nationale*, t. XXXII, Bruxelles 1964, coll. 545-558. Per altre notizie più dettagliate rimandiamo alle note seguenti, non senza aver sottolineato, come di consuetudine, che la sua residenza a Bruxelles è firmata dall’architetto Octave Van Rysselberghe (1894) – fratello del più noto pittore Théo che gli procura l’incarico – e arredata da Henry van de Velde (1899).

<sup>35</sup> *Il bisnonno di internet* è l’incisiva definizione coniata da Maurizio Ferraris per descrivere l’archivio universale, o Museo universale, concepito e realizzato da Otlet e La Fontaine, che si organizza a partire dal citato Institut International de Bibliographie. Cfr. M. Ferraris, *Il bisnonno di internet*, in “Domenica”, inserto culturale de “Il Sole 24 Ore”, 23 novembre 2008. Si tratta di un centro di documentazione mondiale – da cui il nome proprio di *Mundaneum* – basato sul principio che l’intero scibile umano può essere raccolto, documentato e catalogato attraverso un unico sistema di classificazione: la Classification Décimale Universelle elaborata, appunto, da Otlet. Le imprese di Otlet contengono indubbiamente degli aspetti futuribili: a lui si deve, per esempio, la codificazione del formato unificato per le schede di catalogo, poi adottato ed utilizzato da tutte le biblioteche del mondo fino all’avvento del digitale; o ancora l’invenzione del microfilm e della microfiche. *Slogan* quali «l’utopie d’hier est le réalité de demain» fotografano bene il tenore delle sue operazioni.

<sup>36</sup> Si tratta di un programma organico perché Otlet dedica all’argomento rapporti e analisi, quali quelle contenute in *Annuaire de la Belgique scientifique, artistique et littéraire* pubblicato, nel 1908, dal “suo” Institut International de Bibliographie: nel volume, accanto ad un’analisi sullo stato dell’arte, si suggeriscono le auspicabili trasformazioni. Quanto segue - ivi comprese le brevi citazioni - è una sintesi del suo denso contributo, apparso sul numero di apertura de “L’Expansion Belge”. Cfr. P. Otlet, *L’Expansion intellectuelle de la Belgique...cit.*

filosofia di vita e d'azione: la necessità di centralizzare le decisioni per giungere a un coordinamento delle attività e l'adeguamento delle strutture istituzionali a una scala di riferimento transnazionale.

In pratica, affinché le associazioni artistiche, scientifiche e letterarie possano tutelare e promuovere le proprie attività, devono innanzitutto diventare referenti politici: dotarsi cioè di un organo di rappresentanza unitaria che, sull'esempio delle Camere di commercio, eserciti pari funzioni a favore degli interessi culturali.

Un primo passo in questa direzione è la creazione, nel 1908, di un'assemblea permanente, allo scopo di coordinare i progetti promossi dai diversi affiliati. Sede dell'assemblea, e punto di incontro delle diverse associazioni<sup>37</sup> è il Musée du Livre, istituto creato dallo stesso Otlet nel 1906 e sul quale torneremo nel prossimo capitolo.

Ciò che vale per le associazioni intellettuali private, chiamate a rivedere i propri assetti, vale anche per le grandi istituzioni pubbliche che soffrono di apparati organizzativi ormai vecchi, creati all'epoca in cui il Belgio «avait un bon train de vie [... mais] exclusivement national». Tanto la riforma dell'insegnamento quanto quella degli enti di cultura devono, dunque, inserirsi in un ambito di relazioni allargate, così come dimostra, ancora una volta, la politica economica.

La scuola, ad esempio, deve fornire agli allievi gli strumenti per affrontare la «concurrence pacifique mondiale», così come accademie, musei, biblioteche e laboratori scientifici devono trasformarsi per adeguarsi alle nuove frontiere della «Belgique agrandie».

Dietro a simili proposte c'è l'attività sviluppata da Otlet in ormai venticinque anni di lavoro. Un lavoro, il suo, consacrato alla creazione di istituzioni centralizzate – con sede, ovviamente<sup>38</sup>, a Bruxelles – destinate a collezionare e

---

<sup>37</sup> Tra le associazioni aderenti vale la pena di citare almeno l'Association des Ecrivains Belges, una società anonima presieduta da Octave Maus – la sede amministrativa è la stessa del suo periodico "L'Art Moderne" – e che conta, quali membri sostenitori, l'intero panorama letterario belga, compreso Fierens-Gevaert. Per l'organigramma della società si veda *Association des Ecrivains Belges*, in "Le Samedi", n. 30, 7 septembre 1907, p. 15.

<sup>38</sup> L'"ovviamente" è valido solo per il breve arco temporale che interessa il presente lavoro. Com'è noto solo il primo abbozzo della "Ville internationale"(1913) – una città in cui riunire tutte le istituzioni intellettuali, economiche e politiche del mondo - avrebbe dovuto trovare sede a Bruxelles o tutt'al più ad Anversa, mentre il progetto per la "Cité mondiale", diretta filiazione della

pubblicizzare quanto prodotto dalle culture nazionali di tutto il mondo: vere e proprie “zone franche” intergovernative, laboratori di cooperazione tra i popoli, reti di comunicazione a scala planetaria, centri di democratizzazione del sapere.

L’Institut International de Bibliographie (1895), il Musée International de la Presse (1907), l’Institut International de la Photographie (1910), l’Office central des Institutions internationales (1910) e, da ultimo, il “visionario” Musée mondial, più noto come Mundaneum, sono tutti tasselli di un unico disegno che considera l’internazionalismo «une des faces les plus interessantes de l’expansion».

Gli auspici con cui Leopoldo II aveva aperto i lavori del congresso di Mons sembrano così tradursi in realtà<sup>39</sup>. Con Otlet, infatti, il tradizionale internazionalismo belga, quello del “carrefour de cultures” e del “creuset de peuples”, fa un salto di qualità. Il carattere genetico di nazione dalle frontiere culturali aperte si rafforza, lasciando emergere l’immagine di un paese che rivendica per sé il ruolo di motore di nuove alleanze sovranazionali e di coordinatore delle iniziative che da queste derivano.

Dunque una “plus grande Belgique” pensata come artefice, fulcro e “berceau” di quelle strutture di cooperazione che, a detta di Otlet, «seront demain les organismes directeurs de la vie du monde».

L’altro volto del fenomeno espansionista sarà Fierens-Gevaert a raccontarlo, in qualità di «historien attiré de notre mouvement d’expansion artistique depuis le moyen-âge»<sup>40</sup>. Schematizzando, è una diversa declinazione del problema che nasce da un rovesciamento della relazione “interno-esterno”: non si tratta più «d’amener les étrangers chez nous» ma di portare «le belge et les œuvres belges vers les pays étrangers». All’“importazione” corrisponde l’“esportazione”: due vie parallele, per nulla opposte e tra loro dialoganti.

---

precedente, è concepito in collaborazione con Le Corbusier (1928-1929) per essere realizzato a Ginevra e beneficiare dello statuto di extraterritorialità.

<sup>39</sup> «La petite Belgique veut être de plus en plus la capitale d’un notable mouvement intellectuel, artistique, civilisateur et économique, être un membre modeste, mais utile, de la grande famille des nations, et apporter sa petite part de services à l’humanité» riportato in Le Comité de gérance, *Le Cercle de l’Expansion Belge. Son programme...cit*, p. 1.

<sup>40</sup> P. M. [Paul Mussche], *L’art belge à Budapesth*, in “L’Expansion Belge”, n. 1, février 1909, p. 55.

In questo caso per “spirito d’espansione” si intende il bisogno di «repandre au dehors tout à la fois les sentiments et les produits [... parce que] l’un ne va pas sans l’autre. C’est perdre son temps que de poursuivre le progrès matériel, si l’on ne poursuit pas en même temps le progrès moral»<sup>41</sup>.

Alla base c’è, dunque, la convinzione che l’economia non possa rivendicare il monopolio delle manifestazioni con cui si afferma, al di fuori del territorio nazionale, la vitalità del popolo belga. Perciò al settore artistico-culturale non resta che scendere in campo e affrontare la questione sullo stesso terreno: quello della conquista dell’estero.

## 1.2 *L’expansion artistique*

«Or, jusqu’aujourd’hui, raiconnassons-le, nous nous étions peu appliqués à étendre au dehors le renom de nos artistes. Peuple avant tout commerçant, industriel, agricole, nous n’avions pas pris l’habitude de considerer la gloire artistique comme un article d’exportation»\*.

Al Congresso di Mons spetta a Fierens-Gevaert affrontare il tema dell’espansione artistica e quindi chiarirne le basi concettuali<sup>42</sup>. La sua articolata

---

<sup>41</sup> *L’Esprit d’Expansion. Une conférence de M. Gustave Francotte*, in “L’Expansion Belge”, n. 3, avril 1908, pp. 85-91.

\* F. A. [Franz Ansel], *Notre expansion artistique*, in “Journal de Bruxelles”, 1er juillet 1907, articolo in prima pagina. Franz Ansel, all’anagrafe Franz Folie (Liegi, 1874 – Bruxelles, 1939), è giornalista, scrittore, poeta e funzionario pubblico. In quest’ultima veste dirige il Service des lettres del Ministero delle Scienze e delle Arti (1919-1939). Appena ventenne comincia a scrivere per il “Journal de Bruxelles” per conto del quale farà l’inviato alla Biennale di Venezia nel 1907. Suoi articoli sull’esposizione veneziana appariranno anche su “Durendal”, l’importante mensile che dà voce alla “Jeune Droite”, la giovane “sinistra” del partito cattolico. Sarà assiduo collaboratore anche de “La Revue Générale”, storico periodico dell’area cattolica. I suoi primi versi sono pubblicati nel 1895 nelle pagine della “Jeune Belgique” (1881-1897), famosa testata “di rottura” che riunisce buona parte della giovane generazione di scrittori belgi e, per alcune sue posizioni, “opposta” alla linea sostenuta da “L’Art Moderne” di Maus, Picard, Verhaeren. Profondo conoscitore della cultura letteraria italiana, pubblica nel 1924 la raccolta di sonetti *Les Muses Latines*, dedicate alle glorie passate della penisola, ma anche a quelle attuali: alcune liriche celebrano in particolare la memoria e l’opera di Antonio Fogazzaro, suo autore prediletto: Ansel ripercorrà di persona i luoghi di nascita, vita e morte dell’intellettuale vicentino. Cfr. Gustave Charlier, *Franz Ansel*, in *Biographie nationale*, t. XXIX, Bruxelles 1956, coll.105-108. L’articolo citato qui in apertura è dedicato alla partecipazione belga alla Biennale.

<sup>42</sup> Cfr. Fierens-Gevaert, *Les artistes belges à l’étranger*, in *Congrès international d’expansion économique mondiale tenu à Mons du 24 au 28 septembre 1905 sous le haut*

analisi porta a una lucida conclusione: il passato mostra qual è il compito da svolgere.

Le modalità con cui bisognerà svolgerlo sono oggetto di riflessioni successive che Fierens-Gevaert deriva dalla sua esperienza personale e che divulga in altre sedi, quali le pagine dell’“Expansion Belge”.

Per il momento lo sguardo dello storico rivela tre dati fondamentali e correlati: gli artisti belgi sono sempre stati dei migratori; il nazionalismo in arte non esiste; la libertà è la vera eredità che il passato lascia agli artisti.

Dopo una breve introduzione di circostanza - l’arte, in quanto linguaggio universale, non può mancare in un simile simposio -, Fierens-Gevaert pone l’accento sulla vitalità e sulla sorprendente espansione che il Belgio ha sempre dimostrato in campo artistico: sorprendente per l’ampiezza della sua diffusione in rapporto all’esigua dimensione territoriale dello stato.

Esiste infatti una tradizione pressoché ininterrotta che lega gli artisti belgi al tema del viaggio verso terre straniere.

Di questa, Fierens-Gevaert ripercorre brevemente le tappe, dimostrando come la gloria passata sia stata a tutti gli effetti gloria mondiale, costruita su scambi culturali: pittori, scultori, musicisti e architetti hanno sempre lasciato la patria, per poi farvi ritorno, «nourris de l’enseignement du dehors»; la loro arte ha potuto così «imposer ses tendances natives à l’universalité des créateurs».

È dunque questa stessa “genealogia dell’esodo” a smentire le teorie che vorrebbero l’educazione dell’artista vincolata al suo luogo natale. Il bersaglio sono, beninteso, le tesi deterministiche di Taine, ma non solo. Le critiche si indirizzano *in primis* contro i pregiudizi diffusi in alcuni ambienti artistici moderni, ambienti dove si ritiene che l’unica regola su cui fondare la «culture du génie» sia il divieto assoluto «d’écouter et de regarder le voisin»<sup>43</sup>.

---

*patronage de sa majesté le roi Léopold II et du gouvernement belge. Rapports, t. III Section I – Enseignement, Hayez, Bruxelles 1905, pp. 1-14.*

<sup>43</sup> Ivi, p. 2.

La convinzione di un’indipendenza artistica e intellettuale è, nelle parole di Fierens-Gevaert, un errore del tutto moderno: una distorsione che, deformando il dato storico<sup>44</sup>, fornisce falsi presupposti al presente.

Quella del nazionalismo in arte è perciò una tirannia contro cui il congresso d’espansione mondiale non può che schierarsi apertamente, difendendo, al contrario, l’insegnamento che viene dalla storia dell’arte: all’artista va riconosciuta la più ampia libertà.

L’*excursus* sulle radici storiche dell’espansionismo, che Fierens-Gevaert apre con il XIV secolo, termina con la situazione presente, evidenziando come anche gli artisti di oggi si inseriscano in questa tradizione. A testimoniare è l’elenco di coloro che vivono e lavorano all’estero e non solo a Parigi, ma in Italia, Svizzera, Finlandia, Germania, Inghilterra e Scozia. Tuttavia, questa “expansion” contemporanea non soddisfa: non sembra essere sentita come un dovere. La ricerca del “dehors” appare prerogativa di alcuni, non di tutti. Malgrado la folta rappresentanza sparsa per il modo, gli uomini dell’arte mostrano una certa indolenza nei riguardi delle sfide che il “dehors” propone.

La situazione mostra almeno due palesi contraddizioni.

Esistono concorsi nazionali, nati anche per educare i giovani al viaggio, che soffrono ora una crisi profonda.

Il Prix de Rome, che costituisce il momento più elevato nella formazione dell’artista, è istituzione ormai inefficiente. Sempre più frequenti sono i casi di laureati che, ottenuto il sussidio statale non escono dal recinto di casa. La morale è che i perfezionandi non svolgono il loro lavoro, ma nemmeno gli organi accademici attuano alcuna forma di controllo.

Non meraviglia che, seppur di giovane creazione e da sempre oggetto di critiche<sup>45</sup>, si levino voci favorevoli alla sua abolizione; voci provenienti tanto dall’esterno quanto dall’interno del sistema<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> «Il est vrai que certains critiques déplorent cette invasion de l’italianisme [durante il XVI secolo] dans nos provinces. C’est qu’ils regardent l’histoire à travers leurs préjugés modernes, et non à la grande lumière de la vie sans cesse en évolution», Fierens-Gevaert, *Les artistes belges...cit.*, p. 8.

<sup>45</sup> Plasmato sul modello francese, il Prix de Rome è istituito fin dal 1817. All’inizio però si trattava di un concorso bandito “in comproprietà” con gli olandesi che all’epoca regnavano sul Belgio. La storia del Prix de Rome e delle altre due istituzioni che li affiancavano – il Prix

In ottica espansionista, l’idea della soppressione non fa molta strada, principalmente per un vizio di fondo. Chi la sostiene non propone alternative, se non la preclusione verso qualunque esperienza esterna ai confini nazionali. Che ciò avvenga in nome dell’arte come lingua del *milieu*<sup>47</sup> o, all’opposto, in nome delle nuove possibilità offerte dalla “riproducibilità tecnica”<sup>48</sup>, poco importa. Qualsiasi siano le motivazioni, l’errore sta comunque nella conclusione che non solo rivela una mancanza di progettualità, ma, ben peggio, si dimostra retaggio di malcelato nazionalismo oltre che assurdit  storica.

D’accordo, il Prix de Rome   “malato”, malato di arcaismo negli scopi e nell’organizzazione e perci  ha bisogno di interventi, ma   istituzione che per il momento deve restare in vita, se non altro come sicuro “baluardo” a difesa dell’espatrio.

Gi , ma per andare dove?

Di fronte alle accuse di arcaismo ci si aspetterebbero polemiche anche sulla meta del viaggio. Invece non   Roma il problema.

Sebbene da tempo la citt  rappresenti «l’antitesi di tutti i processi di modernizzazione»<sup>49</sup>, la destinazione romana non   in discussione.

---

Godercharle e la Fondation Darchis –   attentamente ricostruita nel corposo studio che Christine A. Dupont ha dedicato alla storia degli artisti belgi in Italia, vista dalle istituzioni: cfr. Christine A. Dupont, *Modèles italiens et traditions nationales. Les artistes belges en Italie (1830-1914)*, 2 voll., Institut Historique Belge de Rome, Bruxelles – Roma 2005; per il Prix de Rome si veda in particolare, t. I, pp. 33-127.

<sup>46</sup> Non esiste un’analisi sistematica delle voci esterne alle istituzioni. Tuttavia, il citato testo della Dupont fornisce in merito qualche utile considerazione.

<sup>47</sup> «C’est comme si, pour développer l’aptitude à parler le flamand, vous [...] envoyiez [les artistes] en Espagne [...]. Donnez vos prix de Rome aux Belges pour vivre, peindre, sculpter en Belgique. C’est notre chez nous qu’ils doivent interpréter, nos paysages, nos moeurs, nos idées, nos espoirs», *Le Prix de Rome*, in “L’Art Moderne”, n. 42, 16 octobre 1892, p. 333. L’articolo compare in risposta all’ennesimo tentativo statale di modificare le condizioni di ammissione al concorso. Il pezzo non   firmato, come in uso allora al periodico. Dati i contenuti à forte la tentazione di considerarne *ghost writer* Edmond Picard.

<sup>48</sup> «Je persiste à penser [...] que l’ancien règlement n’est plus en harmonie avec les moeurs et les besoins de notre temps [...]; que plusieurs de ses dispositions sont surannées et ne tiennent suffisamment compte [...] ni des moyens d’études que les perfectionnements apportés aux procédés de reproduction et l’accroissement constant des musées publics, mettent   la port e des jeunes artistes sans même obliger ceux-ci   quitter le pays», citato in C. A. Dupont, *Modèles italiens...cit.*, t. I, p. 76. Ad esprimersi cos   , nel 1898, il ministro dell’agricoltura e dei lavori pubblici, figura che, all’epoca, sovrintendeva anche alla direzione delle belle arti.

<sup>49</sup> Giuseppe Monsagrati, *La maest  di Roma alla fine del potere temporale*, in *Maest  di Roma. Da Napoleone all’Unit  d’Italia*, catalogo dell’esposizione, Electa, Milano 2003, p. 41.



Non lo è di certo per gli organi accademici preposti al concorso, per i quali la città eterna resta simbolo di prestigio, oltre che il solo luogo dove i borsisti possono assolvere i compiti loro assegnati<sup>50</sup>.

Ma non lo è neppure per gli oltranzisti della modernità per i quali le priorità sono altre: arcaica è piuttosto la motivazione che costringe al soggiorno romano; arcaica è la logica stessa dell'imposizione<sup>51</sup>; arcaici sono i doveri prescritti al laureato, come arcaici sono i metodi di selezione<sup>52</sup>.

Sul punto si registra una decisa convergenza di opinioni. Nelle argomentazioni espansioniste, incentivare e riformare il concorso significa *in primis* garantire al perfezionando la libertà assoluta della decisione, sia in merito ai lavori da svolgere, sia in relazione al o ai paesi esteri in cui recarsi.

Scelta salomonica, si dirà, ma di certo coerente con i principi che la reggono e con la sede congressuale in cui viene formulata: perché mai all'ampliamento delle frontiere economiche non deve poter corrispondere anche un'estensione di quelle artistiche? Perché, se gli orizzonti geografici in cui opera l'economia sono molti, non aprire a ventaglio anche gli scenari d'azione dell'arte? E ancora, perché mantenere in vita un unico "centro di accoglienza" a Roma che non solo non è mai diventato una vera accademia, ma da tempo non funziona affatto?<sup>53</sup> Perché invece non creare istituzioni di più ampio respiro? O meglio, perché non creare una rete di istituzioni, sulla falsariga della filosofia che guida l'opera di Otlet?<sup>54</sup>

La risposta a buona parte di queste domande verrà definitivamente solo nel 1921 con la soppressione del Prix de Rome e la sua sostituzione con altre

---

<sup>50</sup> I doveri dello studente restavano quelli di sempre: esercitarsi sull'antico eseguendone copie. In seguito vi si aggiungeranno anche le copie dei fiamminghi esistenti nelle collezioni italiane.

<sup>51</sup> Cfr. Christine A. Dupont, *Modèles italiens...cit.*, t. I, p. 587.

<sup>52</sup> Quanto ai metodi d'ammissione è significativo, fin dal titolo, l'articolo *Les Prix de Rome ou vingt-huit jours de détention*, in "L'Art Moderne", n. 36, 5 novembre 1881, pp. 283-284.

<sup>53</sup> Cfr. Christine A. Dupont, *L'impossible Villa Médicis belge. Comment et pourquoi la Belgique a-t-elle voulu, au dix-neuvième siècle, créer à Rome une académie pour les artistes?*, in "Bulletin de l'Institut historique belge de Rome", t. LXVII, 1997, pp. 199-224.

<sup>54</sup> «Est-ce une utopie de penser que des associations internationales d'art pourraient se fonder qui assureraient aux artistes une famille en quelque grande ville qu'ils se rendraient?» Fierens-Gevaert, *Les artistes belges à l'étranger...cit.*, p. 14.

iniziative. Ciò che conta è che la soluzione sarà in sintonia con queste suggestioni: ad attuarla, del resto, sarà un internazionalista convinto<sup>55</sup>.

La seconda contraddizione che si rileva nei rapporti tra artisti e “dehors” riguarda la categoria di professionisti già sul mercato ed è ben riassunta in un’espressione con cui Fierens-Gevaert apostrofa la “missione” che egli stesso si è dato: la «tâche ingrate de faire sortir les Belges de son pays»<sup>56</sup>.

Perché mai, di fronte a lezioni esemplari quali quella di Meunier o di van de Velde, la maggior parte degli artisti si accontenta delle occasioni che la patria concede?

Tanto il primo quanto il secondo devono l’inizio del loro successo internazionale a due esposizioni in terra straniera: rispettivamente alla personale presentata nel 1896 alla parigina Maison de l’Art Nouveau di Samuel Bing<sup>57</sup> e all’esposizione di Dresda del 1897, “favorita” anche in questo caso dallo stesso Bing<sup>58</sup>.

Eppure il disinteresse verso le esposizioni che si organizzano all’estero sembra quasi generalizzato.

Sul punto Fierens-Gevaert non lesina critiche. Tutti i “créateurs d’art plastique” si adagiano sul mercato interno: compratori e commesse locali sembrano essere sufficienti a soddisfare i loro bisogni<sup>59</sup>.

Questo atteggiamento, remissivo, è doppiamente negativo perché è dall’estero che giungono i principali riconoscimenti – una sorta di fama importata – e perché dovrebbero essere ben chiari i vantaggi di garantirsi nuovi sbocchi operativi.

---

<sup>55</sup> Nel 1921 l’allora Ministro delle scienze e delle arti, il socialista Jules Destrée abolisce il Prix de Rome sostituendolo con più utili incentivi e borse di studio per il soggiorno estero.

<sup>56</sup> Si tratta della minuta di una lettera di mano di Fierens-Gevaert, priva di altri riferimenti, contenuta in AMRBAB, PFG, Exposition Internationale de Milan en 1906, dossier n. 1 “Organisation de l’exposition – dossier général”.

<sup>57</sup> Cfr. *Constantin Meunier à Paris*, in “L’Art Moderne”, 23 février 1896, p. 62; Edwin Becker, *Les Salons de l’Art Nouveau. La quête de l’harmonie et de la beauté*, in *L’Art Nouveau: La Maison Bing*, catalogue d’exposition, Fonds Mercator, Anvers 2006, in partic. p. 142.

<sup>58</sup> Cfr. Henry van de Velde, *Récit de ma vie*, t. I *Anvers, Bruxelles, Paris, Berlin. 1863-1900*, Versa Flammarion, Bruxelles 1992, pp. 327-332; Paul Mussche, *Henry van de Velde, un artiste belge «révolutionne» l’art décoratif en Allemagne*, in “L’Expansion Belge”, n. 6, juillet 1908, pp. 235-240.

<sup>59</sup> Cfr. Fierens-Gevaert, *L’Expansion artistique*, in “L’Expansion Belge”, n. 1, février 1908, pp. 19-21. Il concetto è espresso a p. 20.

In sostanza agli artisti manca l’educazione all’“esprit d’expansion”: manca loro la volontà di farsi interpreti del progresso materiale ed etico della propria nazione perché del tutto indifferenti all’esportazione di sé stessi e della propria produzione.

In nome dell’“expansion” questo stato di cose va cambiato.

In gioco c’è, dunque, un doppio registro di interessi: quello del successo commerciale e quello del prestigio morale.

Entrambi gli obbiettivi si possono raggiungere con lo sfruttamento organizzato di tutte le occasioni offerte dal panorama internazionale. La partecipazione a tali eventi dovrebbe dunque assumere carattere sistematico e organico, nel senso della diffusione di un’immagine quanto più completa dell’arte belga, in tutte le sue espressioni e inflessioni <sup>60</sup>.

Il risultato, sul piano morale, deve essere la rappresentazione della nazione nella sua unità e nell’ampiezza delle sue articolazioni: l’idea è mostrare quell’unità nella diversità che è dato costitutivo dell’“âme belge”.

La distinzione sta nel tentativo di pianificare ciò che finora era occasionale o fortuito, di coordinare ciò che prima dipendeva dalle volontà dei singoli: in breve, la presenza all’estero deve diventare una strategia.

Nel 1908, pubblicando queste sue indicazioni, Fierens-Gevaert rileva come il mercato inglese sia ancora, di fatto, precluso agli artisti belgi<sup>61</sup>; in compenso, sebbene non ne faccia cenno, quello di Francia, Germania, ma anche di Spagna e Ungheria sono già stati raggiunti o lo saranno a breve.

---

<sup>60</sup> «Nos expositions d’art à l’étranger devraient s’organiser avec le plus vif éclat et tous les deux ans nous devrions avoir dans une ou deux grandes villes d’Europe une importante démonstration des nos beaux-arts et de notre art décoratif», Ibidem.

<sup>61</sup> «Avec la belle inertie qui nous caractérise, le “marché” de Londres, l’un des premiers du monde pour la ventes des oeuvres d’art, nous échappe complètement, alors que les artistes hollandais y vendent la majeure partie de leurs oeuvres», Ibidem. Per quanto riguarda i rapporti con l’ambiente inglese, eccezion fatta per i contributi individuali, come quello di Khnopff, la questione si risolve solo negli anni Venti. Durante la prima guerra mondiale molti artisti si rifugiano in Inghilterra, fondandovi una sorta di colonia. Tra loro c’è anche Paul Lambotte, prima capo divisione alla direzione delle Belle Arti poi direttore dello stesso servizio in sostituzione di Ernest Verlant. Sarà lui ad organizzare a Londra le prime mostre d’Art Belge del dopoguerra. Cfr. Virginie Devillez, *Le retour à l’ordre. Art et politique en Belgique, 1918-1945*, Dexia Banque et Éditions Labor, Bruxelles 2003, p. 34. Ciò che non si dice è che all’origine di tutto questo c’è, in un certo senso, la Biennale veneziana, certo “aiutata” dagli eventi che travolgono l’Europa nel 1914.

Nello spazio di tre anni dal 1907 al 1909, l’Art Belge è in mostra a Berlino (ottobre 1908)<sup>62</sup>, Budapest (1908-1909)<sup>63</sup>, Barcellona (1907)<sup>64</sup>, Monaco (1909), Parigi (1907)<sup>65</sup>; in contesti che non sono quelli delle grandi *kermesse* universali, ma appuntamenti strettamente dedicati al confronto artistico: occasioni in cui la “scuola belga” si presenta come opera collegiale. L’iniziativa delle esposizioni di Berlino e Parigi spetta al Belgio stesso<sup>66</sup>, mentre sono gli artisti e le associazioni delle tre città ospitanti a rivolgere gli inviti per Barcellona, Budapest e Monaco<sup>67</sup>.

A Berlino, nei locali della Secessione, si espone una selezione di pitture e sculture eseguite nel corso degli ultimi trent’anni; a Parigi sono gli ultimi cinquant’anni d’arte ad essere presentati; a Budapest ci si muove nella contemporaneità.

Gli uomini che affiancano il governo e danno corpo a tali progetti, sono gli uomini dell’“expansion”: Maus organizza la mostra al Salon d’Automne<sup>68</sup>, Budapest spetta a Fierens-Gevaert, mentre il segretario organizzatore dell’appuntamento di Berlino è Jean de Mot, conservatore aggiunto ai Musées

---

<sup>62</sup> Cfr. *L’Art belge à Berlin*, in “La Fédération Artistique”, n. 8, 22 novembre 1908; A.v.D. [Albert van Dievoet], *L’art belge à Berlin*, in “L’Expansion Belge”, n. 11, décembre 1908, pp. 502-503 e il catalogo della manifestazione *Ausstellung Belgischer Kunst, Lokal des Sezession 1 Oktober – 1 November 1908*, G. van Oest & Cie, Brüssel 1908.

<sup>63</sup> Cfr. P.M. [Paul Mussche], *L’art belge à Budapesth*, in “L’Expansion Belge”, n. 1 février 1909, pp. 55-56 e il catalogo dell’esposizione *Országos Képzőművészeti Társulat, Téli nemzetközi kiállítás 1908-1909*, Singer és Wolfner Kiadása, Budapest 1908.

<sup>64</sup> Cfr. *Recort de la V. Exposició internacional d’art. Barcelona*, edició especial de la “Illustració catalana”, Barcelona 1907. Cfr. anche *Exposition de Barcelone*, in “La Fédération Artistique”, n. 19, 10 février 1907; E. G. de M., *L’Exposition de Barcelone*, in Ivi, n. 32, 12 mai 1907, p. 244

<sup>65</sup> Cfr. Paul Mussche, *Les Expositions belges à l’étranger en 1907*, in “L’Expansion Belge”, n. 1, février 1908, pp. 42-44; Pierre Sanchez, *Dictionnaire du Salon d’Automne. Répertoire des exposants et liste des oeuvres présentées. 1903-1945*, t. I A-E, L’Echelle de Jacob, Dijon 2006, pp. 27-28.

<sup>66</sup> La mostra di Berlino è opera dell’associazione L’Art Contemporain e della Société Royale des Beaux-Arts, con l’appoggio del governo.

<sup>67</sup> A Monaco si tratta di partecipare alla Quadriennale organizzata al Glaspalast dalla Münchener Künstler Genossenschaft e dalla Münchener Secession.

<sup>68</sup> L’esposizione al Salon d’Automne nasce sull’onda degli eventi del 1906 che presentavano una folta partecipazione svedese e la grande mostra d’arte russa, organizzata da Djagilev. «Frappé des avantages qu’offre pour les artistes d’un pays une présentation à Paris [...] je me suis adressé officiellement aux membres du comité du Salon d’Automne, avec lesquels je suis en relations personnelles [...]. Déjà ces messieurs s’étaient entendus avec un groupe d’artistes allemands pour une exposition collective du même genre», minuta di una lettera di Octave Maus al Ministro [Léon De Bruyn, Ministro dell’agricoltura e dei lavori pubblici con incarico di amministrazione anche per le Beaux-Arts], s.d., in AAC, dossier “Salon d’Automne. Paris 1907”, lettera n. 108.579/1-2.

royaux des Arts Décoratifs nonché segretario della Société Royale des Beaux-Arts e membro del comitato di patrocinio de "L'Expansion Belge".

Che Venezia si inserisca pienamente in questo panorama è ormai fuor di dubbio, tanto più che i primi articoli di un certo respiro sulla partecipazione belga alla Biennale compaiono nelle pagine del mensile. A firmarli sono due collaboratori fissi, nonché due intellettuali di rango al pari di quel Franz Ansel citato in apertura: Louis Piérard<sup>69</sup> e Louis Dumont-Wilden<sup>70</sup>, entrambi regolarmente accreditati alla Biennale.

---

<sup>69</sup> Nella rivista del movimento Piérard tiene la rubrica fissa *Le mois dramatique et musical*, dedicata al teatro e alla musica. Louis Piérard, (Frameries, 1886 – Parigi, 1951) è giornalista, scrittore e uomo politico di schieramento socialista. Fin da giovanissimo è in contatto con militanti del calibro di Jules Destrée di cui condivide le tesi, ricusando il patriottismo ufficiale, di stampo fortemente nazionalista, e proclamandosi quindi "internazionalista". Dopo la prima guerra mondiale ritornerà, però, a definirsi "socialista patriottico". Di fede riformista, nel 1919 è eletto deputato e sarà costantemente riconfermato fino al 1951. Nel 1924 riporta in vita, presso la Maison du Peuple, la Section d'art del Parti Ouvrier Belge (POB), diventandone presidente. Dieci anni dopo creerà l'Oeuvre nationale des Beaux-Arts, dedicata ad aiutare gli artisti. La sua carriera giornalistica, iniziata nel 1904, è ancora più lunga ed intensa di quella politica. È collaboratore fisso del "Journal de Charleroi" e di "Le Peuple", organo ufficiale dei socialisti; nel 1912 è assunto alla redazione di "Le Soir". Molti sono i periodici e le testate anche francesi, inglesi e tedesche per cui lavora. Durante il primo conflitto mondiale, sarà corrispondente di guerra. Accredito, tra l'altro, al fronte italiano, lavorerà per il neo-nato "Il Popolo d'Italia", allora giornale socialista. Intimo amico dello scrittore Émile Verhaeren, Piérard dedica alcuni importanti lavori al teatro, all'arte e alla letteratura. Cfr. Alain Jouret, *Louis Piérard*, in *Nouvelle biographie nationale*, t. VI, Bruxelles 2001, pp. 311–317.

<sup>70</sup> Dumont-Wilden firma la rubrica *La vie artistique et littéraire*. Di madre fiamminga e padre francese, Louis Dumont-Wilden (Gand, 1875 – Rueil Malmaison, Francia, 1963) è stato scrittore, saggista, giornalista e critico d'arte. Nel 1892 alla morte del padre - avvocato e consigliere alla Corte di cassazione di Bruxelles -, la famiglia si trasferisce in una casa di proprietà del padre del pittore Léon Frédéric. Allora Louis frequenta la facoltà di Lettere e Filosofia all'Université Libre di Bruxelles. Qui impara ad apprezzare l'opera di Maurice Barrès che resterà per sempre il suo nume tutelare e con il quale avrà occasione di collaborare. Qui ancora stringe amicizia con Jean De Mot, futuro conservatore del Museo del Cinquantenario, e Camille Gaspar, poi conservatore alla Bilblioteca reale. Entra in contatto con il gruppo della giovane sinistra di Emile Vandervelde - futuro esponente di spicco del Parti Ouvrier Belge (POB) - che stava allora trasformando lo spirito della vecchia università liberale. Tuttavia egli non sarà mai socialista. Infine, abbandona l'università per dedicarsi al giornalismo. All'inizio si occupa di cronache parlamentari per i quotidiani "L'Indépendance belge" e "Le Petit Bleu"; in seguito anche di attualità letteraria artistica e teatrale. Numerose sono le testate e i periodici belgi e francesi che ospitano i suoi scritti, tra i quali la "Revue des deux Mondes", la "Nouvelle Revue française" e la "Revue bleue", "L'Art flamand et hollandais" e la "Revue de l'Art ancien et moderne". Nel 1910 con altri due amici fonda il "Pourquoi pas?", un periodico "malizioso e impertinente" che ha un enorme successo di pubblico. Lascia molte importanti opere dedicate all'arte contemporanea - tra queste la monografia su *Fernand Khnopff* (G. Van Oest, Bruxelles 1907) - e alla storia e all'arte del suo paese: tra tutte *La Belgique illustrée* (Larousse, Paris 1911) con prefazione di Émile Verhaeren. Cfr. Jean Warmoes, *Louis Dumont-Wilden*, in *Biographie nationale*, t. XLII, Bruxelles 1981, coll. 224-253.

“L’Expansion Belge”, inoltre, avrebbe dovuto uscire con un numero monografico, previsto per l’agosto del 1914, sull’undicesima edizione dell’esposizione veneziana<sup>71</sup>, ma anche la rivista sospende le pubblicazioni. Le riprenderà solo nel 1921, a guerra finita e con una linea editoriale parzialmente modificata.

È dunque un panorama molto ricco quello dell’inizio del secolo: uno scenario nel quale, come si vedrà, Venezia si inserisce come “punta di diamante”.

Per il momento l’esito della concentrazione di esperienze estere è quello che, nel 1913, Octave Maus descrive così:

«Sollicités de toutes parts par les expositions belges et étrangères [...] les artistes belges délaissent de plus en plus les Salons de Paris, jadis but de leurs ambitions. [...] Rome, Venise, Anvers, Gand, Munich ont tour à tour, en ces derniers mois, drainé la production artistique de la Belgique, et seuls quelques peintres et deux ou trois sculpteurs, demeurés fidèles à la tradition, ont évoqué au Grand Palais [...] le souvenir de l’École belge. Participation d’ailleurs assez stérile»<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> Cfr. Lettera di Fierens-Gevaert a Vittorio Pica, Bruxelles 29 mai 1914, in ASAC, Fs, *Collezione autografi*, Repertorio intellettuali e uomini politici, b. 20, fasc. “Fierens-Gevaert”.

<sup>72</sup> È questo l’incipit dell’articolo di Octave Maus, *Les Artistes belges aux Salons de Paris*, in “L’Art Moderne”, n. 30, 27 juillet 1913, pp. 233-234.

## CAPITOLO 2

### Il primo padiglione ai giardini. Dietro le quinte

#### 2.1 Grado zero/*Degré zéro*

«Je ne rougis point d'avoir conseillé la création de notre légation artistique à Venise. [...] L'impression ressentie par les visiteurs du premier jour m'a rassuré tout de suite sur le sort de notre *fondaco*, de ce pavillon *définitif* qui reste à la disposition exclusive des artistes belges. Il semble que ce soit une entreprise très moderne et sans précédent qu'une pareille institution»\*

Il 27 aprile 1907, giorno dell'inaugurazione della settima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia è una data importante tanto per il Belgio artistico quanto per l'istituzione lagunare: entrambi cambiano immagine.

La Biennale inizia una nuova vita: l'inaugurazione di un padiglione nazionale ne modifica per sempre la struttura. Se prima era un solo palazzo ad ospitare l'arte, ora il vero “contenitore” diventa il giardino. Si consacra così l'ingresso dell'architettura all'esposizione, disciplina cui era stato posto il veto in fase costitutiva<sup>1</sup>.

Anche il Belgio, per parte sua, apre una nuova fase. Finalmente si istituisce una vera rappresentanza artistica nazionale permanente: un deciso cambiamento in confronto al passato, sia rispetto agli inizi quando a “reggere le fila” c'era Van der

---

\* Fierens-Gevaert, *L'Expansion artistique*, in “L'Expansion Belge”, n. 1, février 1908, pp. 20-21.

<sup>1</sup> Nel 1894 i disegni di architettura non erano stati ritenuti materiali adatti all'esposizione sulla base di motivazioni quali «occupano troppo spazio e destano, in generale, troppo scarso interesse», *Esposizioni biennali artistiche da istituirsi in Venezia. Relazione della Commissione consultiva*, Venezia 27 marzo 1894, manoscritto in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 1 “Periodo dell'organizzazione, 1894-1895”, fasc. “Lavoro preliminare per le Esposizioni Biennali veneziane” (fasc. istituito nel settembre del 1993).

Stappen che, però, non fungeva anche da coordinatore, sia, soprattutto, rispetto agli ultimi anni quando non si poteva nemmeno più parlare di un “gruppo” belga. Inoltre, farsi proprietari di un edificio d’esposizione in terra straniera significa attestare, attraverso un simbolo concreto, la realizzabilità del progetto espansionista.

Entrambe le parti, però, sono chiamate a misurarsi con un’operazione del tutto nuova.

Il nodo del problema sta nel proposito di costruire un padiglione permanente: un manufatto in calce e mattoni, non in legno, gesso, stoffa e cartapesta. Da questo punto di vista, l’idea non aveva nulla da spartire con l’esempio offerto dalle esposizioni internazionali.

Sebbene l’esposizione di Vienna del 1873 avesse inaugurato il nuovo assetto a padiglioni, poi amplificato a dismisura con gli edifici tematici e speciali di Parigi 1900, il messaggio veicolato restava lo stesso<sup>2</sup>. Al concetto del “qui e ora” si associava inevitabilmente quello della provvisorietà, termine da sempre male accolto alla mostra veneziana: «il palazzo è venuto allargandosi ed ha smesso interamente quell’aspetto di provvisorietà che si nota in molte, se non in tutte le esposizioni»<sup>3</sup>.

La realizzazione di un manufatto transitorio è, dunque, quanto di più lontano dallo spirito che aveva guidato la nascita dell’impresa lagunare e dall’immagine che la Biennale ha sempre cercato di dare di sé. Dalla volontà di istituire fin da subito una manifestazione a cadenza periodica, al costante intervento sulle sue strutture fisse per migliorarle e ingrandirle, tutto racconta di una volontà di continuità e di stabilità.

Il problema, intanto, è quello di capire come si organizza e come si gestisce l’inizio di questo nuovo corso, quali siano gli strumenti necessari a regolamentarlo, quali le intese tra le parti: da un lato il governo di uno stato estero, dall’altro la municipalità lagunare.

---

<sup>2</sup> Per questi argomenti si veda Linda Aimone, Carlo Olmo, *Le Esposizioni universali 1851-1900*, Allemandi, Torino 1990, pp. 24-32.

<sup>3</sup> V. *Esposizione Internazionale d’Arte della Città di Venezia. Il nuovo salone di pittura e scultura*, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 17 “Stampa. Comunicati. 1903”, fasc. “Comunicati vari” (fasc. istituito nel settembre del 1993).



In un certo senso, l’argomento si era già posto.

L’idea delle sale nazionali aveva già costretto la Biennale a confrontarsi con ministeri e ambasciate nell’intento di riuscire a conquistare fiducia e di far erogare i finanziamenti per l’allestimento delle sale. Non sempre, infatti, il tramite degli artisti si era dimostrato sufficiente, talvolta si era reso necessario intervenire direttamente<sup>4</sup>. Ma, la costruzione di un edificio è faccenda più complessa sia economicamente che giuridicamente. Implica cioè una definizione di ruoli, competenze e responsabilità.

L’operazione, però, sembra presentarsi meno complicata di quanto potrebbe sembrare e ciò in virtù del suo essere, tutto sommato, un esperimento. Proprio per questo, o meglio anche per questo, il padiglione del Belgio ha una storia differente da quelle degli edifici che seguiranno. Sia chiaro, ognuno dei padiglioni, almeno quelli costruiti entro il 1914, rappresenta un caso a sé. Tuttavia, dalle singole vicende emergono degli elementi comuni, riferibili al tipo di committenza o all’architetto progettista o agli accordi legali<sup>5</sup>. In sostanza, si evidenzia fin dal

---

<sup>4</sup> Così è, per esempio, per la sala nazionale francese alla Biennale del 1905. Il direttore della rivista “Art décoratif”, Gustave Soulier incaricato assieme ad altri dell’allestimento, scrive al Sindaco Filippo Grimani: «Nous vous remercions de bien vouloir faire agir par voie diplomatique pour obtenir le concours de notre gouvernement», lettera del 8 juillet 1904, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 22 “Corrispondenza A-Z, 1905”. Un altro caso esemplificativo è quello della organizzazione della sala austriaca che, a decorrere dal 1906, ha visto la Biennale impegnata in una intensa attività diplomatica su più fronti: dal governo all’ambasciata. La sala si inaugura con la settima Biennale del 1907 e i materiali si trovano in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 23 “Comunicati. Mostre stranieri. Giurie 1907”, fasc. “Sala austriaca”. A questi può ancora essere aggiunto il caso della sala norvegese, inaugurata, anche questa, nel 1907. Dal punto di vista dei contatti istituzionali, la vicenda norvegese è ancora più eloquente, ma è di più difficile ricostruzione perché i documenti afferenti, sono conservati all’interno di più serie archivistiche diverse.

<sup>5</sup> Sulla storia dei padiglioni si può vedere quanto riportato in Marco Mulazzani, *I padiglioni della Biennale di Venezia*, Electa, Milano 1988 (ed. cons. 2004) e prima in Giandomenico Romanelli, *I padiglioni stranieri della Biennale*, in *Ottant’anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, a cura di G. Romanelli, La Biennale di Venezia – Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia 1976, senza paginazione. Inoltre per il padiglione inglese si può fare riferimento anche a Sophie Bowness, *The British Pavillon before the British Council*, in *Britain at the Venice Biennale, 1895-1995*, edited by Sophie Bowness and Clive Phillpot, The British Council, London 1995, pp. 17-22. Alcune notizie in merito al padiglione svedese si trovano in Ann Thorson Walton, *Ferdinand Boberg – Architect. The Complete Work*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1994, pp. 63-63. Detto questo, tracciamo qui di seguito un breve schema riassuntivo della situazione dei padiglioni costruiti tra il 1909 e il 1914, avvertendo che il nostro punto di vista è leggermente diverso rispetto a quello che si può cogliere leggendo i testi sopraccitati; questo perché tentiamo di metterne in luce gli elementi comuni che la lettura dei documenti ci ha consentito di rintracciare. Quanto alla documentazione a riguardo, rimandiamo alla nota esplicativa che segue questa. Il padiglione del Belgio apre i battenti nel 1907, poi nell’ordine, si inaugurano quelli di: Ungheria, Baviera (poi Germania) e Gran Bretagna nel 1909,

1908 la messa a punto di uno schema di relazioni valido per gli eventi successivi alla faccenda belga che, invece, ne resta esclusa.

È possibile, infatti, parlare del padiglione del Belgio come di un *unicum*, inteso sia come esito di un’esperienza nuova, ancora al “grado zero”, sia come esperimento “non esemplificativo”, nel senso che non serve da esempio a niente di quanto accadrà dopo<sup>6</sup>.

Nel descrivere la nascita della prima Biennale, Romolo Bazzoni spiegava: «Tutto il complesso lavoro della grande impresa era presieduto, diretto e, in gran

---

quindi Svezia e Francia nel 1912 e da ultimo Russia nel 1914. I padiglioni di Svezia e Russia sono progettati da **architetti dei rispettivi paesi** (Boberg e Ščusev). Il caso ungherese fa un po’ eccezione poiché l’incarico spetta Maróti, che è solo scultore e decoratore, quindi la struttura è progettata e realizzata da Daniele Donghi, all’epoca ingegnere capo dell’Ufficio Tecnico del comune di Venezia. Francia, Germania e Gran Bretagna utilizzano, invece, edifici progettati da **tecnici comunali**: il padiglione inglese è un adattamento del vecchio caffè ristorante costruito “sulla montagnola” da Enrico Trevisanato per l’esposizione del 1887, gli altri due sono su progetto di Daniele Donghi (Germania) e Faust Finzi (Francia), funzionario del servizio architettura dell’Ufficio tecnico. La costruzione dei padiglioni di Ungheria, Gran Bretagna, Russia è avvenuta **a spese dei rispettivi paesi**. Mentre la realizzazione dei padiglioni di Svezia, Germania, Francia è avvenuta **a spese della città di Venezia** che poi è stata risarcita. **Contratti e convenzioni**: in questa sede e relativamente a questo argomento ci interessa sottolineare che tutti i paesi citati sono proprietari del proprio immobile e pagano, o quanto meno pagavano, un affitto formale per il terreno su cui insistono i padiglioni. I rapporti tra l’esposizione e i singoli paesi sono regolati da contratti (per la proprietà dell’immobile) e da convenzioni (per la locazione del suolo). Tanto i contratti quanto le convenzioni sono stipulate nel momento in cui si certifica il passaggio di proprietà: ovvio per tutti, ma non per il Belgio, come vedremo. Tra i documenti in ASAC si trovano molti schemi di riepilogo che offrono un quadro generale della situazione dal punto di vista amministrativo. Noi, per motivi che risulteranno chiari alla fine del paragrafo, ci siamo avvalsi di un dattiloscritto riassuntivo in data 17 agosto 1922, in ASAC, Fs, *Scatole nere padiglioni*, b. 22 “Pratiche varie”.

<sup>6</sup> È utile, sempre ai fini del caso belga, dare almeno un paio di coordinate sulla situazione documentaria circa i padiglioni. Il riferimento è ai materiali disponibili in ASAC. A giudicare da quanto abbiamo visto, con l’apertura dei singoli padiglioni si è istituita la serie archivistica delle *Scatole nere padiglioni*. La serie è evidentemente organizzata per nazioni. All’interno delle buste di ciascuna nazione si trovano i fascicoli relativi alle mostre organizzate di biennio in biennio. Lo schema vale anche per il Belgio, con una particolarità di non poco conto. Non esistono fascicoli relativi alle esposizioni del 1907, 1909, 1912 e 1914, mentre vi si trovano i fascicoli dell’“ipotetica” mostra belga del 1905 di iniziativa veneziana – ne abbiamo già parlato trattando del caso Meunier - e della “non partecipazione” belga alla Biennale del 1910. L’esposizione del 1910 è una “Biennale anticipata”, per lasciare ampio spazio all’Esposizione del Cinquantenario dell’Unità d’Italia che si tiene a Roma nel 1911. I Belgi non partecipano perché il 1910 è l’anno dell’Esposizione Universale di Bruxelles. Il padiglione apre ugualmente ma con una mostra dedicata al pittore Franz Courtens che sarà la stessa Biennale ad organizzare in accordo con l’artista. Tutto questo per dire che i materiali esistenti sono, ci si passi l’espressione, quelli in cui i Belgi non c’entrano e che tutto quanto siamo riusciti a mettere insieme si basa sulle carte personali di Hippolyte Fierens-Gevaert.

parte svolto, da Riccardo Selvatico, il Sindaco poeta, Antonio Fradeletto e Giovanni Bordiga. Nessuna burocrazia, né impianto di speciali uffici»<sup>7</sup>.

Ugualmente, la nascita del padiglione belga si riassume in un *affaire* di uomini e di scarsa burocrazia.

Come abbiamo già annunciato, il 26 giugno 1906 il Sindaco di Venezia invita Fierens-Gevaert ad organizzare una sezione d'arte belga alla settima Biennale. L'idea è quella di disporre le opere all'interno di un padiglione speciale. Nelle intenzioni dovrebbero essere i Belgi ad incaricarsi della sua costruzione poiché, da Venezia, si specifica che il terreno è messo a loro disposizione gratuitamente: «il s'agirait de transformer un “chalet” qui existe et dont les fondations notamment et certaines parois pourraient être utilisées. J'ai vu à Venise l'emplacement qu'occuperait notre pavillon; il est excellent à deux pas de l'entrée de l'Exposition et donnant sur la grande allée qui mène à la dite entrée»<sup>8</sup>.

Lo *chalet* è il vecchio caffè ristorante (fig. 1), in funzione dal 1897, che viene ricostruito, più grande, sul lato opposto del viale d'ingresso (fig. 2)<sup>9</sup>. Il progetto è dell'Ufficio Tecnico del Comune, per la parte costruttiva, e del pittore Raffaele Mainella per la parte decorativa<sup>10</sup>.

Su queste basi Fierens-Gevaert inizia subito le trattative, vincendo alcune iniziali esitazioni dovute agli elevati costi già sostenuti dallo Stato per la sezione di arti decorative a Milano: «nous pourrions aménager un pavillon qui serait une sorte de territoire belge [...]. D'immenses avantages moraux en résulteraient»<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Romolo Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso editore, Milano 1962, p. 19.

<sup>8</sup> Minuta di Fierens-Gevaert al Ministro [con molta probabilità si tratta di Paul de Smet de Naeyer, capo di gabinetto], Bruxelles, senza data, in AMRBAB, PFG, Exposition Internationale des Beaux-Arts de 1907 à Venise, dossier n. 39 “Organisation générale de la participation belge et projet de budget”.

<sup>9</sup> Alla prima Biennale del 1895, il caffè ristorante era interno al palazzo espositivo. Nel 1897, anno in cui si affrontano ampi lavori di ristrutturazione ed ampliamento, è costruito un nuovo edificio isolato appositamente per ospitare il ristorante. Nel 1907 la costruzione di un nuovo ristorante libera il sedime del vecchio che è, appunto, quanto viene offerto ai Belgi. L'idea sembra essere motivata da ristrettezze di tempo e di denaro.

<sup>10</sup> Cfr. Marco Mulazzani, *I padiglioni...cit.*, p. 128.

<sup>11</sup> Minuta di Fierens-Gevaert al Ministro [Van der Bruggen?], Ostende, 3 settembre [1906]. Il manoscritto è su carta intesta dell'Exposition internationale de Milan 1906, in AMRBAB, PFG, Exposition Internationale des Beaux-Arts de 1907 à Venise, dossier n. 39 “Organisation générale de la participation belge et projet de budget”.

Dai suoi documenti emergono, quali principali referenti, il Ministro dell’Agricoltura Van der Bruggen, e il Capo del governo Paul de Smet de Naeyer che Fierens-Gevaert non esita a definire «grand expansionniste»<sup>12</sup>.

Poiché è in causa la costruzione di un edificio, il primo e più importante interlocutore è proprio de Smet de Naeyer, titolare anche del dicastero delle Finanze e dei Lavori Pubblici<sup>13</sup>. Il coinvolgimento di Van der Bruggen può, sulle prime, sembrare bizzarro ma non lo è. Dal 1899 l’amministrazione delle Belle Arti dipendeva dal Ministero dell’Agricoltura che la tiene in carico fino al maggio del 1907, quando il successivo gabinetto de Trooz istituisce il Ministère des Sciences et des Arts. Purtroppo, nel tentativo di approfondire le ricerche in questa direzione, abbiamo dovuto constatare uno sconcertante vuoto documentario relativo al periodo di nostro interesse<sup>14</sup> e un altrettanto desolante scenario storiografico: poco, per non dire nulla, è stato scritto circa il ruolo degli organi statali in tema di politica e di organizzazione della cultura<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> «Nous eûmes la bonne fortune d’être soutenus par le grand expansionniste qu’était feu de Smet de Naeyer», Fierens-Gevaert, *La Belgique aux Biennales de Venise (Réouverture en avril 1920)*, in “Comité belge des Expositions et des Foires. Bulletin officiel”, a. XVI, n. 1, 15 avril 1920, p. 14.

<sup>13</sup> «Comme il s’agirait de construction, je m’étais adressé à M. le Ministre de Smet de Naeyer, qui s’intéresse beaucoup à ce projet», minuta di Fierens-Gevaert al Ministro [van der Bruggen?], Ostende, 3 septembre [1906] cit.

<sup>14</sup> Il vuoto documentario è solo in minima parte imputabile alle molte traversie cui è sottoposta la Direzione Belle Arti che, dal 1885 al 1907, passa attraverso tre ministeri diversi, scontando anche una serie di frazionamenti interni. In realtà ci sono problemi di altra natura che rendono complicata la situazione, ma non ha senso affrontarli qui.

<sup>15</sup> «En Belgique, l’histoire de la politique des autorités publiques en matière culturelle reste à faire: il n’y a pas d’étude systématique du “système des beaux-arts” belge», Valérie Montens, *Finances publiques et art en Belgique (1830-1940)*, in Ginette Kurgan-van Hentenryk, Valérie Montens, *L’argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, Éditions de l’Université de Bruxelles, Bruxelles 2001, p. 9. In realtà, come già abbiamo rilevato nel corso della trattazione, da allora qualcosa si è fatto affrontando episodi specifici come il caso della costruzione del Palais des Beaux-Arts di Victor Horta - cfr. Valérie Montens, *Le Palais des Beaux-Arts. La création d’un haut lieu de culture à Bruxelles (1928-1945)*, Éditions de l’Université Libre de Bruxelles, Bruxelles 2000 - o attraverso studi a taglio tematico come nel citato testo di Judith Ogonovszky-Steffens sulla pittura decorativa e in quello, anche già citato, di Christine Dupont sulle istituzioni artistiche legate ai viaggi di formazione quali il Prix de Rome. È interessante, inoltre, notare che importanti contributi sul tema provengono anche dall’ambito del diritto, da saggi utilissimi quali Hugues Dumont, *La genèse des principes directeurs du droit public belge de la culture entre 1830 et 1940*, in *L’argent des arts...cit.*, pp. 25-42. Più recentemente il bel libro di Virginie Devillez, *Le retour à l’ordre. Art et politique en Belgique, 1918-1945*, Dexia Banque et Éditions Labor, Bruxelles 2003 evidenzia il ruolo importante giocato da alcuni dirigenti dell’amministrazione delle Belle Arti in relazione, però, al periodo tra le due guerre. Tuttavia, per sottolineare una volta di più l’assenza di documentazione e di studi relativi ai primi anni del Novecento, dobbiamo rilevare che, su personaggi chiave quali Ernest Verlant, non è

Perciò, possiamo solo affermare che gli appoggi cercati da Fierens-Gevaert appaiono coerenti con il contesto istituzionale e che i positivi riscontri ottenuti testimoniano, una volta di più, il peso avuto dalla componente “espansionista” nella vicenda veneziana. Del resto, altri ben più titolati di noi, hanno rilevato che, a partire dal citato congresso di Mons del 1905, «le thème de l’expansionnisme belge [...avait] désormais ses entrées au gouvernement»<sup>16</sup>.

Poco di quanto accade tra l’ottobre del 1906 e l’aprile del 1907 passa attraverso documenti scritti. A confermarlo non sono solo gli accenni ad incontri e accordi verbali leggibili tra le righe della corrispondenza, ma qualcosa di più sostanziale che, però, avviene ad anni di distanza dai fatti in oggetto.

Fierens-Gevaert non ha mai ricevuto l’incarico ufficiale di rappresentare il Belgio alle Biennali di Venezia. A Milano, lo si è visto, l’esposizione aveva il patrocinio governativo e un decreto aveva nominato i componenti della commissione organizzativa. Per Venezia, questo non succede.

Nel 1920 è creata, per decreto reale, la figura del Commissario generale del governo per le esposizioni d’Arte belga, ruolo ricoperto da un altro funzionario non da Fierens-Gevaert, allora già direttore dei Musei reali. L’istituzione della nuova qualifica cambia lo scenario dovunque ma non in Italia e, segnatamente, non a Venezia:

«Jusqu’en 1926 M. Fierens-Gevaert s’est attribué le monopole de toutes les manifestations artistiques belges en Italie. [...] Il se faisait désigner par la municipalité de Venise et exigeait la ratification de cette désignation et les subsides ici. [...] Je crois devoir proposer à M. le Ministre de ne plus tolérer ce

---

dato sapere nulla. Verlant (1862-1924) è stato direttore dell’amministrazione delle Belle Arti dal 1899 al 1921, quindi per l’intero arco cronologico coperto dal nostro lavoro. Malgrado ciò, agli Archives générales du Royaume non si conserva alcun documento che riguardi l’attività della Direzione delle Belle Arti durante questo periodo. Inoltre, dobbiamo purtroppo solo limitarci a registrare l’esistenza di unico lavoro sul suo conto; un elaborato di ambito accademico, escluso dalla consultazione, cfr. Lucille Cocito, *Ernest Verlant, un homme d’influence au coeur de l’art belge?*, mémoire de licence, promoteur Michel Draguet, Histoire de l’Art et Archéologie, Université Libre de Bruxelles 2003.

<sup>16</sup> Michel Dumoulin, *L’entrée dans le XXe siècle*, in Michel Dumoulin, Emmanuel Gerard, Mark Van den Wijngaert et Vincent Dujardin, *Nouvelle histoire de Belgique*, t. II 1905-1950, Éditions Complexe, Bruxelles 2006, p. 10.

regime d’exception et d’organiser les expositions de Venise sur le même plan que les autres expositions à l’étranger»<sup>17</sup>.

Malgrado i toni astiosi di chi si era sentito defraudato, almeno in parte, delle proprie funzioni, non possiamo non credere che queste affermazioni abbiano un fondo di verità. Inoltre il Commissario governativo, autore di queste note, continua precisando che «*précédemment nous n’avons jamais pu connaître les comptes*» e i conti in questione sono sempre quelli veneziani. Se la carenza di fonti amministrative, cui abbiamo accennato, impedisce di fare riscontri, non ci è stato difficile constatare che tra le carte personali di Fierens-Gevaert non mancano preventivi, resoconti di spesa, dettagli dei lavori eseguiti, fatture di pagamento. Soprattutto non mancano attestazioni della Corte dei Conti che, se da un lato dimostrano la regolarità dei pagamenti, dall’altro certificano anche a chi fossero intestati i finanziamenti<sup>18</sup>.

Le esposizioni veneziane sembrano, insomma, avere una propria vita, seguire una via autonoma rispetto alle altre manifestazioni e non essere gestite dal Ministero delle Scienze e delle Arti, ma affidate alla responsabilità di un’unica persona<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Si tratta dell’estratto da una *Note pour M. le Ministre* [delle Scienze e delle Arti, all’epoca Vauthier], redatta il 1er décembre 1927 da Paul Lambotte, Commissario per le esposizioni. L’oggetto è: *Exposition de Venise 1928, Section Belge*. Il documento sta in AGR, Administration des Beaux-Arts. Ancien fonds, b. 9 “Expositions (1919-1929)”, dossier 2166 “Exposition de Venise 1922 à 1928”. Paul Lambotte, da tempo funzionario dell’amministrazione delle Belle Arti è nominato commissario del governo per le esposizioni di Belle Arti con decreto reale del 27 aprile 1920. Il decreto istituisce un ruolo che finora non esisteva cfr. Virginie Devillez, *Le retour à l’ordre...cit.*, pp. 34-36. Come si evince dalla nota, Fierens-Gevaert svolgerà la funzione di commissario alla Biennale fino al 1926.

<sup>18</sup> Di biennio in biennio Fierens-Gevaert preparava un preventivo di spesa per i lavori da eseguire nel padiglione. Il preventivo era stilato sulla base delle informazioni che riceveva da Venezia circa lo stato dell’immobile. Quindi, metteva a punto il programma artistico, spiegando quali fossero i concetti informativi della mostra. Preventivo e programma erano inviati al ministro che confermava l’erogazione del credito.

<sup>19</sup> Le carte personali di Fierens-Gevaert sono, fortunatamente, una miniera di informazioni. Avendo avuto la possibilità di consultarle, abbiamo allargato un po’ lo sguardo, scorrendo anche i fascicoli successivi al 1914. Quindi le nostre riflessioni risentono, talvolta, di una prospettiva un po’ più ampia, senza la quale, però, alcuni elementi fondamentali anche per queste prime fasi non sarebbero emersi. È evidente che l’indagine sul sistema dei finanziamenti meriterebbe un approfondimento, quanto meno per capire che tipo di intreccio ci fosse tra i fondi destinati alla Biennale e quelli che Fierens-Gevaert comunque riceveva in qualità di direttore dei Musei a partire dal 1919. Si potrebbe quindi capire come cambia, se cambia, il regime di erogazione dei sussidi nel corso degli anni: se non altro si aprirebbe un ulteriore varco sul tema dell’organizzazione degli eventi culturali da parte degli enti pubblici.

A dire il vero, alcune avvisaglie in tal senso si erano già avute nell’aprile del 1907, poco prima della discussione per l’approvazione del bilancio del nuovo Ministero.

Un’interrogazione dell’onorevole Jules Destrée, all’epoca solo deputato<sup>20</sup>, poneva già il problema in termini piuttosto chiari:

«M. le Ministre ne pourrait-il nous dire s’il est exacte qu’il ait mis, sans conditions, une somme de 25.000 francs à la disposition d’un de nos critiques d’art les plus distingués, aux fins d’organiser une section belge à l’Exposition de Venise? Dans l’affirmative, quelles sont les raisons qui ont poussé le gouvernement à renoncer ainsi à tout contrôle et à toute direction?»<sup>21</sup>

La risposta attende circa un mese a causa del ricambio della compagine amministrativa e dell’insediamento del nuovo governo de Trooz<sup>22</sup>.

Il 14 maggio 1907, il nuovo ministro Descamps-David, illustra per sommi capi gli accordi intercorsi con la città di Venezia e spiega che, secondo un non meglio precisato regolamento dell’esposizione<sup>23</sup>, la designazione del commissario doveva essere il risultato di una comune intesa tra governo belga e municipalità lagunare: come a dire che al nome di Fierens-Gevaert era legato il successo o il fallimento dell’iniziativa. La sua infatti resterà una delega a vita.

Quanto ai venticinquemila franchi, si specifica solo adesso - per la prima volta in una seduta pubblica - che il fondo doveva servire non solo all’allestimento di una mostra ma alla costruzione di un padiglione: una puntualizzazione ormai inutile dato che la stampa quotidiana aveva già dato ampio risalto all’inaugurazione dell’esposizione e alla presenza dei Belgi<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> Il socialista Jules Destrée, sarà a capo del Ministero delle scienze e delle arti dal 1919 al 1921. In questa veste, al fianco di Fierens-Gevaert, sarà a Venezia nel 1920, per la prima edizione della mostra dopo la guerra. Allora, comunque, tanto Fradeletto quanto Pica erano per lui già “vecchie” conoscenze.

<sup>21</sup> Cfr. *Séance du mercredi 10 avril 1907*, in “Annales parlementaires de Belgique. Session législative ordinaire de 1906-1907. Chambre des représentants”, Imprimerie du Moniteur Belge, Bruxelles 1907, p. 910.

<sup>22</sup> Cfr., *Séance du mardi 14 mai 1907*, in “Annales parlementaires de Belgique...cit.”, p. 996.

<sup>23</sup> “Regolamento” di cui non abbiamo traccia e che abbiamo ragione di ritenere, almeno per ora, del tutto fittizio.

<sup>24</sup> Rimandiamo agli apparati bibliografici e alla sezione dedicata alla Biennale dalla stampa belga.

Questa prima somma, oggetto di una specifica voce di bilancio<sup>25</sup>, sarebbe poi diventata di quarantamila franchi, a tanto ammonta complessivamente la prima esposizione all'interno del padiglione: «une bagatelle si l'on songe aux sommes énormes qu'absorbent les constructions éphémères des expositions universelles»<sup>26</sup>.

I primi ad essere saldati – a partire circa dell'ottobre del 1907 - sono gli artisti, i decoratori, gli artigiani e i fornitori, tanto italiani quanto belgi. Gli ordini per le opere e i materiali decorativi erano gestiti da Fierens-Gevaert e dal segretario Edmond de Bruyn, direttamente da Bruxelles<sup>27</sup>. Il pagamento delle spese di costruzione avviene solo più tardi. La somma necessaria - ventottomila lire - era stata, infatti, anticipata dalla Biennale che viene totalmente rimborsata tra il maggio e il settembre del 1908<sup>28</sup>.

Il 29 settembre 1908 il padiglione diventa ufficialmente proprietà belga, ma non c'è alcun documento che lo certifichi, se non la ricevuta dell'ultimo pagamento fatto da Fierens-Gevaert: «je me félicite d'avoir multiplié mes visites

---

<sup>25</sup> L'articolo 116 faceva appunto riferimento all'«Aménagement d'un pavillon destiné à abriter les oeuvres des artistes belges aux expositions internationales de la ville de Venise, 25.000 francs», *Séance du 25 juillet 1907. Séance du matin*, in “Annales parlementaires de Belgique...cit.”, p.1737.

<sup>26</sup> Fierens-Gevaert, *La Belgique aux Biennales de Venise (Réouverture en avril 1920)*, cit. p. 14. Quello del “massimo effetto con minima spesa” è un *refrain* che torna molto spesso: «Nous considerons comme un grand éloge ce que vous dites: “que jamais on n'a organisé une exposition avec le plus d'économie», lettera di Edmond de Bruyn (avvocato alla corte d'appello, segretario della sezione belga) ad Antonio Fradeletto, Bruxelles 17 juillet 1908, in ASAC, Fs, *Scatole nere padiglioni*, b. 22 “Pratiche varie”. I quarantamila comprendono ogni tipo di spesa - dall'edificio alla cancelleria – e sono stati ottenuti attraverso finanziamenti straordinari: «J'apprends que le Parlement vient de voter au budget extraordinaire, l'appoint de crédit réclamé pour l'Exposition de Venise sur l'exercice 1907. J'espère qu'il sera assez promptement liquidé et que je pourrai en conséquence vous envoyer prochainement un second à compte en remboursement des débours de la Ville de Venise», lettera citata.

<sup>27</sup> Cfr. lettera di Edmond de Bruyn a Fierens-Gevaert, 27 juillet 1909, in AMRBAB, PFG, *Exposition Internationale des Beaux-Arts de 1907 à Venise*, dossier n. 41 “Comptes et paiements”.

<sup>28</sup> L'intera vicenda dei pagamenti è facilmente ricostruibile, incrociando i dati dei documenti custoditi da Fierens-Gevaert e i materiali conservati in ASAC, Fs, *Scatole nere padiglioni*, b. 22 “Pratiche varie”. Dentro a questa busta semivuota con titolazione del tutto generica, si nasconde tutto quel che resta, in ASAC, della storia costruttiva del padiglione belga: qualche lettera e le ricevute dei versamenti. Dal caso belga, forse più che per qualsiasi altro, emerge chiaramente la necessità di poter accedere quantomeno alla serie dei *Copialettere* conservata in ASAC e ormai da troppi anni inaccessibile.



dans les ministères pour aboutir a cette solution. Nul homme n'est plus heureux qu'un Belge qui paye ses dettes»<sup>29</sup>.

Così come non era mai stato stipulato un preliminare che autorizzasse la Biennale a investire denaro per conto dei Belgi, non esiste neppure un contratto finale di compravendita, di cessione o simili. Ed anche in questo caso sono gli eventi successivi, occorsi a molti anni di distanza, a chiarirci la questione:

«Ricordiamo che compiono ora quindici anni, da che il Governo belga, accogliendo - per Sua gentile intromissione - la proposta del Comune di Venezia, provvide alla costruzione di un suo speciale padiglione, nel giardino annesso alla mostra [...]. Quella costruzione fu eseguita in base a semplici accordi epistolari; e poiché ad essa ne seguirono altre, per le quali si stipularono delle regolari convenzioni, riterremo necessario [...] che venisse pure col Belgio stipulata una convenzione regolare»<sup>30</sup>.

Ciò che muove la richiesta di Bordiga, allora presidente della Biennale, è in questo caso la necessità di regolarizzare almeno i rapporti di affittanza del terreno. Fino al 1923, anno in cui scrive queste righe, il Belgio non aveva mai pagato la locazione del suolo che gli era stato messo a disposizione gratuitamente, godendo di un regime di privilegio e di un trattamento decisamente diverso da quello riservato a tutte le altre nazioni. Basti pensare che l'Ungheria, il secondo paese ad inaugurare nel 1909 il proprio padiglione, ha un regolare contratto d'affitto stipulato già in data 15 ottobre 1908. La condizione di favore era, inoltre, del tutto illegale, perché in contrasto con quanto la legge italiana disponeva in tema di inalienabilità del suolo pubblico<sup>31</sup>.

Ecco perché, fin dall'inizio, abbiamo sostenuto la specificità del caso in questione.

---

<sup>29</sup> Lettera di Fierens-Gevaert ad Antonio Fradeletto, Bruxelles 26 septembre 1908, in ASAC, Fs, *Scatole nere padiglioni*, b. 22 “Pratiche varie”

<sup>30</sup> Lettera di Giovanni Bordiga a Fierens-Geavert, Venezia 25 luglio 1923, in AGR, Administration des Beaux-Arts. Ancien fonds, b. 9 “Expositions (1919-1929)”, dossier 2166 “Exposition de Venise 1922 à 1928”.

<sup>31</sup> Cfr. Lettera di Fierens-Gevaert a M. Jaspas, Ministre des Affaires Etrangères, Bruxelles 14 septembre 1923, in Archives du Ministère belge des Affaires Etrangères, dossier 4469 “Expositions en Italie 1923-1930”, chemise “Expositions Art Venise”. Lo scambio epistolare ritorna anche in AMRBAB, PFG, Exposition Internationale des Beaux-Arts de 1920 à Venise, dossier n. 81 “Dossier concernant le contrat de location du terrain”. Giusto per dare una fine alla vicenda, nella quale interverrà anche l'ambasciata belga a Roma, va detto che il patto di locazione – la cifra è del tutto simbolica (dieci lire annue) ma è uguale per tutte le nazioni – è stipulato prima del 1930, ma non sappiamo precisamente quando.

Il padiglione del Belgio è il primo, quindi è naturale che non abbia precedenti, ma non avrà neppure eredi perché l'intera operazione si è retta sulla volontà e l'ostinazione di due persone, Antonio Fradeletto e Hippolyte Fierens-Gevaert, che evidentemente non avevano bisogno di certificazioni controfirmate da terzi.

## 2.2 Antonio Fradeletto e Fierens-Gevaert. Intellettuali a confronto

«Fu un tempo in cui le forme artistiche del pensiero e della vita umana seguirono ad un concetto ispiratore comune e ad un ordine di concezione estetica che raccoglieva le maggiori e le minori manifestazioni del bello»\*

«Qu'est-ce donc, enfin, qui nous frappe si extraordinairement dans les siècles défunts? Je crois que c'est surtout l'unité de leur production artistique»\*\*.

Dopo il successo dell'esposizione torinese, Fierens-Gevaert era personaggio ormai noto agli ambienti artistici italiani. Non era più solo un illustre autore di libri di estetica. Grazie ai contributi pubblicati su “Arte decorativa moderna” e sulla “Nuova Antologia”, era diventato anche il divulgatore delle moderne esperienze artistiche belghe.

Tuttavia la storia dei legami professionali e personali tra lui e Antonio Fradeletto non rimonta al 1902. Anzi, si sviluppa nonostante quell'esperienza, ritenuta dal veneziano alquanto infelice. Più che un'esposizione, a Fradeletto era parsa un caotico insieme di «esagerate mostruosità»<sup>32</sup>, una sorta di fiera del disordine, valida più per i suoi difetti che per i suoi pregi, ma proprio per questo stimolante<sup>33</sup>.

---

\* *La conferenza di Fradeletto sull'Unità dell'arte*, in “Corriere della sera”, 22 giugno 1906.

\*\* Fierens-Gevaert, *La culture du goût*, in “L'Instituteur belge”, n. 25, 21 juin 1906. Conferenza pronunciata il 17 aprile 1906 alla Société “L'Art à l'École et au Foyer”.

<sup>32</sup> Si veda in proposito l'intervista ad Antonio Fradeletto, pubblicata in Rufo Paralupi, *L'arte moderna a Venezia*, Tipografia editrice della “Scienza e diletto”, Cerignola 1904, p. 16.

<sup>33</sup> I meriti che Fradeletto le riconosce sono chiaramente esplicitati nel catalogo dell'esposizione veneziana del 1903: la mostra torinese «non solo ebbe il merito di chiamare a raccolta tutti gli atteggiamenti dello spirito decorativo moderno e di illuminarci così sui loro pregi

Malgrado Fierens-Gevaert mostri di essere al corrente, almeno dal 1901, dell'esistenza degli «excellents “Salons” de Venise» e li valuti come uno degli esempi del risveglio dell'arte italiana<sup>34</sup>, le tracce di un primo incontro tra i due ci portano al settembre 1905. L'occasione è il Congresso artistico internazionale, organizzato dalla Biennale nell'ambito della sua sesta edizione allora in corso. Qui però la presenza di Fierens-Gevaert non è prevista fin dall'inizio. Secondo la lista degli invitati, diramata anche alla stampa<sup>35</sup>, la delegazione belga doveva essere composta da Edmond Picard, Octave Maus e Charles Buls dei quali Fradeletto aveva chiesto i recapiti a Constantin Meunier<sup>36</sup>. Del gruppo resterà poi soltanto Maus cui si affiancherà appunto Fierens-Gevaert<sup>37</sup>.

Purtroppo nulla ci aiuta a capire quali siano state le motivazioni che hanno determinato, prima, la scelta della terna e, poi, il cambio di programma<sup>38</sup>.

In relazione a quest'ultimo punto, possiamo senz'altro rilevare che, dal 1901, Fierens-Gevaert figura tra i collaboratori de “L'Art Moderne”, rivista ormai

---

e sui loro eccessi, ma aprendo una Mostra d'arte pura accanto alle Sale dell'arte applicata, svegliò in ogni intelligente visitatore il senso non pago di due forze diseguali e disgiunte e con esso il bisogno di un lavoro sagace di riaccostamento», *Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato*, Carlo Ferrari, Venezia 1903, pp. 20-21.

<sup>34</sup> Fierens-Gevaert, *L'Exposition de Turin. Deuxième lettre*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, 11 juin 1902.

<sup>35</sup> Oltre alla risonanza che l'avvenimento trova nei quotidiani locali, alcuni articoli gli sono dedicati anche da Giovanni Cena nella rubrica *Tra libri e riviste* della “Nuova Antologia”. Cfr. Nemi, *Il Congresso artistico di Venezia*, vol. 203, fasc. 809, 1 settembre 1905, pp. 142-143 e fasc. 811, 1 ottobre 1905, pp. 507-509; *Ruskin a Venezia*, vol. 204, fasc. 816, 16 dicembre 1905, pp. 696-697. Nel primo articolo della serie, compare tra i membri del comitato belga anche lo scrittore Camille Lemonnier, di cui però non si ha traccia in altri documenti.

<sup>36</sup> «Avant tout voilà les renseignements que vous desirez Mr. Octave Maus habite rue du Berger, Mr. Edmond Picard demeure rue Ducale, quant'à Mr. Charles Buls notre ancien bourgmestre et qui avait exercé ces fonctions pendant de longues années – a été l'initiateur d'embellissement de notre ville – et le champion éclairé des choses d'art, il demeure rue du Beau Site. Toutes les adresses sont réelles et certaines car ces Messieurs, sont de mes amis», lettera di Constantin Meunier ad Antonio Fradeletto, Bruxelles 16 mars 1905, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 22 “Corrispondenza A-Z, 1905”.

<sup>37</sup> In merito alla partecipazione dei due critici belgi restano, purtroppo, solo le testimonianze della stampa locale che attestano la loro presenza nel ruolo di vice-presidenti. Al contrario di Fierens-Gevaert, Octave Maus non figura tra i relatori, quindi i quotidiani si limitano a rilevarne la presenza solo all'apertura dei lavori. Cfr. *Il Congresso Artistico Internazionale. I lavori della prima giornata*, in “Gazzetta di Venezia”, 23 settembre 1905. Cena attribuisce a Fierens-Gevaert una conferenza d'inaugurazione che non è rilevata da altre fonti. Cfr. Nemi, *Il Congresso artistico di Venezia*, in “Nuova Antologia”, vol. 203, fasc. 811, 1 ottobre 1905, pp. 507-509.

<sup>38</sup> Questo è uno dei tanti episodi che dimostrano quanto sia essenziale poter accedere alla serie archivistica, dei cosiddetti *Copialettere*; serie, conservata in ASAC, ma purtroppo esclusa dalla consultazione.

diretta dal solo Maus<sup>39</sup>. È quindi lecito supporre una più assidua frequentazione tra i due, ma va detto anche che i rapporti tra Maus e l'Italia sono pressoché inesistenti, dato che il suo orizzonte di riferimento resta Parigi. Anzi, stupisce trovare il suo nome tra gli invitati, visto che una sua precedente richiesta di prendere parte come giurato alla Biennale del 1901 non aveva apparentemente sortito alcun effetto<sup>40</sup>.

Più interessante è, invece, notare che la Biennale del 1905 dedica una mostra personale a Leonardo Bistolfi, il primo amico italiano di Fierens-Gevaert.

Bistolfi è una presenza costante alle mostre veneziane fin dal 1895 ed è legato a Fradeletto da rapporti che vanno al di là della semplice stima reciproca<sup>41</sup>.

Anche in questo caso, perciò, come già per l'esposizione di Torino, ci pare di poter individuare nello scultore piemontese, piuttosto che nel collega belga, il tramite ideale tra Fierens-Gevaert e il Segretario generale. A questo si aggiunga che, nel frattempo, la testata diretta da Maus non aveva cambiato atteggiamento nei riguardi della manifestazione veneziana di cui dava notizia ancora solo attraverso le recensioni ai testi di Pica.

Al congresso artistico del 1905, il critico belga assume la carica di presidente della sezione dedicata all'insegnamento artistico; sezione alla quale partecipa lo stesso Fradeletto. I lavori costituiscono, dunque, una prima occasione di confronto ed in particolare su un tema nodale quale la formazione dell'architetto. L'argomento era allora quanto mai d'attualità – almeno in Italia –,

---

<sup>39</sup> Cfr. La direction, *Renouveau*, in "L'Art Moderne", n. 52, 30 décembre 1900, pp. 415-416.

<sup>40</sup> «Il me serait très agréable de pouvoir visiter [vos salons]. Vous m'obligeriez en m'en fournissant l'occasion si vous pourriez me faire designer comme membre du jury pour 1901...», lettera di Octave Maus ad Antonio Fradeletto, Bruxelles 13 janvier 1900, su carta intestata de "L'Art Moderne", in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 9 "Corrispondenza col Municipio e vari. A-G 1899", fasc. "A 1898-1899". Purtroppo anche in questo caso servirebbero i *Copialettere*, in quanto Octave Maus fa riferimento ad una lettera che Fradeletto gli avrebbe inviato in data 11 gennaio. L'unica cosa che possiamo constatare è che Maus non figura in alcuna giuria, né di accettazione delle opere, né di premiazione.

<sup>41</sup> In ASAC si conserva più di una lettera inviata da Bistolfi a Fradeletto. Per parte nostra ne abbiamo ritenuta, in particolare, una che ha come oggetto la formazione della giuria di premiazione per la Biennale del 1899. A questo riguardo Bistolfi scrive al Segretario: «Figurati se io non avevo pensato subito a Constantin Meunier. Ma egli ci fa il regalo assai più prezioso di concorrere». La lettera datata Torino 25 agosto 1899 è in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 9 "Corrispondenza col Municipio e vari. A-G 1899", fasc. "B 1898-1899". Vale solo la pena di ricordare che Bistolfi, oltre a far parte, dal 1901, della commissione incaricata dell'allestimento della sala regionale piemontese, nel 1905 è tra i membri della giuria di accettazione delle opere.

complice una serie di provvedimenti che tendevano a privare l'architettura del suo *status* di disciplina artistica per confinarla in un ambito prettamente tecnico.

Della relazione di Fierens-Gevaert, che la stampa locale ricorderà a lungo come «la superba conferenza dell'illustre letterato»<sup>42</sup>, traspasano solo poche note di contenuto ma non lasciano dubbi circa la perfetta consonanza di idee con il veneziano:

«Il presidente Fierens-Gevaert presenta un nuovo ordine del giorno nel quale si fanno voti che in tutte le Scuole, ove attualmente s'insegna l'architettura, l'insegnamento sia modificato in guisa di ottenere l'intima fusione degli elementi tecnici, scientifici ed artistici. L'on. Fradeletto proferisce un eloquente discorso dimostrando anch'egli che all'architettura, essendo un'arte avente però la sua base nella scienza, sono manchevoli tanto gli insegnamenti soltanto scientifici, quanto quelli soltanto artistici»<sup>43</sup>.

Questo primo appuntamento lagunare non è fine a se stesso.

A testimonianza del credito di cui ormai gode, il Belga è nominato membro della giuria di premiazione di quella sesta Biennale. Ad eleggerlo, non sono gli organi istituzionali ma gli artisti espositori che lo designano componente della sottocommissione per l'arte decorativa<sup>44</sup>. I suoi doveri di professore, però, lo costringono a rinunciare all'incarico<sup>45</sup>.

Se a Venezia nel 1905 si stabiliscono contatti, a Milano l'anno dopo si saldano rapporti. È all'Esposizione del Sempione, infatti, che prende corpo l'ipotesi di una collaborazione, motivata dal comune interesse verso quella concordia delle forme artistiche che entrambi perseguivano. L'unione di intenti tra

---

<sup>42</sup> *L'inaugurazione della VII Esposizione Internazionale d'Arte*, in “Gazzetta di Venezia”, 28 aprile 1907.

<sup>43</sup> *Il Congresso Artistico Internazionale. Le interessanti questioni discusse ieri*, in “Gazzetta di Venezia”, 26 settembre 1905. Inaugurato il 21, il congresso si chiude il 28 settembre.

<sup>44</sup> Il regolamento della sesta Biennale prevede la formazione di una giuria di premiazione composta da nove membri: tre nominati dal Municipio di Venezia e sei eletti dagli artisti. La giuria è poi suddivisa in due sottocommissioni: quella dell'Arte Pura e quella dell'Arte Decorativa.

<sup>45</sup> La convocazione della giuria è prevista per fine ottobre, in coincidenza con una tornata d'esami e l'inizio dei corsi universitari: questo il motivo del diniego che Fierens-Gevaert comunica al Sindaco Grimani e ad Antonio Fradeletto, con lettera in data Bruxelles 9 ottobre 1905, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 21 “Mostre straniere, giurie, comunicati 1905”. Fierens-Gevaert è sostituito da Eugène Vail, pittore di nazionalità americana residente a Venezia. Cfr. *Rapport et verdict du jury des récompenses*, octobre 1905, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 23 “Comunicati, Mostre straniere, giurie 1907”, fasc. “Giurie”.

i due si dimostra da subito tanto stretta da rendere difficile stabilire con certezza a chi spetti l'idea di concretizzarla per il tramite di un padiglione.

Dell'azione e delle teorizzazioni di Fierens-Gevaert già si è detto abbastanza. Come ricordato qui in apertura, molti dei principi su cui poggiava l'esperienza torinese erano ormai noti anche dalle pagine della stampa italiana.

Quanto a Fradeletto, anche lui nel 1906 aveva già dato prova tangibile del suo impegno in questa stessa direzione. L'esperimento, iniziato alla Biennale del 1903 con l'allestimento delle Sale o Mostre regionali, era poi proseguito nella successiva edizione del 1905 con il concorso anche dei paesi esteri.

Il progetto si fondava sull'esigenza di «correggere l'indisciplina» che aveva portato gli artisti a concepire «il quadro per il quadro e la statua per la statua». Il nuovo corso intendeva, quindi, riportare l'armonia tra le diverse forme d'arte, chiamandole a collaborare nella creazione dell'“ambiente” che le avrebbe ospitate. In tal modo le arti decorative avrebbero costituito il «nobile compimento estetico» ai quadri e alle statue che ritrovavano così la loro consonanza nell'insieme<sup>46</sup>.

Nel complesso, i commentatori avevano accolto positivamente l'iniziativa. Il suo merito non era in discussione; lo era invece il metodo. A non soddisfare erano le modalità con cui si era condotta e soprattutto i risultati che aveva prodotto. Quale più quale meno, le sale non funzionavano (figg. 3-8)<sup>47</sup>. Le ragioni che si rincorrevano di penna in penna tra i critici erano, grosso modo, le stesse. In breve «la decorazione oltreché soverchiare l'opera d'arte pura, mettendola in una infelice condizione di tono, fu ideata ed eseguita senza alcun concetto direttivo o di stile»<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Sono questi i termini con cui l'idea è presentata nel catalogo dell'esposizione ed anche in una lettera che Fradeletto affida alle pagine di “Nuova Antologia”. Cfr. *Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo...cit.*, 1903, pp. 19-20 e per la lettera con presentazione di Giovanni Cena si veda Nemi, *Per l'Esposizione di Venezia*, in “Nuova Antologia”, vol. 188, fasc. 749, 1 marzo 1903, pp. 168-169.

<sup>47</sup> Le sale regionali erano complessivamente sette: veneta, piemontese, lombarda, emiliana, toscana, quella del Lazio e quella del Mezzogiorno. Come tutti gli eventi che riguardano la Biennale, gli articoli e le pubblicazioni dei commentatori dell'epoca sono molti. Rimandiamo per questo alla bibliografia finale che ne raccoglie una buona parte.

<sup>48</sup> Alessandro Stella, Achille de Carlo, *V Internazionale di Venezia...cit.*, senza paginazione.

Nell'edizione successiva, il confronto con le sale nazionali estere produce un'ulteriore amara constatazione: «Bisogna ricominciar daccapo»<sup>49</sup>. Il rilievo di Melani è rivolto agli Italiani, ma nemmeno la prestazioni degli stranieri sono, nel complesso, da elogio<sup>50</sup>: le uniche eccezioni sono la sala inglese dove Frank Brangwyn riesce a creare un ambiente quasi domestico (figg. 9-10), e la sala svedese che l'architetto Boberg interpreta come una vera galleria d'arte, in cui la semplicità della decorazione diventa un valore aggiunto per le opere esposte (fig. 11).

Quanto alle altre, le ragioni della bocciatura non sono cambiate. Non si avverte quell'unità che doveva essere il fine ultimo dell'operazione poiché nessun artista si sacrifica per dar vita ad un'opera realmente corale. Si continua, perciò, a percepire una somma di singole azioni tra loro spesso scompagnate, perché manca l'accordo tra contenitore e contenuto, tra apparato decorativo e opere d'arte: in genere il primo opprime le seconde.

Se l'intenzione è lodevole, l'attuazione è deludente. Consapevole degli ostacoli e delle difficoltà dell'impresa, Fradeletto non ne aveva mai fatto mistero, nella convinzione però che valesse la pena perseguire un'idea anche a scapito di insufficienze ed errori<sup>51</sup>.

La manifestazione di Milano sembra essere destinata a mettere in luce i difetti dell'operazione veneziana. I termini in cui ciò avviene è lo stesso Segretario a chiarirli. Alcune delle sezioni allestite per l'occasione «proseguono nobilmente gli sforzi durati a Venezia», dimostrando però, coi fatti, come «le manifestazioni del bello debbono raccogliersi intorno all'architettura, la quale deve dare il modo e lo stile alla pittura e alla scoltura»<sup>52</sup>. Il Segretario non è nuovo a questo genere di considerazioni ma i suoi appelli sono destinati ad andare costantemente delusi. La sua difesa del progetto di Sacconi per il Vittoriano di Roma ne è un valido esempio:

---

<sup>49</sup> Alfredo Melani, *Note critiche sulla Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia. Gli ambienti*, in "Natura ed Arte", n. 13, 1 giugno 1905, pp. 3-6 (citaz. da p. 6).

<sup>50</sup> Nel 1905 erano cinque le nazioni straniere ad aver inaugurato una propria sala nazionale: Francia, Inghilterra, Svezia, Ungheria e Germania, quest'ultima ne aveva allestite due.

<sup>51</sup> Cfr. *Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia...cit.*, p. 19 e Antonio Fradeletto, *L'arte nella vita*, Gius. Laterza & Figli, Bari 1929, pp. 39, 42.

<sup>52</sup> *La conferenza di Fradeletto sull'Unità dell'Arte*, cit.

«La statua equestre di Vittorio Emanuele è il centro, l'anima, la ragione storica e ideale del monumento. Potete voi concepirla dissonante o indipendente dall'unità architettonica? E allora non potrete disconoscere in Giuseppe Sacconi il diritto, se non di scegliersi addirittura il collaboratore, almeno di prescrivere la linea, il carattere della statua»<sup>53</sup>.

Il seguito è noto. Lungi dall'essere il cavaliere "greco" sognato da Sacconi – il maestro che «ebbe l'istinto dell'unità organica di un'opera d'arte»<sup>54</sup> - la scultura di Enrico Chiaradia si riduce all'espressione di un realismo da caserma.

Ben altra invece è l'opportunità offerta dalle mostre milanesi dove si può verificare in concreto, sulle realizzazioni, quale sia il risultato di un progetto concepito realmente come un'opera corale. Il Sempione, dunque, rende esplicite le potenzialità dell'architettura, illustra i meriti della funzione coordinatrice dell'architetto e quali siano gli esiti cui può giungere la sua azione se libera di esprimersi in autonomia.

Tutto questo si traduce nell'ingresso dell'architettura alla Biennale; un ingresso di cui la realizzazione dei padiglioni potrebbe non essere l'unica conseguenza, sebbene resti la più rilevante<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Parole di Fradeletto pronunciate alla Camera dei deputati il 9 giugno 1904, riferite da Primo Acciari, *Giuseppe Sacconi e l'opera sua massima. Cronaca dei lavori del monumento a Vittorio Emanuele II*, Roma 1911, p. 147 e riportate anche in Daniele Ceschin, *La "voce" di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2001, p. 91.

<sup>54</sup> Cfr. Antonio Fradeletto, *Per Giuseppe Sacconi*, in "Nuova Antologia", vol. 204, fasc. 815, 1 dicembre 1905, pp. 481-482.

<sup>55</sup> Quanto sosteniamo non è facile da verificare perché le intenzioni finiscono nella maggior parte dei casi per restare sulla carta e quindi la ricerca sui documenti dovrebbe essere approfondita e comprendere tutte le sale, quanto meno le estere. Con ciò intendiamo dire che ci pare si faccia più pressante da parte di Fradeletto la richiesta di includere gli architetti nelle commissioni preposte all'ordinamento di ciascuna sala. Gli indizi, in questo senso, giungono da più parti. In particolare però ci sono un paio di episodi che ci hanno incuriosito. Nel 1905, la sala francese - allestita allora per la prima volta - non conta sulla collaborazione di un architetto, sebbene il programma tracciato da Gustave Soulier metta in chiaro la necessità della sua presenza. L'operazione di fusione tra arte pura e arte decorativa sarebbe riuscita a condizione che: «ceux qui seront chargés de l'organisation aient tout pouvoir pour choisir et grouper autour d'eux leurs collaborateurs, car autrement on n'obtiendrait que des effets disparates. Afin que cette direction soit tout à fait ce qu'elle doit être, je croierais nécessaire d'introduire dans la commission de trois membres dont vous me parlez, un architecte dont la présence sera indispensable pour établir des plans d'ensemble. En le groupant avec un peintre et un sculpteur, ce serait parfait, mais un seul peintre suffit. Comme architecte dans ce cas, le nom de Plumet me paraît s'imposer [...]. Avec Besnard et Charpentier, qui se sont tous deux occupés de décoration, la composition de la Commission serait excellente», lettera di Gustave Soulier ad Antonio Fradeletto, Paris 11 mars 1904, sottolineature nel testo, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 17 "Stampa. Comunicati. 1903", fasc.



Alla conferenza sull’*Unità dell’Arte* tenuta a Milano il 21 giugno 1906, il Segretario chiama in causa le sezioni dell’Austria, dell’Ungheria e del Belgio indicandole come quelle che meglio illustrano il significato dell’architettura, intesa come arte guida, «sintetica e sovrana»<sup>56</sup>.

Nelle sue intenzioni la successiva esposizione del 1907 avrebbe dovuto aprire i battenti con tre padiglioni. In realtà gli Austriaci riescono a fatica a realizzare una sala (fig. 12)<sup>57</sup> e gli Ungheresi devono superare alcune difficoltà di ordine burocratico e tecnico, derivanti dalla non facile realizzazione del loro padiglione (fig. 13-14): «si tratta nientedimeno che di ricoprire tutte le fronti con un rivestimento ceramico e a mosaico»<sup>58</sup>.

---

“Concorso critici d’arte. Corrispondenza con i concorrenti. 1903”. Per motivi che ignoriamo ma supponiamo legati ai finanziamenti per la realizzazione della sala, la proposta di Soulier non va in porto. Contrariamente al caso francese in cui, nel 1905, è Soulier a chiarire la necessità di un architetto, nel 1907 è invece Fradeletto stesso, con due lettere consecutive, a fare esplicita richiesta al referente norvegese Eilif Petersen di prevedere «aussi un architecte chargé de donner à la salle la forme et la disposition qui lui semblent les plus convenables et les plus caractéristiques [...]. Si vous approuvez ma façon de voir, on pourrait mettre dans la commission organisatrice votre eminent architecte Th. Holandoc», con beneficio d’inventario sul nome dell’architetto di cui non garantiamo la grafia. La sala sarà comunque allestita senza il suo concorso. La lettera di Antonio Fradeletto a Eilif Peterssen, Rome 22 août 1906, è in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 24 “Corrispondenza A-Z 1907”, fasc. “P”.

<sup>56</sup> Per l’insegnamento professionale ed artistico, discorso pronunciato dall’on. Antonio Fradeletto, Presidente della Sezione XXIIIa della Commissione pel dopo-guerra, inaugurandone i lavori il 28 luglio 1918, Carlo Ferrari, Venezia 1918, p. 7.

<sup>57</sup> I principali referenti austriaci per l’allestimento della sala sono il pittore Alexander Goltz, che già aveva esposto a Venezia e presidente dell’associazione Hagenbund, e l’architetto Joseph Urban, anche lui membro dell’Hagenbund. A Vienna, Urban aveva realizzato nel 1901, adattando un magazzino esistente, il padiglione espositivo sede dell’associazione. I contatti tra Urban e Fradeletto sono favoriti dal pittore Gerolamo Cairati che risiede a Monaco e frequenta l’ambiente artistico della capitale austriaca. Le pratiche per garantire la presenza austriaca a Venezia sono piuttosto lunghe e implicano l’intervento di vari organi istituzionali. I finanziamenti non sono semplici da ottenere e quindi fin dall’inizio Fradeletto propone la realizzazione di un piccolo padiglioncino o eventualmente di una sala. Quest’ultima è l’opzione finale. I carteggi tra Urban e Fradeletto, utili a ricostruire la vicenda sono in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b.23 “Comunicati, mostre stranieri, giurie 1907”, fasc. “Sala austriaca”.

<sup>58</sup> Lettera di Daniele Donghi a Antonio Fradeletto, Budapest 10 gennaio 1907, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 23 “Comunicati, mostre stranieri, giurie 1907”, fasc. “B”. La lettera di Donghi si trova nel fascicolo B perché in allegato ad una stessa di Bazzoni. Il caso ungherese, come quello belga, dà la misura di quanto abbia pesato l’esposizione milanese nella realizzazione dei padiglioni nazionali. Dopo l’esperienza deludente della sala ungherese del 1905, che per altro contava sulla presenza di due architetti, il disegno del padiglione è affidato allo scultore e decoratore Géza Maróti, allestitore della mostra di arte decorativa ungherese di Milano. Al di là del fatto che qualsiasi decisione passa attraverso il governo ungherese e il Museo di arte decorativa di Budapest, ciò che fa rinviare l’inizio del cantiere al 1908 è la laboriosità dell’intervento. Come specifica Daniele Donghi, ingegnere capo dell’Ufficio tecnico veneziano, il problema sta nella messa in opera delle tessere di ceramica che ricoprono interamente l’edificio. L’edificio ha infatti caratteristiche “vernacolari”, come si può vedere anche oggi. Di questo Donghi progetta e segue la

Gli unici a non incontrare grossi ostacoli sembrano essere solo i Belgi.

È, quindi, solo merito di fortuite coincidenze se il Belgio è la prima nazione a dotarsi di un padiglione?

Non pare proprio. Abbiamo già sottolineato quali fossero le agevolazioni economiche e pratiche concesse a Fierens-Gevaert: nessun ulteriore costo se non quello della costruzione che già poteva contare su fondazioni esistenti. Ma le ragioni non si esauriscono qui.

Sebbene non si possa negare che ciascuno tragga dall’operazione i propri vantaggi, esiste tra Fradeletto e Fierens-Gevaert una sintonia di fondo che va al di là delle contingenze materiali.

Da un lato, favorire la costruzione di un edificio significa, per la Biennale, garantirsi la presenza regolare di una rappresentanza artistica e costruire un vincolo duraturo e significativo in termini economici e di immagine. Dall’altro, il padiglione diventa per il critico belga uno strumento utile ad assicurarsi le benevolenze degli ambienti ufficiali, in modo che le istituzioni si rendano conto dello sforzo fatto in nome dell’affermazione dell’arte moderna e affinché ciò possa valere da riconoscimento soprattutto in patria<sup>59</sup>.

A questi decisi benefici, fa da sfondo però la disponibilità di entrambi a mettersi in gioco in nome di un ideale comune. Le affinità caratteriali sembrano pesare più delle differenze che pure ci sono. I modi sbrigativi con cui Fierens-Gevaert conduce trattative e risolve problemi sono molto vicini alle maniere del Segretario della Biennale. Entrambi sono energici e concreti, ma soprattutto in accordo sui principi dell’operazione:

---

realizzazione della struttura in cemento armato, sulla quale poi interverranno maestranze ungheresi per la posa del rivestimento. Nel gennaio del 1907, Donghi e Bazzoni si recano a Budapest per verificare a che punto stanno le operazioni di progettazione, scoprendo che del mosaico di rivestimento erano pronti solo i disegni. Perciò, come puntualizza Donghi, il tempo a disposizione non sarebbe bastato a garantire l’efficienza del padiglione per la Biennale del 1907. Sul punto Fradeletto si era espresso nettamente: l’esposizione non avrebbe aperto i battenti con un edificio in cantiere. Dunque, la costruzione è definitivamente rinviata all’esposizione del 1909.

<sup>59</sup> Cfr. Lettera di Fierens-Gevaert a Antonio Fradeletto, Bruxelles 17 settembre 1907, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 24 “Corrispondenza A-Z”, fasc. “F”. Attorno a questo tema gira la questione delle nomine dei componenti della giuria di premiazione che nel 1907 avrà come presidente Ernest Verlant, direttore della Direzione delle Belle Arti a Bruxelles.

«Mon cher ami, [...] il faut mettre [le public] en présence d'un résultat, d'une oeuvre réalisée. [...] En effet nous ne pouvons refaire à Venise ce que nous avons fait à Milan. Cette fois, il s'agit bien n'est-ce pas d'une exposition des Beaux-Arts et non d'Art Décoratif. En vérité je sais bien que nous sommes parfaitement d'accord là-dessus. [...] Dans la plus large mesure je désire que notre pavillon donne la sensation d'une habitation, très harmonieusement disposée et garnie»<sup>60</sup>.

Che il belga la definisca abitazione e Fradeletto li declini come «ambienti vivi, vari, signorilmente arredati, impressi di calde abitudini umane»<sup>61</sup>, in ambedue i casi l'intesa è confermata e con questa, la volontà di abbandonare «la conception rétrograde des expositions des Beaux-Arts»<sup>62</sup>: niente più «consuete sale d'esposizione, fredde generiche, astratte»<sup>63</sup>, sostituite dal tentativo di sperimentare un nuovo linguaggio espositivo. In più, ambedue insegnanti, non possono che condividere la necessità di un'educazione del pubblico ad un nuovo senso estetico<sup>64</sup>.

Sembra poi che Fradeletto abbia dimostrato un interesse speciale per il Belgio visto a Milano; un interesse che rende quella mostra diversa da quella ungherese:

«M. Fradeletto, parlant de l'“Unité dans l'art” [...] loua les sections autrichienne et hongroise de l'Exposition de Milan, puis [...] déclara que par-dessus tout, il fallait admirer la merveilleuse harmonie de la galerie belge d'art décoratif moderne: “Ici, disait-il, les organisateurs ont réalisé le difficile problème de l'unité dans l'art. Ici le cadre architectural maintient dans une harmonie

---

<sup>60</sup> Lettera di Fierens-Gevaert ad [Antonio Fradeletto], Bruxelles 14 novembre [1906], in AMRBAB, PFG, Exposition Internationale des Beaux-Arts de 1907 à Venise, dossier n. 39 “Organisation générale de la participation belge et projet de budget”. A giudicare dall'opinione di Roger Marx, la stessa sensazione si provava visitando la sezione belga di Milano. Per il critico francese era come entrare in un'elegante casa, creata per un amatore d'arte. Cfr. Roger Marx, *Notes sur l'Exposition de Milan*, in “Gazette des Beaux-Arts”, 593 livraison, 1 novembre 1906, pp. 417-427 (in partic. pp. 423-424).

<sup>61</sup> *Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia...cit.*, p. 19.

<sup>62</sup> Fierens-Gevaert, *Lettre d'Italie. Promenade à l'Exposition de Milan. L'art décoratif*, in “L'Indépendance belge”, 20 settembre 1906.

<sup>63</sup> *Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia...cit.*, p. 19.

<sup>64</sup> Se l'obbiettivo del coinvolgimento formativo del pubblico è un aspetto noto dell'atteggiamento di Fradeletto, lo stesso vale per Fierens-Gevaert, presidente d'onore della già citata Società “L'Art à l'École et au Foyer”: associazione, costituita a scopo puramente pedagogico e sociale, che si proponeva di contribuire «à l'éducation du sens esthétique à l'école et au foyer, principalement en facilitant aux professeurs l'initiation de la jeunesse à l'étude des arts plastiques, facteur intégrant de toutes les civilisations...», *Statut de la Société “L'Art à l'École et au Foyer”*, in “Bulletin de L'Art à l'École et au Foyer”, n. 5-6, mai-juin 1906, p. 38.

parfaite toutes les manifestations de la peinture, de la sculpture, de l’art appliqué. Ici on n’a pas seulement cherché à ranimer l’objet industriel par un nouvel esprit décoratif, mais encore les grandes expressions picturale et sculpturale. Voici l’un des succès les plus vifs de la Renaissance actuelle dans sa beauté décorative”»<sup>65</sup>

La mostra belga è dunque eletta a modello di armonica sintesi delle arti, quella che, ricordando le parole di Fradeletto «le député artiste», Fierens-Gevaert definirà «l’Idéal du XX siècle»<sup>66</sup>.

Tutto questo, purtroppo, non ci spiega a chi dei due risalga l’idea di realizzare un padiglione stabile dove poter ripetere l’esperienza di biennio in biennio. Il “merito” Fierens-Gevaert lo attribuisce a se stesso. Ciò è ormai comprensibile per molti motivi, non ultimo il rilievo che aveva dato alla cosa fin dall’esposizione di Torino del 1902, quando già allora sosteneva la necessità di allestire mostre all’interno di un proprio edificio autonomo. Resta il fatto che non sappiamo cosa pensasse in proposito il Segretario della Biennale:

«Fradeletto était fort désireux que notre pays fut puissamment et harmoniquement représenté. Il me proposa d’examiner ensemble ce qu’il convenait de faire. J’inaugurai alors Milan. Il admirait la section belge, à tel point que dans une conférence, devant plus de 2.000 auditeurs, il s’écria: “La galerie belge d’art moderne est la plus haute manifestation artistique de l’Exposition de Milan”. [...] Donc il restait [à Venise] deux ou trois salles disponibles. Mais elles étaient insuffisantes pour faire valoir la participation belge. D’où l’idée m’est venue de créer sur place un pavillon belge d’exposition [...] j’ai pu faire transformer une vieille baraque en un joli monument à notre usage»<sup>67</sup>.

Di certo, Fradeletto non concorda totalmente sulla definizione di «joli monument», tanto elegante e curato all’interno, quanto triste all’esterno. Anche questo è un elemento, e non secondario, che concorre a fare del padiglione del Belgio un evento diverso da tutti gli altri.

---

<sup>65</sup> A. B., *Nos artistes à l’Exposition Internationale de Milan*, in “Le Petit Bleu”, 3 juillet 1906.

<sup>66</sup> Fierens-Gevaert, *L’art au XXe siècle et son expression en Belgique*, in “La Belgique artistique et littéraire”, t. IX, novembre 1907, pp. 169-189 (in partic. p. 181).

<sup>67</sup> Intervista a Fierens-Gevaert realizzata forse da Paul Mussche per il quotidiano “Le Matin de Bruxelles” e pubblicata in prima pagina. Cfr. P. M [Paul Mussche?], *Pour l’art. La légation artistique belge en Italie*, in “Le Matin de Bruxelles”, 22 mars 1907.

### 2.3 «Egregio Signor Professore, trovai lo Sneyers, reduce da Pavia...»<sup>68</sup>

«Mais où Léon Sneyers a-t-il mis ses idées en créant la singulière pendule, débout dans la première salle? [...] Il nous offre un cadran carré! C'est profondément choquant... Il est des choses qu'il ne faut point essayer de modifier, car leur forme immuable est basée sur une logique éternelle. Quelqu'un s'aviserait-il de représenter un soleil avec des angles ou de fabriquer des tonneaux cubiques?»\*

Léon Sneyers, l'architetto del padiglione, è un personaggio multiforme. Dire che è il più eclettico tra i suoi colleghi d'allora è difficile, sia perché l'idea stessa della specializzazione è quanto di più lontano dallo spirito dell'epoca, sia perché l'affermazione implicherebbe una conoscenza approfondita delle biografie di ben altri professionisti. Tuttavia, a ritenerlo tale non ci si allontana troppo dal vero. È stato progettista di edifici – residenze urbane, cottage di campagna, padiglioni espositivi –, arredatore d'interni, *designer* e produttore di oggetti, allestitore di mostre - in proprio e su commissione, permanenti e temporanee – fotografo, grafico e insegnante<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Lettera di Romolo Bazzoni ad Antonio Fradeletto, Milano 13 settembre 1906, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 23 “Comunicati. Mostre stranieri. Giurie 1907”, fasc. “B”.

\* Sander Pierron, *L'année artistique 1906*, Charles Bulens Editeur, Bruxelles 1907, pp. 26-27.

<sup>69</sup> A Léon Sneyers (1877-1948/1949) sono stati dedicati alcuni contributi monografici. Nessuno di questi rileva, però, il suo interesse per la fotografia e il suo ruolo di animatore e poi presidente del Cercle de l'Effort, il primo gruppo pittorialista belga che, oltretutto, deriva il nome proprio dal titolo di una sua fotografia. Per tutto questo settore si faccia riferimento almeno al testo già citato di Claire Leblanc, «L'Effort». *Cercle d'art photographique belge (1901-1910)*, La Lettre volée, Bruxelles 2001. Quanto a Sneyers architetto si vedano, invece, i seguenti: Franco Borsi, Hans Wieser, *Bruxelles, capitale de l'Art Nouveau*, Colombo, Roma 1971, pp. 47-49, 335-342; Maurice Culot, *Léon Sneyers (1877-1949) ou la Secession importée*, in “Bulletin des Archives de l'architecture moderne”, n. 8, mai 1976, pp. 11-16; *Léon Sneyers*, in *Musée des Archives d'Architecture Moderne. Collections*, Éditions des Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1986, pp. 340-345; François Loyer, *Paul Hankar. La naissance de l'Art Nouveau*, Éditions des Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1986, pp. 225-226; Hervé Paindaveine, *Léon Sneyers 1877-1948 et l'intérieur moderne*, in *Vienne-Bruxelles*, numéro hors série de la revue des Archives d'Architecture Moderne, édité à l'occasion de Euroitalia-Autriche, Bruxelles 1987, pp. 47-57; *Léon Sneyers*, in *Académie de Bruxelles deux siècles d'architecture*, catalogue d'exposition, Éditions des Archives d'architecture moderne, Bruxelles 1989, pp. 364-367; Marianne Baugnée, *Léon Sneyers*, in *L'Académie et l'Art Nouveau. 50 artistes autour de Victor Horta*, catalogue d'exposition, t. II, Bruxelles 1996, pp. 246-253.

Come quella di altri suoi connazionali, anche la sua fama in Italia risale all'esposizione di Torino del 1902. Ma, contrariamente agli altri, la sua notorietà si trasforma in fortuna.

A Torino, tutti imparano a conoscerlo come il giovane allievo di Paul Hankar (fig. 15). Malgrado i suoi venticinque anni, i debiti verso il maestro si potevano già leggere sui muri di un'architettura costruita. Tra le riproduzioni fotografiche esposte nella sezione belga, c'erano le immagini dell'edificio di rue de Nancy a Bruxelles, residenza e atelier del pittore Cortvriendt (1900-1901, fig. 16).

Thovez ne parla come di un saggio di architettura logica e seria, dal carattere geometrico e austero che mostra di abbandonare «l'artificio eccessivo» e la pericolosa «irrequietezza di ondulazioni», in cui altri più noti colleghi indugiavano troppo volentieri<sup>70</sup>. Il discepolo in sostanza supera il maestro, perché sebbene Hankar, allora già morto, non facesse parte della schiera di chi amava la linea curva, talvolta, a detta dell'intellettuale torinese, cedeva anch'egli alla tentazione, soprattutto nei temi decorativi delle sue famose opere in ferro.

Fin dall'inizio, quindi, rigore e razionalità distinguono l'approccio progettuale di Sneyers, tanto nell'architettura quanto nella decorazione.

Dopo l'esperienza di Torino, in Italia non si sentirà più parlare di lui come di un costruttore. A dire il vero, per quanto oggi sia possibile assegnargli la paternità di alcuni altri interventi (figg. 17-18), la progettazione di edifici sembra restare un ramo secondario della sua attività<sup>71</sup>. Sneyers si rivela essere, piuttosto, architetto d'interni e di esposizioni. Non a caso è stato definito «une véritable bête

---

<sup>70</sup> Enrico Thovez, *L'Architettura Belga all'Esposizione di Torino*, in "L'Arte decorativa moderna", n. 7 luglio 1902, pp. 193-210 (in partic. pp. 208-209).

<sup>71</sup> A livello documentario, restano ben poche testimonianze circa la sua attività di progettista. Il suo archivio, custodito dal 1969 agli Archives d'Architecture Moderne di Bruxelles, non conserva alcun progetto edilizio. A causa della frammentarietà e della scarsa consistenza, una vera e propria catalogazione non è mai stata compiuta. Tuttavia grazie ai lavori di censimento del patrimonio edilizio che si vanno compiendo negli ultimi anni è possibile incrementare l'elenco dei suoi interventi. Cfr. Service des Monuments et des Sites de la Région de Bruxelles-Capitale, *Le patrimoine monumental de la Belgique. Bruxelles*, vol.1, t. B *Pentagone E-M*, Pierre Mardaga éditeur, Liège 1993, pp. 245-246, 376-377 e vol.1, t. C *Pentagone N-Z*, 1994, pp. 10-11, 394; Id., *Le patrimoine monumental de la Belgique. Région de Bruxelles-Capitale. Saint-Josse-ten-Noode*, IPS, Bruxelles 1997, pp. 312-314.

*d'exposition*»<sup>72</sup>. Il suo successo personale, infatti, si conferma accresciuto all'esposizione di Milano.

In seguito alla defezione di Serrurier-Bovy, è lui a coordinare i lavori del compartimento di Liegi, realizzando gli arredi che fanno da cornice architettonica alle opere d'arte presentate dagli artisti di quella città (fig. 19).

Inoltre, assieme a Georges Hobé, professionista affermato e protagonista della prima generazione degli innovatori, Sneyers è l'unico a disporre di un proprio spazio autonomo nel quale allestisce un ingresso, un'anticamera e una sala di ricevimento (figg. 20-22).

L'aspetto che più colpisce la critica è l'elegante disposizione, nel soggiorno, del trittico di Khnopff. Di questa sua particolare attenzione per l'integrazione delle opere d'arte nell'ambiente aveva già dato prova a Torino nello studio dedicato alla memoria del defunto Hankar. Allora, le riserve dei commentatori circa gli esuberanti fregi di Crespin, si traducevano in elogi per la perfetta sistemazione dei lavori scultorei di Van der Stappen e Constantin Meunier (fig. 23). Come tutti gli architetti dell'epoca, anche lui intrattiene stretti rapporti con gli artisti. L'allestimento di mostre monografiche o quelle dei circoli artistici di cui era membro resterà una cifra costante della sua attività anche negli anni Venti<sup>73</sup>.

Gli interni d'abitazione presentati al Sempione gli valgono il premio reale, seppur condiviso, tra mille polemiche, con gli arredi di Eugenio Quarti<sup>74</sup>. Qui però Sneyers ha l'opportunità di rivelarsi anche creatore di spazi espositivi. Nel suo salone della pittura decorativa (fig. 24), raccorda in un insieme armonico le grandi tele e la sequenza dei bronzetti di Meunier, impiegando un apparato decorativo in

---

<sup>72</sup> Annick Brauman, *Vienne-Bruxelles. Fragments de la modernité*, in *Vienne-Bruxelles*, cit., 1987, pp 9-27 (in partic. p. 17).

<sup>73</sup> A raccontare questa sua attività, che le biografie disponibili tacciono, restano numerosi articoli e almeno sei piccoli cataloghi stampati in proprio da Sneyers, purtroppo non illustrati. Si tratta delle mostre dedicate ai pittori: Constant Montald (1917), Maurice Langaskens (1918), Camille Lambert e M. Bernier (1918), Henri Meunier (1918), Henri Le Roux (1918) e al pittore scandinavo Franck Morse-Rummel (1922). Per i riferimenti si veda la sezione cataloghi della bibliografia.

<sup>74</sup> Alfredo Melani, *Esposizione di Milano*, in “Gazzetta di Venezia”, 8 novembre 1906. Uno dei sottotitoli dell'articolo recita: *Il premio reale di diecimila lire e la edificante storia del conferimento*.

cui i critici più accorti non esitano a riconoscere gli echi degli insegnamenti di Wagner o Hoffmann<sup>75</sup>.

In effetti i caratteri più esteriori del linguaggio viennese diventano i tratti distintivi delle sue creazioni. Sneyers si serve della grafia secessionista come strumento da impiegare in ambiti operativi ben precisi, quelli in cui si concentra la maggior parte della sua attività: la creazione di oggetti e l’allestimento di esposizioni.

Il suo continuo rifarsi al lessico secessionista, di cui abbiamo rintracciato un raro esempio fotografico risalente al 1904 (figg. 25-26), non lo rende un’anomalia. Purtroppo, sono in larga parte carenze documentarie quelle che oggi lo fanno ritenere il maggiore interprete belga del gusto viennese<sup>76</sup>. In realtà, la sua produzione rende palese un fenomeno che, all’inizio del Novecento, era già alquanto diffuso.

Le interazioni tra l’ambiente culturale di Bruxelles e quello della capitale imperiale sono molte. Con la politica, l’economia e la letteratura, coinvolgono anche le espressioni artistiche che, di questa trama, rappresentano l’aspetto visivamente più evidente<sup>77</sup>.

Accennando brevemente a questi temi corre immediato il riferimento al Palais Stoclet di Josef Hoffmann (1905-1911), il simbolo più alto, totale e assieme risolutivo di un’intera stagione artistica e di una rete di relazioni il cui ipotetico inizio si colloca nel 1898. Da allora, pittori e scultori belgi sono regolarmente presenti alle mostre della Secessione, a partire dunque dal primo appuntamento,

---

<sup>75</sup> Ugo Monneret de Villard, *Esposizione di Milano 1906. L’architettura moderna Belga*, in “Il Monitore tecnico”, n. 28, 10 ottobre 1906, pp. 543-544; Alfredo Melani, *L’Arte Moderna del Belgio*, in “L’Arte decorativa moderna”, n. 12, dicembre 1903-1906, pp. 369-377.

<sup>76</sup> Semplicemente perché di gran parte degli altri protagonisti del periodo, che con Sneyers condividevano l’interesse per questo tipo di ricerche linguistiche, non ci restano testimonianze documentarie.

<sup>77</sup> Cfr. *Bruxelles-Vienne 1890-1938*, publié à l’occasion de l’exposition “Bruxelles-Vienne. Reflets croisés 1890-1938”, Bruxelles, Europalia 87-Österreich, CFC Éditions, Bruxelles 1987; *Vienne-Bruxelles*, cit., 1987, pp. 9-96; *Fernand Khnopff et ses rapports avec la Secession viennoise*, catalogue d’exposition de Bruxelles, Centre Internationale pour l’étude du XIXe siècle et Éditions Lebeer Hossman, Bruxelles 1987; Marian Bisanz-Prakken, *Bruxelles-Vienne*, in *Bruxelles carrefour de cultures*, catalogue d’exposition, sous la direction de Robert Hooze, Fonds Mercator, Anvers 2000, pp. 185-194; *Vienne-Bruxelles. Les années Sécession*, catalogue d’exposition, sous la direction da Maurice Culot et Anne-Marie Pirlot, Archives d’Architecture Moderne, Bruxelles 2007.



quando Fernand Khnopff espone venti opere. Nello stesso periodo l'architetto Oscar Van de Voorde (1871-1938), un altro “secessionista” belga, studia con Otto Wagner all'Accademia di Vienna e Emiel Van Averbekke (1876-1946), architetto di Anversa, importa dai suoi viaggi in Germania e in Scozia elementi del “modernismo lineare” (fig. 27). Nel 1900 l'architetto Edouard Pelseneer (1870-1847) realizza a Bruxelles la casa-studio di Fernand Khnopff, un edificio che ricorda da vicino le coeve realizzazioni di Olbrich alla Künstlerkolonie di Darmstadt (figg. 29-30). Anche Paul Hamesse (1877-1956), altro allievo di Hankar, si inserisce a pieno titolo in questo percorso (fig. 28) al pari di Sneyers che, quindi, non è certo un caso isolato.

Per quanto in maniera riduttiva, anche gli Italiani erano ormai consapevoli della propensione di Sneyers per un certo tipo di linguaggio. Nei suoi interni si erano già visti piedistalli, mobiletti e lampade dalle linee semplificate e, infine, nella sua grande sala della pittura decorativa del 1906, si poteva misurare l'estensione di quello stesso vocabolario dall'oggetto all'intero ambiente.

Tuttavia, i critici italiani ignoravano ancora un particolare che apparirà chiaro solo nel 1907. Sneyers sembra dire che, se il lessico viennese è il linguaggio dell'espore, lo è tanto nell'allestimento degli spazi interni quanto nella costruzione degli spazi da allestire; dovrebbe dare, cioè, forma tanto al contenuto quanto al contenitore.

Egli aveva già tentato un paio di volte di dare compimento alle proprie idee anche in questa direzione, ma con scarso successo.

Per l'Esposizione internazionale di Liegi del 1905 aveva disegnato il padiglione del Congo (fig. 31) che mostra più di qualche affinità con il celebre edificio della Secessione di Olbrich. Si tratta però solo di un progetto che, diversamente da quanto finora sostenuto da tutti, non passa alla fase esecutiva. L'architetto, invece, ne realizza un altro, in cui è difficile non cogliere la necessità di obbedire a precisi dettami degli organizzatori. L'edificio, infatti, è la fedele riproduzione in stile

coloniale della casa del governatore generale nella città congolese di Boma<sup>78</sup> (figg. 33-34).

Il secondo tentativo è quello che riguarda proprio l'esposizione milanese per la quale, come abbiamo ricordato, pareva possibile la costruzione di un piccolo manufatto indipendente per la sezione di arti decorative (fig. 32). Del seguito abbiamo già parlato.

Questo, in breve, è lo scenario linguistico-formale in cui si inserisce il padiglione del Belgio alla Biennale.

A quanto dice Fierens-Gevaert, sono i veneziani a scegliere Sneyers come progettista<sup>79</sup>. Non abbiamo motivo di credere il contrario. Semmai ci pare che tutti gli elementi sostengano questa tesi.

Curando le fasi preparatorie delle mostre tanto di Torino, quanto di Milano, Sneyers era diventato il più italiano degli architetti belgi. I suoi prolungati soggiorni offrivano il vantaggio di poter intrattenere anche rapporti personali diretti come sembra confermare Bazzoni, stando al titolo scelto per il presente paragrafo. A questo si aggiunga che il tempo per passare dalle parole ai fatti non era molto e le soluzioni andavano trovate in fretta. Insomma Sneyers sembra essere l'uomo giusto al momento giusto.

La richiesta ufficiale inoltrata da Fradeletto e dal Sindaco Grimani a Fierens-Gevaert è del 26 giugno 1906. Attorno alla metà di settembre sembra essere già pronto un progetto, sebbene nulla sia ancora deciso circa i finanziamenti statali<sup>80</sup>. Il progetto diventa comunque definitivo due mesi più tardi. A confermarlo è

---

<sup>78</sup> L'archivio Sneyers non conserva alcun tipo di documento scritto. Il nostro obiettivo era solo quello di fare chiarezza su un punto che continuava ad essere controverso e poco chiaro in tutti i contributi critici dedicati a Sneyers. Le notizie sul padiglione congolese realizzato e sugli allestimenti compiuti dall'architetto in quell'occasione si trovano in Gustave Drèze, *Le livre d'or de l'exposition universelle et internationale de Liège 1905. Histoire complète de l'exposition de Liège*, t. I e II, Imp. Ang. Bénard, Liège, s.d.

<sup>79</sup> «Notre excellent architect Léon Sneyers était choisi par les Vénitiens pour mener à bien la tâche de transformation [de la vieille baraque] et par nous pour la décoration intérieure», Intervista a Fierens-Gevaert, pubblicata in M. [Paul Mussche?], *Pour l'art. La légation artistique belge en Italie*, in “Le Matin de Bruxelles”, 22 mars 1907.

<sup>80</sup> «Egregio Signor Professore, trovai lo Sneyers, reduce da Pavia [...]. Mi disse delle cause che originarono il ritardo e come [...] non avesse potuto compilare il progetto il quale può essere più o meno elastico in ragione dei quattrini che saranno messi a sua disposizione. Che in seguito si decise a prepararlo non preoccupandosi dei mezzi finanziari e solo cercando che riesca una cosa molto decorosa», lettera di Romolo Bazzoni ad Antonio Fradeletto, Milano 13 settembre 1906, cit.

Vittorio Pica che, pur nell’assenza di documenti, riteniamo non essere estraneo alla vicenda, se non altro per il suo continuo impegno a sostegno delle esperienze artistiche belghe. Del resto, Pica non fa mistero delle sue aperte simpatie nei confronti di Sneyers<sup>81</sup>.

Trasferitosi da Napoli a Milano nel 1904, il critico partenopeo ha l’opportunità di mantenere costanti contatti con la compagine belga durante l’esposizione del Sempione ed è appunto in questa cornice che Sneyers sembra presentargli il progetto, apparentemente prima che Fradeletto stesso lo veda<sup>82</sup>.

Pur confermando la chiara impronta secessionista, il padiglione veneziano ha linee diverse rispetto agli edifici pensati per Liegi e Milano (fig. 35). A renderlo più severo è la scelta della copertura a spiovente che finora Sneyers non aveva utilizzato e che, molto probabilmente, trova il suo riferimento diretto nel padiglione austriaco dell’Esposizione del Sempione (fig. 36), situato oltretutto di fronte al “Palais Renaissance” belga. L’edificio per la Biennale mostra non poche assonanze con le testate terminali del lungo corpo di fabbrica progettato da Ludwig Baumann.

Realizzato a partire dal dicembre del 1906<sup>83</sup> (figg. 37-40), il padiglione di Sneyers, lascerà stupita la critica, tanto quella belga che quella italiana. I giudizi più benevoli lo definiscono “böckliniano” per l’emergere del suo volume bianco dal folto della vegetazione, i più maligni lo considerano solo un edificio funereo. In realtà è semplicemente il risultato «de ce style rectiligne et un peu pauvre que le jeune architecte affectionne [...] mais cette simplicité ne fait que rehausser la richesse et l’éclat d’un aménagement intérieur»<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> «Léon Sneyers, il giovane discepolo dell’Hankar, che, fra tutti i valenti cooperatori dell’Horta, parmi si sia addimostrato, qui a Milano come a Torino, il più agile ed il più geniale», Vittorio Pica, *L’arte decorativa all’Esposizione di Milano. Il padiglione belga*, in “Emporium”, vol. XXIV, n. 139, luglio 1906, p. 12.

<sup>82</sup> «Sneyers ha preparato il progetto del padiglione belga e deve mostrarmelo in questi giorni. Sono persuaso che avrà fatto cosa leggiadra e pratica», lettera di Vittorio Pica ad Antonio Fradeletto, Milano 14 novembre 1906, in ASAC, Fs, *Scatole nere*, b. 24 “Corrispondenza A-Z 1907”, fasc. “P”.

<sup>83</sup> È soprattutto “La Gazzetta di Venezia” a riferire ripetutamente dei lavori in corso. Cfr. per esempio *VII Esposizione Internazionale d’Arte della città di Venezia. Il padiglione del Belgio*, in “Gazzetta di Venezia”, 8 dicembre 1906 e *La VII Esposizione Internazionale d’Arte. I lavori esterni*, in “Gazzetta di Venezia”, 10 aprile 1907.

<sup>84</sup> Vendramin, *L’art belge en Italie. Inauguration de l’Exposition de Venise*, in “La Dernière heure”, 30 avril 1907.

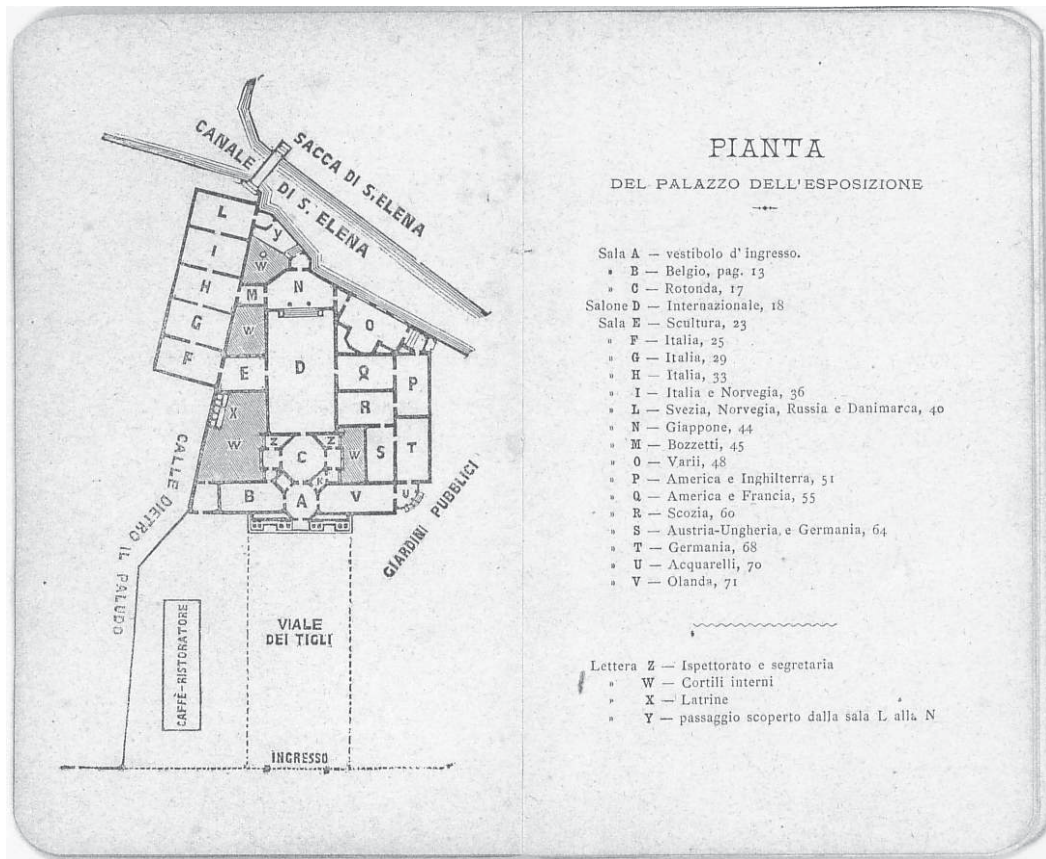


fig. 1 Planimetria dell'area della Biennale nel 1897.  
 In evidenza: l'ampliamento del Palazzo dell'esposizione e, a sinistra del viale d'ingresso, il nuovo edificio del caffè-restaurant

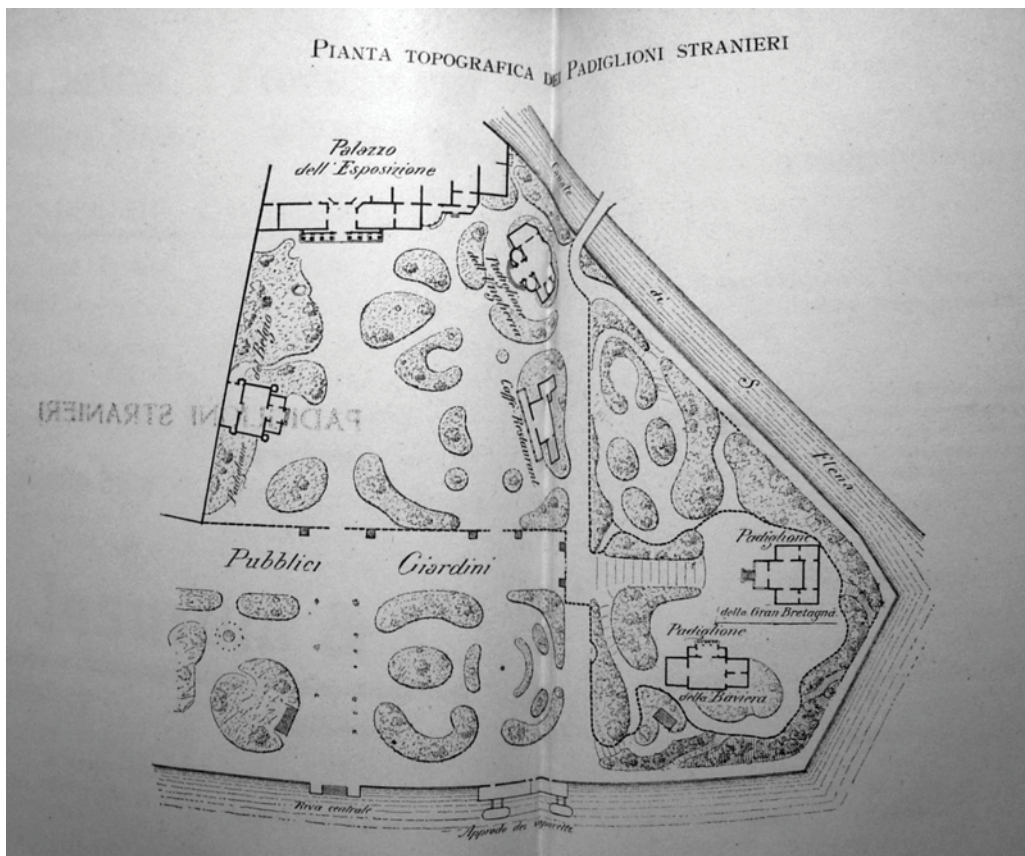


fig. 2 Planimetria dell'area della Biennale nel 1909.  
 Il padiglione del Belgio è all'estrema sinistra dell'area.  
 Di fronte, si vede il nuovo caffè-restaurant.  
 Entrambi gli edifici entrano in funzione nel 1907



fig. 3 Sala Veneta, V Biennale, 1903



fig. 4 Sala Toscana, V Biennale, 1903



fig. 5 Sala Piemontese, V Biennale 1903



fig. 6 Sala Lombarda, V Biennale 1903



fig. 7 Sala Emiliana, V Biennale 1903



fig. 8 Sala del Lazio, V Biennale 1903

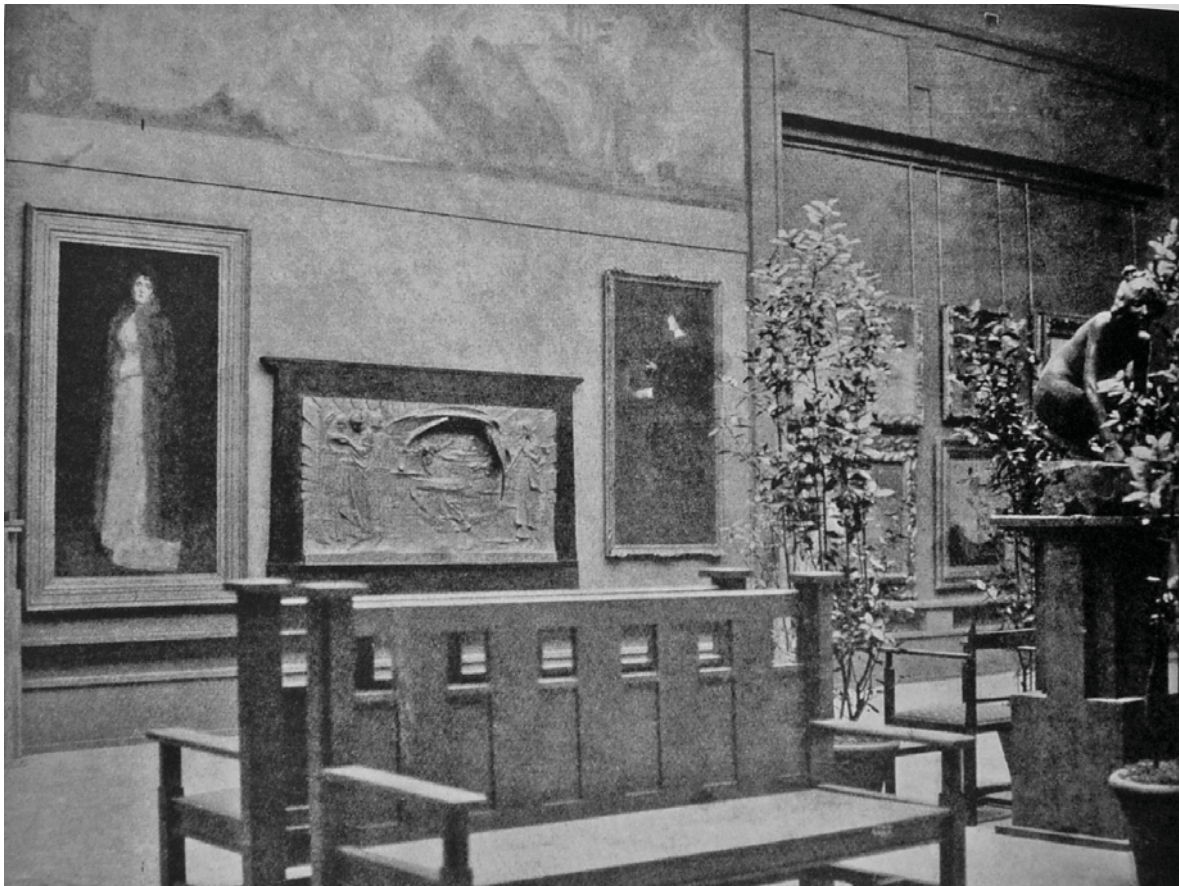


fig. 9 Sala Inglese, VI Biennale 1905  
allestimento di Frank Brangwyn



fig. 10 Frank Brangwyn, Sala da pranzo di casa Cuseni  
Taormina 1909-1910



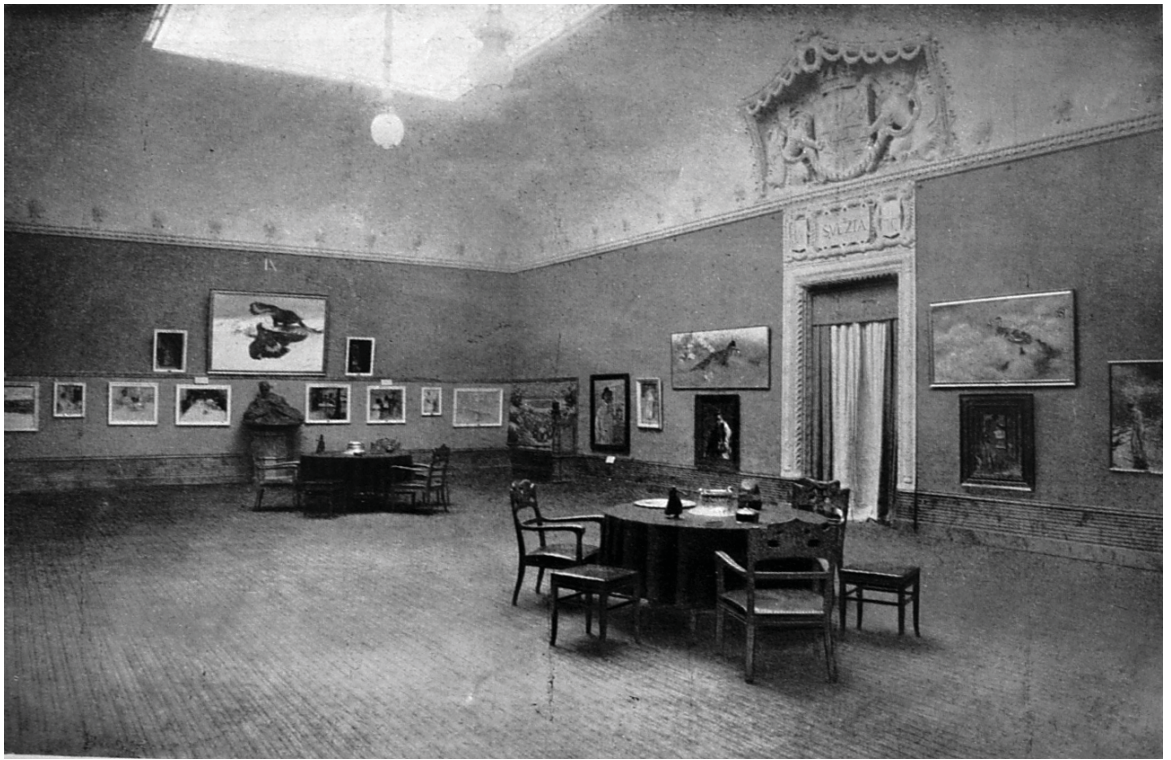


fig. 11 Sala Svedese, VI Biennale, 1905  
allestimento di Ferdinand Boberg,



fig. 12 Sala Austriaca, VII Biennale 1907  
allestimento di Joseph Urban



fig. 13 Padiglione dell'Ungheria, VIII Biennale 1909  
Architetto decoratore Gèza Maróti

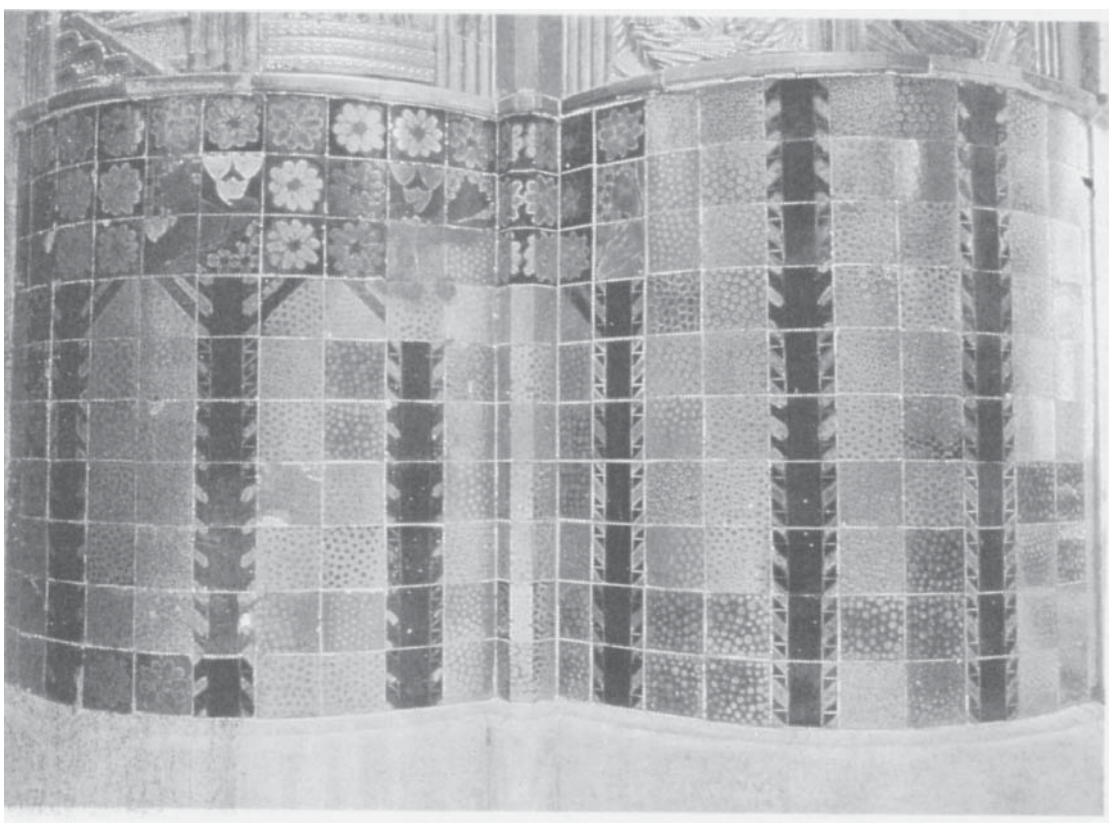


fig. 14 Padiglione dell'Ungheria, VIII Biennale 1909  
Dettaglio del rivestimento esterno



fig. 15 Atelier Hankar, rue Defacqz, Saint-Gilles, Bruxelles  
da sinistra a destra: Paul Hankar, Léon Sneyers,  
Émile Van Nooten, Paul Hamesse

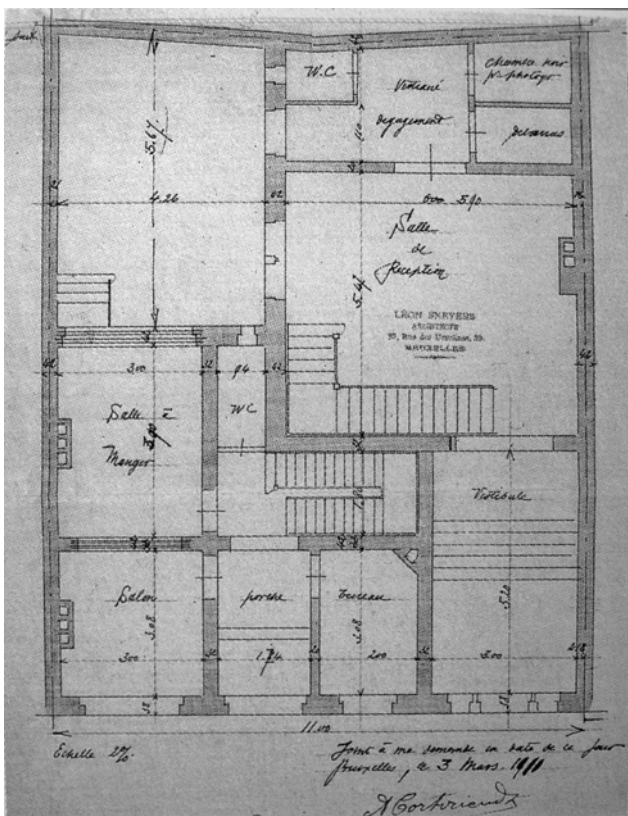


fig. 16 Léon Sneyers,  
Casa e atelier del pittore Cortvriendt,  
rue de Nancy, Bruxelles 1900-1901



fig. 17 Léon Sneyers, Edificio residenziale,  
rue du Vallon, 28  
Saint-Josse ten Noode, Bruxelles 1903



fig. 18 Léon Sneyers,  
Ancienne Manufacture de Pianos J. Oor,  
rue des Tanneurs 114,  
Saint Gilles, Bruxelles 1910



fig. 19 Léon Sneyers,  
Sala di Liegi,  
Esposizione internazionale  
del Sempione, Milano 1906



fig. 20 Léon Sneyers,  
Sala di ricevimento,  
Esposizione internazionale  
del Sempione, Milano 1906

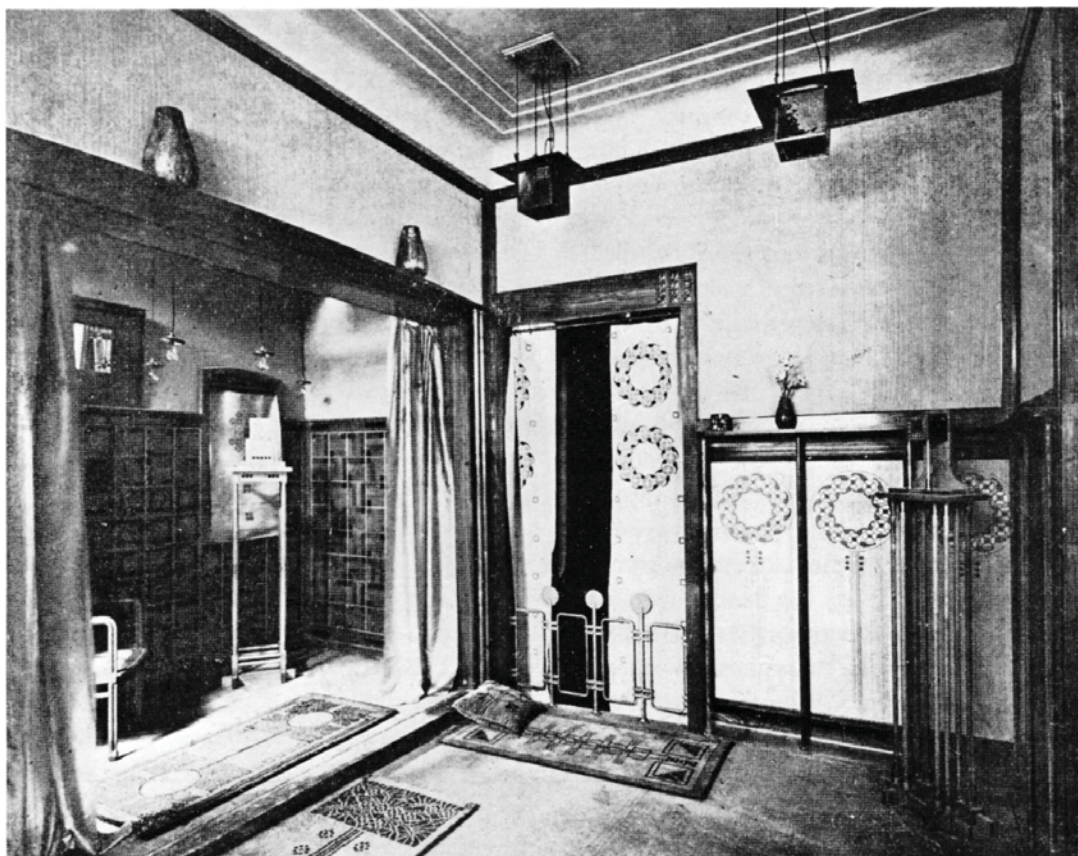


fig. 21 Léon Sneyers, Ingresso e anticamera  
Esposizione internazionale del Sempione, Milano 1906

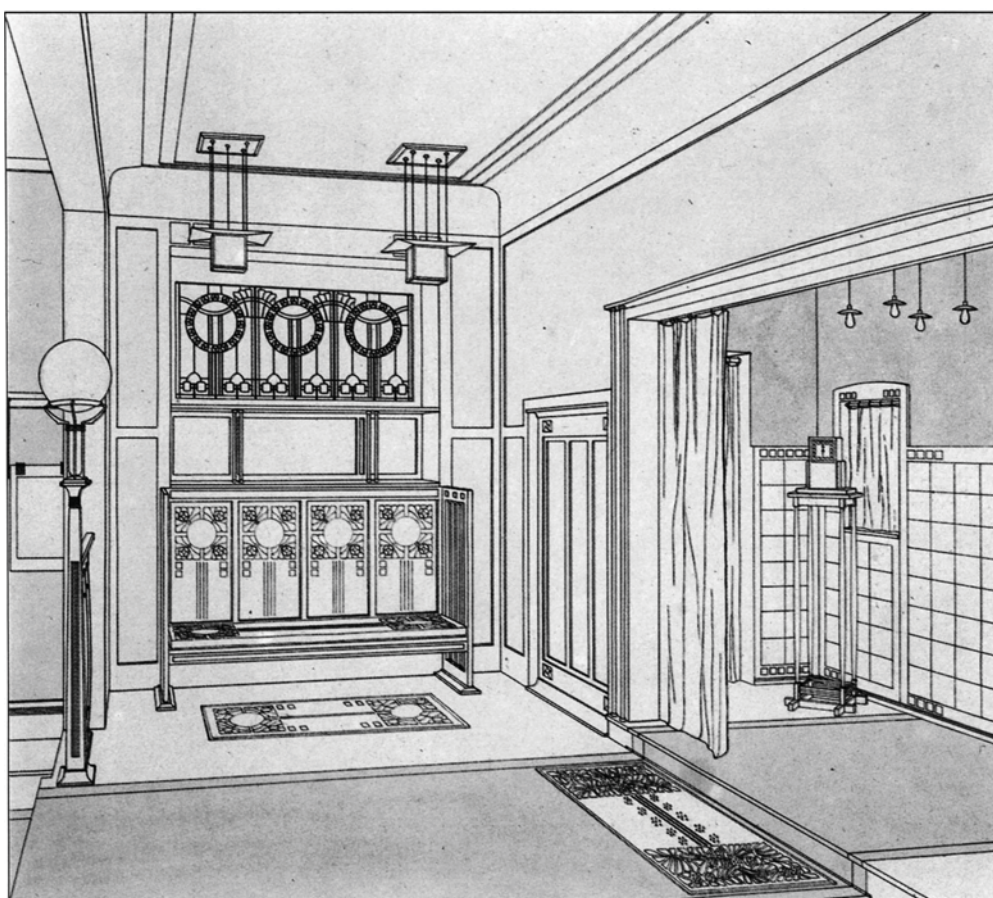


fig. 22 Léon Sneyers, prospettiva dell'ingresso e dell'anticamera  
per l'Esposizione internazionale del Sempione, Milano 1906  
(disegno conservato agli AAM, Bruxelles)

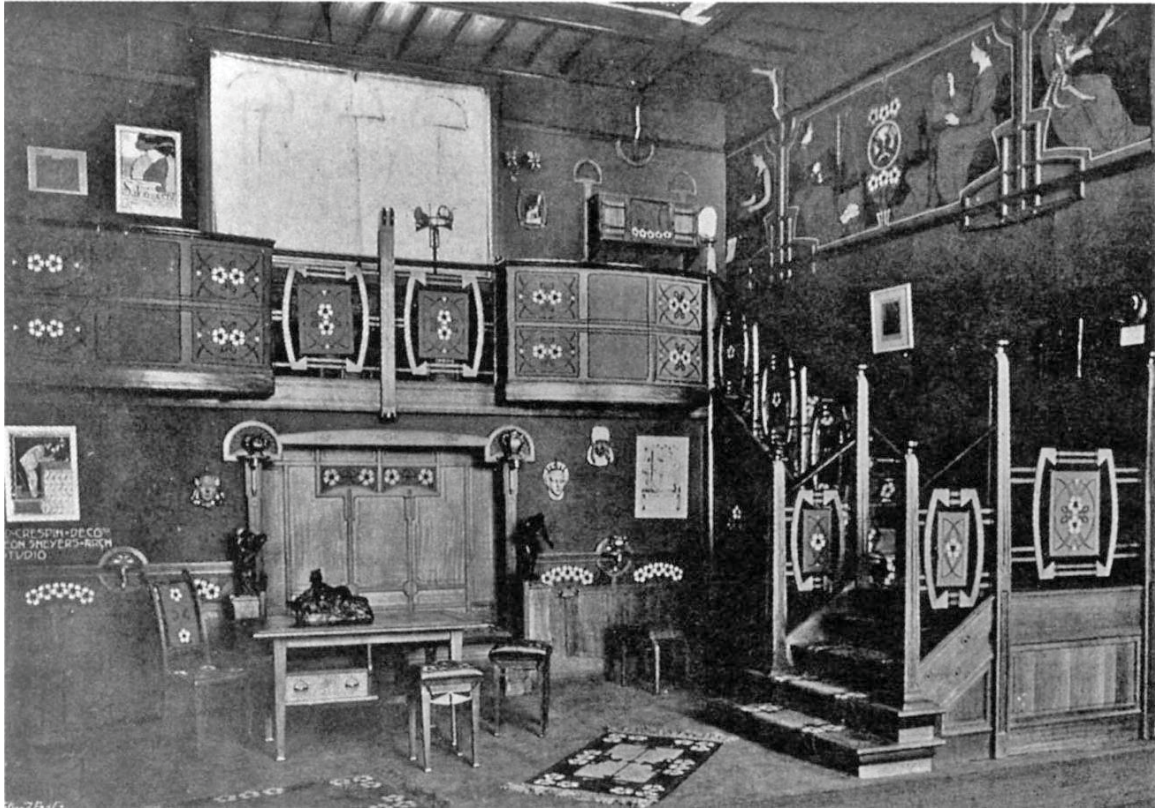


fig. 23 Léon Sneyers, Adolphe Crespin, Studio in memoria di Paul Hankar  
Esposizione Internazionale di Arte Decorativa Moderna, Torino 1902



fig. 24 Léon Sneyers, Sala della grande pittura decorativa,  
Esposizione Internazionale del Sempione, Milano 1906  
sulla parete Jean Delville, *La scuola di Platone*, 1898  
sculture di Constantin Meunier





fig. 25 Léon Sneyers,  
Allestimento del quarto Salone internazionale del circolo fotografico *L'Effort*  
Bruxelles 1904



fig. 26 Josef Hoffmann,  
Allestimento di una delle sale della VIII Esposizione  
della Secessione a Vienna, novembre 1900

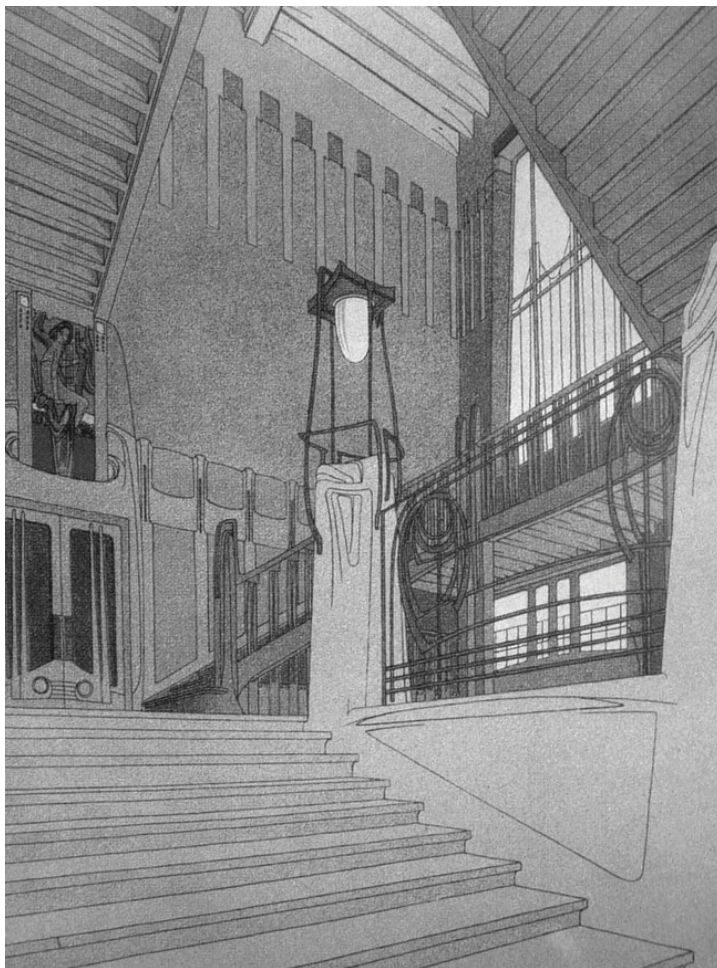


fig. 27 Emiel Van Averaeker, progetto per una hall d'ingresso, 1898  
(disegno conservato agli AAM, Bruxelles)



fig. 28 Paul Hamesse, interno dell'Hôtel Cohn-Donnay,  
rue Royale, Saint-Josse-ten-Node, Bruxelles 1904

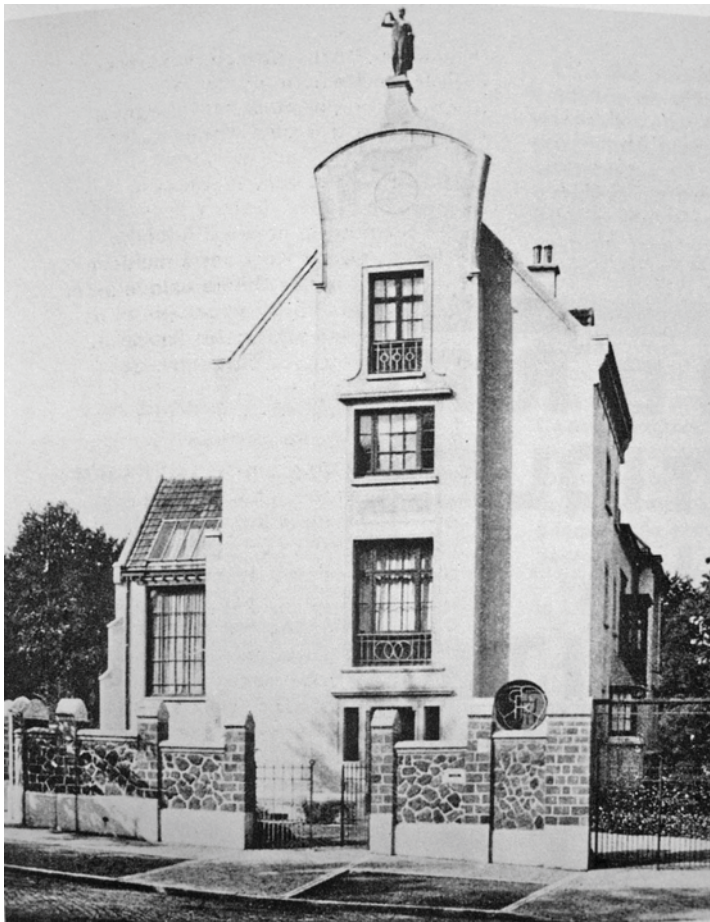


fig. 29 Edouard Pelseneer, Fernand Khnopff  
Casa-atelier Khnopff,  
Bruxelles, 1900-1901



fig. 30 Joseph Maria Olbrich,  
Glückert Haus  
Darmstadt 1901

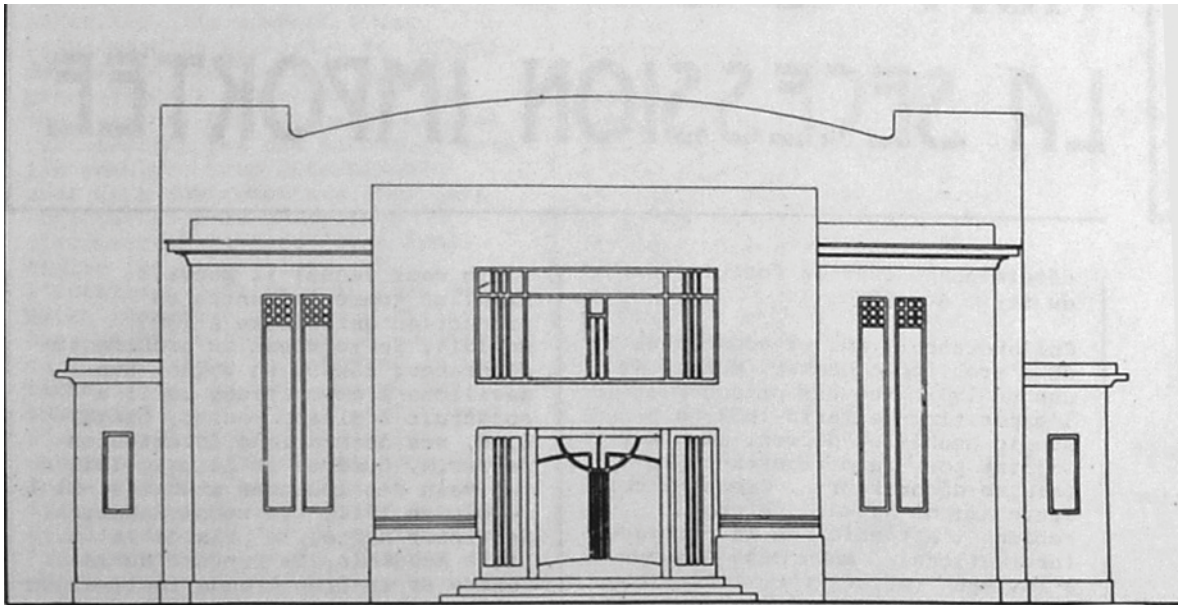


fig. 31 Léon Sneyers,  
Progetto per il padiglione del Congo,  
Esposizione internazionale di Liegi, 1905

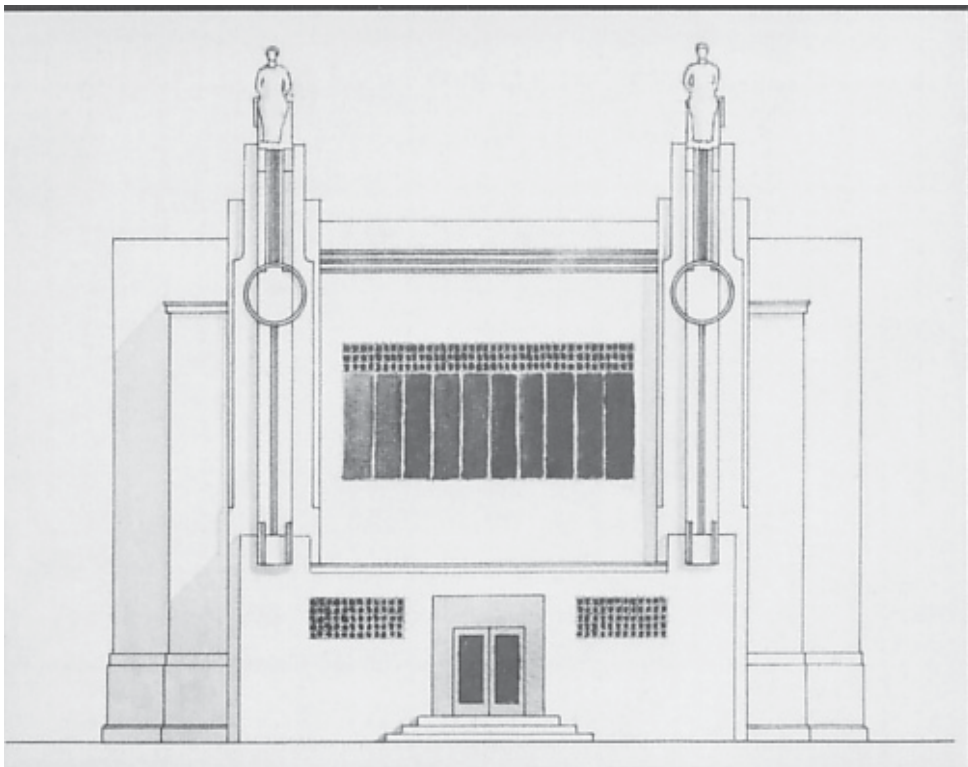


fig. 32 Léon Sneyers,  
Progetto per il padiglione belga delle arti decorative,  
Esposizione internazionale del Sempione, Milano 1906  
(disegno conservato agli AAM, Bruxelles)



fig. 33 Residenza del governatore generale a Boma, Congo  
realizzazione 1888

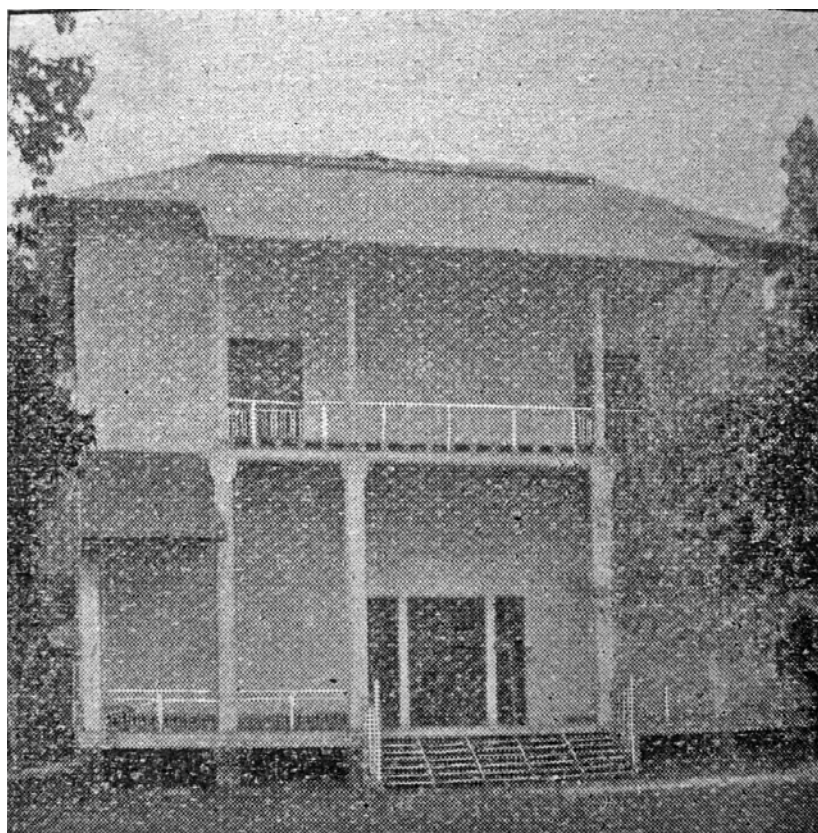


fig. 34 Léon Sneyers,  
Padiglione del Congo  
Esposizione internazionale di Liegi 1905

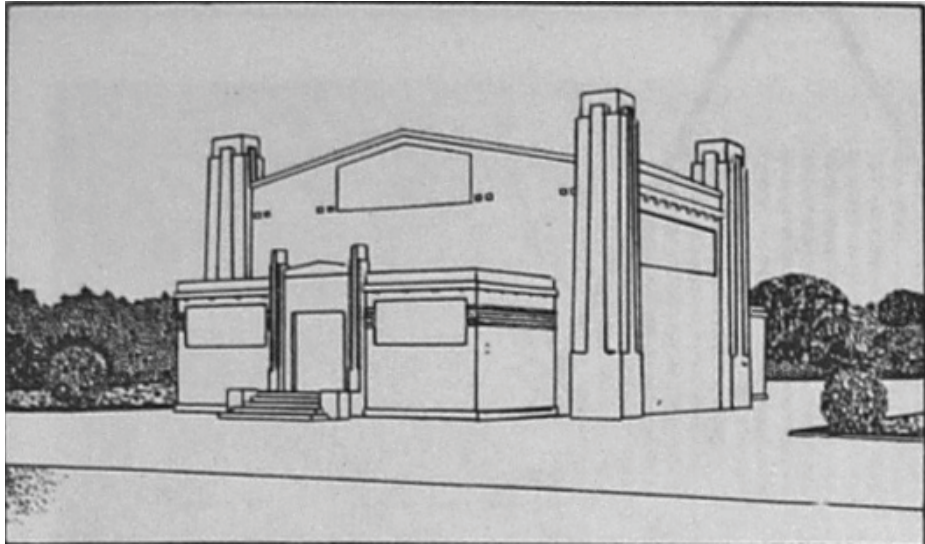


fig. 35 Léon Sneyers,  
Padiglione del Belgio per la Biennale di Venezia  
1906-1907



fig. 36 Ludwig Baumann,  
Padiglione nazionale dell'Austria  
Esposizione internazionale del Sempione, Milano 1906

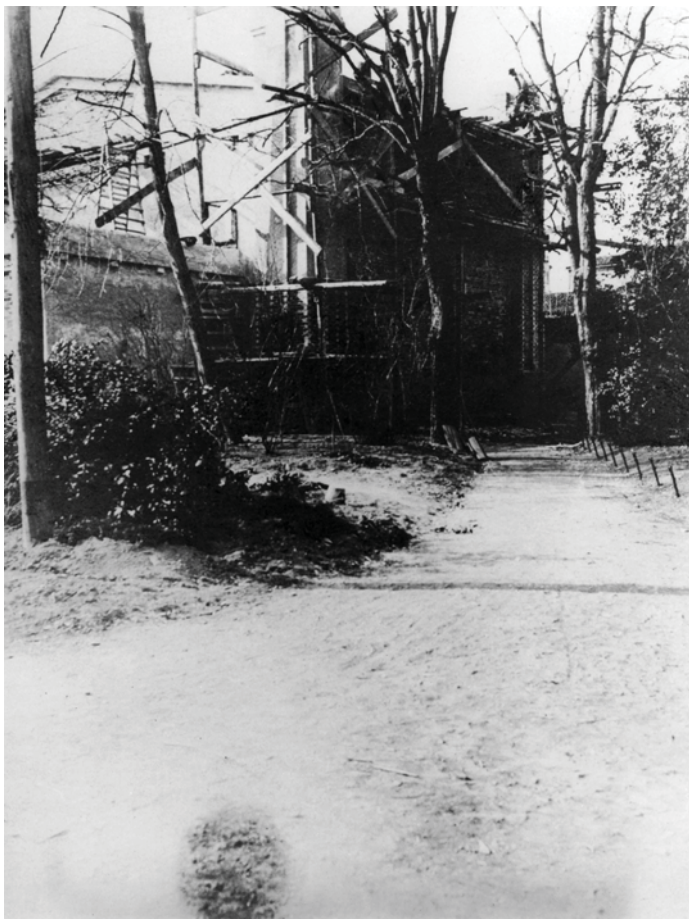


fig. 37 Il padiglione del Belgio in cantiere Venezia, 1907  
(IRPA, Bruxelles, foto m284581)



fig. 38 Il padiglione del Belgio in cantiere Venezia, 1907  
(IRPA, Bruxelles, foto m284582)



fig. 39 Il padiglione del Belgio in cantiere, Venezia 1907  
(IRPA, Bruxelles, foto m284583)

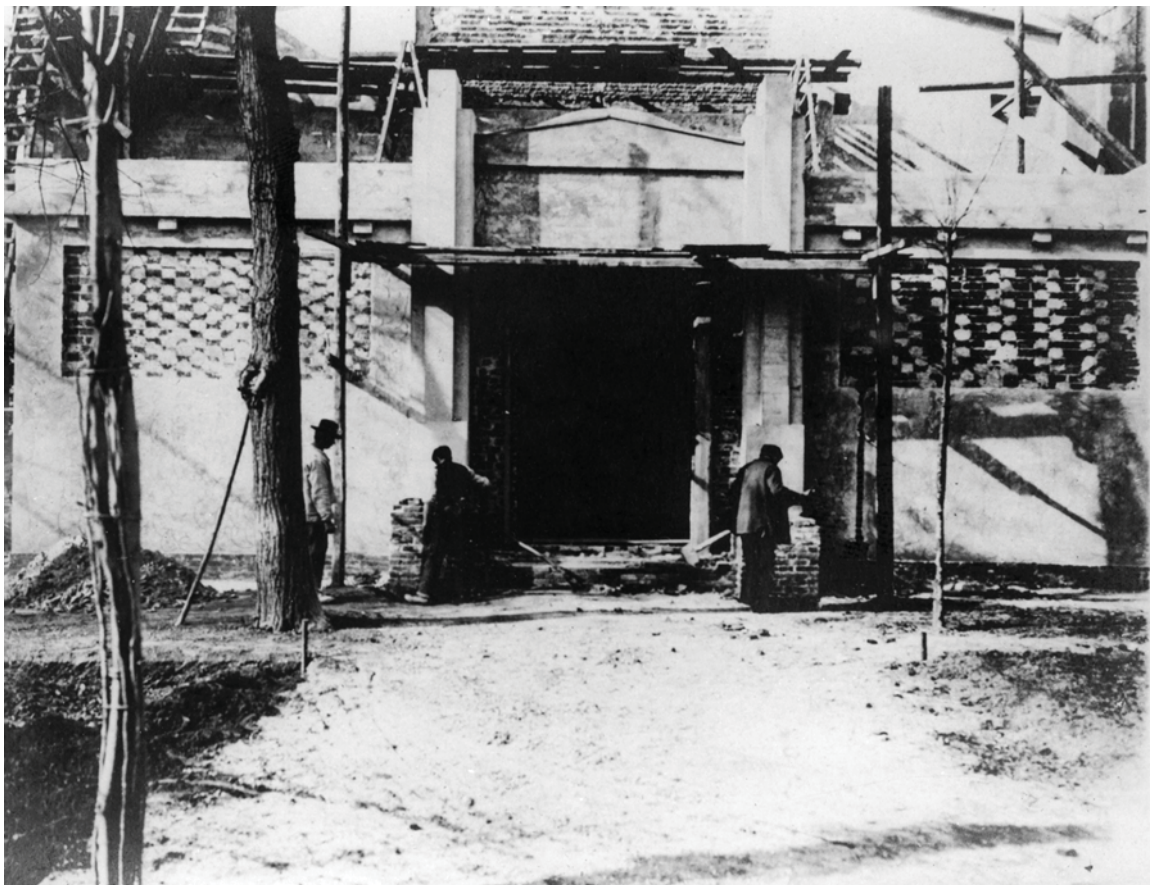


fig. 40 Il padiglione del Belgio in cantiere, Venezia 1907  
(IRPA, Bruxelles, foto m284584)



## CAPITOLO 3

### *La Belgique intégrale*

#### 3.1 Esporre l’arte

«...i giovani maestri della brillante scuola viennese moderna trovano l’originalità delle loro costruzioni nella semplicità delle grandi pareti e fanno risiedere l’attraenza e la vita dei muri piani negli ornamenti dipinti»<sup>\*</sup>

«Sneyers, en voulant terriblement les yeux, avait crié que personne ne devait oser changer ou ajouter un clou au pavillon belge»<sup>\*\*</sup>

A padiglione ancora in gestazione, Fierens-Gevaert aveva già messo in chiaro quale doveva essere il principio ispiratore della decorazione. L’impressione doveva essere quella di un ambiente domestico, di un’abitazione elegantemente arredata. Tuttavia, il commissario era anche consapevole che «forcément par le nombre des peintures et sculptures le côté musée ne peut manquer d’apparaître»<sup>1</sup>.

In sostanza bisognava trovare un giusto equilibrio tra due esigenze apparentemente distinte e l’incarico di cercarlo spettava naturalmente all’architetto.

Sneyers allora smette i panni del professionista da esposizione per vestire quelli, per altro a lui consoni, dell’architetto d’interni. La sistemazione del

---

<sup>\*</sup> Fierens-Gevaert, *La sezione belga all’Esposizione d’Arte decorativa moderna*, in “L’arte decorativa moderna”, n. 6, giugno 1902, pp. 161-192 (citaz. da p. 167)

<sup>\*\*</sup> Lettera di Vittorio Pica a Fierens-Gevaert, Milano 23 maggio 1909, in AMRBAB, PFG, Exposition internationale des Beaux-Arts de 1909 à Venise, dossier 45 “Participation des artistes. Correspondance entre Fierens-Gevaert et Vittorio Pica”.

<sup>1</sup> Lettera di Fierens-Gevaert a [Antonio Fradeletto], 14 novembre [1906], in AMRBAB, PFG, Exposition Internationale des Beaux-Arts de 1907 à Venise, dossier n. 39 “Organisation générale de la participation belge et projet de budget”.

padiglione è, infatti, molto più vicina agli interni delle sue case (figg. 1-2) che agli allestimenti delle mostre in cui finora l’abbiamo visto impegnato.

Non si tratta, infatti, di intervenire con un progetto effimero ma di dare carattere a una architettura destinata a durare nel tempo. Il compito non è più solo quello di creare una cornice, valida come contorno di abbellimento alle opere esposte, ma dare sostanza allo spazio.

In questo senso l’intervento nel vestibolo è rivelatore.

Il piccolo edificio è composto da tre volumi (figg. 3-4). Quello centrale, corrispondente alla grande sala, è ben evidenziato all’esterno dalla presenza dei quattro pilastri angolari e dalla copertura a leggero spiovente. Alle sue spalle una sala stretta e lunga, quasi una galleria ribassata, fa eco all’avancorpo anteriore, anch’esso d’altezza minore rispetto alla sala centrale. All’interno, l’avancorpo risulta suddiviso in tre ambienti di cui quello centrale, a pianta quadrata, fa da vestibolo d’ingresso (fig. 6). Qui l’elemento caratterizzante è la grande fontana in metallo e rame disegnata da Sneyers e realizzata da Alessandro Mazzucottelli.

Bersaglio dei detrattori del progetto<sup>2</sup>, la fontana è anche uno degli elementi usuali del vocabolario decorativo secessionista. Simbolo di rigenerazione e rinnovamento - questo il significato dell’acqua corrente - la si incontra negli atelier d’artista e nelle abitazioni, per lo più nelle *hall* d’ingresso e negli ambienti di soggiorno (figg. 7-8).

Marmi e stucco dipinto con la vetrata del lucernario lavorato da Evaldre completano l’ambiente che è studiato come un “ensemble décoratif” sostanzialmente invariabile, realizzato ad elementi fissi come un insieme chiuso e completo in sé che ammette al suo interno nulla più di quattro piccole sculture agli angoli.

Al contrario il salone centrale, vero fulcro dell’edificio, è il luogo della flessibilità. È la stanza che, più delle altre, deve piegarsi alle esigenze dell’opera d’arte (fig. 5).

---

<sup>2</sup> Che si chiedevano quale senso avesse realizzare un bacino d’acqua artificiale all’interno di un edificio, quando l’intera città vive naturalmente sull’acqua.

In qualità di sala maggiore, è concepita per l'esposizione delle grandi tele decorative che, sullo schema della manifestazione milanese, costituiscono il *leitmotiv* delle esposizioni del 1907, del 1909 e del 1912.

Qui, Sneyers dà prova della sua capacità nell'ideare una corrispondenza fra contenitore e contenuto. Non è, infatti, la stilizzazione dei motivi decorativi l'aspetto più rilevante; e non lo è nemmeno la scansione ritmica delle superfici parietali più lunghe, ottenuta con l'impiego della *boiserie* che delimita lo spazio di pertinenza dell'opera - il «conveniente isolamento» di cui aveva parlato Pietro Chiesa in occasione dell'esposizione di Milano<sup>3</sup>. Questi sono strumenti che Sneyers aveva usato già altre volte e che, ormai, fanno parte del suo linguaggio espressivo. Ciò che risulta più significativo è, invece, il trattamento dei muri sui lati corti del salone che, letteralmente, si adattano a ricevere la grande tela decorativa che viene incassata nel muro.

Nel 1909 l'espedito della grande cornice a rilievo che inquadra i due pannelli di Montald – la *Barque de l'Idéal* e la *Fontaine de l'Inspiration* - evita il ripristino del muro (figg. 9-10); un'operazione che è, invece, obbligata nel 1912 per l'allestimento della parete dedicata alle pitture di Khnopff (fig. 11).

In sostanza l'intervento di Sneyers, sempre presente a Venezia durante le fasi di collocamento delle opere<sup>4</sup>, mette in luce, nel modo più esplicito, l'errore che da sempre aveva caratterizzato gli esperimenti veneziani: la decorazione degli ambienti procedeva separatamente dalle opere. Mentre nelle sale regionali contenuto e contenitore non dialogavano, Sneyers crea addirittura un'intima unità tra edificio ed opera d'arte, realizzando nella parete la sede idonea ad ospitare il telaio di supporto. Non a caso, infatti, la maggior parte delle spese, sostenute di biennio in biennio, sono dovute proprio all'allestimento della sala centrale.

---

<sup>3</sup> Cfr. Pietro Chiesa, *L'Arte decorativa nella Esposizione di Milano. Il Belgio*, in “Arte Italiana Decorativa Industriale”, n. 8, agosto 1906, pp. 66-68.

<sup>4</sup> Oltre alla testimonianza di Vittorio Pica, citata in apertura, si registra quella di Antonio Fradeletto nella lettera a Fierens-Gevaert del 15 avril 1909, in AMRBAB, PFG, Exposition Internationale des Beaux-Arts de 1909 à Venise, dossier n. 43 “Organisation générale”. Un'altra attestazione circa la presenza di Sneyers, la offre Nino Barbantini che racconta di un suo colloquio con l'architetto durante le fasi preparatorie della Biennale del 1912. Si veda Nino Barbantini, *Nella XI Esposizione veneziana. Eugenio Laermans I.*, in “La Perseveranza”, 11 maggio 1914.

A dare l'impressione generale di un insieme concertato e armonico, così come rilevano pressoché tutti i resoconti critici, contribuisce non poco la scultura. Pur nella mancanza di una planimetria che indichi la disposizione delle statue, non è difficile rilevare che tanto l'architettura quanto la sistemazione dei quadri fungono da linee guida.

L'articolazione degli ambienti in infiliata crea un asse preferenziale, al centro del quale non mancherà mai di essere collocata l'opera scultorea di maggior rilievo: nel 1909 sarà la *Fontaine des agenouillés* di Georges Minne (figg. 9-10), così come nel 1912 il gruppo *Vers la vie* di Victor Rousseau (fig. 11).

Nel padiglione del Belgio, però, l'arte non si espone solo nelle sale. Nell'intento integratore fra arte e architettura, la prima viene accolta dalla seconda anche all'esterno.

Nel 1907 l'edificio si presenta al pubblico come una grande massa bianca, così come era stato concepito da Sneyers: un'architettura pensata globalmente come “luogo” della decorazione (fig. 3). L'impatto che suscita, lo si è detto, è imbarazzante. La presenza dei tre affreschi di Émile Fabry e delle due piccole sculture di Georges Minne non cancella, nella critica, l'impressione di “non finito”. Per i più, all'eleganza degli interni corrispondeva un esterno eccessivamente scialbo. Anche Fradeletto, seppure si esprima in termini meno diretti, è dello stesso avviso e, pur sapendo che non sarebbe stato facile convincere Sneyers, consiglia di apportare qualche modifica in vista della successiva Biennale. La motivazione ufficiale della richiesta è il timore che il piccolo edificio belga non riesca a reggere la concorrenza dello sfavillante padiglione ungherese che sarebbe sorto quasi di fronte<sup>5</sup>.

Il risultato è che nel 1909, il padiglione si presenta dipinto (fig. 13). I colori sono gli stessi che definiscono l'interno dove dominano i toni del giallo e dell'ocra chiaro. Contestualmente anche l'ingresso è evidenziato con una tonalità

---

<sup>5</sup> La questione è ripetutamente affrontata da Fradeletto. Si vedano, tra le altre, le lettere da lui inviate a Fierens-Geavert in data 8 août 1908, 12 octobre 1908, 23 décembre 1908. A queste fa seguito la richiesta ufficiale del 2 janvier 1909, firmata a due mani da Fradeletto e dal Sindaco Grimani. I documenti sono conservati in AMRBAB, PFG, Exposition Internationale des Beaux-Arts de 1909 à Venise, dossier n. 43 “Organisation générale”.

diversa – si parla di blu ma dalla foto è difficile giudicare -, mentre il prospetto si arricchisce di decorazioni applicate a rilievo.

In un certo senso, dunque, il padiglione cambia pelle per aderire a esigenze espositive diverse, dettate da una situazione dell’intorno in evoluzione in cui figurano altri oggetti che mostrano se stessi e con i quali, inevitabilmente, si instaura una relazione.

I documenti a disposizione non ci consentono di valutare le reazioni di Sneyers all’idea di un intervento “correttivo”<sup>6</sup>, anche perché sembrano entrare in gioco altre variabili indipendenti dalla presenza di nuovi padiglioni: tra queste, i costi derivanti dalla necessità di rifare ad ogni biennio gli affreschi sul prospetto, possibile motivo per l’eliminazione di due dei tre inizialmente presenti.

Ciò che appare chiaro è l’innescarsi di un processo che porta il manufatto ad un ulteriore cambiamento. Nel 1912, le sei decorazioni a corona stilizzata sono spostate sui fianchi per far posto a quattro bassorilievi dello scultore Isidore De Rudder (fig. 14), ospitati all’interno di nicchie scavate nella muratura dell’avancorpo.

Preparando la successiva edizione del 1914, Fierens-Gevaert esprime il desiderio di ripristinare la dipintura bianca per l’esterno del padiglione, aggiungendovi degli inserti dorati<sup>7</sup>. La soluzione viene adottata solo parzialmente. Le distinte dei lavori eseguiti raccontano di un padiglione interamente grigio con una predominanza di dorature, in parte di ripristino come quelle rinnovate sulle due piccole statue di Minne già dorate nel 1912.

A questo punto però non siamo più in grado di dire se Sneyers abbia ancora il ruolo che aveva mantenuto fino all’edizione antecedente. Con la Biennale del 1914 subentrano, infatti, alcuni rilevanti cambiamenti circa i contenuti della mostra che sembrano non rendere più indispensabile la sua presenza. Il più vistoso

---

<sup>6</sup> L’unico dato certo è che il progetto di Sneyers per la nuova decorazione esterna è presentato al Ministère des Sciences et des Arts nel marzo del 1909. Cfr. Lettera di Fierens-Gevaert al [Ministre des Sciences et des Arts], Bruxelles 12 mars 1909, in AMRBAB, PFG, Exposition Internationale des Beaux-Arts de 1909 à Venise, dossier n. 43 “Organisation générale”.

<sup>7</sup> Cfr. Lettera di Fierens-Gevaert a Vittorio Pica, Bruxelles 23 mars 1914 in ASAC, Fs, *Collezione autografi*, repertorio “Intellettuati e uomini politici”, b. 20 “A-L”, fasc. “Fierens-Gevaert”.

è rappresentato dalla scomparsa della pittura decorativa che finora aveva dato il carattere alle esposizioni del padiglione belga.

### 3.2 Arte in mostra

«Vous savez l'importance des expositions de Venise; elles ont lieu tous les deux ans; nos artistes n'y ont jamais été convenablement groupé»<sup>\*</sup>

Com'è ovvio, nel corso delle ultime quattro edizioni della mostra di cui ci occupiamo brevemente in questa sede<sup>8</sup>, molti sono gli artisti belgi che espongono le proprie opere e, se non tutti, una buona parte meriterebbe almeno di essere presentata. Resta, infatti, più che mai valida l'osservazione di William Hauptman che sottolinea come i contributi dati dal Belgio alla formazione di una cultura della modernità siano a tutt'oggi «largement méconnus au-delà des frontières nationales»<sup>9</sup>. Tuttavia, proprio per questa ragione, si aprirebbe un fronte di analisi quanto mai ampio e molto più articolato e composito di quello che finora abbiamo potuto tratteggiare. La nuova “casa d'arte” e l'opera di Fierens-Gevaert contribuiscono non poco ad allargare la cerchia dei protagonisti e delle tendenze artistiche rappresentate.

Ciononostante qualche riflessione sommaria può essere ugualmente compiuta, grazie ai cataloghi della Biennale, ai documenti di Fierens-Gevaert e a qualche suo programma espositivo rinvenuto, quasi casualmente, tra i materiali dell'Archivio della Biennale.

Sebbene vi si possano leggere dei tratti comuni, i quattro appuntamenti che dal 1907 conducono al 1914 sono tra loro diversi. Il primo si caratterizza per una

---

<sup>\*</sup> Fierens Gevaert al ministro [Van der Bruggen?], Ostende 3 septembre 1906, in AMRBAB, PFG, Exposition Internationale des Beaux-Arts de 1907 à Venise, dossier n. 39 “Organisation générale de la participation belge et projet de budget”.

<sup>8</sup> Ricordiamo che sebbene le esposizioni siano in realtà cinque, la nona Biennale del 1910 non vede la partecipazione ufficiale del Belgio. La causa, come abbiamo già rilevato in altra sede, è l'impegno, anche economico, nella preparazione dell'Esposizione Universale di Bruxelles.

<sup>9</sup> William Hauptman, *La Belgique dévoilée. De l'impressionnisme à l'expressionnisme*, catalogue de l'exposition de Lausanne, 5 Continents Éditions, Milan 2007, p. 11.

sorta di “eclettismo” che distingue la selezione delle opere. Vi compaiono la nuova e la vecchia generazione di artisti. Ci sono gli attori principali dei Salon dei Vingt e della Libre Esthétique, così come i maggiori esponenti del simbolismo e dell’idealismo. Molti di questi sono ancora sconosciuti alle cronache italiane, mentre alcuni sono noti ma sotto altre vesti. Per la prima e unica volta è esposta a Venezia un’opera di Jean Delville, la famosa tela *L’Amour des âmes* (1900, fig. 16). Pittore idealista, seguace delle teorie di Joséphin Péladan e organizzatore, in Belgio, dei Salons de l’Art Idéaliste (1896) mutuati dall’esempio dei Salons dei Rosacroce<sup>10</sup>, Delville sembra non godere dei favori di Fierens-Gevaert che pare preferire alle sue, le composizioni meno impressionanti di Fabry o di Ciamberlani e le visioni rarefatte di Constant Montald.

Al contrario quella di Théo Van Rysselberghe è la prima di una lunga serie di presenze. Il pittore era già noto a Venezia perché, su invito di Pica, aveva esposto nel 1901 alcune opere di grafica nella sezione del bianco e nero. Nel 1907, però, presentando a Venezia il suo quadro *La lecture* (1903, fig. 17), Fierens-Gevaert lo rivela al pubblico per quello che realmente era: il massimo esponente del neoimpressionismo belga.

All’inizio del 1909, in seguito ad uno scambio epistolare, Fradeletto esprime al critico belga la sua soddisfazione circa la nuova esposizione che, per contenuti, gli sembra superiore alla precedente<sup>11</sup>. Il giudizio è legato all’ipotesi di allestire una mostra individuale del pittore paesaggista Émile Claus che il Segretario ammira fin dalla sua prima convocazione a Venezia nel 1899. Anche il Belgio,

---

<sup>10</sup> Per Péladan e i Salons de la Rose-Croix si vedano: Maria Grazia Bernardini, *Les salons de la Rose-Croix*, in “Storia dell’Arte”, n. 26, 1976, pp. 93-105 e Dominique Lobstein, *Joséphin Péladan e i Salon dei Rosacroce: una strategia pragmatica*, in *Il Simbolismo. Da Moreau e Gauguin a Klimt*, catalogo dell’esposizione, a cura di Geneviève Lacambre, Ferrara Arte Editore, Ferrara 2007, pp. 17-24. Più in generale su Jean Delville (Louvain, 1867 – Forest, Bruxelles 1953) e la declinazione belga delle teorie di Péladan rinviamo a Maria Grazia Bernardini, *La mission de l’art: Delville teorico*, in “Ricerche di Storia dell’arte”, n. 5, 1977, pp. 91-102; *Bruxelles fin de siècle*, sous la direction de Philippe Roberts-Jones, Flammarion, Paris 1994, pp. 134-141; Bruno Fornari, *Mysticisme, ésoterisme et satanisme à la fin du XIXe siècle*, in *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris. Réalisme, impressionnisme, symbolisme, art nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, catalogue d’exposition, sous la direction d’Anne Pingeot et Robert Hooze, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux et Fonds Mercator, Paris - Anvers 1997, pp. 306-311; William Hauptman, *La Belgique dévoilée...cit.*, pp. 85-93.

<sup>11</sup> Cfr. Lettera di Antonio Fradeletto a Fierens-Gevaert, Roma 12 janvier 1909, in AMRBAB, PFG, Exposition internationale des Beaux-Arts de 1909 à Venise, dossier 43 “Organisation générale”.

dunque, avrebbe dovuto dedicare una personale ad uno dei suoi artisti di punta, al pari della Francia che proponeva quella di Albert Besnard, la Germania con Franz Stuck e la Svezia con Anders Zorn. In realtà la “Salle Claus” diventa una sala dedicata ad un insieme di paesaggisti, i pittori della Lys, tra i quali espone oltre a Claus anche Georges Buysse, altra frequente presenza alle Biennali dal 1899.

Il 1912 porta una marcata novità: il padiglione apre con due nuove sale supplementari (fig. 15). L’idea dell’ampliamento sembra essere, a tutti gli effetti, una conseguenza dell’Esposizione Internazionale che si tiene a Roma nel 1911 per celebrare i cinquant’anni dell’Unità d’Italia. Se la proposta parte da Fierens-Gevaert, Fradeletto ne condivide la responsabilità. Una volta di più, infatti, l’episodio conferma l’importanza dell’intreccio tra esposizioni come chiave di lettura di alcune vicende.

In breve, Fierens-Gevaert è confinato ad un ruolo del tutto secondario nell’organizzazione della rappresentativa belga alla mostra di Belle Arti che si svolge, appunto, a Roma per il Cinquantenario. La partecipazione è per intero gestita dalla Direzione delle Belle Arti, nonostante Pica caldeggi personalmente la nomina di Fierens-Gevaert a commissario, intervenendo direttamente presso il Ministero delle Scienze e delle Arti a Bruxelles. Sospettiamo, quindi, che l’ampliamento nasconda più di un motivo di rivalsa da parte del critico belga.

Di contro Fradeletto, mette in guardia l’amico chiedendogli di preparare per Venezia un’esposizione che sia almeno all’altezza di quella di Roma: «ou faire une Exposition très-belle, très choisie, ou bien y renoncer»<sup>12</sup>. Da ultimo, a favore dell’ampliamento c’è ancora un altro evento, occorso durante la Biennale del 1909. Allora, per carenza di spazio, il Belgio aveva chiesto ospitalità nel palazzo centrale dell’esposizione, al fine di sistemare in una delle sale la propria sezione dedicata al bianco e nero. Sneyers ne aveva curato il collocamento. L’ipotesi di ingrandire il padiglione è motivata, dunque, anche da reali problemi logistici.

Questo insieme di questioni sfocia, dunque, nella realizzazione di due nuovi locali, collocati ai lati dell’ambiente, stretto e lungo, che chiude il padiglione.

---

<sup>12</sup> Lettera di Antonio Fradeletto a Fierens-Gevaert, Venise 30 novembre 1911, in AMRBAB, PFG, Exposition internationale des Beaux-Arts de 1912 à Venise, dossier 52 “Organisation générale de la participation belge”.



Contestualmente a quest’operazione edilizia, la “galleria” è oggetto di un ulteriore intervento di Sneyers che ne suddivide lo spazio con l’ausilio di quattro pannelli, funzionali ad aumentare la superficie espositiva (fig. 12).

Il risultato è, come desiderava Fradeletto, una mostra decisamente più ricca. Venti sono le opere di Khnopff, tra cui figura il grande pannello decorativo, tuttora collocato sul soffitto della Sala dei matrimoni nel municipio di Saint-Gilles (fig. 11). Ancora in tema di pittura decorativa di matrice idealista, Émile Fabry presenta due opere – *La Danse* e *L’Espoir* - del ciclo destinato agli interni dell’Hôtel Aubecq progettato da Victor Horta. A queste si aggiungono ancora le opere di grafica in bianco e nero, ospitate in un’unica sala, e un insieme di pitture di paesaggio, di nature morte e di interni, oltre ad alcuni lavori di Théo Van Rysselberghe, artista che, come sottolinea Fierens-Gevaert, «nous nous proposons de faire connaître au public venitien dans deux ans, par une exposition d’ensemble, concourramment avec les expositions Baertsoen et James Ensor»<sup>13</sup>.

Sembra, dunque, che parte dei contenuti della Biennale del 1914 sia già definita due anni prima.

L’ultima manifestazione lagunare dei Belgi, prima della grande guerra, segna un cambio di registro rispetto alle precedenti. Per rendersene conto è sufficiente anche solo sfogliare il catalogo. L’asse portante sono le quattro importanti individuali, a ciascuna delle quali Fierens-Gevaert dedica una nota di presentazione<sup>14</sup>. Accanto a quella di Van Rysselberghe, compare una collezione di opere di Alfred Delaunois che sostituisce la prevista personale di Albert Baertsoen, non realizzata per le difficoltà di ottenere dai privati le opere richieste. Quanto alle altre due, la mostra di Eugène Laermans segna il trionfo del pittore<sup>15</sup> e quella di Ensor, il trionfo della Biennale<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Fierens-Gevaert, *Préface*, lunga nota manoscritta su tre fogli, non datata, in ASAC, Fs, *Scatole nere padiglioni*, b. “Belgio”.

<sup>14</sup> In realtà almeno per quanto riguarda la pittura, il padiglione presenta oltre alle quattro individuali, altre importanti raccolte di lavori di Armand Rassenfosse e di Léon Frédéric.

<sup>15</sup> Cfr. Nino Barbantini, *Nella XI Esposizione veneziana. Eugenio Laermans I.*, in “La Perseveranza”, 11 maggio 1914.

<sup>16</sup> Un trionfo che è merito anche delle venti sculture di Medardo Rosso, come ricorda Nino Barbantini. Cfr. N. Barbantini, *Rosso. Ensor (1914)*, in Id., *Biennali*, Il Tridente, Venezia 1945, pp. 23-33.

Malgrado Vittorio Pica sia alla sua seconda prova come vice-direttore dell'esposizione, Fradeletto non manca di complimentarsi con l'amico belga per le sue felici scelte: «votre pavillon a remporté un magnifique succès au point de vue artistique et il l'aurait obtenu aussi du côté financier sans la terrible tragédie qui a tout bouleversé. Au commencement d'août Venise est restée tout-à-fait vide»<sup>17</sup>. Il terzetto continuerà, così, instancabilmente a comunicare anche se i rapporti tra Pica e Fierens-Gevaert non saranno sempre distesi: «Permettez seulement de vous observer que en 1912 et en 1914 vous n'avez pas dédaigné de vous consulter avec moi, avant de faire définitivement votre choix et que cette année vous avez tout à fait négligé de le faire»<sup>18</sup>. Questo, in buona sostanza, sarà il *leitmotiv* degli anni Venti, un periodo caratterizzato da intese “di facciata”, più che da un reale affiatamento.

---

<sup>17</sup> Lettera di Antonio Fradeletto a Fierens-Gevaert, Venise 21 novembre 1914, in AMRBAB, PFG, Exposition internationale des Beaux-Arts de 1914 à Venise, dossier 66 “Transfert des oeuvres à Londres”.

<sup>18</sup> Lettera di Vittorio Pica a Fierens-Gevaert, Venise 13 (?) février 1920 in AAC, dossier “Venise 1920. Exposition Internationale des Beaux-Arts”, segnatura: 60.458.

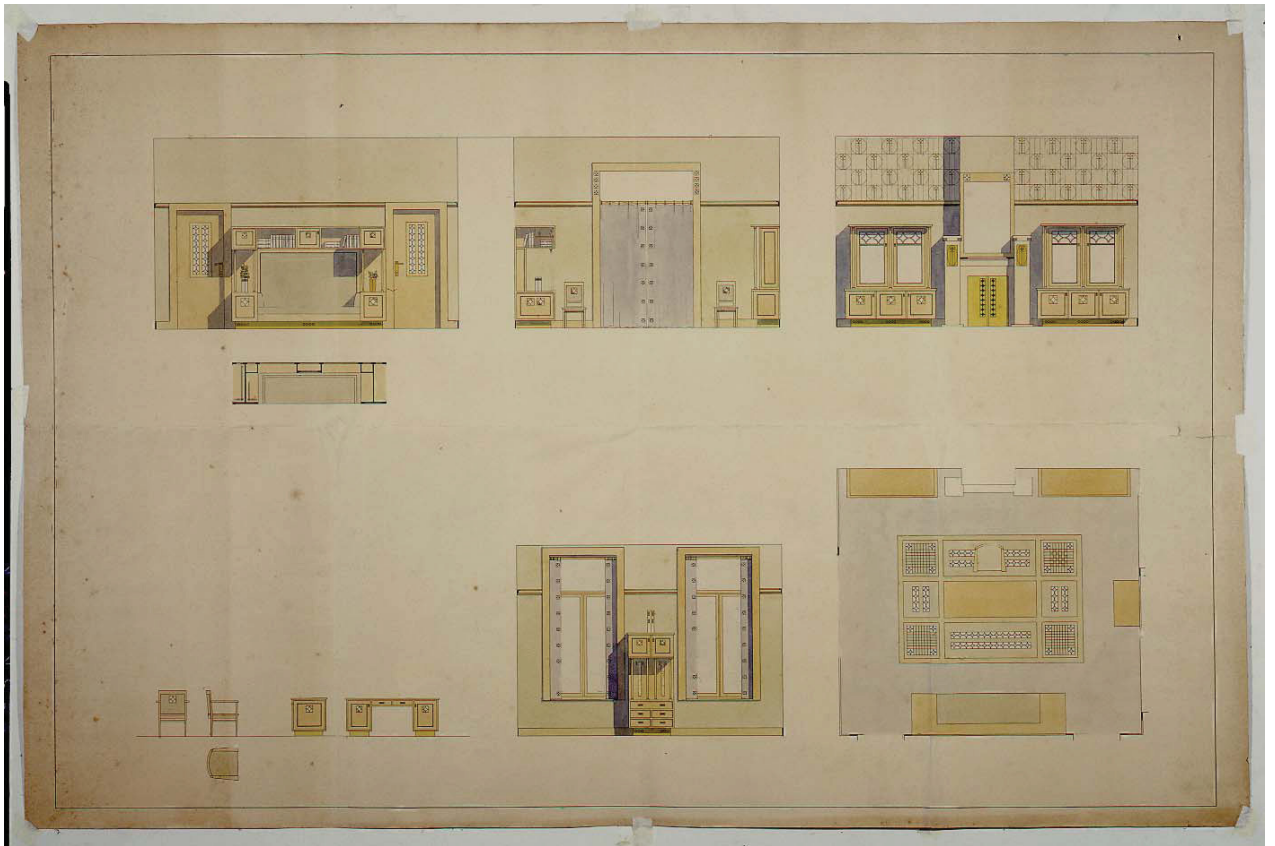


fig. 1 Léon Sneyers, interni della casa di Mr. Chapelle, avenue Louise, Bruxelles 1906 (disegni conservati agli AAM, Bruxelles)

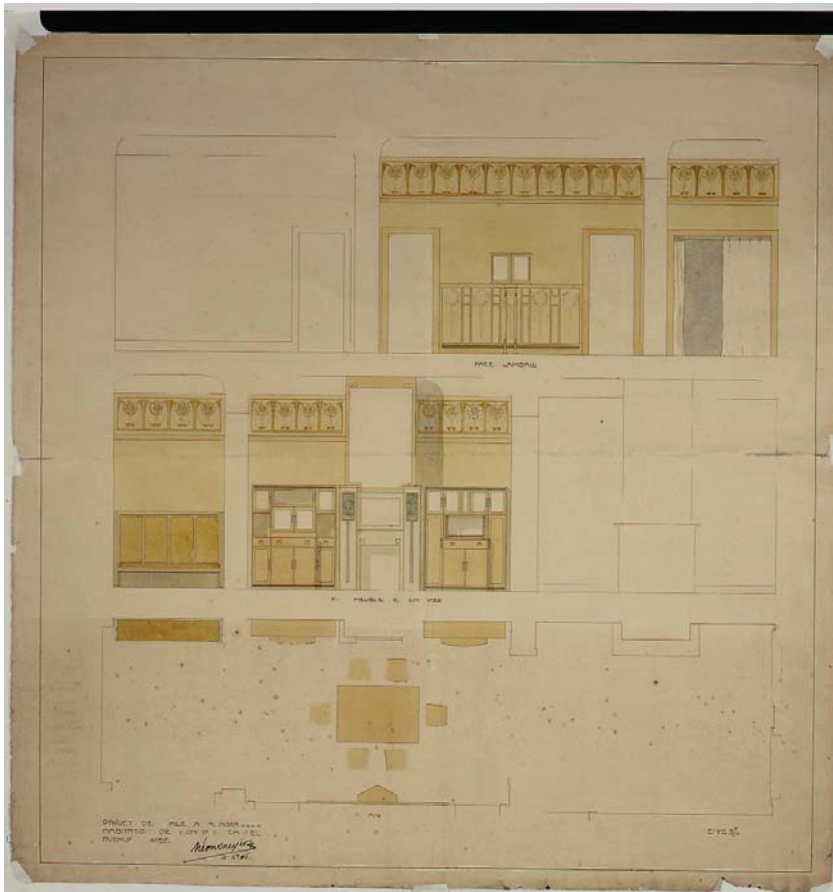


fig. 2 Léon Sneyers, interni della casa di Mr. Chapelle, avenue Louise, Bruxelles 1906 (disegni conservati agli AAM, Bruxelles)



fig. 3 Il padiglione del Belgio alla VII Biennale, 1907

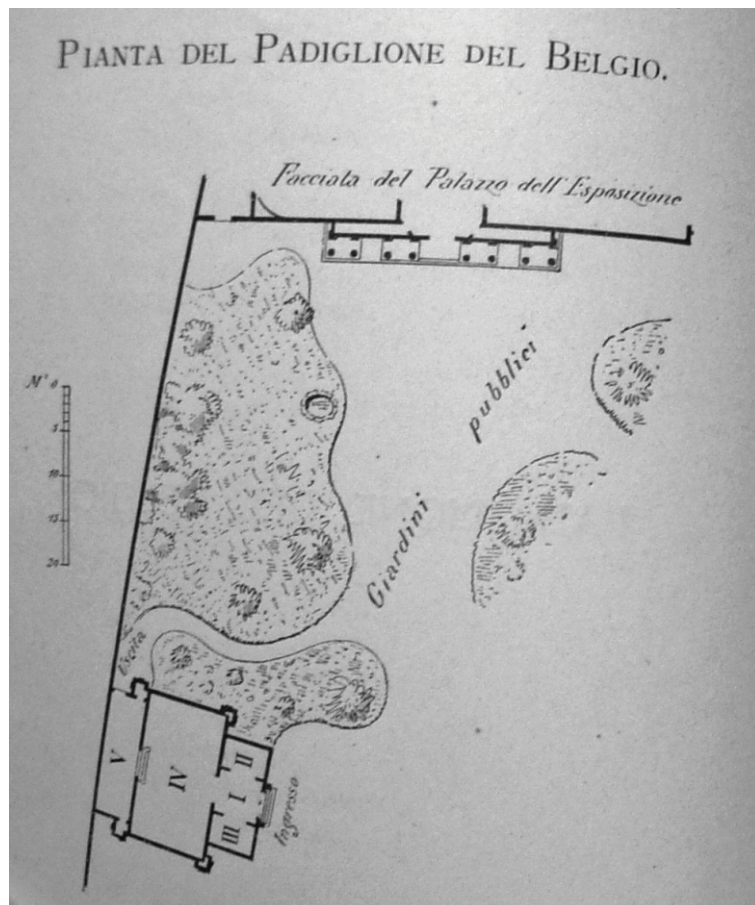


fig. 4 Pianta del padiglione alla VII Biennale, 1907



fig. 5 Salone centrale del padiglione del Belgio,  
VII Biennale, 1907



fig. 6 Vestibolo d'ingresso del padiglione belga,  
VIII Biennale, 1909



fig. 7 Josef Hoffmann,  
Interno della hall di Palais Stoclet,  
Bruxelles 1905-1911

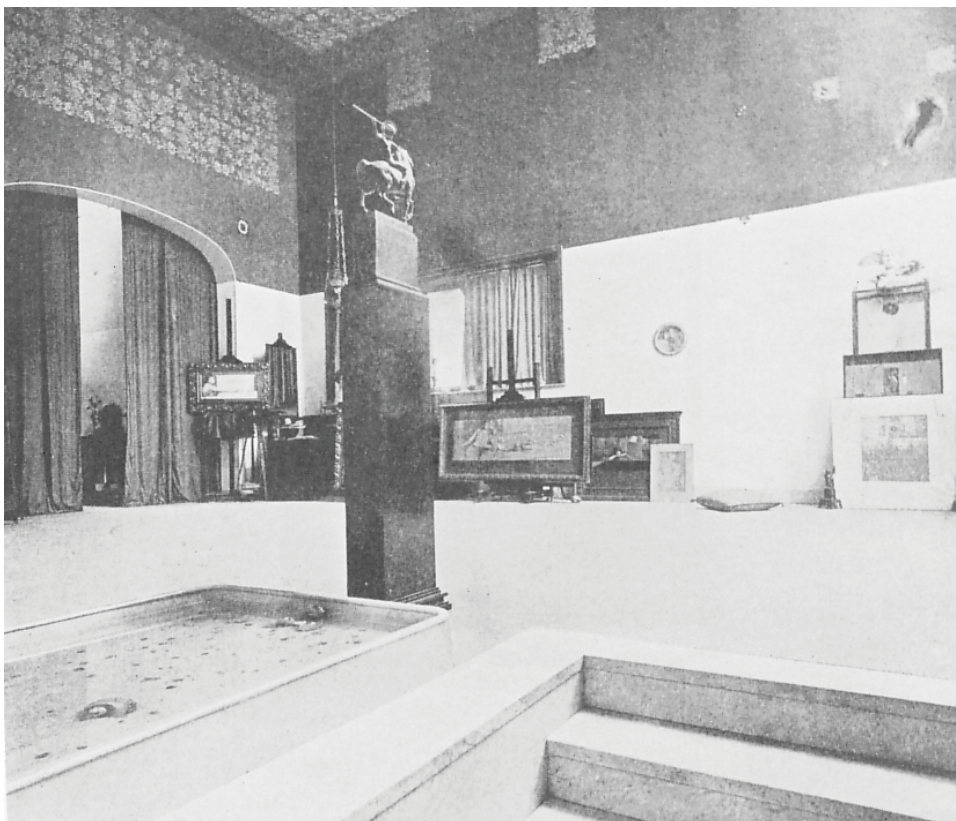


fig. 8 Edouard Pelseneer, Fernand Khnopff, Interno di casa Khnopff,  
Bruxelles 1900-1901  
a sinistra la fontana nell'atelier



fig. 9 Sala centrale del padiglione del Belgio nell'allestimento del 1909, VIII Biennale, 1909

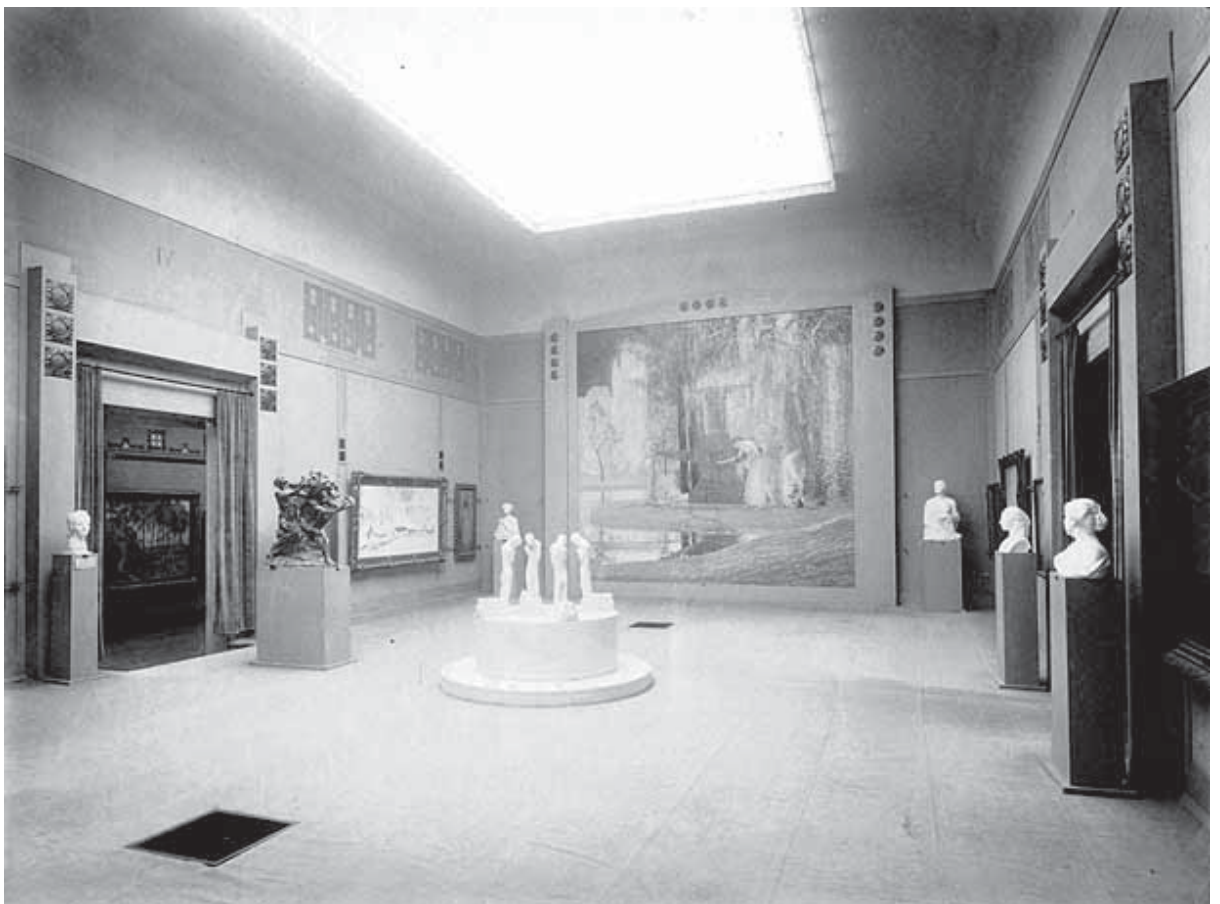


fig. 10 Sala centrale del padiglione del Belgio nell'allestimento del 1909, VIII Biennale, 1909



fig. 11 Interno della sala centrale del padiglione belga nell'allestimento del 1912, X Biennale, 1912



fig. 12 Interno della sala di fondo del padiglione belga nell'allestimento del 1912, X Biennale, 1912  
Sul fondo la nuova saletta del Bianco e Nero





fig. 13 Il padiglione del Belgio alla VIII Biennale del 1909



fig. 14 Gruppo di fronte all'ingresso del padiglione belga alla XIII Biennale, 1922  
Sul prospetto si vedono i bassorilievi di Isidore De Rudder  
Fierens-Gevaert è il terzo da sinistra

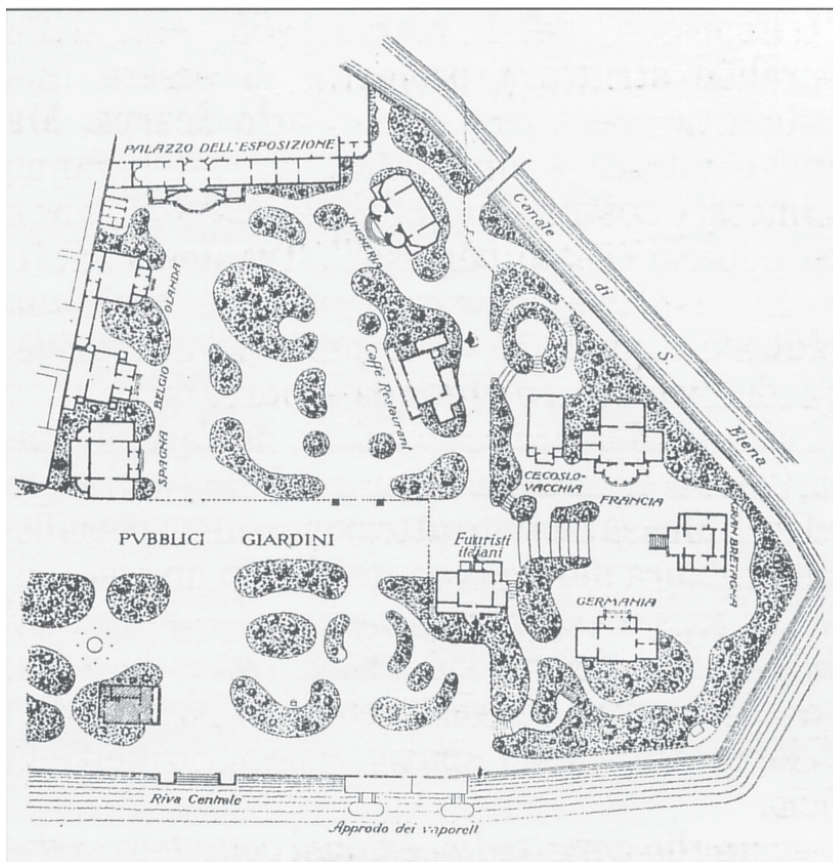


fig. 15 Planimetria dei giardini della Biennale nel 1926  
Il padiglione del Belgio (il secondo a sinistra) mostra le due piccole sale,  
aggiunte nel 1912, ai lati dell'ultimo ambiente che chiude l'edificio



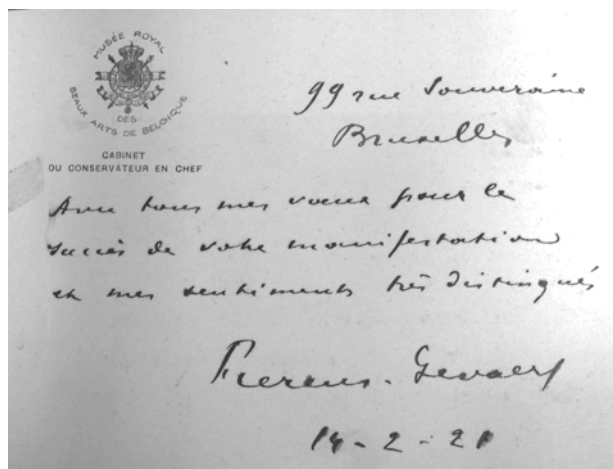
fig. 16 Jean Delville,  
*L'amour des âmes*, 1900



fig. 17 Théo Van Rysselberghe, *La Lecture*, 1903

Epilogo

VENEZIA COME MODELLO



«...dopotutto la storia non è un pullman  
che scarica e cambia passeggeri e personale  
quando arriva al capolinea»

La prima ragione di questo epilogo la chiarisce Hobsbawm per noi. In questo caso, la guerra è una parentesi che non disperde le persone<sup>1</sup>. Nel 1920 il padiglione belga riapre con il commissario di sempre e i rapporti tra Belgio e Biennale ricominciano, così com'era stato dal 1907. L'unico definitivo "capolinea" che questa storia ammette è annunciato sulle pagine della "Gazzetta di Venezia" il 18 dicembre 1926<sup>2</sup>.

Ciò non toglie che nel dopoguerra ci si ritrovi in un contesto diverso con uno scenario artistico in parte nuovo, all'interno del quale, però, la partecipazione belga continua a guadagnare - e a pieno titolo - le colonne dei giornali<sup>3</sup>.

Esiste poi una seconda ragione a motivo di queste brevi righe.

---

\* Eric J. Hobsbawm, *L'Età degli imperi 1875-1914*, Laterza, Roma-Bari (ed cons. 2007), p. 8.

<sup>1</sup> « Cher ami! Enfin libres! Enfin le Paradiso après 4 ½ années d'Inferno! Ma pensée se tourne vers vous et vers mes amis d'Italie comme vers des parents très chers. Dites moi tout de suite comment vous allez et comment vont les vôtres. Où est Pica, comment se porte Bazzoni? Quelle joie j'aurais à vous revoir tous! Nous étions séparés par la plus formidable des barrières mais par les nouvelles qui filtraient à travers les journaux boches et hollandais nous savions l'héroïque conduite de l'armée italienne [...] PS: Comment va le conte Grimani? Presentez-lui mes respects. Sneyers et de Bruyn vont bien», lettera di Fierens-Gevaert [ad Antonio Fradeletto], Bruxelles 3 octobre 1918, in ASAC, Fs, *Scatole nere padiglioni*, b. "Belgio" n. 2, fasc. "XII. Biennale 1920. Padiglione del Belgio".

<sup>2</sup> Cfr. *La morte di Fierens Gevaert*, in "Gazzetta di Venezia", 18 dicembre 1926.

<sup>3</sup> Cfr. Gino Damerini, *L'arte alla XII Esposizione di Venezia*, in "Gazzetta di Venezia", 11 maggio 1920; Gino Damerini, *L'arte alla XII Biennale veneziana. La scultura*, Ivi, 28 agosto 1920; Gino Damerini, *L'aspetto della XIII Esposizione Internazionale d'Arte che si inaugura oggi a Venezia*, Ivi, 4 maggio 1922; Nino Barbantini, *L'arte straniera alla 14a Biennale*, Ivi, 9 novembre 1924; Nino Barbantini, *Il bilancio consuntivo della XVa Biennale. II° L'Arte straniera*, Ivi, 31 ottobre 1926.

Tutto è cominciato con il riconoscimento del Belgio come “terra di modelli” e, lungo il percorso, si è venuta delineando la possibilità di definirlo una sorta di modello anche dal punto di vista delle espressioni artistiche. Nel suo resoconto della Biennale del 1901, Giovanni Cena non esita a farne «la nazione più viva d’Europa in politica e in arte»<sup>4</sup>.

Tuttavia, va ricordato che, se in Belgio si assiste a qualche positiva novità in tema di ordinamento delle esposizioni d’arte, il merito è da attribuire alle esperienze condotte in Italia.

Si è già rilevato, nel corso del lavoro, che l’esposizione di Torino del 1902 fa da volano all’ingresso delle arti decorative al Salon Triennial des Beaux-Arts di Bruxelles del 1903. Abbiamo anche sottolineato come l’esperimento si ripeta nel 1907, sulla scorta dell’episodio milanese dell’anno precedente. In entrambi i casi, però, si trattava di effetti generati più dal successo della prestazione belga che dalla volontà di dare legittimazione ad una formula espositiva nuova. Se così fosse stato l’Esposizione Universale di Bruxelles del 1910 avrebbe ospitato una grande internazionale di arte decorativa, come da più parti richiesto, ma gli appelli sono stati puntualmente disattesi.

Ben altra portata, invece, ci pare avere ciò che accade ad Anversa nel 1911 dove gli organizzatori del Salon d’Art Contemporain dichiarano di ispirarsi alla Biennale veneziana proprio per ragioni di ordinamento<sup>5</sup>.

In sostanza i promotori del Salon di quell’anno decidono di abbandonare la formula delle individuali, seguita fino ad allora, nell’intenzione di allestire un’esposizione a carattere più generale ed ospitare, così, un maggior numero di artisti. Il cambio di registro pone un problema, al quale evidentemente i veneziani hanno saputo dare una risposta convincente: «Notre goût exigerait-il plus de discernement dans la présentation, demanderait-il pour chaque conception du problème de l’art una ambiance adéquate? C’est probable et la question ainsi posée fut avantageusement résolue dans quelques centres qui sont de grands rendez-vous internationaux et, notamment, aux expositions de Venise [...] si tant

---

<sup>4</sup> Giovanni Cena, *L’Esposizione di Venezia. I*, in “Nuova Antologia”, fasc. 707, 1 giugno 1901, pp. 505-518 (in partic. p. 517).

<sup>5</sup> Fierens-Gevaert, *Le Salon de l’Art Contemporain à Anvers*, in “Journal de Bruxelles”, 12-13 avril 1909.

de salons fatiguent, c'est moins par le manque d'oeuvres de marque que parce que celles-ci sont insuffisamment mises en vedette»<sup>6</sup>.

Perciò, sulla scorta di queste riflessioni si creano, almeno in qualche sala, i “quadri ambientali” composti di oggetti d'arte applicata e grandi pannelli decorativi.

In pratica il Salon conferma - e in questo caso per iscritto - l'importante ruolo giocato dalla manifestazione veneziana nell'affermazione di un nuovo linguaggio espositivo e, ormai, testimonia anche l'ampia popolarità delle sue iniziative.

Inoltre, grazie alla nuova configurazione assunta con la realizzazione del primo padiglione, la Biennale gode di un altro importante privilegio. Offre, almeno dal punto di vista di Fierens-Gevaert, la condizione ideale per mettere in mostra la scultura:

«A quelques exceptions près, l'horizon de ces artistes [gli scultori] est trop volontiers limité par l'esthétique des Salons. Que l'amour du grand air et du large décor préserve les jeunes tailleurs d'images des maux qu'engendrent le jute et le vélun des expositions triennales, - et sûrement l'on verra se continuer avec éclat l'incontestable renaissance de la sculpture belge»<sup>7</sup>.

Il giardino non diventa solo “contenitore” di architetture in esposizione, ma rappresenta anche la cornice naturale più idonea per la statuaria. Infatti, non c'è edizione della mostra in cui il Belgio non esponga sculture “en plein air”, siano esse all'ingresso del padiglione, ad accogliere il visitatore, o semplicemente distribuite tra le aiuole: “au jute et au vélun” Venezia sembra rispondere ancora con un'opportunità in più.

Se, quindi, è più d'una la ragione che fa della manifestazione lagunare un modello espositivo, altre la indicano come un vero esempio di gestione e di organizzazione:

«Pendant toute la durée de l'exposition (six ou sept mois) l'attention du public est tenue en haleine. Réceptions, études dans les revues, articles et notes

---

<sup>6</sup> *L'Art Contemporain. Salon 1911. Catalogue*, 18 février – 30 mars, Imprimerie J. E. Buschmann, Anvers 1911, p. 14.

<sup>7</sup> Fierens-Gevaert, *L'Art en Belgique*, in *Le Musée d'art. Galerie des chefs d'oeuvre et précis de l'histoire de l'Art au XIXe siècle, en France et à l'étranger*, sous la direction de Pierre-Louis Moreau, t. II, Librairie Larousse, Paris [s.d. ma post 1906 e ante 1910], pp. 223-246 (in partic. per la scultura pp. 226-230). Si veda anche Fierens-Gevaert, *Sculpture de plein air*, in “Le Samedi”, n. 12, 1 avril 1905, pp. 5-6.

dans les journaux se succèdent. Chez nous l'organisation des salons est confiée à des fonctionnaires et un comité d'artistes qui, l'exposition ouverte, se dispersent, viennent de temps à autre flâner en amateurs dans les salles, mais se désintéressant des résultats pratiques. A Venise il en va différemment. Le secrétaire général est un homme éminent [...] qui passe tous les jours plusieurs heures à l'exposition, en compagnie d'un administrateur, d'un secrétaire adjoint et de plusieurs employés. Un préposé à la vente est placé dans chaque pavillon. [...] Une grande émulation règne entre les différents pouvoirs publics (Etat, ville, province), et les personnages officiels (membres de la famille royale, ministres, etc.) au point de vue des acquisitions. La guerre n'a pas interrompu cette tradition»<sup>8</sup>.

Quando mette a stampa queste considerazioni Fierens-Gevaert è ormai a tutti gli effetti un “uomo delle istituzioni”. Da un anno è direttore unico dei Musei Reali del Belgio. Ciononostante non smette il suo ruolo di “coscienza critica” del sistema.

Fin dall'inizio, i progetti di cui si fa portavoce sono finalizzati ad ottenere il riconoscimento e l'appoggio degli ambienti ufficiali. Le partecipazioni alle mostre di Torino e Milano ne sono una valida prova.

Pur sostenendo i circoli artistici indipendenti e difendendone le attività, non è attraverso la creazione di “strutture parallele” a quelle ufficiali che, secondo il commissario, va condotta la battaglia per l'affermazione dell'arte nuova. L'idea del rinnovamento deve essere, invece, introdotta nel sistema esistente. In questo senso la sua azione si pone come alternativa a quella, per esempio, di Octave Maus da sempre impegnato a rivendicare l'autonomia e a “briser l'institution”.

Ai suoi occhi, dunque, Venezia ha il grande merito di aver istituzionalizzato l'esigenza del continuo cambiamento; di avere, cioè, legittimato quella “dinamicità” che in Belgio caratterizza tanti settori della società ma resta colpevolmente estranea dall'ambito delle esposizioni di stato: «Mais c'est bien en vain que nous indiquons le système vénitien. Aurons-nous jamais le moyen de nous en inspirer? Nous n'avons plus de salon du tout. Que nous sommes loin, hélas! de Venise!»<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Fierens-Gevaert, *Exposition internationale des Beaux-Arts, Venise 1920. Les Expositions vénitiennes*, in “Comité belge des Expositions et des Foires. Bulletin officiel”, n. 5, 15 décembre 1920, pp. 14-15 (citaz. da p. 15).

<sup>9</sup> Ibidem.



## APPARATI BIBLIOGRAFICI



VITTORIO PICA — L'ARTE DECORATIVA  
ALL' ESPOSIZIONE DI MILANO: LA SE-  
ZIONE ITALIANA — ESTRATTO DALL' EMPO-  
RIUM, Vol. XXIV, N. 142, OTTOBRE 1906.

À l'ami H. Fischer-Gesert

avec mes sentiments affectueux

pour l'année nouvelle

Milano (25, via Solferino):

12 1907

Vittorio Pica

**Articoli e scritti di  
Hippolyte Fierens-Gevaert\***

- *L'Art en Belgique*, in *Le Musée d'art. Galerie des chefs d'oeuvre et précis de l'histoire de l'Art au XIXe siècle, en France et à l'étranger*, sous la direction de Pierre-Louis Moreau, t. II, Librairie Larousse, Paris [s.d. ma post 1906 e ante 1910], pp. 223-246;
- *A propos de l'inauguration de la Maison Art Nouveau de M. Bing*, in "L'Indépendance Belge", 10 janvier 1896;
- *Pages d'esthétique (extrait)*, in "La Plume", t. VII, fasc. 170, 15 maggio 1896, pp. 330-332;
- *Essais sur l'art contemporain*, Félix Alcan, Paris 1897;
- *L'Exposition internationale de Bruxelles. I. L'art belge contemporain*, in "La Revue de l'art ancien et moderne", t. I, 1897, pp. 227-235;
- *L'Exposition internationale de Bruxelles. II.*, in "La Revue de l'art ancien et moderne", t. II, 1897, pp. 161-174;
- *L'Exposition internationale de Bruxelles. III. Les arts appliqués*, in "La Revue de l'art ancien et moderne", t. II, 1897, pp. 269-277;
- avec Gaston Migeon, *La sculpture décorative e Tapisseries et broderies*, in "Art et décoration", t. I, 1er semestre 1897, n.4, avril 1897, pp. 81-86;
- *Chronique Artistique. VIe geste esthétique de l'Ordre de la Rose + Croix, du Temple et du Graal*, in "L'Ermitage", a. VIII, n. 4 avril 1897, pp. 271-274;
- *A propos des Salons. II. Un inspiré: M. Constantin Meunier*, in "L'Ermitage", a. VIII, n. 6 juin 1897, pp. 376-379;
- *L'Art Public*, in "Revue de Paris", 15 novembre 1897, pp. 426-448;

---

\* Questo non è un regesto ma solo una raccolta di contributi che, a vario titolo, ci hanno aiutato nello svolgimento del lavoro. Non esistendo, ad oggi, una bibliografia nemmeno parziale degli scritti di Fierens-Gevaert ci sembrava utile e doveroso raggrupparli in una sezione a parte.

- *Une exposition coloniale à Tervueren*, in “Journal des débats politiques et littéraires”, 18 janvier 1898;
- *Fernand Khnopff*, in “Art et décoration”, t. IV, 2e semestre, juillet-décembre 1898, pp. 116-124;
- *Les monuments funéraires de Leonardo Bistolfi*, in “Art et décoration”, t. IV, 2e semestre, juillet-décembre 1898, pp. 180-184;
- *La Tristesse contemporaine*, Félix Alcan, Paris 1899;
- *Frank Brangwyn*, in “Art et décoration”, t. VI, 2e semestre, juillet-décembre 1899, pp. 23-31;
- *Jef Lambeaux et le Monument des Passions Humaines*, in “Art et décoration”, t. VI, 2e semestre, juillet-décembre 1899, pp. 129-133;
- *Les restaurations en Belgique*, in “Chronique des arts et de la curiosité”, supplément à la “Gazette des Beaux Arts”, n. 35, 17 novembre 1900, pp. 347-349;
- *Les restaurations en Belgique II*, in “Chronique des arts et de la curiosité”, supplément à la “Gazette des Beaux Arts”, n. 37, 1er décembre 1900, pp. 364-366;
- *Psychologie d'une ville. Essai sur Bruges*, Félix Alcan, Paris 1901;
- *George Minne*, in “Art et décoration”, t. X, 2e semestre, juillet-décembre 1901, pp. 108-112;
- *Esthétique urbaine. L'Embellissement des villes*, in “Revue universelle”, n. 4, 26 janvier 1901, pp. 73-78;
- *Les restaurations en Belgique*, in “Chronique des arts et de la curiosité”, supplément à la “Gazette des Beaux Arts”, n. 5 (in realtà n. 6), 9 février 1901, p. 46;
- *Les restaurateurs belges*, in “L'Art Moderne”, n. 6, 10 février 1901, pp. 41-43;
- *Restaurations et restaurateurs*, in “L'Art Moderne”, n. 34, 25 août 1901, pp. 285-286;
- *Restaurations monumentales*, in “Revue universelle”, n. 37, 14 septembre 1901, pp. 869-871;
- *Restaurations monumentales*, in “L'Art Moderne”, n. 42, 20 octobre 1901, pp. 349-350;

- *L'Effort*, in "Bulletin de L'Effort", a. I, 1901-1902, pp. 27-28;
- *M. Edmond Picard*, in "La Revue Latine. Journal de littérature comparée", a. I, 1902, pp. 117-123;
- *L'Exposition de Turin*, in "La Revue de l'Art ancien et Moderne", t. XII, 1902, pp. 52-65;
- *La porte des Baudets*, in "L'Art Moderne", n. 8, 23 février 1902, pp. 61-62;
- *L'Exposition de Turin. Première lettre*, in "Journal des débats politiques et littéraires", 18 mai 1902;
- *L'Exposition de Turin. Deuxième lettre*, in "Journal des débats politiques et littéraires", 11 juin 1902;
- *L'Exposition de Turin. Troisième lettre*, in "Journal des débats politiques et littéraires", 18 juin 1902;
- *L'arte moderna in Belgio e l'Esposizione di Torino*, in "Nuova Antologia", vol. 183, fasc. 732, 16 giugno 1902, pp. 666-677;
- *La sezione belga all'Esposizione d'Arte decorativa moderna*, in "L'arte decorativa moderna", a. I, n. 6, giugno 1902, pp. 161-192;
- *L'Exposition de Turin. I*, in "L'Art Moderne", n. 30, 27 juillet 1902, pp. 249-251;
- *L'Exposition de Turin. II*, in "L'Art Moderne", n. 31, 3 août 1902, pp. 257-259;
- *George Minne*, in "L'Art Moderne", n. 46, 16 novembre 1902, pp. 377-379;
- *L'architecture moderne au point de vue esthétique et social*, in "L'Émulation", n. 12, décembre 1902, colonnes 103-113;
- *Notes sur l'Art décoratif moderne en Belgique (A propos de l'Exposition de Turin)*, in "Durendal", 1902, pp. 470-484;
- *Nouveaux essais sur l'art contemporain*, Félix Alcan, Paris 1903;
- *Les écoles d'architecture moderne*, in "L'Émulation", n. 2, février 1903, colonnes 9-12;
- *Les écoles d'architecture moderne*, in "L'Émulation", n. 3, mars 1903, colonnes 17-18;

- *Les écoles d'architecture moderne*, in “L'Émulation”, n. 4, avril 1903, colonnes 25-27;
- *Architecture moderne*, in “L'Art Moderne”, n. 29, 19 juillet 1903, p. 255;
- *L'esthétique. I*, in “L'Art Moderne”, n. 32, 9 août 1903, pp. 275-277;
- *L'esthétique. II*, in “L'Art Moderne”, n. 33, 16 août 1903, pp. 283-285;
- *Albert Baertsoen*, in “Art et décoration”, t. XIV, 2e semestre, juillet-décembre 1903, pp. 258-264;
- *La Libre Esthétique. Maurice Denis*, in “Durendal”, a. X, 1903, pp. 228-229;
- *Esthétique et philosophie de l'art*, résumé des cours 1903-1904, Polleunis et Ceuterick, Bruxelles;
- *La Renaissance en Italie*, résumé des cours 1903-1904, Polleunis et Ceuterick, Bruxelles;
- *Maurice Denis au Vésinet*, in “Durendal”, a. XI, 1904, pp. 294-295;
- *Jules Lagaë*, in “Durendal”, a. XI, 1904, pp. 414-416;
- *Esthétique et philosophie de l'art. Histoire de l'esthétique*, résumé des cours 1904-1905, Polleunis et Ceuterick, Bruxelles;
- *La Renaissance hors d'Italie*, résumé des cours 1904-1905, Polleunis et Ceuterick, Bruxelles;
- *Les artistes belges à l'étranger*, in *Congrès international d'expansion économique mondiale tenu à Mons du 24 au 28 septembre 1905 sous le haut patronage de sa majesté le roi Léopold II et du gouvernement belge. Rapports*, t. III Section I – Enseignement, Hayez, Bruxelles 1905, pp. 1-14;
- *L'histoire de l'esthétique*, in “Revue de l'instruction publique”, t. XLVIII, 1905, pp. 8-20;
- *Origines et progrès de la Renaissance septentrionale*, in “Durendal”, a. XII, 1905, pp. 33-44;
- *Jordaens décorateur*, in “Durendal”, a. XII, 1905, pp. 348-355;
- *Sculpture de plein air*, in “Le Samedi”, a. II, n. 12, 1 avril 1905, pp. 5-6;

- *La Bonté de Meunier*, in “La Samedi”, a. II, n. 13, 8 avril 1905, pp. 1-2;
- *Henri Baes peintre décorateur*, in “La Belgique artistique et littéraire”, n. 5, février 1906, pp. 696-706;
- *Petites Villes d’Italie*, in “L’Art Moderne”, n. 18, 6 mai 1906, pp. 139-140;
- *La Culture du Goût*, in “L’Instituteur belge”, a. III, n. 24, 14 juin 1906, p. 3; n. 25, 21 juin 1906, p. 2; pubblicato anche in “Bulletin de L’Art à l’École et au Foyer”, a. I, nn. 5-6, mai-juin 1906, pp. 39-41 e in “Le Samedi”, a. III, n. 14, 28 avril 1906;
- *Le Monument Segantini par Léonardo Bistolfi*, in “Art et Décoration”, a. X, t. XX, juillet-décembre 1906, pp. 18-19;
- *L’Art décoratif belge à l’Exposition de Milan*, in “L’Art Moderne”, n. 29, 22 juillet 1906, p. 229;
- *Un Ami des Arbres aux Enfants*, in “L’Art Moderne”, n. 37, 16 septembre 1906, pp. 291-293;
- *Lettre d’Italie. Promenade à l’Exposition de Milan. L’art décoratif*, in “L’Indépendance belge”, 20 septembre 1906, pp. 1-2;
- *L’Art décoratif belge*, in “L’Art Moderne”, n. 39, 30 septembre 1906, pp. 310-311;
- *Préface*, in *L’Art Décoratif Moderne Belge à l’Exposition de Milan. 1906. Catalogue de l’exposition*, Imprimerie L. F. Cogliati, Milano 1906, pp. 11-14;
- *Groupe III. Notes préliminaires*, in *Exposition internationale de Milan 1906. Section belge. Catalogue officiel*, Bruxelles 1906, pp. 77-80;
- *Figures et sites de Belgique*, G. Van Oest & Cie, Bruxelles 1907;
- *L’art au XXe siècle et son expression en Belgique*, in “La Belgique artistique et littéraire”, t. IX, novembre 1907, pp. 169-189;
- *L’Esthétique de Platon*, in “Durendal”, a. XV, 1908, pp. 295-309;
- *L’Expansion artistique*, in “L’Expansion belge”, a. I, n. 1, février 1908, pp. 19-21;
- *Antoine Wiertz*, in “L’Art Moderne”, n. 34, 22 août 1908, pp. 268-269;

- *Joseph Olbrich*, in “L’Art Moderne”, n. 39, 27 septembre 1908, pp. 309-310;
- *La Musique et son action sur la jeunesse*, in “Bulletin de L’Art à l’École et au Foyer”, a. IV, n. 4, avril 1909, pp. 43-46;
- *Les peintres russes*, in “L’Art Moderne”, n. 43, 22 octobre 1910, pp. 338-339;
- *La manifestation J. D. [Jules Destrée] Discours de M. Fierens-Gevaert*, in “L’Art Moderne”, 12 novembre 1911, pp. 361-363;
- *Le Salon d’art religieux moderne. Belgique et Hollande*, in “L’Art Flamand & Hollandais”, a. IX, t. XVIII, n. 9, septembre 1912, pp. 65-84;
- *La Peinture du Musée ancien de Bruxelles*, G. Van Oest & Cie, Bruxelles 1913;
- *L’Architecture à l’Exposition de Gand*, in “Art & Technique”, a. IX, n. 9, décembre 1913, pp. 133-139;
- *L’enseignement de l’histoire de l’art en Belgique*, in “Revue de synthèse historique”, t. XXVIII, n. 82, février 1914, (extrait pp. 3-11);
- *De Laethem-Saint-Martin à Méry-sur-Ourthe*, in “Durendal”, a. XXI, 1914, pp. 65-69;
- *Le Salon des Arts décoratifs modernes à l’Exposition triennale*, in “La Belgique artistique et littéraire”, a. IX, t. XXXIV, n. 124, juillet 1914, pp. 335-359;
- *Alfred Delaunois; James Ensor; Eugène Laermans; Théo van Rysselberghe*, in *Catalogo della XI Esposizione internazionale d’arte della città di Venezia*, Carlo Ferrari, Venezia 1914, pp. 150-151, 152-154, 156-158, 159-160;
- *L’Art moderne en Belgique pendant la guerre*, in “Renaissance des arts français et des industries de luxe”, n. 6, juin 1919, pp. 264-276;
- *Destruction et reconstruction*, in “L’Art belge. Journal du mouvement artistique belge”, a. I, n. 1, 30 novembre 1919, p. 1;
- *Un compère moderne*, in “L’Art belge. Journal du mouvement artistique belge”, a. I, n. 2, 15 décembre 1919, pp. 1-2;
- *Nos maîtres. Alfred Delaunois*, in “L’Art belge. Journal du mouvement artistique belge”, a. I, n. 3, 31 décembre 1919, pp. 1-2;

- *Les Musées Royaux de peinture et de sculpture pendant la guerre*, in “Bulletin officiel du Touring Club de Belgique”, a. XXVI, n. 4, 15 février 1920, pp. 92-94;
- *Nos maîtres. Henri Cassiers*, in “L’Art belge. Journal du mouvement artistique belge”, a. II, n. 2, 15 avril 1920, pp. 1-2;
- *La Belgique aux Biennales de Venise (Réouverture en avril 1920)*, in “Comité belge des Expositions et des Foires. Bulletin officiel”, a. XVI, n. 1, 15 avril 1920, pp.14-15;
- *Discours prononcé aux funérailles de Charles-Louis Cardon par M. Fierens-Gevaert au nom du Musée*, in “L’Art belge. Journal du mouvement artistique belge”, a. II, n. 8, 30 septembre 1920, pp. 13 e 15;
- *Exposition internationale des Beaux-Arts, Venise 1920. Les Expositions vénitiennes*, in “Comité belge des Expositions et des Foires. Bulletin officiel”, a. XVI, n. 5, 15 décembre 1920, pp.14-15;
- *Nos maîtres. Alfred Delaunois*, in “L’Art belge. Journal du mouvement artistique belge”, a. III, n. 1, 31 janvier 1921, pp. 1-5;
- *Nos maîtres. Xavier Mellery*, in “L’Art belge. Journal du mouvement artistique belge”, a. III, nn. 2-3, février-mars 1921, pp. 2-3;
- *Le Brabant*, in “Bulletin officiel du Touring Club de Belgique”, a. XXVII, n. 15, 1er août 1921, pp. 339-341;
- *L’art des temps nouveaux*, conférence faite à Milan alla Galleria Pesaro, 1922;
- avec L’Abbé Puissant, *Considérations sur l’art moderne*, in “Bulletin des Commissions royales d’Art et d’Archéologie”, a. XXII, 1923 (ed. cons in estratto: Vromant & Co, Bruxelles, 1924);
- *L’art belge, ancien et moderne (exposition du Jeu de Paume)*, in “Gazette des Beaux Arts”, juin 1923, pp. 317-342;
- *L’Architecture et l’Art décoratif modernes en Belgique*, in “L’amour de l’art”, a. IV, n. 4, avril 1923, numéro consacré à *L’Architecture et l’Art décoratif modernes en Belgique*, pp. 505-522; poi ripubblicato in “La Cité. Architecture, urbanisme”, a. IV, n. 6, décembre 1923, pp. 93-112;
- *Les paysagistes de Flandres et de Wallonie (XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles)*, in “Bulletin officiel du Touring Club de Belgique”, a. XXXII, n. 18, 15 septembre 1926, pp. 409-410;



- *L'évolution de la grande industrie par l'architecture et l'outillage moderne*, in "Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie", a. LXV, 1926, pp. 298-309;
- *Ceremonie en l'honneur de James Weale organisée à Bruges le 14 novembre 1926. Discours prononcé par Monsieur Fierens-Gevaert*, in "Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie", a. LXV, 1926, pp. 331-333;
- *Mostra individuale di George Minne e la scuola di Laethem-Saint-Martin*, in *Catalogo della XV Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, Carlo Ferrari, Venezia 1926, pp. 159-163;
- *Le réalisme flamand*, in "Bulletin officiel du Touring Club de Belgique", a. XXXIII, n. 13, 1er juillet 1927, pp. 197-198 [postumo];

**I feuillets nel  
"Journal de Bruxelles"  
1908-1913**

**1908**

- Antoine Wiertz, Henri Evenepoel*, 10 août 1908;
- Promenade à Bruges*, 24 août 1908;
- Architectures de demain et de jadis*, 7 septembre 1908;
- Le peintre des Portinari*, 21 septembre 1908;
- La cité de sainte Gertrude: Nivelles*, 5 octobre 1908;
- De Villiers à Anvers*, 19 octobre 1908;
- La Flandre à Venise*, 9 novembre 1908;
- Un Memlinc en Sicile*, 23 novembre 1908;
- Variations nouvelles sur l'art décoratif*, 7 décembre 1908;
- Le dessinateur de la Cheminée du Franc*, 21 décembre 1908;

**1909**

- Addio Messina!*, 4 janvier 1909;
- De Piranesi à Fantin-Latour*, 18 janvier 1909;
- Tradition et Revendication*, 1er février 1909;
- Emile Fabry et Albert Ciamberlani*, 15 février 1909;
- Matinée au Musée Ancien*, 1er-2 mars 1909;
- De la Grande Place au Musée Moderne*, 15 mars 1909;
- Le Peintre de Port Royal*, 29 mars 1909;
- Le Salon de l'Art Contemporain à Anvers*, 12-13 avril 1909;

*Un maître d'autrefois et un maître d'aujourd'hui*, 26 avril 1909;  
*De la lagune vénitienne au pays Mosan*, 10 mai 1909;  
*Temps heroïques et expositions printanières*, 24 mai 1909;  
*Deux génies de la sculpture belge*, 7 juin 1909;  
*Nordiska*, 21 juin 1909;  
*Nordiska (suite et fin)*, 5 juillet 1909;  
*Les leçons artistiques de Berlin*, 22 juillet 1909;  
*La beauté franciscaine*, 2 août 1909;  
*Le Salon de Gand*, 16-17 août 1909;  
*Promenades au littoral*, 30 août 1909;  
*L'Art et l'Enfant*, 13 septembre 1909;  
*Les Époques de la musique*, 28 septembre 1909;  
*Le peintre de Gand*, 11 octobre 1909;  
*Les tableaux du Roi*, 25 octobre 1909;  
*Les tableaux du Roi (Suite et fin)*, 8 novembre 1909;  
*James Ensor et autres*, 22 novembre 1909;  
*Bruegel l'Ancien*, 6 décembre 1909;  
*Le Cinquantenaire des Acquerellistes*, 20 décembre 1909;

## 1910

*Pour la chanson populaire*, 6 janvier 1910;  
*Quatrième Salon de l'Estampe*, 17 janvier 1910;  
*Paris, aller et retour*, 31 janvier 1910;  
*Grèce et Vénétie*, 14 février 1910;  
*Mlle Jeanne Tordues*, 28 février 1910;  
*Ainsi parla Rubens*, 14 mars 1910;  
*L'Estampe japonaise*, 28-29 mars 1910;  
*Bruxelles-Anvers*, 11 avril 1910;  
*De Tervueren à la Semois*, 25 avril 1910;  
*Gestes américains et reminiscences florentines*, 9 mai 1910;  
*Bernard Van Orley*, 23 mai 1910;  
*L'exposition Doudelet. Le portrait français*, 6 juin 1910;  
*L'art à l'Exposition. Premier article. L'art belge au XVIIe siècle*, 20 juin 1910;  
*L'art à l'Exposition. Second article. Coup d'oeil sur l'Exposition rétrospective du Cinquantenaire*, 4 juillet 1910;  
*L'art à l'Exposition. Troisième article. Grandeur et servitude de l'art décoratif belge*, 22 juillet 1910;  
*L'art à l'Exposition. Quatrième article. La peinture belge contemporaine au Cinquantenaire*, 1er août 1910;  
*L'art à l'Exposition. Cinquième article. L'art belge contemporain au Cinquantenaire*, 15 août 1910;  
*L'art à l'Exposition. Sixième article. Toujours Rubens*, 29 août 1910;  
*L'art à l'Exposition. Septième article. Artistes italiens*, 12 septembre 1910;  
*L'art à l'Exposition. Huitième article. Artistes espagnoles et russes au Cinquantenaire*, 26 septembre 1910;  
*L'art à l'Exposition. Neuvième article. Promenade au Solbosch*, 10 octobre 1910;

- L'art à l'Exposition. Dixième article. Nouvelle promenade au Solbosch*, 24 octobre 1910;  
*L'art à l'Exposition. Onzième article. Dernière promenade au Solbosch*, 31 octobre 1910;  
*L'art à l'Exposition. Douzième article. Dernière visite au Cinquantenaire*, 7 novembre 1910;  
*L'art à l'Exposition. Dernier article. Post-scriptum Médailles - Sculptures*, 21 novembre 1910;  
*Les grandes étapes de la science esthétique*, 5 décembre 1910;  
*Expositions et Livres*, 19 décembre 1910;

## 1911

- Grétry et ses librettistes*, 2-3 janvier 1911;  
*Architecture moderne et Portraits anciens*, 16 janvier 1911;  
*Vandalisme brugeois et bruxellois - Maîtres graveurs et dessinateurs*, 30 janvier 1911;  
*D'une vieille tour et de deux livres*, 13 février 1911;  
*Humanisme*, 27 février 1911;  
*Quelques salonnets et un beau livre*, 13 mars 1911;  
*La Renaissance du grand Art* 27 mars 1911;  
*Vers Rome!*, 10 avril 1911;  
*La Libre Esthétique*, 24 avril 1911;  
*La peinture flandro-napolitaine*, 8 mai 1911;  
*Le Salon de Printemps*, 22 mai 1911;  
*Symbolisme chrétien et réalisme hollandais*, 5-6 juin 1911;  
*Dentelles et orfèvreries*, 19-20 juin 1911;  
*Les paysagistes wallons*, 3 juillet 1911;  
*La décoration de la Cour d'assises de Jean Delville*, 17-18 juillet 1911;  
*Dons et acquisitions*, 31 juillet 1911;  
*L'Art à l'Exposition de Charleroi*, 14 août 1911;  
*La Joconde - L'exposition de Malines*, 28 août 1911;  
*La sculpture belge aux XVII<sup>me</sup> et XVIII<sup>me</sup> siècles*, 11 septembre 1911;  
*Lambert Lombard*, 25 septembre 1911;  
*Une conférence au Musée ancien. Les expositions du Musée moderne*, 9 octobre 1911;  
*Le Sodoma*, 23 octobre 1911;  
*L'abbaye de la Cambre*, 6 novembre 1911;  
*L'art chrétien moderne*, 20 novembre 1911;  
*L'art chrétien moderne*, 4 décembre 1911;  
*De la Salle Studio au Musée moderne*, 18 décembre 1911;

## 1912

- Restaurations malinoises*, 1er janvier 1912;  
*De Louvain à Gand*, 15 janvier 1912;  
*Art et Archéologie (A propos de l'Hôtel-de-Ville de Louvain)*, 29 janvier 1912;

*Victor Rousseau et le Salon de "Pour L'Art"*, 12 février 1912;  
*Juste Suttermans*, 26-27 février 1912;  
*La vente Weber*, 11 mars 1912;  
*J.-L. Forain*, 25 mars 1912;  
*L'Exposition de la Miniature*, 8-9 avril 1912;  
*L'Exposition de la Miniature. Deuxième article. La Section anglaise*, 22 avril 1912;  
*L'Exposition de la Miniature. Troisième article. La Section française*, 6 mai 1912;  
*L'Exposition d'art religieux*, 20 mai 1912;  
*La peinture religieuse au quinzième siècle flamand*, 1er juillet 1912;  
*Mathieu et Paul Bril*, 15-16 juillet 1912;  
*Au Conservatoire*, 29 juillet 1912;  
*La sculpture française au treizième siècle*, 12 août 1912;  
*La sculpture française au treizième siècle*, 26 août 1912;  
*Par les routes de la France*, 9 septembre 1912;  
*Guillaume, Jacques Joseph de Bosschaert*, 23 septembre 1912;  
*Guillaume, Jacques Joseph de Bosschaert*, 7 octobre 1912;

### **1913**

*Expositions diverses*, 7 avril 1913;  
*L'Art social*, 21 avril 1913;  
*A propos du centenaire Richard Wagner*, 5 mai 1913;  
*Le Salon de Printemps*, 19 mai 1913;  
*Autour d'un Epitaphier*, 2 juin 1913;  
*L'Exposition de Gand*, 16 juin 1913;  
*Peintres de la Flandre contemporaine*, 30 juin 1913;

## **Il padiglione e la Biennale dalla stampa belga (1907 - 1914)**

- **VII Biennale di Venezia, 1907**

### **PERIODICI**

- Robert Sand, *Le Salon international des Beaux-Arts de Venise*, in “Durendal”, a. XIII, 1906, pp. 36-38;
- Louis Dumont-Wilden, *Belgische Kunst te Venetië*, in “Onze Kunst” (Anvers-Amsterdam), a. VI, février 1907, pp. 122-129;
- L.F. [?], *L'exposition de Venise*, in “La Fédération artistique”, a. XXXIV, n. 28, 14 avril 1907, pp. 211-212;
- Redaz., *L'exposition de Venise*, in “La Fédération artistique”, a. XXXIV, n. 29, 21 avril 1907, p. 221;
- Ugo Ojetti, *Exposition de Venise. Le Pavillon Belge*, in “La Fédération artistique”, a. XXXIV, n. 33, 19 mai 1907, pp. 249-250;
- Redaz., *L'Exposition de Venise*, in “La Fédération artistique”, a. XXXIV, n. 35, 2 juin 1907, pp. 267-268;
- Redaz., *Nos artistes à l'étranger*, in “La Fédération artistique”, a. XXXIV, n. 37, 16 juin 1907, pp. 284-285;
- Louis Dumont-Wilden, *L'art belge à Venise*, in “L'Art Flamand & Hollandais”, a. IV, t. VIII, n. 7, juillet 1907, pp. 13-19;
- Redaz., *Ventes au pavillon belge de l'Exposition de Venise*, in “La Fédération artistique”, a. XXXIV, n. 40, 7 juillet 1907, p. 310;
- Sander Pierron, *L'Art belge à l'Exposition Internationale de Venise*, in “La Belgique artistique et littéraire”, t. VIII [juillet, août, septembre] n. 22, juillet 1907, pp. 164-168;
- Les Artistes belges à Venise*, in “L'Art moderne”, a. XXVII, n. 39, 29 septembre 1907, pp. 307-308;

### **QUOTIDIANI**

- M. [Paul Mussche?], *Pour l'art. La légation artistique belge en Italie*, in “Le Matin de Bruxelles”, 22 mars 1907;
- Redaz., *Notre expansion artistique*, in “Le Petit Bleu”, 1 avril 1907;
- Joseph Bradner, *Portus artium. Nos artistes à Venise*, in “Le Matin de Bruxelles”, 30 avril 1907;
- Louis Dumont-Wilden, *L'ouverture de l'Exposition belge à Venise*, in “Le Petit Bleu”, 30 avril 1907;

- Redaz., *L'art belge en Italie. L'inauguration du Pavillon belge à l'exposition de Venise*, in "Le Soir", 30 avril 1907;
- Sander-Pierron, *A Venise. Le Pavillon belge à l'exposition internationale des Beaux-Arts*, in "Le Matin" (Anvers), 30 avril 1907;
- Vendramin, *L'art belge en Italie. Inauguration de l'Exposition de Venise*, in "La Dernière heure", 30 avril 1907;
- F.A. [Franz Ansel], *Le Pavillon d'art belge à Venise*, in "Journal de Bruxelles", 1 mai 1907;
- S.P. [Sander-Pierron], *L'art belge à Venise*, in "L'Indépendance belge", 1 mai 1907;
- Parfalot, *A Venise. Venise et Anvers - Titien et Rubens - Un pavillon d'art belge à Venise - Les expositions internationale - Inauguration solennelle*, in "La Métropole", 2 mai 1907;
- Bob, *A Venise. L'inauguration de l'Exposition des beaux-arts - Gondoles, pigeons, altesse - La Belgique à Venise*, in "La Chronique", 2 mai 1907;
- Bob, *A Venise. Le pavillon belge à l'exposition des beaux-arts*, in "La Chronique", 3 mai 1907;
- Etherel, *A Venise. Fête sur la lagune...cortège historique...L'exposition belge (a suivre)*, in "La Province", 2 mai 1907;
- Etherel, *A Venise. L'exposition belge. Le soleil vénitien (fin)*, in "La Province", 3 mai 1907;
- Sander-Pierron, *Lettre de Venise. Les arts étrangers à l'Exposition universelle de Venise*, in "Le Matin" (Anvers), 4 mai 1907;
- L. Dumont-Wilden, *L'évolution de l'art européen. Seconde visite à l'Exposition de Venise*, in "Le Petit Bleu", 4 mai 1907;
- Sander-Pierron, *A Venise. Les peintres étrangers à l'exposition universelle. Une excursion artistico-pittoresque*, in "L'Indépendance belge", 5 mai 1907;
- Joseph Bradner, *Exposition artistique. La leçon de Venise. Quelques réflexions d'ordre divers sur l'exposition d'art de Venise*, in "Le Matin de Bruxelles", 13 mai 1907;
- Lettre de Venise (correspondance particulière de la "Flandre libérale")*, in "La Flandre libérale", 18 mai 1907;
- Louis Dumont-Wilden, *Lettre de Venise*, in "Le Ralliement", 22 mai 1907;
- A. B., *Les Belges à Venise*, in "Le Matin de Bruxelles", 6 juin 1907;
- F.A. [Frans Ansel], *Notre expansion artistique*, in "Journal de Bruxelles", 1 juillet 1907;

- **VIII Biennale di Venezia, 1909**

**PERIODICI**

- Jules Schmalzigaug, *La VIIIème Exposition internationale d'art à Venise. La participation belge*, in "L'Art Flamand & Hollandais", a. VI, t. XII, n. 7, juillet 1909, pp. 1-8;

*Memento. L'Art belge à l'étranger*, in "La Belgique artistique et littéraire", n. 51, décembre 1909, senza paginazione;

#### QUOTIDIANI

Le Musard, *A Venise. L'inauguration de l'Exposition Internationale d'Art*, in "Le Matin", 27 avril 1909;

Léon Souguenet, *Lettres vénitiennes*, in "La Chronique", 27 avril 1909;

Adolphe Hardy, *A Venise. La VIIIe exposition internationale des Beaux-Arts. L'ouverture - Le pavillon belge*, in "Journal de Bruxelles", 28 avril 1909;

Louis Dumont-Wilden, *Lettre de Venise. L'ouverture de l'Exposition internationale des Beaux-Arts. Un succès des artistes belges*, in "Le Petit Bleu", 28 avril 1909;

Le Musard, *A Venise. La VIIIe Exposition Internationale d'Art*, in "Le Matin", 30 avril 1909;

Léon Souguenet, *Lettres vénitiennes*, in "La Chronique", 30 avril 1909;

Le Musard, *A Venise. Dans la lagune - Murano - Burano - Torcello - A l'Exposition*, in "Le Matin", 1 mai 1909;

Le Musard, *A Venise. De l'eau, du marbre, des fresques et du chant*, in "Le Matin", 4 mai 1909;

Adolphe Hardy, *A Venise. Nouveau coup d'oeil sur la section belge de l'Exposition - L'impression sur les étrangers - La protection des façades, à Venise - La cité, le soir*, in "Journal de Bruxelles", 7 mai 1909;

#### ● X Biennale di Venezia, 1912

##### PERIODICI

Jean de Bruxelles, nella rubrica *Ce qui viendra*, in "L'Expansion belge", a. V, n. 4, avril 1912, p. 222;

Louis Piérard, *L'art belge en Italie*, in "L'Expansion belge", a. V, n. 5, mai 1912, pp. 262-268;

Arthur De Rudder, *A travers le vaste monde. L'Exposition des Beaux-Arts de Venise*, in "Le Home", a. V, n. 5, 31 mai 1912 [senza paginazione];

Louis Piérard, *L'art belge en Italie*, in "L'Expansion belge", a. V, n. 7, juillet 1912, pp. 421-427;

Louis Piérard, *Les artistes belges à Venise*, in "L'Art Moderne", a. XXXII, n. 30, 28 juillet 1912, pp. 234-235;

Maurice Mandon, *La Xme Expositione d'art moderne à Venise. Le Pavillon belge*, in "L'Art Flamand & Hollandais", a. IX, t. XVIII, n. 7, juillet, pp. 36-39;

### QUOTIDIANI

Franz Ansel, *L'art belge à Venise*, in "Journal de Bruxelles", 27 avril 1912;

- **XI Biennale di Venezia, 1914**

### PERIODICI

Franz Ansel, *L'Art international à Venise*, in "Durendal", [n. 5, mai] 1914,  
pp. 276-279;

Franz Ansel, *L'Art international à Venise. La Sculpture*, in "Durendal",  
[n.7, juillet] 1914 , pp. 417-419;



## Bibliografia. Fonti primarie

### Cataloghi

#### 1885

*Exposition Universelle des Beaux-Arts, 1885. Catalogue général*, Typographie J.-E. Buschmann, Anvers;

#### 1894

*Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (A.V.) "Secession" 1895*, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vormals Friedrich Bruckmann), München (V. Auflage ausgegeben am 12. August 1894);

*La Société des Beaux-Arts. Première exposition. Catalogue*, Imprimerie Henri Mommens, Bruxelles;

Société Royale d'Encouragement des Beaux-Arts à Anvers, *Exposition Universelle des Beaux-Arts 1894. Catalogue général illustré*, Imprimerie Bellemans Frères, Anvers;

#### 1895

*Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (A.V.) "Secession" 1895*, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vormals Friedrich Bruckmann), München (III. Auflage ausgegeben am 14. Juni 1895);

*Prima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato*, Fratelli Visentini, Venezia;

#### 1896

*Festa dell'Arte e dei Fiori 1896-1897. Catalogo della Esposizione di Belle Arti*, tipografia Salvatore Landi, Firenze;

*Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (A.V.) "Secession" 1896*, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vormals Friedrich Bruckmann), München (I. Auflage ausgegeben am 30. Mai 1896);

#### 1897

*Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato*, Carlo Ferrari, Venezia;

**1899**

*Terza Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato*, Carlo Ferrari, Venezia;

**1901**

*Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 1901. Catalogo illustrato*, Carlo Ferrari, Venezia;

**1903**

*Quinta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato*, Carlo Ferrari, Venezia;

*Salon Triennal des Beaux-Arts 1903. Catalogue*, Imprimerie Fred. Tilbury, Bruxelles;

**1905**

*Sesta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo illustrato*, Carlo Ferrari, Venezia;

**1906**

*L'Art Décoratif Moderne Belge à l'Exposition de Milan. 1906. Catalogue de l'exposition*, Imprimerie L. F. Cogliati, Milano;

*Exposition internationale de Milan 1906. Section belge. Catalogue officiel*, Bruxelles;

*Ostende Centre d'Art, Exposition du Livre Belge d'art et de littérature organisée par Le Musée du Livre, catalogue de l'exposition 14 juillet - 30 septembre 1906*, Bruxelles;

**1907**

*Exposition générale des Beaux-Arts, Bruxelles 1907. Catalogue*, Bruxelles 1907;

*Ostende Centre d'Art, Salon des Beaux-Arts d'Ostende. Catalogue*, Ferdinand Larcier, Bruxelles;

*Recort de la V. Exposició internacional d'art. Barcelona, edició especial de la "Il·lustració catalana"*, Barcelona;

*Settima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo*, Carlo Ferrari, Venezia;

**1908**

*Ausstellung Belgischer Kunst, Lokal des Sezession 1 Oktober – 1 November 1908*, G. van Oest & Co., Brüssel;

*Országos Képzőművészeti Társulat, Téli nemzetközi kiállítás 1908-1909*, Singer és Wolfner Kiadása, Budapest;

**1909**

*Ottava Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo*, Carlo Ferrari, Venezia;

## 1910

9. *Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo*, Carlo Ferrari, Venezia;

## 1911

*L'Art Contemporain. Salon 1911. Catalogue*, 18 février – 30 mars, Imprimerie J. E. Buschmann, Anvers 1911;

Camille Lemonnier, *Charles Van der Stappen*, in XVIII<sup>me</sup> Exposition de la Société Royale des Beaux-Arts, 3<sup>me</sup> Salon de Printemps, *Catalogue de la rétrospective de Ch. Van der Stappen*, Bruxelles, pp. 7-11;

## 1912

10. *Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo*, Carlo Ferrari, Venezia;

## 1914

11. *Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo*, Carlo Ferrari, Venezia;

## 1917

*Exposition C. Montald*, 24 novembre-24 décembre, "L'Intérieur" Art graphique, Bruxelles;

## 1918

Galerie Sneyers, *Maurice Langaskens*, 17 – 29 avril, "L'Intérieur", Bruxelles;

Galerie Sneyers, *Henri Meunier*, 22 juin – 4 juillet, "L'Intérieur", Bruxelles;

Galerie Sneyers, *Henri Le Roux*, 8 - 18 juillet, "L'Intérieur", Bruxelles;

Galerie Sneyers, *Camille Lambert et M. Bernier*, 6 – 18 novembre, "L'Intérieur", Bruxelles;

## 1922

Galerie Sneyers, *Oeuvres de Franck Morse-Rummel*, 10-20 février, Bruxelles;

### Testi e raccolte di scritti

*Alfredo Melani e l'architettura moderna in Italia. Antologia critica (1882-1910)*, a cura di Maria Luisa Scavini e Fabio Mangone, Officina Edizioni, Roma 1998;

*L'Arte all'Esposizione di Torino del 1898*, Roux Frassati e C., Torino s.d [1898];

- Nino BARBANTINI, *Biennali, Il Tridente*, Venezia 1945;
- Jules DESTRÉE, *Souvenirs des temps de guerre*, édition annotée par Michel Dumoulin, Éditions Nauwelaerts, Louvain 1980;
- Gustave DRÈZE, *Le livre d'or de l'exposition universelle et internationale de Liège 1905. Histoire complète de l'exposition de Liège*, t. I et II, Imp. Ang. Bénard, Liège, s.d.;
- The Expanding World of Art, 1874-1902*, edited by Elizabeth Gilmore Holt, vol. 1 *Universal Expositions and State-Sponsored Fine Arts Exhibitions*, Yale University Press, New Haven and London 1988;
- L'Esposizione illustrata di Milano del 1906*, Editrice Sonzogno, Milano 1906;
- L'Esposizione nazionale del 1898*, Roux Frassati e Co, Torino [1898];
- Antonio FRADELETTO, *Nuovo Ideale*, testo della conferenza tenuta a Milano, Tipografia della "Tribuna", Roma 1902 (estratto da "Rivista moderna politica e letteraria", a. VI, s. II, n. 5, 1 marzo 1902);
- Camille LEMONNIER, *L'École belge de peinture 1830-1905*, G. Van Oest & Cie, Bruxelles 1906 (ed. cons. Éditions Labor, Bruxelles 1991);
- Alfredo MELANI, *Critique d'art pour l'avenir. Arte pubblica*, in *IVe Congrès international d'Art Public. Deuxième section. Rapports. Evolution artistique*, Bruxelles 1910, pp. 1-2;
- Eduard NED, *L'énergie belge 1830-1905. L'opinion d'une élite*, Albert Dewit, Bruxelles 1906;
- Paul et Gilles NORMAND, *Bilan des Salons*, Lamberty, Bruxelles 1907;
- Ugo OJETTI, *L'arte moderna a Venezia. Esposizione mondiale del 1897*, Enrico Voghera Editore, Roma 1897;
- Ugo OJETTI, *L'arte nell'esposizione di Milano. Note e impressioni*, Treves, Milano 1906;
- Ostende Centre d'Art, Trois saisons d'activité 1905-1906-1907*, Ferdinand Larcier, Bruxelles 1907;
- Overzicht der deelneming van Nederlandsche Kunstenaars aan de Internationale Tentoonstellingen der gemeente Venetië en van het tot stand komenvan het Nederlandsch Paviljoen aldaar. 1895-1916*, Mouton & Co., Den Haag [1916];

- Romualdo PANTINI, *L'arte a Parigi nel 1900. Note*, F. Lumachi, Firenze 1901;
- Rufo PARALUPI, *L'arte europea a Venezia. L'arte a Budapest (1901). L'arte italiana a Parigi (1900)*, R. Bemporad e figlio, Firenze 1901;
- Rufo PARALUPI, *L'arte moderna a Venezia*, Tipografia editrice della "Scienza e diletto", Cerignola 1904;
- Vittorio PICA, *L'arte europea a Venezia*, Luigi Pierro editore, Napoli 1895;
- Vittorio PICA, *L'arte mondiale a Venezia*, Luigi Pierro editore, Napoli 1897;
- Vittorio PICA, *L'arte mondiale a Venezia nel 1899*, numero straordinario di "Emporium", Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1899;
- Vittorio PICA, *L'arte mondiale alla IVa Esposizione di Venezia*, numero straordinario di "Emporium", Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1901;
- Vittorio PICA, *Attraverso gli albi e le cartelle (Sensazioni d'arte)*, prima serie, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1902; seconda serie, Bergamo 1907; terza serie, Bergamo [s.d., ma post 1911]; quarta serie, Bergamo [s.d.];
- Vittorio PICA, *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1903;
- Vittorio PICA, *L'arte mondiale alla V Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1903;
- Vittorio PICA, *L'arte mondiale alla VIa Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1905;
- Vittorio PICA, *L'arte mondiale alla VII Esposizione di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1907;
- Vittorio PICA, *La Galleria d'Arte Moderna di Venezia*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1909;
- Vittorio PICA, *Il Manifesto. Arte e comunicazione nelle origini della pubblicità*, a cura di Mariantonietta Picone Petrusa, postfazione di Alberto Abruzzese, Liguori Editore, Napoli 1994;
- Vittorio PICA, *"Votre fidèle ami de Naples". Lettere a Edmond de Goncourt (1881-1896)*, a cura di Nunzio Ruggiero, Alfredo Guida Editore, Napoli 2004;

- Edmond PICARD, *But et Esprit d'Ostende Centre d'Art. Conférence inaugurale 6 juin 1906*, Bruxelles 1906;
- Sander PIERRON, *L'année artistique 1906*, Charles Bulens Editeur, Bruxelles 1907;
- Henri PIRENNE, *La Nation belge. Discours prononcé lors de la distribution des prix aux lauréats du concours universitaire et du concours général de l'enseignement moyen en 1899*, Guyot, Bruxelles 1899;
- La S.B.U.A.M. Historique, activité, membres*, Éditions de La Cité, Bruxelles s.d. [post 1935];
- Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Rivista ed impressioni critico illustrative di tutte le opere esposte*, numero straordinario di "Marco e Todaro", a. IV, 8 maggio 1897, F.lli Visentini, Venezia;
- Ardengo SOFFICI, *Scoperte e massacri. Scritti sull'arte*, Vallecchi, Firenze 1919 (ed. cons. Vallecchi, Firenze 1995);
- Alessandro STELLA, Achille DE CARLO, *V Internazionale di Venezia. Critica e polemica*, 3 fasc., Libreria S. Rosen, stamperia Visentini, Venezia 1903;
- Il tarlo polverizza anche la quercia. Le memorie di Galileo Chini*, a cura di Fabio Benzi, Maschietto & Musolino, Firenze – Siena 1999;
- Enrico THOVEZ, *Scritti d'arte*, a cura di Bianca Saletti, Libreria Editrice Canova, Treviso 1980;
- Torino 1902. Polemiche in Italia sull'Arte Nuova*, a cura di Francesca R. Fratini, Martano Editore, Torino 1970;
- Émile VERHAEREN, *James Ensor*, G. Van Oest & Cie, Bruxelles 1908 (ed. cons. Éditions du Sandre, Paris 2006);
- Eugenio VITELLI, *L'arte alla VII Biennale di Venezia 1907*, Società tipografico-editrice nazionale, Torino 1907;

### Articoli da periodici

- **“L’Art décoratif” (Paris)**  
Gustave Soulier, *La cinquième Exposition Internationale d’Art de Venise*, a. V, n. 60, septembre 1903, pp. 81-120;  
Gustave Soulier, *La cinquième Exposition Internationale d’Art de Venise (deuxième article)*, a. V, n. 61, octobre 1903, pp. 121-140;
- **“L’Arte decorativa moderna” (Torino)**  
Giovanni Angelo Reycend, *In Concorso per gli edifici della Ia Esposizione internazionale d’Arte decorativa moderna e il progetto D’Aronco*, a. I, n. 1, aprile 1902, pp. 3-8;  
Sylvius D. Paoletti, *La decorazione dei Saloni d’Arte. A proposito della V Esposizione di Venezia*, a. I, n. 12, 1902, pp. 366-372;  
Enrico Thovez, *L’Architettura Belga all’Esposizione di Torino*, a. I, n. 7 luglio 1902, pp. 193-210;  
Alfredo Melani, *L’idea degli “Ambienti” alla V Internazionale di Venezia*, a. I, n. 11, 1903, pp. 334-340;  
Alfredo Melani, *L’Esposizione Internazionale di Milano. Gli edifici*, a. II, n. 10, ottobre, 1903-1906, pp. 296-308;  
Alfredo Melani, *L’Arte Decorativa all’Internazionale di Milano*, a. II, n. 11, novembre 1903-1906, pp. 322-333;  
Alfredo Melani, *L’Esposizione Internazionale di Milano. La vecchia e la nuova Decorativa Ungherese*, a. II, n. 12 dicembre 1903-1906, pp. 353-368;  
Alfredo Melani, *L’Arte Moderna del Belgio*, a. II, n. 12, dicembre 1903-1906, pp. 369-377;
- **“Art et Décoration” (Paris)**  
Thiébauld-Sisson, *L’Art décoratif en Belgique. La renaissance néo-flamande – Le nouveau Bruxelles, le bourgmestre Buls – La rénovation de l’enseignement artistique et le statuaire Van der Stappen – Les broderies appliquées d’Isidore De Rudder*, a. I, t. I, janvier-juin 1897, pp. 17-23;  
Octave Maus, *Les industries d’art au Salon de la Libre Esthétique*, a. I, t. I, janvier-juin 1897, pp. 44-48;  
Octave Maus, *La sculpture en ivoire à l’Exposition de Bruxelles*, a. I, t. II, juillet-décembre 1897, pp. 129-133;  
Octave Maus, *Charles Van der Stappen*, a. II, t. IV, juillet-décembre 1898, pp. 51-59;  
Octave Maus, *Le Blé et le Lin par M. Léon Frédéric*, a. III, t. V, janvier-juin 1899, pp. 185-189;  
Octave Maus, *Le monument à F. de Mérode*, a. III, t. V, janvier-juin 1899, p. 57;  
Maurice-Pillard Verneuil, *L’Exposition d’Art décoratif moderne à Turin*, 9, septembre 1902, pp. 112;

*L'art décoratif en Belgique*, in "Art et Décoration. Supplément", a. VII, t. XIV, juillet-décembre, fasc. octobre 1903, pp. 2-4;

- **"Art & Technique"** (Bruxelles)  
Fernand Bodson, *Les arts décoratifs à l'Exposition de Gand e Les Exposants*, a. I, n. 9, décembre 1913, pp. 141-152;
  
- **"Arte Italiana Decorativa e Industriale"** (Milano)  
Alfredo Melani, *Il Congresso artistico di Bruxelles*, a. VII, n. 9, settembre 1898, pp. 73-75; n. 10, ottobre 1898, pp. 81-83;  
Alfredo Melani, *Il Congresso dell'Arte pubblica in Parigi*, a. IX, n. 9, settembre 1900, pp. 74-76;  
*La prima Esposizione internazionale di arte decorativa moderna*, a. X, n. febbraio 1901, pp. 13-16;  
Alfredo Melani, *L'arte industriale nuova. Un'occhiata all'estero*, a. X, n. 6 giugno 1901, pp. 81-82; n. 8, agosto 1901, pp. 65-67;  
Alfredo Melani, *L'Esposizione d'arte decorativa odierna in Torino. Avanti l'apertura*, a. XI, n. 4, aprile 1902, pp. 29-30;  
Alfredo Melani, *L'Esposizione d'arte decorativa odierna in Torino. Il palazzo, le gallerie, i padiglioni*, a. XI, n. 5 maggio 1902, pp. 37-42;  
Alfredo Melani, *L'Esposizione d'arte decorativa odierna in Torino*, a. XI, n. 6, giugno 1902, pp. 49-52;  
Alfredo Melani, *L'Esposizione d'arte decorativa odierna in Torino, Inghilterra e Scozia*, a. XI, n. 8, agosto 1902, pp. 63-68;  
Alfredo Melani, *L'Esposizione d'arte decorativa odierna in Torino. Vetrare, ceramiche e ferri*, a. XI, n. 9, settembre 1902, pp. 72-76; n. 10, ottobre 1902, pp. 79-81;  
Alfredo Melani, *L'Esposizione d'arte decorativa odierna in Torino. Gioielli, argenterie, pizzi, ricami, tessuti, «batiks», legature, cuoi, ecc.*, a. XI, n. 11, novembre 1902, pp. 87-92;  
Alfredo Melani, *L'Esposizione d'arte decorativa odierna in Torino. Ultimi ricordi*, a. XII, n. 2, febbraio 1903, pp. 16-20;  
Mario Morasso, *L'arte decorativa all'Esposizione di Venezia. I*, a. XII, n. 5, maggio 1903, pp. 37-41;  
Alfredo Melani, *L'arte decorativa all'Esposizione di Venezia. II*, a. XII, n. 7, luglio 1903, pp. 53-56;  
[Alfredo Melani?], *Il Congresso Internazionale d'Arte Pubblica di Liegi*, a. XIV, n. 5, maggio 1905, pp. 40-41;  
Vittorio Pica, *L'Arte decorativa all'Esposizione di Venezia. I. Le sale italiane*, a. XIV, n. 6, giugno 1905, pp. 45-47;  
Vittorio Pica, *L'Arte decorativa all'Esposizione di Venezia. II. Le sale straniere*, a. XIV, n. 9, settembre 1905, pp. 69-71;  
Pietro Chiesa, *L'Arte decorativa nella Esposizione di Milano. Arti del metallo*, a. XV, n. 6, giugno 1906, pp. 46-50;  
Pietro Chiesa, *L'Arte decorativa nella Esposizione di Milano. Arti del legno e dell'addobbo*, a. XV, n. 7, luglio 1906, pp. 53-56;



- Pietro Chiesa, *L'Arte decorativa nella Esposizione di Milano. Il Belgio*, a. XV, n. 8, agosto 1906, pp. 66-68;  
Pietro Chiesa, *L'Arte decorativa nella Esposizione di Milano. L'Ungheria*, a. XV, n. 9, settembre 1906, pp. 69-75;  
Giovanni Tesorone, *Il Gran Premio Reale*, a. XV, n. 11, novembre 1906, pp. 85-86;  
Pietro Chiesa, *L'arte decorativa nella Esposizione artistica internazionale di Venezia*, a. XVIII, n. 5, maggio 1909, pp. 37-44;  
Pietro Chiesa, *L'arte decorativa nella Esposizione artistica internazionale di Venezia. Il padiglione ungherese*, a. XVIII, n. 6, giugno 1909, pp. 49-52;

● **“L'Art Moderne” (Bruxelles)**

- L'Exposition artistique de Milan*, a. I, n. 31, 2 octobre 1881, pp. 246-248; n. 32, 9 octobre 1881, pp. 252-254;  
*La sculpture au Salon de Bruxelles*, a. I, n. 34, 23 octobre 1881, pp. 265-267;  
*Les Prix de Rome ou vingt-huit jours de détention*, a. I, n. 36, 5 novembre 1881, pp. 283-284;  
*L'Exposition internationale de Vienne*, a. II, n. 27, 2 juillet 1882, p. 213;  
*Le Salon de Bruxelles. La jeune École*, a. IV, n. 40, 5 octobre 1884, pp. 321-324;  
*Le Salon de Bruxelles. Les Vieux*, a. IV, n.42, 19 octobre 1884, pp. 337-340;  
*Charles Van der Stappen*, a. IX, n. 19, 12 mai 1889, pp. 145-146;  
*Une oeuvre de Vander Stappen*, a. X, n. 41, 12 octobre 1890, pp. 322-323;  
*Le Salon defunt*, a. X, n. 47, 23 novembre 1890, pp. 369-370;  
*Au palais des Arts Libéraux*, n. 23, 7 juin 1891, pp. 183-184;  
*Expositions courantes*, a. XII, n. 13, 27 mars 1892, p. 100;  
*Expositions courantes. J. Leempoles*, a. XII, n. 17, 24 avril 1892, p. 134;  
Émile Verhaeren, *Constantin Meunier*, a. XII, n. 34, 21 août 1892, pp. 269-270;  
*Les Prix de Rome*, a. XII, n. 42, 16 octobre 1892, p. 333;  
*Les concours de Rome*, a. XII, n. 50, 11 décembre 1892, pp. 396-397;  
*Constantin Meunier à Paris*, a. XVI, 23 février 1896, p. 62;  
*H. Fierens-Gevaert*, a. XVI, n. 52, 27 décembre 1896, pp. 409-410;  
Eugène Robert, *Vittorio Pica*, a. XIX, n. 12, 19 mars 1899, p. 92 (recensione al volume *Letteratura d'eccezione*);  
*L'art dans les académies*, a. XIX, n. 47, 19 novembre 1899, pp. 389-390;  
*Petite chronique*, a. XX, n. 2, 14 janvier 1900, p. 14;  
*Petite chronique*, a. XX, n. 3, 21 janvier 1900, p. 23;  
Octave Maus, *Architecture moderne*, a. XX, n. 11, 18 mars 1900, pp. 85-86;  
Octave Maus, *Architecture moderne*, a. XX, n. 12, 25 mars 1900, pp. 93-95;  
Octave Maus, *Habitations modernes. Victor Horta*, a. XX, n. 28, 15 juillet 1900, pp. 221-223;  
Octave Maus, *Habitations modernes. Paul Hankar*, a. XX, n. 29, 22 juillet 1900, pp. 229-231;  
La direction, *Renouveau*, a. XX, n. 52, 30 décembre 1900, pp. 415-416;

*Les lettres belges à l'étranger*, a. XXI, n. 1, 6 janvier 1901, p. 4;  
Paul Otlet, *Un Document d'Art Allemand*, a. XXI, n. 31, 4 août 1901, pp. 259-261;  
Paul Mussche, *Une Exposition d'art moderne à Turin en 1902*, a. XXI, n. 43, 27 octobre 1901, pp. 358-359;  
Gustave Serrurier-Bovy, *A Darmstadt*, a. XXII, n. 5, 2 février 1902, pp. 35-36;  
Gustave Serrurier-Bovy, *A Darmstadt*, a. XXII, n. 7, 16 février 1902, pp. 52-53;  
O. M. [Octave Maus], *Vittorio Pica*, a. XXII, n. 51, 21 décembre 1902, p. 423 (recensione alla raccolta *Attraverso gli Albi e le Cartelle* e al volume *L'Arte decorativa all'Esposizione di Torino*);  
*Petite chronique*, in "L'Art Moderne", a. XXIII, n. 21, 24 mai 1903, pp. 192-193;  
Octave Maus, *Charles Van der Stappen*, a. XXIII, n. 40, 4 octobre 1903, pp. 339-341; n. 41, 11 octobre 1903, pp. 347-349;  
*Vittorio Pica*, a. XXVI, n. 13, 1 avril 1906, p. 102;  
Octave Maus, *Les Artistes belges aux Salons de Paris*, a. XXXIII, n. 30, 27 juillet 1913, pp. 233-234;

- **“La Belgique artistique et littéraire”** (Bruxelles)  
Paul André, *M. Octave Mirbeau, automobiliste français, M. Vittorio Pica, critique italien, Mme Viéssielowska, publiciste russe et les Belges*, t. X, janvier 1908, pp. 98-106;
- **“Bulletin de L'Art à l'École et au Foyer”** (Bruxelles)  
Le Comité, *Notre programme*, a. I, n. 1, janvier 1906, pp. 1-2;  
*Statut de la Société “L'Art à l'École et au Foyer”*, a. I, n. 5-6, mai-juin 1906, pp. 38-39;
- **“Bulletin de L'Effort”** (Bruxelles)  
Léon Sneyers, *Salon du “Photo Club” de Paris 1903*, a. II, 1902-1903, pp. 31-32;  
*Expositions. Salon de Turin 1902*, a. II, 1902-1903, p. 33;
- **“Comité Belge des Expositions à l'Étranger. Bulletin officiel”** (Bruxelles)  
*Rétroactes de la création d'un Comité permanent des Expositions sous la dénomination de Comité Belge des Expositions à l'Étranger*, a. I, n. 1, septembre 1905, pp. 1-4;  
*Comité Belge des Expositions à l'Étranger*, a. IV, n. 1, 1er janvier 1908, pp. 2-4;
- **“Il Convito”** (Roma)  
Giulio Aristide Sartorio, *L'Esposizione di Venezia. Dell'arte olandese. Della pittura danese*, libro III, aprile 1895, pp. XXI-XXVI;

Giulio Aristide Sartorio, *L'Esposizione di Venezia. Dell'arte svedese e norvegese. Dell'arte francese. Dell'arte pittorica degli Stati Uniti d'America*, libro V, maggio 1895, pp. XXIX-XXXIII;

Giulio Aristide Sartorio, *L'Esposizione di Venezia. Nota sull'arte nel Belgio. Note sulla pittura in Germania. Note sulla pittura nell'Austria-Ungheria*, libro VI, giugno 1895, pp. XXXVIII-L;

Redaz., *L'Esposizione di Venezia*, libro VI, giugno 1895, pp. L-LIII;

Giulio Aristide Sartorio, *Note sulla scultura*, libro VIII, luglio-dicembre 1896, pp. CI-CVII;

● **“La Domenica italiana”** (Roma)

Cesare Castelli, *Ars in laetitia. L'esposizione internazionale di Venezia*, a. II, n. 23, 9 maggio 1897, pp. 341-344;

Cesare Castelli, *Ars in laetitia. Sotto diverso cielo*, a. II, n. 28, 13 giugno 1897, pp. 399-401;

Cesare Castelli, *Ars in laetitia. Gli Scozzesi*, a. II, n. 29, 20 giugno 1897, pp. 413-414;

● **“Durendal. Revue catholique d'art et de littérature”** (Bruxelles)

Arnold Goffin, *Franz Courtens*, a. XVI, 1909, pp. 401-403;

*Enquête sur l'expansion artistique de la Belgique*, a. XVI, 1909, pp. 332-333 (rubrica *Notules*);

● **“Emporium”** (Bergamo)

A. Tivoli, *I giardini pubblici di Venezia e la prima Esposizione internazionale d'arte*, a. I, vol. I, n. 5, maggio 1895, pp. 396-399;

Alfredo Melani, *Prima Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia*, a. I, vol. I, n. 6, giugno 1895, pp. 485-488; a. I, vol. II, n. 7, luglio 1895, pp. 71-73;

Onorato Roux, *Artisti contemporanei: Carlo Van der Stappen*, a. I, vol. II, n. 7, luglio 1895, pp. 17-26;

Redaz., *I premiati all'Esposizione di Venezia*, a. I, vol. II, n. 9, settembre 1895, pp. 235-237;

Vittorio Pica, *Attraverso gli albi e le cartelle (Sensazioni d'arte). I. Redon – Rops - De Groux - Goya*, a. II, vol. III, n. 14, febbraio 1896, pp. 123-140;

Guido Martinelli, *All'Esposizione di Torino*, a. II, vol. III, n. 18, giugno 1896, pp. 447-460;

Vittorio Pica, *Attraverso gli albi e le cartelle (Sensazioni d'arte). IV. I cartelloni illustrati in Francia*, a. II, vol. IV, n. 23, novembre 1896, pp. 371-390;

Vittorio Pica, *Attraverso gli albi e le cartelle (Sensazioni d'arte). V. I cartelloni illustrati in America, in Inghilterra, in Belgio ed in Olanda*, a. III, vol. V, n. 26, febbraio 1897, pp. 99-125;

Vittorio Pica, *Attraverso gli albi e le cartelle (Sensazioni d'arte). VI. I cartelloni illustrati in Germania, in Austria, in Russia, in*

- Scandinavia, in Ispagna, in Italia ecc.*, a. III, vol. V, n. 27, marzo 1897, pp. 208-232;
- Guido Martinelli, *Le grandi esposizioni internazionali: l'Esposizione artistica di Venezia*, a. III, vol. VI, n. 32, agosto 1897, pp. 137-143;
- Roberto Cantel, *Le grandi esposizioni internazionali: l'Esposizione di Bruxelles*, a. III, vol. VI, n. 33, settembre 1897, pp. 224-235;
- Vittorio Pica, *Attraverso gli albi e le cartelle (Sensazioni d'arte). VII. Donnay – Berchmans – Rassenfosse - Maréchal*, a. III, vol. VI, n. 35, novembre 1897, pp. 361-384;
- Enrico Thovez, *Artisti contemporanei: Constantin Meunier*, a. IV, vol. VIII, n. 45, settembre 1898, pp. 163-178;
- Aldo Maggioni, *La Ia Esposizione Internazionale di cartoline postali illustrate a Venezia. Note ed appunti*, a. V, vol. X, n. 58, ottobre 1899, pp. 310-324;
- Vittorio Pica, *La pittura all'Esposizione di Parigi. IV. Il Belgio, L'Olanda, la Germania, la Svizzera, la Spagna, l'Italia ed il Giappone*, a. VII, vol. XIII, n. 76, aprile 1901, pp. 243-262;
- Romualdo Pantini, *L'arte industriale a Parigi*, a. VII, vol. XIII, n. 76, aprile 1901, pp. 263-288;
- Vittorio Pica, *L'Esposizione di Bianco e Nero a Roma*, a. VIII, vol. XVI, n. 91, luglio 1902, pp. 22-44;
- Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Fernand Khnopff*, a. VIII, vol. XVI, n. 93, settembre 1902, pp. 171-188;
- Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Albert Baertsoen*, a. VIII, vol. XVI, n. 96, dicembre 1902, pp. 411-420;
- Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Léon Frédéric*, a. IX, vol. XVII, n. 100, aprile 1903, pp. 245-261;
- Vittorio Pica, *Arte contemporanea: acquafortisti olandesi*, a. IX, vol. XVIII, n. 103, luglio 1903, pp. 3-18;
- Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Émile Claus*, a. IX, vol. XVIII, n. 106, ottobre 1903, pp. 241-261;
- Vittorio Pica, *Arte contemporanea: acquafortisti belgi*, a. IX, vol. XVIII, n. 108, dicembre 1903, pp. 423-435;
- Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Pierre Braecke*, a. X, vol. XIX, n. 109, gennaio 1904, pp. 3-19;
- Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Jules van Biesbroeck*, a. X, vol. XIX, n. 112, aprile 1904, pp. 249-264;
- Vittorio Pica, *Tre artisti d'eccezione: Aubrey Beardsley – James Ensor – Edouard Munch*, a. X, vol. XIX, n. 113, maggio 1904, pp. 347-368;
- Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Jef Lambeaux*, a. X, vol. XX, n. 117, settembre 1904, pp. 163-179;
- Vittorio Pica, *Le monument au travail di Constantin Meunier*, a. XI, vol. XXI, n. 123, marzo 1905, pp. 245-246;
- Vittorio Pica, *In memoriam. Constantin Meunier*, a. XI, vol. XXI, n. 125, maggio 1905, pp. 402-404;
- Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Ferdinand Boberg*, a. XII, vol. XXIII, n. 136, aprile 1906, pp. 242-258;

- Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Alfred Delaunois*, a. XII, vol. XXIII, n. 137, maggio 1906, pp. 323-336;
- Vittorio Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Milano. Il padiglione belga*, a. XII, vol. XXIV, n. 139, luglio 1906, pp. 3-20;
- Vittorio Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Milano. La sezione ungherese*, a. XII, vol. XXIV, n. 140, agosto 1906, pp. 83-102;
- Vittorio Pica, *L'arte decorativa all'Esposizione di Milano. Qua e là per le sezioni straniere*, a. XII, vol. XXIV, n. 141, settembre 1906, pp. 164-180;
- Vittorio Pica, *L'Arte decorativa all'Esposizione di Milano. La sezione italiana*, a. XII, vol. XXIV, n. 142, ottobre 1906, pp. 243 sgg.;
- V. Pica, *Artisti contemporanei: Philippe Wolfers*, a. XIV, vol. XXVII, n. 157, gennaio 1908, pp. 2-23;
- Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Victor Rousseau*, a. XIV, vol. XXVII, n. 158, febbraio 1908, pp. 84-100;
- Vittorio Pica, *Necrologio: Charles Van der Stappen*, a. XVI, vol. XXXII, n. 192, dicembre 1910, pp. 477-478;
- Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Jules Lagae*, a. XVIII, vol. XXXV, n. 207, marzo 1912, pp. 162-176;
- Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Eugène Laermans*, a. XIX, vol. XXXVII, n. 219, marzo 1913, pp. 162-179;
- Vittorio Pica, *Un visionario romantico della guerra (Henry de Groux)*, a. XXIII, vol. XLV, n. 266, febbraio 1917, pp. 83-102;
- Francesco Colnago, *Statue e pastelli di Jules Van Biesbroeck*, a. XXVI, vol. LI, n. 301, gennaio 1920, pp. 2-11;
- **“L'Émulation” (Bruxelles)**  
Émile Anciaux, Adolphe Crespin, Léon Sneyers, *A propos de l'Art moderne ou appelé tel dans les oeuvres d'architecture*, a. XXIX, n. 9, septembre 1904, colonnes 79-80; n.10, octobre 1904, colonnes 95-96; n. 11, novembre 1904, colonnes 98-103;
  - **“L'Expansion Belge. Revue mensuelle illustrée” (Bruxelles)**  
Le Comité de gérance, *Le Cercle de L'Expansion Belge. Son programme*, a. I, n. 1, février 1908, pp. 1-7;  
Georges Pourveur, *Le Programme de la Revue*, a. I, n. 1, février 1908, pp. 8-9;  
*Éditorial*, a. I, n. 1, février 1908, pp. 9-10;  
Paul Otlet, *L'Expansion intellectuelle de la Belgique*, a. I, n. 1, février 1908, pp. 11-16;  
Paul Mussche, *Les Expositions belges à l'étranger en 1907*, a. I, n. 1, février 1908, pp. 38-44;  
*L'Esprit d'Expansion. Une conférence de M. Gustave Francotte*, a. I, n. 3, avril 1908, pp. 85-91;  
Paul Mussche, *A l'Exposition de Milan*, a. I, n. 5, juin 1908, pp. 177-184;  
Paul Mussche, *Henry Van de Velde. Un artiste belge «révolutionne» l'art décoratif en Allemagne*, a. I, n. 6, juillet 1908, pp. 235-240;

Louis Dumont-Wilden, *L'art belge à l'étranger*, a. I, n. 11, décembre 1908, pp. 461-464;  
A.v.D. [Albert van Dievoet], *L'Exposition d'Art Belge à Berlin*, a. I, n. 11, décembre 1908, pp. 502-503;  
P.M. [Paul Musche], *L'art belge à Budapesth*, a. II, n. 1, février 1909, pp. 55-56;  
*La Belgique à l'Exposition de Turin*, a. II, n. 2, mars 1909, p. 118;  
*L'Exposition de Turin en 1911*, a. II, n. 5, juin 1909, pp. 308-309;  
Albert van Dievoet, *La participation des belges à l'exposition quadriennale à Munich*, a. II, n. 7, juillet 1909, pp. 484-486;  
Jean de Bruxelles, *Ce qui viendra* (rubrica), a. V, n. 4, avril 1912, p. 222;  
Louis Dumont-Wilden, *La vie artistique et littéraire. L'Exposition des arts décoratifs au Salon triennal*, a. VII, n. 8, août 1914, pp. 528-533;

- **“La Fédération Artistique”** (Bruxelles)  
*Exposition de Barcelone*, a. XXXIV, n. 19, 10 février 1907;  
E. G. de M., *L'Exposition de Barcelone*, a. XXXIV, n. 32, 12 mai 1907, p. 244;  
*L'Art belge à Berlin*, a. XXXV, n. 8, 22 novembre 1908;
- **“Gazette des Beaux Arts”** (Paris)  
Eugène de Radisics, *Les arts à l'Exposition Universelle de 1900. Exposition rétrospective de la Hongrie*, 1 octobre 1900, pp. 265-283;  
Roger Marx, *Notes sur l'Exposition de Milan*, 593 livraison, 1 novembre 1906, pp. 417-427;
- **“Gazzetta letteraria”** (Torino)  
Mario Pilo, *L'arte odierna europea alla prima esposizione di Venezia (1895)*, a. XIX, n. 34, 24 agosto 1895, pp. 1-2; n. 35, 31 agosto 1895, pp.3-4; n. 36, 7 settembre 1895, pp. 2-3; n. 37, 14 settembre 1895, pp. 3-4; n. 38, 21 settembre 1895, pp. 4-5; n. 39, 28 settembre 1895, p. 4; n. 40, 5 ottobre 1895, pp. 5-6;  
Mario Pilo, *La seconda Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, a. XXI, n. 33, 14 agosto 1897, pp. 4-6; n. 34, 21 agosto 1897, pp. 3-5; n. 35, 28 agosto 1897, pp. 4-5;
- **“Le Home”** (Bruxelles)  
*Ameublement et décoration du home*, a. I, n. 9, 1 septembre 1908, pp. 11-14;  
Jean Bary, *Une maison moderne*, a. I, n. 12, 1 décembre 1908, pp. 1-5;  
Jean Bary, *Une maison moderne*, a. II, n. 1, 1 janvier 1909, pp. 1-2;  
Jean Bary, *A nos Lecteurs*, a. III, n. 12, 31 décembre 1910, pp. 1-2;  
*Le meuble nouveau. L'École de Courtrai*, a. III, n. 12, 31 décembre 1910, pp. 9-10;  
Georges Verdavainne, *Franz Courtens. I*, a. IV, n. 11, 30 novembre 1911, senza paginazione;  
Georges Verdavainne, *Franz Courtens. II*, a. IV, n. 12, 31 décembre 1911, senza paginazione;

- Gustave Vanzype, *Charles Van der Stappen*, a. IV, n. 6, 30 juin 1911, pp. 1-3;
- Herman Dons, *Un précurseur. Le père de la sculpture sociale*, a. VI, n. 3, 31 mars 1913, pp. 3-7;
- Georges Verdavainne, *Nos artistes. Jef Leempoels*, a. VII, n. 4, 30 avril 1914, pp. 172-177;
- Liévin Huysmans, *L'intérieur moderne*, a. VII, n. 6, 30 juin 1914, pp. 265-269;
- Georges Verdavainne, *Nos artistes. Rudolphe Wytsman*, a. VII, n. 7, 31 juillet 1914, pp. 317-323;
- **“L’Humanité nouvelle”** (Paris - Bruxelles)  
Mario Pilo, *Chronique artistique. La IIIe Exposition internationale d’art à Venise*, a. XVI, 1899, pp. 491-497;
  - **“L’Illustrazione italiana”** (Roma – Milano)  
Edoardo Ximenes, *La seconda esposizione internazionale d’arte a Venezia*, a. XXIV, n. 17, 25 aprile 1897, pp. 258-259;  
Alessandro Centelli, *Da Venezia. L’esposizione inaugurata. Il Saint-Bonvarato*, a. XXIV, n. 28, 11 luglio 1897, pp. 295-299;  
Alessandro Centelli, *La II Esposizione Internazionale di Belle Arti di Venezia*, a. XXIV, n. 43, 24 ottobre 1897, pp. 263-267;
  - **“La Lettura”** (Milano)  
Ugo Ojetti, *Le quattro esposizioni veneziane*, a. I, n. 5, maggio 1901, pp. 385-399;
  - **“La Ligue artistique”** (Bruxelles)  
Joseph Lecomte, *Horta au dernier Salon*, a. II, n. 23, 5 décembre 1903, pp. 1-2;
  - **“La Ligue des Architectes et des Artisans du bâtiment”** (Bruxelles)  
“Épergos”, *Notes de promenade d’un Architecte. II. L’Art décoratif au Salon des Beaux-Arts de Bruxelles 1907*, a. I, n. 22, 20 novembre 1907, pp. 169-171;
  - **“Il Marzocco”** (Firenze)  
*Festa dell’Arte e dei Fiori*, a. I, n. 11, 12 aprile 1896 (rubrica *Marginalia*);  
*Il Marzocco, Per l’esposizione*, a. I, n. 47, 20 dicembre 1896;  
*L’Esposizione di Venezia*, a. I, n. 47, 20 dicembre 1896 (rubrica *Marginalia*);  
Ugo Ojetti, *Qualche quadro. I. Fra gli Italiani*, a. I, n. 48, 27 dicembre 1896;  
Ugo Ojetti, *Qualche quadro. II. Gli Italiani e gli stranieri*, a. I, n. 51, 17 gennaio 1897;  
Vittorio Pica, *L’arte europea a Firenze. I. Gli inglesi*, a. II, n. 4, 28 febbraio 1897;

- Vittorio Pica, *L'arte europea a Firenze. II. I pittori francesi*, a. II, n. 5, 7 marzo 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte europea a Firenze. III. I pittori tedeschi*, a. II, n. 6, 14 marzo 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte europea a Firenze. IV. I pittori scandinavi, olandesi, belgi e spagnuoli*, a. II, n. 7, 21 marzo 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte europea a Firenze. V. Gli scultori*, a. II, n. 9, 4 aprile 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte europea a Firenze. VI. Ancora gli scultori*, a. II, n. 10, 11 aprile 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte europea a Firenze. VII. Giovanni Segantini e i pittori lombardi*, a. II, n. 11, 18 aprile 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte europea a Firenze. VIII. I pittori, liguri, piemontesi e veneti*, a. II, n. 12, 25 aprile 1897;
- Il Marzocco, *Saluto a Venezia*, a. II, n. 12, 25 aprile 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte europea a Firenze. IX. I pittori toscani*, a. II, n. 13, 2 maggio 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte europea a Firenze. X. I pittori bolognesi, romani e napoletani*, a. II, n. 14, 9 maggio 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia. I. I pittori russi*, a. II, n. 15, 16 maggio 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia. II. I pittori scozzesi*, a. II, n. 16, 23 maggio 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia. III. I pittori e gli acquafortisti olandesi*, a. II, n. 17, 30 maggio 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia. IV. I pittori tedeschi*, a. II, n. 18, 6 giugno 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia. V. Ancora i pittori tedeschi*, a. II, n. 19, 13 giugno 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia. VI. I pittori scandinavi*, a. II, n. 20, 20 giugno 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia. VII. I pittori americani*, a. II, n. 21, 27 giugno 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia. VIII. I pittori inglesi*, a. II, n. 22, 4 luglio 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia. VIII. Ancora i pittori inglesi*, a. II, n. 23, 11 luglio 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia. IX. I pittori belgi*, a. II, n. 25, 25 luglio 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia. X. I pittori francesi*, a. II, n. 26, 1 agosto 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia. XI. Ancora i pittori francesi*, a. II, n. 27, 8 agosto 1897;
- Vittorio Pica, *L'arte mondiale a Venezia. XII. I pittori spagnuoli*, a. II, n. 28, 15 agosto 1897;
- Il cigno nero di Recanati*, a. III, n. 23, 10 luglio 1898;
- G. S. Gargano, *Un congresso importante*, a. III, n. 30, 28 agosto 1898;



- G. S. Gargano, *L'«Oeuvre Nationale belge»*, a. III, n. 31, 4 settembre 1898;  
Mario da Siena, *Note sull'Esposizione Nazionale di Torino*, a. III, n. 35, 2 ottobre 1898;  
Il Marzocco, *Il 1° Congresso dell'Arte pubblica*, a. III, n. 43, 27 novembre 1898;  
Il Marzocco, *La Società Italiana per l'arte pubblica*, a. III, n. 46, 18 dicembre 1898;  
Angelo Conti, *Il verdetto di Venezia*, a. IV, n. 11, 16 aprile 1899;  
Angelo Conti, *L'Esposizione di Venezia*, a. IV, n. 13, 30 aprile 1899; n. 15, 14 maggio 1899; n. 16, 21 maggio 1899; n. 17, 28 maggio 1899; n. 19, 11 giugno 1899; n. 20, 20 giugno 1899;  
Romualdo Pantini, «*L'Arte mondiale a Venezia*», recensione al volume di Vittorio Pica, a. IV, n. 40, 5 novembre 1899;  
Diego Angeli, *L'Esposizione di Venezia. Le Regioni italiane*, a. VI, n. 18, 26 maggio 1901;  
Romualdo Pantini, recensione a Fierens-Gevaert, *Bruges, psychologie d'une ville*, a. VI, n. 20, 23 giugno 1901;  
Diego Angeli, *Le sale regionali all'Esposizione di Venezia*, a. VIII, n. 18, 3 maggio 1903;  
Diego Angeli, *La scultura all'Esposizione di Venezia*, a. VIII, n. 22, 31 maggio 1903;  
Enrico de Groux, *Feliciano Rops*, a. VIII, n. 50, 13 dicembre 1903;  
*La conferenza «per l'unità dell'arte»*, a. X, n. 9, 26 marzo 1905;  
Gaio, *L'inaugurazione della VI Esposizione d'arte (Psicologia della prima giornata)*, a. X, n. 18, 30 aprile 1905;  
Piero Barbera, *Nuovi orizzonti della bibliografia. L'istituto bibliografico internazionale di Bruxelles*, a. XII, n. 37, 15 settembre 1907;
- **“Minerva. Rivista delle Riviste”** (Roma)  
Vittorio Pica, *Nel mondo delle arti belle (Medaglioni)*. Léon Frédéric, a. X, vol. XIX (gennaio-giugno), n. 12, 4 marzo 1900, pp. 280-283;  
Vittorio Pica, *Nel mondo delle arti belle (Medaglioni)*. Albert Baertsoen, a. X, vol. XIX (gennaio-giugno), n. 14, 18 marzo 1900, pp. 330-331;  
Vittorio Pica, *Nel mondo delle arti belle (Medaglioni)*. Charles Van der Stappen, a. X, vol. XIX (gennaio-giugno), n. 15, 25 marzo 1900, pp. 351-354;  
Vittorio Pica, *Nel mondo delle arti belle (Medaglioni)*. Fernand Khnopff, a. X, vol. XIX (gennaio-giugno), n. 19, 22 aprile 1900, pp. 448-451;  
Vittorio Pica, *Nel mondo delle arti belle (Medaglioni)*. James Ensor, a. X, vol. XX (luglio-dicembre), n. 5, 15 luglio 1900, pp. 111-112;  
Vittorio Pica, *Nel mondo delle arti belle (Medaglioni)*. Pierre Braecke, a. X, vol. XX (luglio-dicembre), n. 12, 2 settembre 1900, pp. 281-213;

- **“Il Monitore tecnico”** (Milano)  
Diego Brioschi, *La mostra artistica di Venezia*, a. I, n. 12, 20 maggio 1895, p. 1;  
Il Monitore Tecnico, *Esposizione di Milano 1906. Gli edifici*, a. XII, n. 3, 30 gennaio 1906, pp. 48-51;  
Ugo Monneret de Villard, *Esposizione di Milano 1906. Architettura ungherese*, a. XII, n. 27, 30 settembre 1906, pp. 523-525;  
Ugo Monneret de Villard, *Esposizione di Milano 1906. L'architettura moderna Belga*, a. XII, n. 28, 10 ottobre 1906, pp. 543-544;
  
- **“Natura ed Arte”** (Roma – Milano)  
Pompeo Dini, *L'Esposizione internazionale di Belle Arti in Venezia. La scultura*, a. IV, vol. II, 1894-1895, (n. 15, 1 luglio 1895), pp. 177-187;  
Pompeo Dini, *L'Esposizione internazionale di Belle Arti in Venezia. La pittura. Gli Italiani. I*, a. IV, vol. II, 1894-1895, (n. 21, 1 ottobre 1895), pp. 705-708;  
Pompeo Dini, *L'Esposizione internazionale di Belle Arti in Venezia. La pittura. Gli Italiani. II*, a. IV, vol. II, 1894-1895, (n. 23, 1 novembre 1895), pp. 885-897;  
Pompeo Dini, *L'Esposizione internazionale di Belle Arti in Venezia. La pittura. Gli stranieri*, a. IV, vol. II, 1894-1895, (n. 24, 15 novembre 1895), pp. 969-985;  
Mario Morasso, *Note critiche sulla Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia. Il significato dell'esposizione del 1895 e le promesse dell'esposizione futura*, a. VI, vol. I, 1896-1897, pp. 841-849;  
Mario Morasso, *Note critiche sulla Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia. II Impressione generale. I veneti e i restanti italiani. Le singole nazioni straniere*, a. VI, vol. II, 1896-1897, pp. 177-185;  
Alfredo Melani, *Prima esposizione internazionale d'Arte Decorativa moderna*, a. X, n. 9, 1 aprile 1901, pp. 637-639;  
Efisio Aitelli, *L'esposizione Internazionale d'arte decorativa moderna, in Torino*, a. XI, n. 11, 1 maggio 1902, pp. 764-774;  
Efisio Aitelli, *Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna in Torino. La sezione inglese*, a. XI, n. 18, 15 agosto 1902, pp. 388-396;  
Efisio Aitelli, *Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna in Torino. La Germania*, a. XI, n. 19, 1 settembre 1902, pp. 475-481;  
Efisio Aitelli, *Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna in Torino*, a. XI, n. 21, 1 ottobre 1902, pp. 616-627;  
Efisio Aitelli, *Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna in Torino. L'Italia e gli Italiani*, a. XI, n. 23, 1 novembre 1902, pp. 750-762;  
Alfredo Melani, *Venezia insegna*, a. XII, n. 8, 15 marzo 1903, pp. 558-559;  
*L'arte all'Esposizione del 1903*, a. XII, n. 14, 15 giugno 1903, p. 141;

- Pasquale De Luca, *Impressioni sulla V Esposizione Internazionale di Venezia*, a. XII, n. 15, 1 luglio 1903, pp. 187-198; n. 16, 15 luglio 1903 pp. 219-232; n. 18, 15 agosto 1903, pp. 402-416; n. 19, 1 settembre 1903, pp. 474-488;
- Alfredo Melani, *Estetica decorativa alla V. Internazionale di Venezia*, a. XII, n. 15, 1 luglio 1903;
- Alfredo Melani, *Arte decorativa*, a. XIII, n. 2, 15 dicembre 1903, pp. 93-96;
- Alfredo Melani, *Note critiche sulla Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia. Gli ambienti*, a. XIV, n. 13, 1 giugno 1905, pp. 3-6;
- Pasquale De Luca, *La pittura italiana*, a. XIV, n. 15, 1 luglio 1905, pp. 155-167;
- Pasquale De Luca, *La pittura e la scultura italiana*, a. XIV, n. 16, 15 luglio 1905, pp. 235-243;
- Pasquale De Luca, *La pittura e la scultura straniera*, a. XIV, n. 20, 15 settembre 1905, pp. 517-525;
- Alfredo Melani, *Note critiche sull'esposizione internazionale d'arte di Venezia*, n. 16, 1907, pp. 324-331;
- Alfredo Melani, *Case e ville moderne in Italia*, a. XVIII, n. 19, 1 settembre 1909, pp. 435-441;
- Guido Marangoni, *VIII Esposizione Internazionale in Venezia*, a. XVIII, n. 21, 1 ottobre 1909, pp. 580-588;
- Guido Marangoni, *VIII Esposizione Internazionale in Venezia. Pittori italiani*, a. XVIII, n. 23, 1 novembre 1909, pp. 723-732;
- Guido Marangoni, *VIII Esposizione Internazionale in Venezia. Pittori veneti. La scultura italiana*, a. XVIII, n. 24, 15 novembre 1909, pp. 795-804;
- **“Nuova Antologia”** (Firenze)
    - Enrico Panzacchi, *L'Esposizione artistica a Venezia*, vol. 142, fasc. 15, 1 agosto 1895, pp. 393-402; vol. 142, fasc. 16, 15 agosto 1895, pp. 636-648; vol. 143, fasc. 18, 15 settembre 1895, pp. 260-273;
    - Tullo Massarani, *La seconda Mostra Internazionale di Belle Arti in Venezia*, vol. 155, fasc. 18, 16 settembre 1897, pp. 247-263; vol. 155, fasc. 19, 1 ottobre 1897, pp. 395-408;
    - L'arte italiana e la Corporazione degli artisti*, vol. 164, fasc. 653, 1 marzo 1899, pp. 146-166;
    - G. S. Gargano, *Per l'Arte pubblica*, vol. 165 fasc. 659, 1 giugno 1899, pp. 481-488;
    - Mario Morasso, *L'arte moderna alla III Esposizione di Venezia*, vol. 165, fasc. 659, 1 giugno 1899, pp. 525-542; vol. 166, fasc. 663, 1 agosto 1899, pp. 501-522; vol. 167, fasc. 665, 1 settembre 1899, pp. 123-152; vol. 168, fasc. 669, 1 novembre 1899, pp. 149-172;
    - Giovanni Cena, *Corriere di Parigi. Parigi e l'esposizione*, vol. 170, fasc. 680, 16 aprile 1900, pp. 724-728; vol. 171, fasc. 683, 1 giugno 1900, pp. 518-532; vol. 172, fasc. 686, 16 luglio 1900, pp. 344-364; vol. 172, fasc. 688, 16 agosto 1900, pp. 710-723; vol. 174, fasc. 693, 1 novembre 1900, pp. 146-152;

- La quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, vol. 176, fasc. 704, 16 aprile 1901, pp. 661-667;
- Giovanni Cena, *L'Esposizione di Venezia. I. II.*, vol. 177, fasc. 707, 1 giugno 1901, pp. 505-518; vol. 174, fasc. 715, 1 ottobre 1901, pp. 534-543;
- Volframo [Giovanni Cena], recensione a *Psychologie d'une Ville. Essai sur Bruges*, nella rubrica *Teatri ed arte*, vol. 182, fasc. 727, 1 aprile 1902, pp. 526-527;
- Volframo [Giovanni Cena], *Teatri ed arte* (rubrica), vol. 183, fasc. 729, 1 maggio 1902, pp.141-148;
- Nemi [Giovanni Cena], *Esposizioni d'arte*, vol. 187, fasc. 745, 1 gennaio 1903, pp. 157-159;
- Nemi [Giovanni Cena], *L'Esposizione internazionale di Fotografia artistica di Torino*, vol. 185, fasc. 740, 16 ottobre 1902, pp. 753-756;
- D. Chilovi, *Le Società d'abbellimento e le esposizioni per l'Arte pubblica*, vol. 187, fasc. 748, 16 febbraio 1903, pp. 643-657;
- Nemi [Giovanni Cena], *Per l'Esposizione di Venezia*, vol. 188, fasc. 749, 1 marzo 1903, pp. 168-169;
- Giovanni Cena, *Leonardo Bistolfi*, vol. 201, fasc. 801, 1 maggio 1905, pp. 1-20;
- Ricciotto Canudo, *Costantino Meunier*, vol. 201, fasc. 802, 16 maggio 1905, pp. 293-302;
- Nemi [Giovanni Cena], *Il Congresso artistico di Venezia*, vol. 203, fasc. 809, 1 settembre 1905, pp. 142-143; vol. 203, fasc. 811, 1 ottobre 1905, pp. 507-509;
- Nemi [Giovanni Cena], *La pittura belga*, vol. 204, fasc. 813, 1 novembre 1905, pp. 156-157;
- Antonio Fradeletto, *Per Giuseppe Sacconi*, vol. 204, fasc. 815, 1 dicembre 1905, pp. 481-482;
- Nemi [Giovanni Cena], *Ruskin a Venezia*, vol. 204, fasc. 816, 16 dicembre 1905, pp. 696-697;
- Romualdo Pantini, *L'arte moderna all'Esposizione di Milano*, vol. 207, fasc. 826, 16 maggio 1906, pp. 258-269;
- Angelo Sodini, *Il "Musée du Livre" di Bruxelles*, vol. 226, fasc. 903, 1 agosto 1909, pp. 406-416;
- Nemi [Giovanni Cena], *Un'esposizione d'arte italiana a Parigi*, vol. 227, fasc. 908, 16 ottobre 1909, pp. 686-687;

- **“La Nuova Rassegna” (Roma)**  
Diego Angeli, *Le esposizioni. L'Esposizione Nazionale*, a. I, n.13, 16 aprile 1893, pp. 397-399;  
La Nuova Rassegna (redaz.), *L'Esposizione di Roma*, a. I, n. 16, 7 maggio 1893;  
Vittorio Pica, *Attraverso gli albi. Redon – Rops – Goya*, a. I, n. 21, 11 giugno 1893, pp. 654-657;

- Diego Angeli, *Per l'esposizione a Roma*, a. I, n. 27, 23 luglio 1893, pp. 105-107;
- Giulio Aristide Sartorio, *La prima Esposizione della Società di Belle Arti a Bruxelles*, a. II, n. 22, 3 giugno 1894, pp. 676-678;
- Giulio Aristide Sartorio, *Esposizione d'Anversa*, a. II, n. 23, 10 giugno 1894, pp. 719-721;
- **“Pagine d'arte”** (Milano)  
*Venezia. L'Esposizione internazionale di Belle Arti*, a. II, n. 6, 31 marzo 1914, pp. 79-80;  
*L'XI Esposizione internazionale di Venezia*, a. II, n. 8, 30 aprile 1914, pp. 105-107;
  - **“Pagine libere”** (Lugano)  
Guido Marangoni, *Le Esposizioni veneziane e gli artisti*, a. I, n. 6, 1 marzo 1907, pp. 377-384;  
Guido Marangoni, *Ancora sulle Esposizioni veneziane*, a. I, n. 9, 15 aprile 1907, pp. 595-597;  
Guido Marangoni, *L'Esposizione di Venezia*, a. I, n. 12, 1 giugno 1907, pp. 782-785;  
Guido Marangoni, *Alla Esposizione di Venezia. Arte Piemontese*, a. I, n. 14, 1 luglio 1907, pp. 39-43;  
Guido Marangoni, *La chiusura dell'Esposizione di Venezia. Una burla feroce. La premiazione*, a. I, n. 24, 1 dicembre 1907, pp. 689-693;
  - **“La Plume”** (Paris)  
*Félicien Rops*, numéro spécial, t. VIII, fasc. 172, 15 juin 1896;  
A. Demeure De Beaumont, *Revue et magazines. I. Emporium*, t. XI, janvier-décembre 1899, fasc. 239, 1er avril 1899, pp. 171-180;  
*Henri de Groux*, numéro spécial, t. XI, janvier-décembre 1899, fasc. 240, 15 avril 1899;  
*Constantin Meunier*, numéro spécial, t. XV, juillet-décembre 1903;  
Stéphane Cloud [Ardengo Soffici], *Après la mort d'un Héros (Constantin Meunier)*, t. XVII, janvier-juin 1905, fasc. 370, 15 avril 1905, pp. 321-324;
  - **“Rassegna contemporanea”** (Roma)  
Giulio Aristide Sartorio, *La pittura decorativa in Europa*, a. II, fasc. 8, agosto 1909, pp. 248-261 e fasc. 9, settembre 1909, pp. 409-422;
  - **“La Revue Belge”** (Bruxelles)  
Gustave Van Zype, *Nos peintres: Eugène Laermans*, a. II, t. II, n. 1, 1 avril 1925, pp. 76-81;

- **“Revue belge de photographie”** (Bruxelles)  
Léon Sneyers, *L'Art photographique à l'Exposition internationale des Arts décoratifs modernes de Turin. I.*, a. VI, nouvelle série, t. I, 1902, pp. 165-166;  
Léon Sneyers, *L'Art photographique à l'Exposition internationale des Arts décoratifs modernes de Turin. II.*, a. VI, nouvelle série, t. I, 1902, pp. 187-190;
- **“Revue bibliographique belge”** (Bruxelles)  
René Bertaut, *Hippolyte-Georges-Joseph Fierens, dit Fierens-Gevaert. Notice bio-bibliographique*, a. XVIII, n. 6, 30 juin 1906, pp. XLI-XLVII;
- **“Revue de l'art ancien et moderne”** (Paris)  
E. Durand-Gréville, *L'Exposition international de Venise*, t. XIII, 1903, pp. 421-437;
- **“Revue encyclopédique”** (Éditions Larousse, Paris)  
*La Belgique. Flandre au Lyon! L'union fait la force*, numéro spécial, t. VII, n. 203, 24 juillet 1897;  
Vittorio Pica, *L'art en Italie (1895-1899)*, a. IX, t. IX, n. 315, 16 septembre 1899, pp. 785-792;  
Octave Maus, *L'art en Belgique*, a. IX, t. IX, n. 320, 21 octobre 1899, pp. 885-891;
- **“La Revue générale”** (Bruxelles)  
Henry Carton de Wiart, *Le réveil du sentiment national en Belgique*, octobre 1902, (estratto);
- **“Rythme”** (Société centrale d'architecture de Belgique, Bruxelles)  
Redaz., *In memoriam Léon Sneyers*, in “Rythme”., mars 1949, p. 45;
- **“Il Rinascimento”** (Milano)  
Alessandro Chiappelli, *Arte Nuova*, a. I, n. 3, 15 dicembre 1905, pp. 52-57;  
Margherita G. Sarfatti, *Profili d'artisti. Fernand Khnopff*, a. II, n. 11, 20 aprile 1906, pp. 57-66;  
Vittorio Pica, *La moderna scuola di pittura in Belgio*, a. II, n. 16, 5 luglio 1906, pp. 33-41;  
*L'unità dell'arte*, a. II, n. 16, 5 luglio 1906, pp. 88-89;
- **“Le Samedi”** (Bruxelles)  
Victor Rousseau, *L'art de Constantin Meunier*, a. II, n. 13, 8 avril 1905, pp. 2-3;  
*Chronique artistique. Pour L'Art. II - III*, a. IV, n. 6, 9 février 1907, pp. 9-12;  
*Association des Ecrivains Belges*, a. IV, n. 30, 7 septembre 1907, p. 15;  
Georges Rency, *M. Fierens-Gevaert*, a. IV, n. 35, 26 octobre 1907, pp. 7-9;

Gustave Van Zype, *Eug. Laermans*, a. IV, n. 43, 21 décembre 1907, pp. 11-14;

- **“The Studio”** (London)  
Fernand Khnopff, *Josef Hoffmann, architect and decorator*, vol. 22, n. 98, May 1901, pp. 261-266;  
Fernand Khnopff, *Great Belgian sculptor Constantin Meunier*, vol. 35, n. 147, 15 June 1905, pp. 3-10;  
Alfredo Melani, *Hungarian Art at the Milan Exhibition*, vol. 38, n. 162, September 1906, pp. 300-309;  
Fernand Khnopff, *A Belgian painter: Léon Frédéric*, vol. 40, n. 169, April 1907, pp. 171-181;  
Hélène Laillet, *The home of an artist: M. Fernand Khnopff's Villa*, vol. 57, n. 237, 15 December 1912, pp. 201-206;
- **“Vita d’arte”** (Siena)  
Enrico Corradini, *La religione della potenza – Meunier*, a. II, n. 15 marzo 1909, pp. 129-137;

#### Articoli da quotidiani

- **“L’Adriatico”** (Venezia)  
Redaz., *La Festa dell’Arte*, 30 aprile 1895;  
Sylvius [D. Paoletti], *L’edificio*, 30 aprile 1895;
- **“Corriere della sera”** (Milano)  
Enrico Thovez, *L’Arte mondiale a Venezia. I Francesi*, 12-13 maggio 1897;  
Enrico Thovez, *L’Arte mondiale a Venezia. Répin e i Russi*, 22-23 maggio 1897;  
Enrico Thovez, *L’Arte mondiale a Venezia. Courtens e i Belgi*, 27-28 maggio 1897;  
Enrico Thovez, *L’Arte mondiale a Venezia. Sargent e gli Americani*, 10-11 giugno 1897;  
Enrico Thovez, *L’Arte mondiale a Venezia. Sargent e gli Americani*, 12-13 giugno 1897;  
Enrico Thovez, *L’Arte mondiale a Venezia. Brangwyn e gli Inglesi*, 16-17 giugno 1897;  
Enrico Thovez, *L’Arte mondiale a Venezia. Brangwyn e gli Inglesi*, 18-19 giugno 1897;  
Enrico Thovez, *L’Arte mondiale a Venezia. Böcklin e il neo idealismo tedesco*, 6-7 luglio 1897;

- Enrico Thovez, *L'Arte mondiale a Venezia. Böcklin e il neo idealismo tedesco*, 12-13 luglio 1897;
- Enrico Thovez, *L'Arte mondiale a Venezia*, 13-14 agosto 1897;
- Enrico Thovez, *L'Arte mondiale a Venezia. I Veneziani. I Lombardi*, 18-19 agosto 1897;
- Enrico Thovez, *L'Arte mondiale a Venezia. I Piemontesi, Toscani, Emiliani, Romani, ecc. La scoltura*, 22-23 agosto 1897;
- Ugo Ojetti, *Contro i Barbari. La Società italiana per l'arte pubblica*, 14-15 marzo 1899;
- Ugo Ojetti, *L'Esposizione di Venezia. Le sculture*, 7-8 maggio 1899;
- Ugo Ojetti, *L'Esposizione di Venezia. Francesi e belgi*, 11-12 agosto 1899;
- Ugo Ojetti, *I primi risultati dell'Esposizione di Parigi*, 13-14 giugno 1900;
- Ugo Ojetti, *L'arte mondiale a Parigi. Quel che siamo e quel che sembriamo*, 20-21 ottobre 1900;
- Ugo Ojetti, *La quarta Esposizione a Venezia*, 10-11 febbraio 1901;
- Ugo Ojetti, *Il Vernissage della Mostra veneziana*, 25-26 aprile 1901;
- Ugo Ojetti, *Quarta Esposizione internazionale di Venezia. Pittori e scultori stranieri*, 19-20 maggio 1901;
- Ugo Ojetti, *L'arte nuova a Torino. Le architetture*, 20-21 giugno 1902;
- Ugo Ojetti, *Arte pura e decorativa all'Esposizione di Venezia*, 12 marzo 1903;
- Ugo Ojetti, *Le feste dell'Arte a Venezia. Inaugurazione dell'Esposizione Artistica Internazionale. Entrando e uscendo*, 27 aprile 1903;
- Ugo Ojetti, *L'Esposizione di Venezia. La decorazione delle sale*, 7 maggio 1903;
- Ugo Ojetti, *L'Esposizione di Venezia. IV. La pittura straniera*, 4 luglio 1903;
- Ugo Ojetti, *La solenne inaugurazione a Venezia della sesta Esposizione internazionale d'Arte. Entrando e uscendo*, 27 aprile 1905;
- Ugo Ojetti, *All'Esposizione di Venezia. I pittori italiani*, 14 maggio 1905;
- Ugo Ojetti, *All'Esposizione di Venezia. La pittura straniera*, 3 giugno 1905;
- Ugo Ojetti, *All'Esposizione di Venezia. La scultura*, 19 giugno 1905;
- Ugo Ojetti, *L'architettura dell'Esposizione*, 6 maggio 1906;
- Ugo Ojetti, *Esposizione di Milano. La Mostra dell'Architettura*, 13 maggio 1906;
- La conferenza di Fradeletto sull'Unità dell'Arte*, 22 giugno 1906;
- Ugo Ojetti, *Come si mobilia una casa*, 9 luglio 1906;
- Ugo Ojetti, *L'Esposizione di Venezia*, 27 aprile 1907;
- Ugo Ojetti, *Le proposte d'acquisti alla Mostra di Venezia per la Galleria nazionale d'Arte moderna*, 30 aprile 1907;
- Ugo Ojetti, *L'Esposizione di Venezia. I*, 13 maggio 1907;
- Ugo Ojetti, *L'Esposizione di Venezia. II*, 19 maggio 1907;
- Ugo Ojetti, *L'Esposizione di Venezia. I padiglioni stranieri*, 15 maggio 1909;
- Ugo Ojetti, *L'Esposizione di Venezia. II*, 19 maggio 1907;
- Ugo Ojetti, *L'Esposizione di Venezia nel 1912*, 3 luglio 1911;



● **“Gazzetta di Venezia”**

- La solenne inaugurazione del Congresso Artistico Internazionale*, 22 settembre 1905;
- Il Congresso Artistico Internazionale. I lavori della prima giornata*, 23 settembre 1905;
- Il Congresso Artistico Internazionale. I lavori della seconda giornata*, 24 settembre 1905;
- Il Congresso Artistico Internazionale. Le interessanti questioni discusse ieri*, 26 settembre 1905;
- Il Congresso Artistico Internazionale. I lavori dell'ultima giornata*, 28 settembre 1905;
- Echi del congresso artistico*, 30 settembre 1905;
- Alfredo Melani, *La mostra dell'arte decorativa all'Esposizione di Milano*, 29 luglio 1906;
- Alfredo Melani, *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Milano*, 5 agosto 1906;
- Alfredo Melani, *L'Esposizione di Milano. I luoghi devastati dall'incendio e le riedificazioni*, 12 agosto 1906;
- Alfredo Melani, *La mostra retrospettiva dell'Esposizione di Milano. Quello che contiene e quello che non contiene*, 9 settembre 1906;
- Mario Gironi, *“L'Arte decorativa francese”. L'Esposizione internazionale di Milano*, 11 settembre 1906;
- Alfredo Melani, *All'Esposizione di Milano. L'inaugurazione della “Nuova Decorativa”*, 16 settembre 1906;
- Alfredo Melani, *“Il bianco e nero” all'Esposizione di Milano*, 1 ottobre 1906;
- Alfredo Melani, *L'ultima settimana all'Esposizione di Milano*, 14 ottobre 1906;
- Alfredo Melani, *Esposizione di Milano*, 29 ottobre 1906;
- Alfredo Melani, *Esposizione di Milano*, 8 novembre 1906;
- VII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Il padiglione del Belgio*, 8 dicembre 1906;
- La VII Esposizione Internazionale d'Arte. I lavori esterni*, 10 aprile 1907;
- La VII Esposizione Internazionale d'Arte. I lavori interni*, 11 aprile 1907;
- L'inaugurazione della VII Esposizione Internazionale d'Arte*, 28 aprile 1907;
- Alfredo Melani, *Esposizione di Venezia. Arte decorativa*, 22 maggio 1907;
- Alfredo Melani, *Esposizione di Venezia. Arte decorativa. Renato Lalique e Filippo Wolfers*, 13 giugno 1907;
- La VII Esposizione Internazionale d'Arte. Gli acquisti per la Galleria d'Arte Moderna. La relazione della commissione*, 27 giugno 1907;
- Alfredo Melani, *L'Esposizione di Venezia. Arte decorativa. Sala romana, norvegese e russa*, 16 luglio 1907;
- Alfredo Melani, *L'Esposizione di Venezia. Arte decorativa. Sala inglese, austriaca, francese ecc.*, 26 luglio 1907;

Alfredo Melani, *L'Esposizione di Venezia. Arte decorativa. Sala del Sogno e Padiglione del Belgio*, 13 agosto 1907;  
Alfredo Melani, *Arte pubblica*, 5 settembre 1907;  
*La morte di Albert Baertsoen*, 21 giugno 1922;

- **“Journal de Bruxelles”** (Bruxelles)  
F. A. [Fanz Ansel], *Notre expansion artistique*, 1er juillet 1907;
  
- **“La Perseveranza”** (Milano)  
Nino Barbantini, *L'VIII Esposizione Internazionale a Venezia. Il trionfo dell'Arte Italiana*, 29 giugno 1909;  
Decio Buffoni, *Alla vigilia dell'11a Biennale Veneta*, 22 aprile 1914;  
Nino Barbantini, *L'undecima Esposizione Veneziana*, 23 aprile 1914;  
Nino Barbantini, *Opere d'artisti italiani all'XI Esposizione veneziana. II*, 24 aprile 1914;  
Decio Buffoni, *Alla XI Biennale veneta. Gli artisti e i critici – in giro per le sale – Axen Gallen Kallela*, 29 aprile 1914;  
Nino Barbantini, *Nella XI Esposizione veneziana. Eugenio Laermans I.*, 11 maggio 1914;
  
- **“Le Petit Bleu”** (Bruxelles)  
Eugène Demolder, *Vittorio Pica*, 24 mars 1906, pp. 2-3;  
A. B., *Nos artistes à l'Exposition internationale de Milan*, 3 juillet 1906;
  
- **“Le Soir”** (Bruxelles)  
*La mort de M. Fierens-Gevaert*, 18 décembre 1926;
  
- **“La Stampa”** (Torino)  
Guglielmo Ferrari, *Un'impressione generale della Esposizione di Venezia*, 28 aprile 1899;  
Enrico Thovez, *Un'impressione generale dell'Esposizione di Venezia*, 28 aprile 1899;  
Enrico Thovez, *L'arte a Venezia alla III Esposizione internazionale II. Il neo-idealismo italiano. Sartorio*, 15 maggio 1899;  
Enrico Thovez, *L'arte a Venezia alla III Esposizione internazionale III. Il neo-idealismo italiano. I minori*, 24 maggio 1899;  
Enrico Thovez, *L'arte a Venezia alla III Esposizione internazionale IV. Realismo scandinavo*, 6 giugno 1899;  
Enrico Thovez, *L'arte a Venezia alla III Esposizione internazionale V. L'idealismo starniero*, 12 giugno 1899;  
Giovanni Bertinetti, *La tristezza contemporanea*, 15 giugno 1899;

- Enrico Thovez, *L'arte a Venezia alla III Esposizione internazionale. VI. Lenbach e il trionfo della psicologia*, 24 giugno 1899;
- Enrico Thovez, *L'arte a Venezia alla III Esposizione internazionale. VII. Prosa e poesia della realtà. Gli anglosassoni*, 10 luglio 1899;
- Enrico Thovez, *L'arte a Venezia alla III Esposizione internazionale. VIII. La scoltura. Pietro Canonica. Gli altri scultori italiani e stranieri*, 28 luglio 1899;
- Enrico Thovez, *L'arte a Venezia alla III Esposizione internazionale. XI. Francesi e Belgi*, 4 settembre 1899;
- Enrico Thovez, *L'arte a Venezia alla III Esposizione internazionale. XV. Il Bianco e nero, gli Spagnuoli, Arti decorative*, 29 settembre 1899;
- I giudizi della Giuria internazionale sui risultati della nostra Esposizione d'Arte decorativa (Colloquio di un nostro redattore coi membri della Giuria)*, 7 ottobre 1902;
- Enrico Thovez, *La scoltura a Venezia*, 10 luglio 1907;
- Enrico Thovez, *L'arte a Venezia. Pittura straniera*, 26 maggio 1909;
- Giuseppe Bevione, *L'enigma del Belgio*, 13 luglio 1909;
- Giuseppe Bevione, *Come i clericali belgi si assicurarono il potere*, 18 luglio 1909;
- Giuseppe Bevione, *Come i clericali belgi esercitano il potere*, 30 luglio 1909;
- Giuseppe Bevione, *Il secondo enigma del Belgio*, 9 agosto 1909;
- Giuseppe Bevione, *Il Congo e il suo re*, 14 agosto 1909;
- Enrico Thovez, *L'arte a Venezia. La scoltura*, 16 agosto 1909;
- **“Le XXe siècle”** (Bruxelles)  
*La mort de M. Fierens-Gevaert*, 18 décembre 1926;

## Bibliografia. Fonti secondarie

### Dizionari, antologie e strumenti di ricerca

- “Annales parlementaires de Belgique. Session législative ordinaire de 1906-1907. Chambre des Représentants”, Imprimerie du Moniteur Belge, Bruxelles 1907;
- Paul ARON, Pierre-Yves SOUCY, *Les revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, édition revue, corrigée et augmentée, Archives du futur, Bruxelles 1998, pp. 7-30 (1ère éd., Éditions Labor et Archives et Musée de la littérature, Bruxelles 1993);
- Arto. Dictionnaire biographique. Arts plastiques en Belgique: peintres, sculpteurs, graveurs 1800-2002*, édité par Wim Pas, Greet Pas, Andrée Dessert-Corvol, 3 voll., De Gulden Roos, Anvers 2002;
- La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française (1848-1914)*, textes réunis et présentés par Paul Aron, Éditions Complexe, Bruxelles 1997;
- La Belgique fin de siècle. Romans – Nouvelles – Théâtre*, édition établie et présentée par Paul Gorceix, Éditions Complexe, Bruxelles 1997;
- Biographie nationale publiée par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, Établissements Émile Bruylant, Bruxelles;
- Françoise DELSEMME, *Les littératures étrangères dans les revues littéraires belges de langue française publiées entre 1885 et 1899. Contribution bibliographique à l'étude du cosmopolitisme littéraire en Belgique*, collana “Bibliographia Belgica”, 3 voll., Commission belge de bibliographie, Bruxelles 1973-1974;
- Eugène DE SEYN, *Dictionnaire biographique des Sciences, des Lettres et des Arts en Belgique*, t. I, Éditions L’Avenir, Bruxelles 1935;
- Eugène DE SEYN, *Dictionnaire des écrivains belges. Bio-bibliographie*, 2 voll., Éditions “Excelsior”, Bruges 1930;

- Edmond-Louis DE TAEYE, *Les artistes belges contemporains. Leur vie, leurs oeuvres, leur place dans l'art*, Alfred Castaigne éd., Bruxelles 1894;
- Dictionnaire de l'architecture en Belgique de 1830 à nos jours*, sous la direction d'Anne Van Loo, Fonds Mercator, Anvers 2003;
- Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma;
- Maurice GAUCHEZ, *Le livre des masques belges. Gloses et documents sur quelques écrivains d'hier, d'aujourd'hui et de demain*, IIIe série, La Société Nouvelle, Paris-Mons 1911;
- Grandes figures de la Belgique indépendante, 1830-1930*, Bieleveld, Bruxelles 1930;
- S. LODOVICI, *Storici, teorici e critici delle arti figurative (1800-1940)*, in *Enciclopedia biografica e bibliografica "italiana"*, serie [tomo] VI, E.B.B.I. Istituto editoriale italiano Barnardo Carlo Tosi S.A., Roma 1942;
- Antonio MOR, Jean WEISGERBER, *Storia delle letterature del Belgio*, collana "Storia delle letterature di tutto il mondo", Nuova Accademia Editrice, Milano 1958;
- Le Nouveau dictionnaire des Belges. De 1830 à nos jours*, Le Cri, Bruxelles 1998;
- Nouvelle biographie nationale*, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles;
- Alfonso PANZETTA, *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, 2 voll., AdArte, Torino 2003;
- Ritratto bibliografico di Ugo Ojetti*, a cura di Marta Nezzo, numero monografico del "Bollettino di informazioni. Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali", a. XI, n. 1, 2001;
- Pierre SANCHEZ, *Dictionnaire du Salon d'Automne. Répertoire des exposants et liste des oeuvres présentées 1903-1945*, 3 voll., L'Echelle de Jacob, Dijon 2006;
- Service des Monuments et des Sites de la Région de Bruxelles-Capitale, *Le patrimoine monumental de la Belgique. Bruxelles*, vol.1, t. B *Pentagone E-M*, Pierre Mardaga éditeur, Liège 1993;
- Service des Monuments et des Sites de la Région de Bruxelles-Capitale, *Le patrimoine monumental de la Belgique. Bruxelles*, vol.1, t. C *Pentagone N-Z*, Pierre Mardaga éditeur, Liège 1994;

Service des Monuments et des Sites de la Région de Bruxelles-Capitale, *Le patrimoine monumental de la Belgique. Région de Bruxelles-Capitale. Saint-Josse-ten-Noode*, IPS, Bruxelles 1997;

### Cataloghi

1900: *Art at the Crossroads*, catalogue of the exhibition of London (Royal Academy of Arts) and New York (Solomon R. Guggenheim Museum), edited by Robert Rosenblum, Mary Anne Stevens, Ann Dumas, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York 2000;

1900, catalogue de l'exposition de Paris, Réunion des Musées Nationaux, Paris 2000;

*Académie de Bruxelles deux siècles d'architecture*, catalogue de l'exposition de Bruxelles organisée par la Fondation pour l'architecture, Éditions des Archives d'architecture moderne, Bruxelles 1989;

*L'Académie et l'Art Nouveau. 50 artistes autour de Victor Horta*, catalogue de l'exposition organisée par les Amis de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 2 voll., Bruxelles 1996;

*Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles 275 ans d'enseignement*, catalogue de l'exposition aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Crédit Communal, Bruxelles 1987;

Accademia nazionale di San Luca, *Giulio Aristide Sartorio (1860-1932)*, catalogo dell'esposizione, De Luca Editore, Roma 1980;

*A+1907 After the party*, extra issue of the Belgian architectural review "A+", on occasion of the Belgian contribution to the 11th International Architecture Exhibition, La Biennale di Venezia 2008;

*Architetti della Fiandra/Architects from Flanders*, catalogo della partecipazione nazionale belga alla 5a Mostra internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, Comunità Fiamminga del Belgio, Bruxelles – Gent - Brugge 1991;

*Art Nouveau 1890-1914*, catalogue of the exhibition of London, edited by Paul Greenhalgh, V&A Publications, London 2000;

- Art Nouveau & design. Les arts décoratifs de 1830 à l'expo 58*, catalogue de l'exposition aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, sous la direction de Claire Leblanc, Éditions Racine, Bruxelles 2005;
- Arte d'Europa tra due secoli: 1895-1914. Trieste, Venezia e le Biennali*, catalogo dell'esposizione di Trieste, a cura di Maria Masau Dan, Giuseppe Pavanello, Electa, Milano 1995;
- La Belle Europe. Le temps des expositions universelles, 1851-1913*, catalogue de l'exposition de Bruxelles, Tempora, Bruxelles 2001;
- Bruxelles carrefour de cultures*, catalogue de l'exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, sous la direction de Robert Hooze, Fonds Mercator, Anvers 2000;
- Bruxelles, construire et reconstruire. Architecture et aménagement urbain 1780-1914*, catalogue de l'exposition de Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, Bruxelles 1979;
- Bruxelles-Vienne 1890-1938*, publié à l'occasion de l'exposition "Bruxelles-Vienne. Reflets croisés 1890-1938", Bruxelles, Europalia 87-Österreich, CFC Éditions, Bruxelles 1987;
- Saskia DE BODT, *Bruxelles colonie d'artistes. Peintres hollandais, 1850-1890*, catalogue de l'exposition de Bruxelles et Rotterdam, Snoeck-Ducaju & Zoon, Crédit Communal, Gand-Bruxelles 1995;
- Robert-L. DELEVOY, Giovanni WIESER, Maurice CULOT, *Bruxelles 1900, capitale de l'Art nouveau*, catalogue de l'exposition à l'École nationale supérieure d'architecture et des arts visuels, Bruxelles 1971;
- Expos x expos, comunicare la modernità. Le esposizioni universali 1851-2010*, catalogo dell'esposizione di Milano, a cura di Maria Antonietta Crippa con Ferdinando Zanzottera, Triennale Electa, Milano 2006;
- Fernand Khnopff et ses rapports avec la Secession viennoise*, catalogue de l'exposition de Bruxelles, Centre Internationale pour l'étude du XIXe siècle et Éditions Lebeer Hossmann, Bruxelles 1987;
- Frank Brangwyn (1867-1956)*, exhibition catalog of Leeds, Bruges, Swansea, edited by Libby Horner and Gillian Naylor, Leeds Museums and Galleries and Groeningemuseum-Arents House, Leeds - Bruges 2006;
- Giulio Aristide Sartorio (1860-1932)*, catalogo dell'esposizione di Roma a cura di Renato Miracco, Maschietto, Firenze 2006;

- William HAUPTMAN, *La Belgique dévoilée. De l'impressionnisme à l'expressionnisme*, catalogue de l'exposition de Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 5 Continents Éditions, Milan 2007;
- Horta. Naissance et dépassement de l'Art Nouveau*, catalogue de l'exposition de Bruxelles, sous la direction de Françoise Aubry et Jos Vandebreden, La Chartre, Bruges 1996;
- In de Ban van de Biennale van Venetië 1895-1995*, multimediaal project 23 juni t/m 20 augustus 1995, concept en coördinatie Els Stubbe, Vlaams Cultureel Centrum de Brakke Grond, Amsterdam 1995;
- Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, catalogo dell'esposizione di Roma e Parigi, a cura di Gianna Piantoni e Anne Pinget, Umberto Allemandi, Torino 2000;
- Piet LOMBAERDE (en collaboration avec Ronny GOBYN), *Léopold II, roi bâtisseur*, catalogue de l'exposition de Ostende, Pandora, Snoeck-Ducaju&Zoon, Amsterdam - Gand 1995;
- Les origines de l'Art Nouveau. La Maison Bing*, catalogue de l'exposition de Amsterdam, Munich, Barcelone, Bruxelles, sous la direction de Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker, Evelyne Possémé, Fonds Mercator, Anvers 2006;
- Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris. Réalisme, impressionnisme, symbolisme, art nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, catalogue de l'exposition de Paris et Gand, sous la direction d'Anne Pinget et Robert Hooze, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux et Fonds Mercator, Paris - Anvers 1997;
- Roma 1911*, catalogo dell'esposizione di Roma, a cura di Gianna Piantoni, De Luca, Roma 1980;
- La scienza, la città, la vita. Milano 1906, l'Esposizione internazionale del Sempione*, catalogo dell'esposizione di Milano, a cura di Pietro Redondi e Domenico Lini, Skira, Milano 2006;
- Il Simbolismo. Da Moreau e Gauguin a Klimt*, catalogo dell'esposizione di Ferrara, a cura di Geneviève Lacambre, Ferrara Arte Editore, Ferrara 2007;
- La sculpture belge au 19ème siècle*, catalogue de l'exposition de Bruxelles, sous la direction de Jacques Van Lennep, 2 voll., Général de Banque, Bruxelles 1990;



*Splendeurs de l'idéal. Rops, Khnopff, Delville et leur temps*, catalogue de l'exposition de Liège, Pandora, Snoek-Ducaju & Zoon, Anvers - Gand 1996;

*Torino 1902. Le Arti Decorative Internazionali del Nuovo Secolo*, catalogo dell'esposizione di Torino, a cura di Rossana Bossaglia, Ezio Godoli, Marco Rosci, Fabbri Editori, Milano 1994;

*Vienne-Bruxelles. Les années Sécession*, catalogue de l'exposition de Bruxelles, sous la direction de Maurice Culot et Anne-Marie Pirlot, Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 2007;

*Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, catalogo dell'esposizione di Venezia, Fabbri Editori, Milano 1995;

*Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del divisionismo*, catalogo dell'esposizione di Torino, Trento, Milano, a cura di Annie-Paule Quinsac, Skira, Ginevra-Milano 2005;

### **Testi e saggi da opere collettive**

Linda AIMONE, Carlo OLMO, *Le Esposizioni universali 1851-1900*, Allemandi, Torino 1990;

Lawrence ALLOWAY, *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl*, New York Graphic Society Ltd, Greenwich 1968;

Bruce ALTSHULER, *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, vol. I 1863-1959, Phaidon Editors, London - New York 2008;

Diego ANGELI, *Le cronache del "Caffè Greco"*, Milano 1930 (ed. cons., a cura di Stefano Stringini, Bulzoni editore, Roma 2001);

*L'argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*, édité par Ginette Kurgan-van Hentenryk et Valérie Montens, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 2001;

*Art Nouveau Architecture*, edited by Frank Russell, Rizzoli International, New York 1979;

*Arte e artisti nella modernità*, a cura di Antonello Negri, Jaca Book, Milano 2000;

- Eleonora BAIRATI e Daniele RIVA, *Il Liberty in Italia*, Editori Laterza, Roma-Bari 1985 (ed. cons. 1997);
- Danilo BANO, *La Scuola Superiore di Commercio*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, parte I, a cura di Mario Isnenghi e Stuart Woolf, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002, pp. 549-566;
- Romolo BAZZONI, *60 anni della Biennale di Venezia*, Lombroso editore, Milano 1962;
- La Biennale di Venezia. Storia e statistiche. Con l'indice generale degli artisti espositori dal 1895 al 1932*, introduzione di Antonio Maraini, Tip. Fantoni e C., Venezia 1933;
- Jane BLOCK, *La Maison d'Art. Edmond Picard's asylum of beauty*, in *Irréalisme et Art Moderne. Les voies de l'imaginaire dans l'art des XVIIIe, XIXe et XXe siècles. Mélanges Philippe Roberts-Jones*, edité par Michel Draguet, Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles, Bruxelles [1991?], pp. 144-162.
- Franco BORSI, *D'Aronco e l'Europa: Darmstadt e Torino*, in *Atti del Congresso internazionale di Studi su Raimondo D'Aronco e il suo tempo*, 1-3-giugno 1981, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, Udine [s.d.], pp. 67-69;
- Franco BORSI, Hans WIESER, *Bruxelles, capitale de l'Art Nouveau*, Casa editrice Carlo Colombo, Roma 1971 (tanto per l'edizione italiana che per quella francese da noi consultata);
- Britain at the Venice Biennale, 1895-1995*, edited by Sophie Bowness and Clive Phillpot, The British Council, London 1995;
- Bruxelles fin de siècle*, sous la direction de Philippe Roberts-Jones, Flammarion, Paris 1994;
- Maria Cristina BUSCIONI, *Esposizioni e "stile nazionale" (1861-1925). Il linguaggio dell'architettura nei padiglioni italiani delle grandi kermesses nazionali ed internazionali*, Alinea, Firenze 1990;
- 100 anni. Il padiglione belga alla Biennale di Venezia*, Veneziaaviva.be, Bruxelles 2008 (versione quadrilingue);
- Daniele CESCIN, *La "voce" di Venezia. Antonio Fradeletto e l'organizzazione della cultura tra Otto e Novecento*, Il Poligrafo, Padova 2001;
- Paolo COSTANTINI, *«La Fotografia artistica». 1904-1917. Visione italiana e modernità*, Bollati Boringhieri, Torino 1990;

- Giuseppina DAL CANTON, *Dalla cultura artistica del Simbolismo a quella delle esposizioni di Ca' Pesaro*, in *Modernità allo specchio. Arte a Venezia (1860-1960)*, a cura di Toni Toniato, Fondazione Bevilacqua La Masa, Supernova, Venezia 1995, pp. 59-81;
- Anna Maria DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Einaudi, Torino 1981;
- Anna Maria DAMIGELLA, *Revisione delle Esposizioni italiane dal 1881 al 1906. Presenza e ruolo di D'Aronco*, in *Atti del Congresso internazionale di Studi su Raimondo D'Aronco e il suo tempo*, 1-3-giugno 1981, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, Udine [s.d.], pp. 155-172;
- Nicola D'ANTUONO, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, Carocci editore, Roma 2002;
- Laurent DELCOURT, *La revue de l'«Expansion Belge»: miroir de l'expansionnisme en Belgique. Contribution à l'étude des milieux, des réseaux et des idées expansionnistes en Belgique avant la Première Guerre mondiale*, mémoire de licence, promoteur Michel Dumoulin, Faculté de Philosophie et Lettres, Département d'Histoire, Université catholique de Louvain-La Neuve, a.a. 1999-2000 (testo inedito);
- Robert L. DELEVOY, Catherine DE CROËS, Gisèle OLLINGER-ZINQUE, *Fernand Khnopff. Catalogue de l'oeuvre*, Éditions Lebeer Hossmann, Bruxelles 1979 (éd. cons. 2ème édition revue et augmentée, 1987);
- Francis DELPÉRÉE, *Luigi Luzzatti et le système constitutionnel belge*, in *Luigi Luzzatti e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studio di Venezia, raccolti da Pier Luigi Ballini e Paolo Pecorari, Istituto di Scienze Lettere e Arti, Venezia 1994, pp. 129-143;
- Thierry DEMEY, *Bruxelles. Chronique d'une capitale en chantier*, t. I *Du voûtement de la Senne à la jonction Nord-Midi*, Paul Legrain/Éditions C.F.C., Bruxelles 1990;
- Gita DEMECKERE, *Les turbulences de la Belle époque 1878-1905*, in *Nouvelle histoire de Belgique*, t. I 1830-1905, sous la direction de Michel Dumoulin, Vincent Dujardin, Emmanuel Gerard et Mark Van den Wijngaert, Éditions Complexe, Bruxelles 2005, pp. 127-154;
- Bruno DE MEULDER, *La loi relative aux habitations ouvrières du 9 août 1889 et la distribution géographique de la main d'oeuvre en Belgique: les habitations ouvrières et la banlieue redieuse, 1889-1914*, in *La politica della casa all'inizio del XX secolo*, Atti della prima giornata di studio "Luigi Luzzatti" per la storia dell'Italia contemporanea, a cura di

- Donatella Calabi, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, Venezia 1995, pp. 49-64;
- Florence DE MOREAU-IWEINS, *Aspects de l'oeuvre sculptée de Charles Van der Stappen (1843-1910)*, mémoire de licence, directeur Paul Hadermann, Histoire de l'Art et Archéologie, Université Libre de Bruxelles, a. a. 1990-1991 (testo inedito);
- Virginie DEVILLEZ, *Le retour à l'ordre. Art et politique en Belgique, 1918-1945*, Dexia Banque et Éditions Labor, Bruxelles 2003;
- Elena DI RADDÒ, *Sogni e ideali. Cicli decorativi italiani nelle esposizioni internazionali (1890-1914)*, Franco Angeli, Milano 2004;
- Adriano DONAGGIO, *Biennale di Venezia. Un secolo di storia*, allegato monografico ad "Art e Dossier", n. 26, luglio-agosto 1988;
- Giuliana DONZELLO, *Arte e collezionismo. Fradeletto e Pica primi segretari alle Biennali veneziane, 1895-1926*, Firenze libri, Firenze 1987;
- Michel DUMOULIN, *L'entrée dans le XXe siècle*, in Michel Dumoulin, Emmanuel Gerard, Mark Van den Wijngaert et Vincent Dujardin, *Nouvelle histoire de Belgique*, t. II 1905-1950, Éditions Complexe, Bruxelles 2006, pp. 1-169;
- Christine A. DUPONT, *Modèles italiens et traditions nationales. Les artistes belges en Italie (1830-1914)*, 2 voll., Institut Historique Belge de Rome, Bruxelles-Roma 2005;
- La dynastie et la culture en Belgique*, sous la direction de Herman Balthazar, Jean Stengers, Fonds Mercator, Anvers 1990;
- L'Europa dei comuni. Origini e sviluppo del movimento comunale europeo dalla fine dell'Ottocento al secondo dopoguerra*, a cura di Patrizia Dogliani e Oscar Gaspari, Donzelli editore, Roma 2003;
- Franco FIRMIANI, Flavio TOSSI, *Il pittore Cesare Dell'Acqua. 1821-1905. Fra Trieste e Bruxelles*, Edizioni B & MM Fachin, Trieste 1992;
- Antonio FRADELETTO, *L'arte nella vita*, Giuseppe Laterza & Figli, Bari 1929;
- Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro. La scultura*, a cura di Flavia Scotton, Civici Musei Veneziani, Marsilio, Venezia 2006;
- Alessandro GAUDIO, *La sinistra estrema dell'arte. Vittorio Pica alle origini dell'estetismo in Italia*, Vecchiarelli Editore, Roma 2006;

- Éliane GUBIN, Jean-Pierre NANDRIN, *La Belgique libérale et bourgeoise 1846-1878*, in *Nouvelle histoire de Belgique*, t. I 1830-1905, sous la direction de Michel Dumoulin, Vincent Dujardin, Emmanuel Gerard et Mark Van den Wijngaert, Éditions Complexe, Bxl 2005, pp. 167-186;
- Francis HASKELL, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Einaudi, Torino 1997 (titolo originale *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press 1993);
- Histoire de la peinture en Belgique du XIVe siècle à nos jours*, présenté par Philippe Roberts-Jones, La Renaissance du Livre, Tournai 2001;
- Eric J. HOBSBAWM, *L'Età degli imperi 1875-1914*, Editori Laterza, Roma-Bari 2007 (titolo originale *The Age of Empire 1875-1914*, Weidenfeld and Nicolson 1987);
- Victor HORTA, *Mémoires*, texte établi, annoté et introduit par Cécile Dulière, Ministère de la Communauté française de Belgique, Administration du Patrimoine culturel, Vokaer, Bruxelles 1985;
- Italia e Belgio nell'Ottocento europeo. Nuovi percorsi di ricerca*, Atti del convegno internazionale di Roma, a cura di Andrea Ciampani, Pierre Tilly, Vincent Viaene, supplemento al fasc. III/2002 di "Rassegna storica del Risorgimento".
- Maria Mimita LAMBERTI, *1870-1915. I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana*, t. VII, *Il Novecento*, Einaudi, Torino 1982, pp. 5-172;
- Arturo LANCELLOTTI, *Le Biennali veneziane dell'ante guerra dalla I alla XI*, Casa d'arte "Ariel", Alessandria 1926;
- Claire LEBLANC, «L'Effort». *Cercle d'art photographique belge (1901-1910)*, La Lettre volée, Bruxelles 2001;
- Léon Sneyers, in *Musée des Archives d'Architecture Moderne. Collections*, Éditions des Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1986, pp. 340-345;
- François LOYER, *Paul Hankar. La naissance de l'Art Nouveau*, Éditions des Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1986;
- François LOYER, *Dix ans d'Art Nouveau. Paul Hankar architecte*, Éditions des Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles 1991;
- Rosanna MAGGIO SERRA, *I sistemi dell'arte nell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, t. II, Electa, Milano 1991, pp. 629-651;

- Maria MAKELA, *The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1990;
- Madeleine-Octave MAUS, *Trente années de lutte pour l'art. Les XX, la Libre Esthétique (1884-1914)*, Librairie de l'oiseau, Bruxelles 1926 (éd. cons. Lebeer Hossman, Bruxelles 1980);
- Ivana MONONI, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, Edizioni La Rete, Milano 1957;
- Marco MULAZZANI, *I padiglioni della Biennale di Venezia*, Electa, Milano 1988 (ed. cons. 2004);
- Les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Deux siècles d'histoire*, sous la direction de Michèle Van Kalck, 2 voll., Dexia Banque, Éditions Racine, Bruxelles 2003;
- Judith OGONOVSKY-STEFFENS, *La peinture monumentale d'histoire dans les édifices civils en Belgique (1830-1914)*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles 1999;
- Rodolfo PALLUCCHINI, *Significato e valore della «Biennale» nella vita artistica veneziana e italiana*, in AA. VV., *Venezia nell'Unità d'Italia*, Sansoni, Firenze 1962, pp. 155-188 (ripubblicato in *Storia della civiltà veneziana*, a cura di Vittore Branca, t. III *Dall'età barocca all'Italia contemporanea*, Sansoni, Firenze 1979, pp. 387-402);
- Paolo PECORARI, *Luigi Luzzatti e Venezia*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, parte I, a cura di Mario Isnenghi e Stuart Woolf, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2002, pp. 305-321;
- Giuliano PETROVICH, *Luigi Luzzatti: la diffusione del credito e le banche popolari come ipotesi di previdenza volontaria*, in *Luigi Luzzatti e il suo tempo*, Atti del convegno internazionale di studio di Venezia, raccolti da Pier Luigi Ballini e Paolo Pecorari, Istituto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia 1994, pp. 459-478;
- Nikolaus PEVSNER, *I pionieri dell'architettura moderna*, Garzanti, Milano 1999 (titolo originale *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, New York 1949),
- Nikolaus PEVSNER, *Le Accademie d'arte*, Einaudi, Torino 1982 (titolo originale *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge University Press 1940);
- Liane RANIERI, *Léopold II urbaniste*, Hayez, Bruxelles 1973;

- Paolo RIZZI, Enzo DI MARTINO, *Storia della Biennale 1895-1982*, Electa, Milano 1982;
- Giandomenico ROMANELLI, *Le sedi della Biennale. Il Padiglione «Italia» ai Giardini di Castello (già Palazzo dell'Esposizione)*, in *Annuario 1975. Eventi del 1974*, a cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia, Venezia 1975, pp. 645-668;
- Ottant'anni di architettura e allestimenti alla Biennale di Venezia*, a cura di Giandomenico Romanelli, La Biennale di Venezia – Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia 1976;
- Giandomenico ROMANELLI, *Tra gotico e neogotico. Palazzo Cavalli-Franchetti a San Vidal*, Albrizzi Editore, Venezia, 2<sup>a</sup> edizione 1990;
- Claudette SARLET, *Les écrivains d'art en Belgique 1860-1914*, Éditions Labor, Bruxelles 1992;
- Flavia SCOTTON, *Ca' Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Musei Civici Veneziani, Marsilio Editori, Venezia 2002;
- Eduard F. SEKLER, *Josef Hoffmann 1870-1956*, Electa, Milano 1991 (titolo originale *Josef Hoffmann 1870-1956*, Residenz Verlag, Salzburg-Wien 1982);
- Marcel SMET, *Charles Buls. Les principes de l'art urbain*, Pierre Mardaga éditeur, Liège 1995;
- Alessandro STELLA, *Cronistoria della Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1895-1912*, Editore G. Fabbri, Venezia, s.d. [ma 1912];
- Jean STENGERS, Éliane GUBIN, *Histoire du sentiment national en Belgique*, t. II *Le grand siècle de la nationalité belge*, Éditions Racine, Bruxelles 2002;
- Ann THORSON WALTON, *Ferdinand Boberg – Architect. The Complete Work*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1994;
- Henry VAN DE VELDE, *Récit de ma vie*, t. I *1863-1900*, texte établi et commenté par Anne Van Loo avec la collaboration de Fabrice Van de Kerckhove, Versa Flammarion, Bruxelles 1992;
- Henry VAN DE VELDE, *Récit de ma vie*, t. II *Berlin – Paris – Weimar 1900-1917*, texte établi et commenté par Anne Van Loo avec la collaboration de Fabrice Van de Kerckhove, introduction da François Loyer, Versa Flammarion, Bruxelles 1995;

Jacques VAN LENNEP, *Catalogue de la sculpture. Artistes nés entre 1750 et 1882*, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Snoeck-Ducajou & Zoon, Gand 1992;

Léo VAN PUYVELDE, *H. Fierens Gevaert*, in *Liber Mémorialis. L'Université de Liège de 1867 à 1935. Notices biographiques*, t. I *Faculté de Philosophie et Lettres. Faculté de Droit*, Rectorat de l'Université de Liège, Imprimerie J. Duculot Gembloux, Liège 1936, pp. 458-460;

Guy VANTHEMSCHE, *La Belgique et le Congo. Empreintes d'une colonie (1885-1980)*, Éditions Complexe, Bruxelles 2006;

Gustave VANZYPE, *Franz Courtens*, série des "Monographies de l'art belge", Ministère de l'Instruction Publique, De Sikkel, Anvers 1950;

*Vienne-Bruxelles*, numéro hors série de la revue des Archives d'Architecture Moderne, édité à l'occasion de Europalia-Autriche, Bruxelles 1987;

Giovanni ZALIN, *Luigi Luzzatti e la politica della casa per i non abbienti (1867-1927)*, in *La politica della casa all'inizio del XX secolo*, Atti della prima giornata di studio "Luigi Luzzatti" per la storia dell'Italia contemporanea, a cura di Donatella Calabi, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, Venezia 1995, pp. 131-171;

### Articoli da periodici

Pierre BAUTIER, *Hippolyte Fierens-Gevaert (1870-1926)*, in "Gazette des Beaux Arts", février 1927, pp. 121-124;

Pierre BAUTIER, *Hippolyte Fierens-Gevaert (1870-1926)*, in "Archives et bibliothèques de Belgique", a. IV, n. 4, 15 avril 1927, pp. 54-57;

Maria Teresa BENEDETTI, *Venezia 1895-1914: le prime Biennali*, in "Arte documento", n. 3, 1989, pp. 322-341;

Giancarlo BERGAMI, *Thovez e alcuni protagonisti della cultura torinese*, in "Studi Piemontesi", vol. XVII, fasc. 1, marzo 1988, pp. 25-39;

Maria Grazia BERNARDINI, *Les salons de la Rose-Croix*, in "Storia dell'Arte", n. 26, 1976, pp. 93-105;



- Maria Grazia BERNARDINI, *La mission de l'art: Delville teorico*, in "Ricerche di Storia dell'arte", n. 5, 1977, pp. 91-102;
- Francesca CASTELLANI, *La «giovannissima arte» alla Biennale di Venezia. Note sulle decorazioni della Sala Emiliana nel 1903*, in "Venezia Arti", n. 11, 1997, pp. 158-163;
- Claudia CIERI VIA, *Note sulle teorie simboliste in Francia fra il 1884 e il 1900*, in "Ricerche di Storia dell'arte", n. 5, 1977, pp. 67-90;
- Sébastien CLERBOIS, *Léopold II, les expositions coloniales et le renouveau de la sculpture en ivoire en Belgique*, in "Museum Dynasticum", n. 1, 2002, pp. 15-25;
- Maurice CULOT, *Léon Sneyers (1877-1949) ou la Sécession importée*, in "Bulletin des Archives de l'architecture moderne", n. 8, mai 1976, pp. 11-16;
- Françoise DIERKENS-AUBRY, *Victor Horta architecte de monuments civils et funéraires*, in "Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites", n. 13, 1986, pp. 37-101;
- Marc DUBOIS, *De Biënnale van Venetië. Architectuur en het Belgisch paviljoen*, in "Forum International" (Belgium), n. 3, 1990, pp. 22-29.
- Michel DUMOULIN, *La propagande Belge en Italie au début de la première guerre mondiale (août-décembre 1914)*, in "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", t. XLVI-XLVII, 1976-1977, pp. 335-367;
- Michel DUMOULIN, *Hommes et cultures dans le relations Italo-Belges. 1861-1915*, in "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", t. LII, 1982, pp. 273-565;
- Christine A. DUPONT, *L'impossible Villa Médicis belge. Comment et pourquoi la Belgique a-t-elle voulu, au dix-neuvième siècle, créer à Roma una académie pour les artistes?*, in "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome", t. LXVII, 1997, pp. 199-224;
- Martin EIDELBERG, Suzanne HENRION-GIELE, *Horta and Bing. An Unwritten Episode of L'Art Nouveau*, in "The Burlington Magazine", spécial issue *European Art since 1890*, vol. 119, n. 896, november 1977, pp. 747-752;
- L'Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia dal 1895 al 1914*, in "Emporium", a. XXVI, vol. LI, n. 305, maggio 1920, pp. 211-225;

- Maurizio FERRARIS, *Il bisnonno di internet*, in “Domenica”, inserto culturale de “Il Sole 24 ore”, 23 novembre 2008;
- Lina GASPARINI, *Cesare Dell’Acqua*, in “Archeografo triestino”, vol. XXI, 1936, pp. 173-219;
- M. LAGASSE DE LOCHT, *Hippolyte Fierens-Gevaert*, in “Bulletin des Commissions royales d’art et d’archéologie”, a. LXV, 1926, pp. 360-362;
- Pierpaolo LUDERIN, *L’Accademia di Belle Arti di Venezia dal 1866 al 1950*, in “Venezia Arti”, n. 3, 1989, pp. 80-86.
- Notes. Nécrologie. H. Fierens-Gevaert*, in “Museion. Bulletin de l’Office international des Musées”, Institut de la Coopération intellectuelle de la Société des Nations, Presses Universitaires de France, a. I, n. 1, avril 1927, p. 82;
- Luca QUATTROCCHI, *Artisti come architetti: Khnopff a Bruxelles, von Stuck a Monaco, Bilek a Praga*, in “Ricerche di Storia dell’arte”, n. 36, 1988, pp. 4-16;
- Gianni Carlo SCIOLLA, *Thovez critico d’arte*, in “Studi Piemontesi”, vol. XVII, fasc. 1, marzo 1988, pp. 13-24;
- Albert VANDER LINDEN, *Excuses liminaires*, in “Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique”, nn. 1-2, 1966, pp. 7-9;
- Paola ZATTI, *Le prime Biennali veneziane (1895-1912): il contributo di Vittorio Pica*, in “Venezia Arti”, n. 7, 1993, pp. 111-116;
- Raffaella ZEGA, *Hankar e l’Esposizione internazionale di Bruxelles: progetti e realtà*, in “Ricerche di Storia dell’arte”, n. 25, 1985, pp. 103-109;