



**BPER:**  
Banca

La**Galleria**  
Collezione e Archivio Storico

**Jules  
Van Biesbroeck**  
L'anima delle cose



## Jules Van Biesbroeck

L'anima delle cose

A cura di  
**Lucia Peruzzi** e **Luciano Rivi**

Grafica del sistema visivo  
**Avenida**

Allestimento  
**Alberto Rodella** e **Franco Oddi**

Cornici  
**Mauro Menabue**

Restauro dell'opera "La Pietà"  
**Marina Parmiggiani**

Restauro dell'opera "La Bellezza"  
**Donatella Magnani**

Movimentazione opere  
**Traslochi Ronchetti**

Si ringraziano la Direzione e il personale:  
dell'Archivio Storico delle Arti  
Contemporanee (ASAC) La Biennale di  
Venezia;  
dell'Archivio del '900 del MART Museo  
d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento  
e Rovereto;  
della Biblioteca Civica d'Arte e Architettura  
"L. Poletti" di Modena

## La Galleria

Collezione e Archivio Storico

Coordinamento  
**Sebastiano Simonini**

Assistente  
**Greta Rossi**

Curatrice Collezione dipinti antichi BPER Banca  
**Lucia Peruzzi**

Curatrice Archivio Storico BPER Banca  
**Chiara Pulini**

Media  
**Relazioni Esterne BPER Banca**

### Aperture Dicembre 2019

tutti i weekend del mese (venerdì compreso)  
dalle 10 alle 13 e dalle 14 alle 18

### Da gennaio a giugno 2020

primo weekend del mese (compreso il venerdì)  
dalle 10 alle 13 e dalle 14 alle 18

Via Scudari 9 / Modena  
Ingresso libero  
Prenotazioni e informazioni per visite guidate, gruppi  
e aperture straordinarie  
Relazioni Esterne BPER Banca  
telefono 059 2021093  
lagalleria@bper.it  
www.lagalleriabper.it  
@lagalleriabper

“La Galleria. Collezione e Archivio Storico” festeggia i suoi primi due anni di attività con una mostra dedicata a un artista del primo Novecento, il belga Jules Van Biesbroeck.

Dal dicembre 2017 sono stati più di ottomila i visitatori che hanno ammirato le opere esposte in Galleria, mentre numerosi appuntamenti guidati hanno permesso a gruppi diversi - scolaresche, istituzioni culturali, associazioni, clienti della Banca - di conoscere da vicino i tesori artistici racchiusi nel nuovo spazio espositivo, ormai divenuto un tassello importante del più ampio progetto di promozione culturale perseguito dall'Istituto.

Gli obiettivi iniziali di valorizzazione, conservazione e tutela, che ci siamo prefissi con l'apertura della Galleria, hanno trovato un ulteriore arricchimento nella recente inaugurazione della sede del nostro Archivio, i cui documenti messi a disposizione degli studiosi raccontano una storia lunga più di 150 anni. La volontà di BPER Banca è quella di continuare questo percorso, caratterizzando in modo sempre più maturo il proprio impegno a sostegno della cultura e rafforzando, al contempo, le attività di responsabilità sociale.

**Pietro Ferrari**  
Presidente BPER Banca





## **JULES VAN BIESBROECK, UNA RISCOPERTA**

Quando avviammo l'analisi e lo studio delle opere d'arte già appartenenti alla collezione della Cassa di Risparmio di Ferrara, con l'obiettivo di realizzare la loro puntuale repertoriazione per integrarle nel catalogo della collezione di dipinti di BPER Banca, rimanemmo colpiti da una grande tela raffigurante Adamo ed Eva, debitrice evidentemente della lezione dei maestri nordici e al tempo stesso connotata da una plasticità classica e mediterranea.

Si trattava del dipinto giovanile di Jules Van Biesbroeck (Portici 1873 – Bruxelles 1965), parte di quell'importante nucleo di opere dell'artista che l'architetto Silvio Gabbrielli, di Codigoro, aveva donato alla Cassa di Risparmio di Ferrara alla sua morte, avvenuta nel 1982.

L'architetto Gabbrielli, vissuto fra la Liguria e l'Umbria, assiduo frequentatore di artisti, fu particolarmente legato a Van Biesbroeck. Aveva anche lavorato insieme a lui a Sanremo, all'inizio degli anni Venti, per la realizzazione di alcune opere pubbliche. L'artista belga, trasferendosi ad Algeri, dove risiedette per nove anni, fino al 1938, lasciò all'amico architetto una cinquantina di sue opere, con l'auspicio che si potessero in futuro donare a un ente o a qualche pubblica amministrazione per la loro opportuna tutela e valorizzazione. Gabbrielli si adoperò per rispettare il desiderio dell'amico, arrivando infine a formalizzare la donazione a favore della Cassa di Risparmio di Ferrara.

In questi mesi è stato finalmente possibile portare a compimento una ricerca accurata che ci ha permesso di recuperare e riunire questi lavori (dipinti, disegni e sculture) da tempo sparsi fra uffici e filiali varie della Cassa di Risparmio di Ferrara. Vista la qualità e il valore di queste opere si è deciso di avviare il progetto di questa mostra, affidato alla cura di Lucia Peruzzi e Luciano Rivi.

Van Biesbroeck è un artista affascinante, di certo da considerare significativo nel panorama internazionale dei primi anni del Novecento, presente a ben sette Biennali di Venezia, al lavoro inoltre per commissioni pubbliche di grande

rilievo. Oggi abbiamo l'onore di presentare al pubblico sue opere di primissimo piano, imprescindibili per una più chiara definizione della sua poetica e per un più puntuale racconto del suo percorso creativo.

Con l'organizzazione di questa mostra, che segue quella promossa dalla Cassa di Risparmio di Ferrara nel 1991 a Palazzo Crema, completiamo i primi due anni di attività de La Galleria, rendendo meglio evidenti e tangibili i principali obiettivi che ci eravamo posti nell'avviare il progetto: tutelare, conservare, studiare e valorizzare le nostre collezioni d'arte. Anche i dipinti di Van Biebroeck che presentiamo in mostra sono infatti stati in questa occasione opportunamente studiati, restaurati, catalogati, e possono così oggi essere proposti in modo organico, corredati di un adeguato apparato scientifico, utile per accompagnare il pubblico in un percorso storico artistico che confidiamo risulterà coinvolgente e di grande suggestione.

**Sebastiano Simonini**

Coordinatore del progetto

La Galleria. Collezione e Archivio Storico





Due riprese fotografiche dello studio di Jules Van Biesbroeck  
(Archivio Storico delle Arti Contemporanee-ASAC  
La Biennale di Venezia, Fototeca, *Album J. Van Biesbroeck*)



## JULES VAN BIESBROECK TRA IDEA E MATERIA: MOMENTI DELLA VICENDA CRITICA DI UN ARTISTA

Lucia Peruzzi e Luciano Rivi

Proprio al passaggio di consegne tra i due secoli, nell'anno 1900, Jules van Biesbroeck, doveva trovarsi a Parigi. Per l'artista belga, allora ventisettenne, l'occasione era particolarmente importante: nella città che più di ogni altra risultava espressione di modernità e progresso, alla presenza di un pubblico proveniente da ogni parte del mondo, veniva esposto anche un suo gruppo scultoreo, *Il popolo lo piange*, dedicato al politico socialista Jean Volders, molto apprezzato e in seguito persino premiato con una medaglia d'onore.<sup>1</sup>

Per meglio intendere aspetti significativi della produzione artistica di Van Biesbroeck, pittore e scultore, tornerà opportuno ripartire da un testo letterario fondamentale della cultura europea *fin de siècle* come *À Rebours*, la storia di un "Faust della periferia parigina", come lo avrebbe definito Carlo Bo, scritto da Joris-Karl Huysmans e pubblicato a Parigi nel 1884.<sup>2</sup> Attraverso gli occhi di Des Esseintes, il raffinato protagonista del romanzo, è possibile intendere la particolarità di certa sensibilità estetizzante di fine Ottocento, anche nello specifico riferimento all'ambito visivo: per un ricercato modo, ad esempio, di guardare ai colori, da considerare per Des Esseintes in stretta combinazione con una condizione di luce artificiale, tanto più apprezzabile quanto più possibile in confronto con una altrimenti generale situazione di oscurità notturna. L'artificio, del resto, costituiva per l'animo decadente l'aspetto distintivo del genio umano, in misura tale da dovere intendere anche la natura interessante solo nel momento in cui a sua volta poteva esprimere una condizione impensata. Per Des Esseintes tutto ciò avrebbe voluto dire cercare, a fini di ornamento domestico, fiori bizzarri che potessero suggerire altre condizioni della natura o del mondo; o provare altrimenti a spegnere e smorzare ulteriormente, attraverso il contrasto della corazza di una tartaruga fatta appositamente dorare e ricoprire di pietre preziose, gli impasti scuri e i

Jules Van Biesbroeck, *Il popolo lo piange*, gruppo in bronzo del monumento a J. Volders, riproduzione fotografica nell'articolo di V. Pica, *Artisti contemporanei: Jules van Biesbroeck*, in "Emporium", vol. XIX, n. 112, aprile 1904





riflessi del suo tappeto orientale. In ogni modo lo sforzo sarebbe dovuto andare nella direzione di un sofisticato gioco tra realtà e finzione, con vittoria finale perlopiù di quest'ultima, alla ricerca di tutte quelle ambiguità che rendono meno certe e più fluide le categorie del pensiero, che chiamano a misurarsi con le più delicate sfumature dell'essere da una parte, con i suoi più forti contrasti dall'altra. Per i colori, quel gioco di identità incerte e continuamente da ridefinire passava attraverso la consapevolezza, ad esempio, che "il turchino, alla luce delle lampade, tende a un falso verde; se è scuro, come il cobalto e l'indaco, diventa nero; se è chiaro, volge al grigio; se è sincero e dolce come il turchese, si oscura e si raffredda".<sup>3</sup> A capo di ogni cosa valeva l'esplorazione affannosa della propria condizione interiore, tra sinestesie impensate, desideri e passioni, sogno e malattia, lungo i complessi meccanismi della memoria. Nel 1907, non troppi anni dopo l'uscita del libro di Huysmans, Jules Van Biesbroeck poteva a sua volta fare mostra di un repertorio stilistico e culturale aggiornato sulle esigenze della ormai diffusa sensibilità simbolista. L'artista, d'altra parte attento alle problematiche economiche e politiche che la società intorno a

lui esprimeva, andava seguendo una sua traccia di lavoro da dirsi moderata rispetto a certe esasperazioni visionarie e certe sperimentazioni estetizzanti pure riscontrabili al momento. Il suo dipinto raffigurante la *Bellezza*, eseguito in quell'anno, poteva essere inteso quale sorta di dichiarazione a favore di quella autonomia e priorità delle ragioni estetiche che da tempo orientava il lavoro di tanti intellettuali. Il suo quadro presentava una figura allegorica: era l'idea, innanzitutto, che doveva guidare l'operazione artistica. In alto, a sinistra, la parola greca "kalos" era di richiamo ad un "bello" che della classicità evocava soprattutto la condizione mitica e atemporale. La figura femminile accostata a un pavone, con distinzione tra le due presenze ma nello stesso tempo, per accorta scelta compositiva, con coincidenze sul piano spaziale, suggeriva una piena integrazione tra le due nature, quella umana e quella animale; quasi si dovesse raccontare di una condizione di riuscitissima simbiosi o di una trasformazione in atto, soprattutto per il farsi manto del variopinto piumaggio dell'uccello, o per la vicinanza dei due profili, quello del pavone quale doppio conturbante del volto femminile. Cercava intanto il pittore qualche gioco euritmico nel coordinare le forme sinuose del sedile marmoreo, del braccio sinistro della fanciulla e del collo del pavone. Riscattava la semplicità un po' didascalica dell'impianto iconografico una scelta cromatica ricercata e preziosa, da non dirsi lontano, almeno per intenzioni, dalle preferenze espresse da Des Esseintes, ammiratore incondizionato di Gustave Moreau: colori irreali appunto, prevalentemente freddi nel contrasto con la parte aranciata del piumaggio alla sinistra della donna, cangianti perché trasformati da una luce artificiale, il panno bianco sulle gambe femminili variato su toni freddi di azzurro, di rosa, di giallo e di verde.

Anche il critico d'arte Vittorio Pica aveva di certo letto *À Rebours* di Huysmans: proprio da quelle pagine, come è stato scritto, aveva infatti appreso certo atteggiamento snobistico, persino certo lessico utile nel momento di un commento letterario.<sup>4</sup> E di Vittorio Pica, nei primi anni del Novecento tra i più accreditati critici d'arte italiani e divulgatori artistici, torna utile dire proprio per meglio cogliere aspetti significativi dell'attività di Jules Van Biesbroeck. È soprattutto



Cartolina di Vittorio Pica a Grubicy de Dragon (1907)  
con intestazione figurata su disegno di Jules Van Biesbroeck  
(Archivio del '900 del Museo di Arte Moderna e Contemporanea  
di Trento e Rovereto)



Jules Van Biesbroeck, *Notturmo*, riproduzione fotografica  
(Archivio Storico delle Arti Contemporanee-ASAC La Biennale  
di Venezia, Fototeca, *Album J. Van Biesbroeck*)

al critico napoletano che l'artista belga dovrà una certa frequentazione delle Biennali d'arte Internazionale di Venezia, e dunque parte della sua visibilità in Italia. Dopo la prima Triennale di Brera del 1891 che, complice il teorico e pittore Vittore Grubicy, aveva indicato all'arte una nuova via di stampo "ideista", furono proprio le rassegne veneziane a diventare delle straordinarie occasioni di confronto e a introdurre nel nostro paese le più mature esperienze del simbolismo europeo. Nel 1903 Pica mostrava il suo apprezzamento per l'opera di Van Biesbroeck scrivendo dell'artista ad Antonio Fradeletto, segretario generale della Biennale veneziana, raccomandando persino l'acquisto di una sua opera da parte dell'ente.<sup>5</sup> E teneva a rimarcare anche in quell'occasione come

l'azione critica più corretta dovesse prescindere da questioni di nazionalità, con sguardo attento invece a una dimensione internazionale; per lui, estimatore dei francesi, da tradursi anche in un'accezione "nordica", scandinava soprattutto.<sup>6</sup>

Sarà lo stesso Pica a ricordare l'incontro, fortuito e allo stesso tempo pressoché fatale, con l'opera di Van Biesbroeck: trovandosi a Parigi, al Grand-Palais, nell'ottobre 1900, per quanto stanco delle tante sculture già viste in quell'occasione espositiva, Pica veniva comunque attirato da un'opera fino a quel momento sfuggita alla sua attenzione, il gruppo scultoreo di mano dell'artista belga *Il popolo lo piange*: "una coppia di popolani, un operaio nerboruto e la sua compagna che allattava un fantolino, i quali stretti angosciosamente l'una all'altro, deponevano una ghirlanda di fiori su di una tomba".<sup>7</sup> L'impressione particolarmente positiva prodotta dalla statua, emergente rispetto alla banalità di tante altre, era presto indicata: "nella naturalezza della posa e nell'espressione compunta dei due volti vi era una così efficace semplicità emotiva, vi era una tale vigoria ed



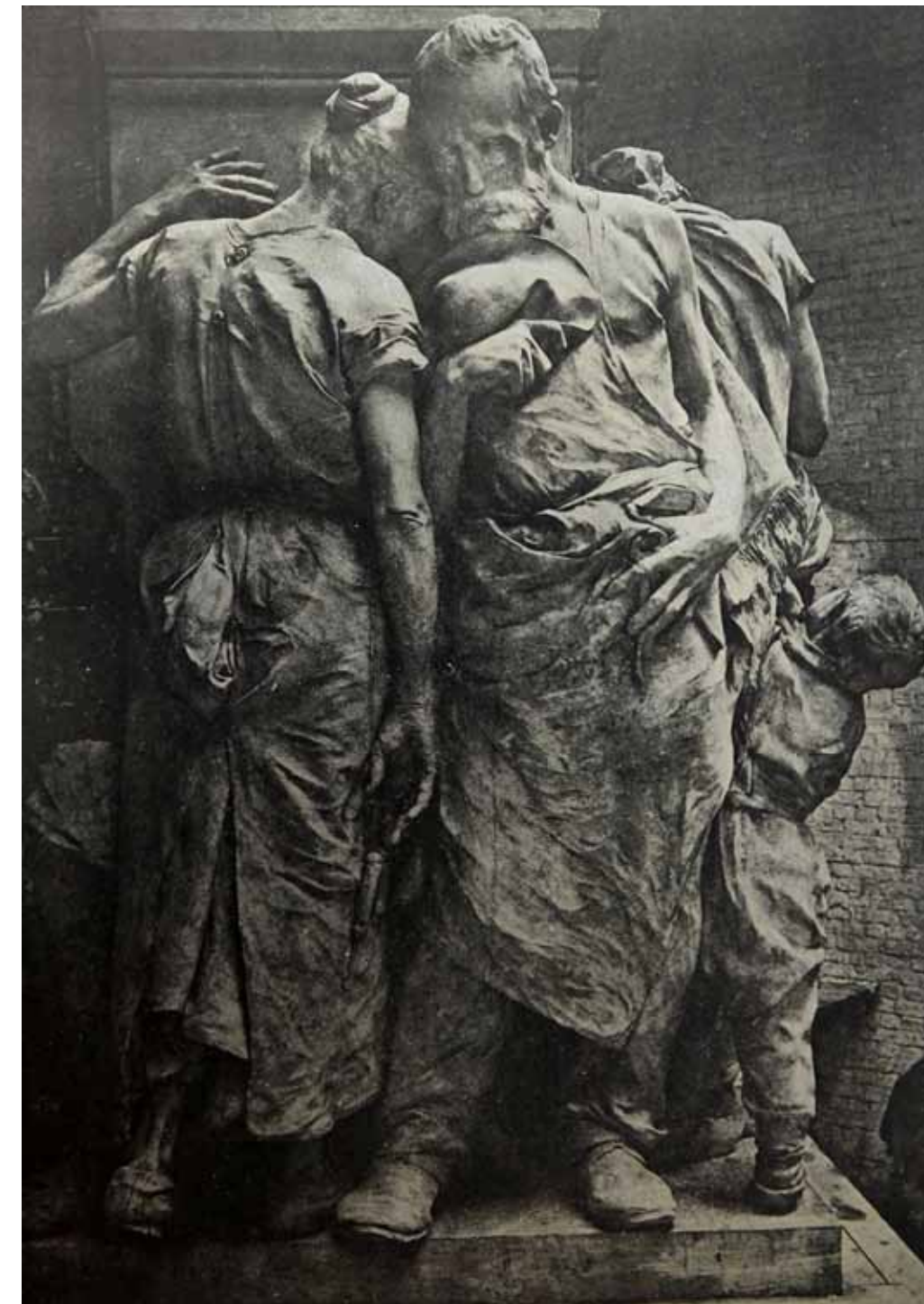
Cartellone per *Fecondité* di Émile Zola, riproduzione fotografica  
nell'articolo di V. Pica, *Artisti contemporanei: Jules van Biesbroeck*,  
in "Emporium", vol. XIX, n. 112, aprile 1904



insieme eleganza di plastica, che, dopo aver contemplate tante artificiose e pretenziose creature di marmo e di bronzo, gli occhi ne provavano un senso profondo di sollievo e di letizia e vi si attardavano su con vero compiacimento estetico”.<sup>8</sup> Nella mente del critico dunque, già al primo incontro, l’azione dell’artista era da mettere in luce e premiare per quel particolare equilibrio tra la restituzione di un dato di natura, anche in forma di espressione, e una capacità di traduzione formale a carattere idealizzante.

La frequentazione da parte di Van Biesbroeck degli ambienti veneziani si sarebbe poi protratta nel tempo, e anche dopo la morte del critico napoletano l’artista belga avrebbe potuto contare su qualche conoscenza all’interno della Biennale, ad esempio sull’amicizia di Domenico Varagnolo, nel 1928 a capo del nuovo Istituto storico per l’arte contemporanea creato dall’ente Biennale allora diretto da Antonio Maraini.

A Vittorio Pica si deve intanto certamente riconoscere un ruolo importante nel sistema dell’arte italiano tra la fine dell’Ottocento e gli inizi del Novecento. Soprattutto per la sua capacità di farsi portavoce di alcune istanze allora attuali nei confronti di quell’ampio pubblico che andava avvicinandosi all’arte nel nuovo panorama di riviste, conferenze, pubblicazioni ed esposizioni. I suoi scritti, dalle pagine della rivista “Emporium”, sulle monografie edite per conto dell’Istituto italiano d’arti grafiche di Bergamo, proposti altrimenti grazie al suo autorevole ruolo all’interno dell’Esposizione Internazionale Biennale di Venezia, godevano di ampia diffusione e contribuivano in modo significativo a formare il gusto dell’epoca. L’impegno che Pica profondeva nella sua azione critica partiva tra l’altro anche da un intento di ordine educativo; un po’ critico e un po’ giornalista, come è stato ricordato, rivestiva un ruolo da intermediario tra gli intellettuali e il sentire comune, “in difficile equilibrio fra semplificazione e banalizzazione”, quale traduttore e divulgatore dei modelli europei di fine secolo, attento su scala internazionale alle novità più che agli sperimentalismi, al cambiamento più che alla rivoluzione.<sup>9</sup> Un’esposizione, secondo il critico, non doveva ad esempio rivolgersi ai pochi esperti ma, al contrario, raggiungere un ampio pubblico, nella convinzione che “se essa non deve in alcun modo



Jules Van Biesbroeck, *Gruppo del monumento “Ai nostri morti”*, riproduzione fotografica nell’articolo di V. Pica, *Artisti contemporanei*: Jules van Biesbroeck, in “Emporium”, vol. XIX, n. 112, aprile 1904





lusingare il cattivo gusto di questi molti, non può rinunciare a quei particolari richiami che li possono avvicinare all'opera d'arte e formarne, un po' alla volta, l'educazione estetica".<sup>10</sup>

Il ruolo attribuito all'arte in funzione di un avanzamento del gusto del pubblico tornava tutto sommato anche nel giudizio espresso da Pica nei confronti di Van Biesbroeck, apprezzato in uno scritto del 1904 come uomo oltre che come artista per il suo carattere affabile ("lo trovai così schivo da ogni posa e da ogni affettazione, così dolcemente affabile, così schiettamente modesto e, sopra tutto, così pieno di fervore artistico, che dopo aver ammirato l'artista, amai l'uomo"), e per il ruolo che svolgeva all'interno della società ("egli possiede il grande merito di essere uno dei pochi che hanno compreso che, se suprema aspirazione di un artista deve essere di fare opera di bellezza, costui ha però il dovere di non appartarsi in una solitudine altezzosa, disdegnando completamente i bisogni ed i desideri della società in mezzo a cui vive").<sup>11</sup>

Un altro aspetto importante dell'attività critica di Vittorio Pica era quello che riguardava l'atteggiamento nei confronti della modernità: lui sempre a difesa di un'arte che fosse manifestazione del nuovo, certo però secondo criteri di ragionevole evoluzione, e dunque con baricentro su esperienze caratterizzate da un misurato grado di sperimentazione. Era quanto bastava d'altra parte per un distinguo anche nella produzione di Van Biesbroeck, meno apprezzato nell'opera pittorica della sua prima fase, ancora troppo debitrice della tradizione. Proprio dalle pagine di "Emporium" Pica avvertiva con tono critico che, pur "concepiti con una maturità di visione pittorica sorprendente in un artista così giovane, composti con nobile eleganza, disegnati con sapiente vigoria, i quadri da lui dipinti nei primi dodici anni della sua carriera ai quali forse non riuscì estranea l'influenza del padre, presentano spesso qualche cosa di freddamente classico, che li tiene troppo volontariamente lontani dalle audacie novatrici dell'ora attuale e li rende scarsamente simpatici a coloro che, come me, credono che l'arte debba tenersi in continua evoluzione e non debba quindi attardarsi a ripetere, sia anche con dotta abilità, le creazioni del passato, per quanto eccellenti esse siano".<sup>12</sup> Ma di fronte al grande dipinto degli anni

Jules Van Biesbroeck, *Gruppo del monumento "Ai nostri morti"*, riproduzione fotografica nell'articolo di V. Pica, *Artisti contemporanei: Jules van Biesbroeck*, in "Emporium", vol. XIX, n. 112, aprile 1904

giovanili che raffigura *Adamo ed Eva* non possiamo non riconoscere all'artista belga la capacità di aggiornarsi, con innegabile talento e sensibilità, sulla contemporanea cultura simbolista europea. In un'atmosfera misteriosa che evoca il fascino delle opere di Von Stuck, l'attento studio anatomico dei corpi, di ascendenza michelangiolesca nella plastica definizione del nudo maschile, nelle opulente forme di Eva si carica di suggestioni erotiche e di una sensualità che sembra vibrare sotto l'inquieto susseguirsi di linee di pentimento. La rappresentazione della colpa e della lussuria ha sostituito l'innocenza di un paradiso irrimediabilmente perduto.

L'atteggiamento di Pica nei confronti di Van Biesbroeck è da leggere alla luce della possibile condivisione di un principio di equilibrio tra un dato di ordine naturale e un processo di sublimazione di quel dato in termini estetici. Prestare

attenzione a tale aspetto dell'opera dell'artista permetterà di meglio mettere a fuoco la sua personale formula all'interno dei processi alchemici della cultura simbolista del tempo. Il rapporto con un dato di realtà si definiva in effetti in vario modo, con differente meccanismo di allontanamento da ciò che poteva essere inteso come semplice e ordinaria visione e dunque rappresentazione delle cose. In fondo alla visione simbolista era la considerazione della realtà per confronto e scontro tra i due poli dell'idea e della materia, all'interno di un meccanismo da tradursi, come nel caso del pittore francese Gustave Moreau, in una narrazione ambigua e polisemica.<sup>13</sup> Aveva già scritto il critico Albert Aurier, a proposito di Van Gogh ma



con intenzioni più generalizzanti, di come il Simbolismo sentisse la necessità “di rivestire le proprie idee di forme precise, ponderabili, tangibili, di involucri intensamente carnali e materiali”.<sup>14</sup> Poi si trattava di scavare e fare emergere da quelle forme qualcosa che si potesse avvertire come profondo e vero. E di nuovo non c'è da stupirsi di come tra i filosofi prediletti di Des Esseintes e di tanti intellettuali di fine secolo fosse Arthur Schopenhauer, uno dei *maitres à penser* del simbolismo europeo. Nella sua opera *Il mondo come volontà e rappresentazione*, pubblicato nel 1818, questi invitava a guardare alla realtà oltre quel velo di apparenze capace di negare all'uomo comune l'accesso alla verità: l'arte diventava così l'ultima possibilità di provare un sentimento di felicità. Le istanze idealiste si sarebbero manifestate anche in Italia nel cenacolo del Doctor Misticus, pseudonimo di Angelo Conti, amico di Gabriele D'Annunzio e fine indagatore delle leggi interne e misteriose della natura. La lettura dei testi del filosofo tedesco indirizzò il giovane Conti, che era partito da studi scientifici, a rintracciare nell'arte il senso intimo delle cose, nella convinzione che le opere “aspirano a qualcosa che va oltre il simbolo materiale” grazie a un “linguaggio ritmico” che fissa “l'enigma delle forme”. Si apriva dunque una via alternativa al Verismo che dava spazio al mistero, al sogno e agli stati d'animo, “tratti inerenti alla natura umana, ereditati dalla generazione romantica ed espressi dalla musica di Wagner”.<sup>15</sup> Gli artisti avrebbero così fatto esercizio di ricerca in una condizione alla fine fantastica e visionaria, perché lì sarebbero stati da riconoscere i principi dell'essere. Un'inquietudine panica, dominata dalla potenza evocativa del colore e declinata in una suggestione poetica di stampo dannunziano, anima anche il dipinto di Van Biesbroeck raffigurante *La morte del cervo*: “rise il Centauro come a quella frotta/lieve natante giù pel verde Serchio./Poi levò, grande nel silvano cerchio,/il duplice trofeo della sua lotta”. L'allusione al mito remoto descritto nei versi dell'*Alcyone*, tradotto nell'intensità della cromia squillante dei toni aranciati contro i toni freddi del blu e della pennellata guizzante, trascina verso inquiete emozioni, capaci di andare al di là della percezione comune e riattivare l'immaginazione, “regina di tutte le facoltà”, come aveva scritto Baudelaire. Ma la produzione del pittore

belga, pur alimentandosi di questi sentimenti simbolisti e decadenti, rimarrà in genere su posizioni di carattere moderato in sintonia con il sentire di Pica, mantenendosi vicino a un iniziale dato di ordine percettivo e di natura, secondo modalità più rispettose della tradizione.

L'apprezzamento che Pica manifestava nei confronti dell'arte nordica, scozzese e scandinava in particolare, faceva riferimento da una parte a certa "pittura svaporata e delicata" e dall'altra al "colorismo vivace".<sup>16</sup> Anche attraverso un accorto uso del chiaroscuro si poteva infatti cercare di avvicinare lo spettatore al mistero delle cose, pure partendo da quelle, in una situazione di immersione dei singoli oggetti e delle diverse figure in una condizione unitaria ma continuamente variata di luce e ombra. Per la sensibilità simbolista il chiaroscuro costituiva dunque il corrispondente visivo di una modalità conoscitiva dinamica, di un atteggiamento di confronto con la realtà da definirsi nei termini di un percorso senza possibile traguardo. Come avrebbe detto Odillon Redon, che aveva rifiutato l'impressionismo giudicandolo "di corto respiro", "l'espressione della vita non può manifestarsi che nel chiaroscuro". Anche in questo modo, attraverso le due polarità della luce e dell'oscurità, l'arte, "fiore che sboccia liberamente, fuori da ogni regola", diventava il dispositivo capace di liberare dalle false certezze per condurre nell'ambiguo ma produttivo regno dell'indeterminato.<sup>17</sup>

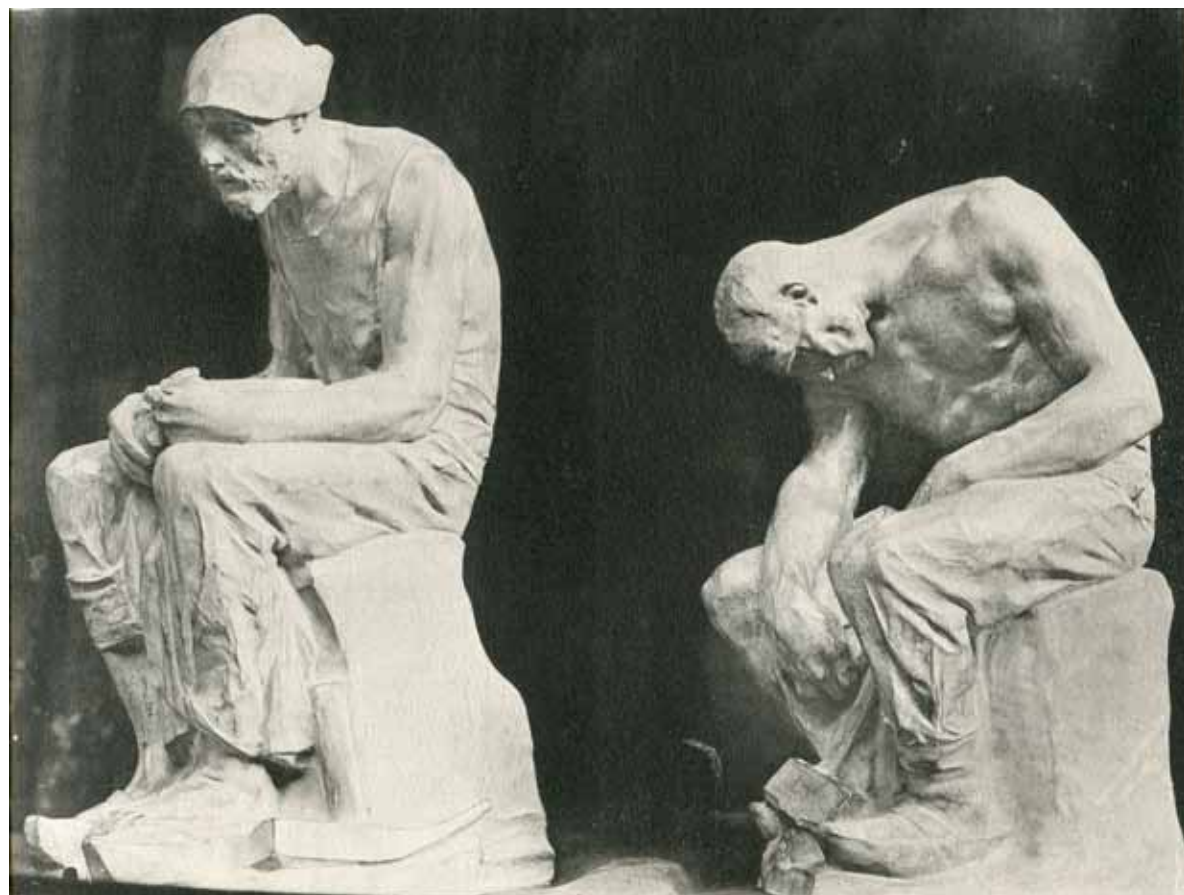
In certi monocromi di Van Biesbroeck, come nelle belle figure femminili a chiara ascendenza Art Nouveau, *Fiorile* e *Pratile*, alle quali si può idealmente affiancare la sanguigna dedicata a *Urania*, di botticelliana memoria, tanto più intrigante poteva risultare quella condizione visiva di atmosfere rarefatte quanto più veniva a contrapporsi con l'idealizzante e astraente esercizio di carattere lineare dei pepli greci, il tratto continuo e sicuro di ascendenza preraffaellita quale inequivocabile espressione di stile. La figura femminile dominava l'immaginario contemporaneo e assumeva una valenza via via più seducente, talvolta immersa in un sogno primaverile di giovinezza incantata come in questo caso, talvolta proiettata in un'atmosfera di tentazione e sensualità, sempre sospesa sul sottile argine che separa la purezza dal peccato.



Intanto, "l'anima delle cose",<sup>18</sup> quanto cioè nella natura poteva costituire occasione per meglio definire una condizione psicologica, guidava l'artista nel suo lavoro di osservazione e insieme di indagine sul piano emozionale. Era da esprimere alla fine un sentimento panico e vitalistico delle cose. In alcuni bozzetti la tavolozza veniva però contenuta per assicurare un maggiore accordo tonale, intorno ai verdi della vegetazione e i bruni o le ocre del terreno; con maggiore rispetto del dato percettivo, la ritmica spaziale, sull'asse della profondità, veniva scandita con chiarezza, con fare misurato, anche per via di toni luminosi. In altri dipinti invece, comunque realizzati dal vero, l'impasto cromatico si faceva più mosso, per azione anche impetuosa nella stesura del colore stesso. Fino a certi studi in cui la visione spaziale era ridotta al minimo, per scelta del punto di vista e per compressione degli elementi in gioco; come nel caso di alcuni scogli a ridosso di un'insenatura, con acqua e materia rocciosa affiancate per masse cromatiche, unificate dalla pennellata vorticoso. Talvolta l'assolo cromatico di un albero diventa una sorta di malinconica nota musicale che si eleva dal resto del paesaggio per diventare simbolica proiezione di sentimenti e di memorie. Per contro, all'interno di un ricco repertorio stilistico, purtroppo non sempre misurabile per documentata cronologia, Van Biesbroeck sperimentava un accordo di caldi toni aranciati e di fredde velature azzurro-

Jules Van Biesbroeck, *Veduta di montagna con arbusto e sentiero* (particolare),  
Collezione BPER Banca





Jules Van Biesbroeck, *Il pasto dell'operaio* e *Operaio sfinito*,  
riproduzione fotografica  
(Archivio Storico delle Arti Contemporanee-ASAC  
La Biennale di Venezia, Fototeca,  
*Album J. Van Biesbroeck*)

gnole sullo spunto di un tramonto disteso su un ampio paesaggio, appena accennato, con rilievi e specchio d'acqua. Tutti quegli studi dal vero sarebbero comunque tornati utili per meglio comporre situazioni più visionarie e a carattere evocativo, programmaticamente a richiamo letterario. Come nel caso della veduta intrisa di una nostalgica classicità di sapore boeckliniano con tempietto e statue immerse nella natura: il cupo e possente albero centrale, oggetto di tanti studi, e il cielo trascolorante su tonalità luminose di viole, lilla e rosa; o come nel lavoro del 1918 intorno al tema della Vittoria, la rappresentazione allegorica di quest'ultima, nella canonica formula della figura femminile alata, immersa in una condizione di luminosità smaterializzante da leggersi quale rappresentazione di una dimensione spirituale.

Intanto, se si pensa ad un esercizio sulla misura dei primi due decenni del Novecento, l'esercizio di stile si faceva strada anche attraverso un diverso ragionamento intorno alla figura umana. In questo caso la frequentazione italiana di Van Biesbroeck doveva avere contato certamente qualcosa, e non meno gli insegnamenti del padre, a tal punto profondo conoscitore della penisola e della sua ricca tradizione culturale da potere

Jules Van Biesbroeck, *Operaie madre e figlia*,  
riproduzione fotografica  
(Archivio Storico delle Arti Contemporanee-ASAC  
La Biennale di Venezia, Fototeca,  
*Album J. Van Biesbroeck*)



consigliare gli amici siciliani un opportuno programma di viaggio tra le sue più o meno note città d'arte. Biesbroeck padre scriveva nell'agosto 1915 all'amico Edoardo Alfano e, seguendo una sensibilità riconducibile alla secolare tradizione del Grand Tour, gli suggeriva di far ammirare ai figli "le ricchezze naturali, archeologiche e artistiche che abbondano in tutto il paese; bisogna che essi vedano Napoli e i suoi siti vulcanici, Capri con le sue meraviglie della natura, i sublimi resti di Paestum più notevoli di quelli che si trovano in Sicilia e quelli della civettuola Pompei, malinconica adesso ma tanto interessante. A Roma potreste ancora dar loro una sorprendente idea di quella che è stata la Roma antica, del fasto dei Papi durante il XVI, XVII e XVIII secolo e dei primi passi del Cristianesimo, nell'arte. Senza parlare dei capolavori di un Michelangelo, di un Raffaello. A Firenze si potranno fare un'idea di quanto splendida fosse per la Toscana l'epoca del Medioevo e del Rinascimento. I numerosi musei traboccano di capolavori e monumenti storici interessanti. Le vie, le piazze, le chiese, i palazzi sono dei musei; tutto a Firenze vi parla dell'intensa vita intellettuale dei secoli scorsi". Ma non venivano tralasciate nemmeno le città più piccole della Toscana e dell'Umbria, come Siena, Perugia, Assisi, Viterbo, Orvieto, Pisa, Pistoia che sarebbero servite "anche per una istruttiva lezione di storia e di civiltà."<sup>9</sup> Era insomma tutta la tradizione del pieno Rinascimento, da Michelangelo in avanti, a fornire suggerimenti per infondere vitalismo tanto alle figure maschili quanto a quelle femminili, con diverso grado di eleganza, sinuosità, nervosismo. E anche in questo caso un dato d'attenta osservazione, tradotto attraverso lo scrupolo nella restituzione di una condizione anatomica per via di modellato, si affiancava a complementare indagine stilistica, con ripresa astrattiva dei contorni della figura attraverso una marcata e guizzante ricerca lineare che trascendeva la solidità della materia lavorata. La grande stagione rinascimentale veniva evocata da Van Biesbroeck nella scultura raffigurante *Pan*, capace di coniugare, nella possanza fisica del nudo sdraiato, il modello michelangiolesco delle Cappelle medicee con quello berniniano dei Fiumi delle fontane barocche. Ma questi motivi erano filtrati da una sensibilità inquieta del tutto moderna, contrassegnata dalla fatale attrazione per un

passato mitologico ricco di suggestioni e ormai perduto. Nel meccanismo di oscillazione dei riferimenti, tra il polo della pienezza e chiarezza della forma secondo modello mediterraneo da una parte e quello della deformazione per esigenze espressive dall'altra, poi certe sculture avrebbero seguito un modulo più allungato e nordico, come nella *Pietà*, dove la contrapposizione tra il non-finito della massa plastica della Madonna e il corpo quasi filiforme di Cristo si carica di mistiche suggestioni che ricordano Rodin.

Non era un caso che proprio nella scultura anche Vittorio Pica vedesse le maggiori possibilità di Van Biesbroeck. La misura dell'artista belga, proprio in questo caso poteva tornare utile per garantire quel ricercato equilibrio tra condizione estetica ed esigenze sociali che stava a cuore al critico napoletano. Dal ricco repertorio acquisito l'artista avrebbe potuto scegliere quanto più opportuno rispetto all'occasione, al pubblico di riferimento e alla committenza. E le commissioni pubbliche sarebbero giunte in più occasioni. Nel 1913 lo stesso artista avrebbe dato indicazione del suo modo di procedere, nel caso ad esempio del complesso gruppo scultoreo del monumento di Gand: "Tutti coloro che hanno già visto nell'atelier la seconda parte sono rimasti molto soddisfatti, e unanimemente sono stati del parere che la seconda parte è superiore alla prima. Essa ha molto più movimento, ritmo e tensione di slancio generale verso il centro: 'l'ideale'. Essa ha anche molti più particolari interessanti, se dico *détails* è anzitutto parti che bisogna sottintendere. Come quel gruppo del contadino con la mucca, la contadina col suo bambino, che da sola costituisce un insieme veramente molto ben riuscito, soprattutto sostenuto dal pastore che suona la zampogna attorniato dalla capra e dalla pecora; questo gruppo dà, secondo me, una quintessenza molto bucolica. Alcuni vi hanno visto una certa ispirazione dell'Italia, soprattutto il pastore si presta a questa interpretazione. Io non ci vedo nessun inconveniente. Essendo l'ideale universale, non mi sono ritenuto per nulla condizionato da certi caratteri fiamminghi. Il corteo dei bambini che precede questo gruppo mi pare anche meglio riuscito come insieme; come vivacità e linee avviluppate che accompagnano il gruppo di bambini che cantano, ha più brio, direi più gioia chiassosa in questa parte



Jules Van Biesbroeck, *Stele funeraria*, riproduzione fotografica (Archivio Storico delle Arti Contemporanee-ASAC La Biennale di Venezia, Fototeca, *Album J. Van Biesbroeck*)

campagnola rispetto alla parte cittadina dove i bambini sono quasi meglio educati!? (che brutta espressione). Vedi anche questo particolare della giovane donna, un tipo fiammingo, che si intrattiene maliziosamente con la bimba tutta nuda e che ha l'aria di consigliarle di andare a vestirsi un po'! Sono questi piccoli pezzi staccati, compresi da tutti e alla portata di tutte le intelligenze, che fanno il successo di un pezzo. Esteticamente di più effetto è certamente la ragazzina in piedi sul banco che si accinge ad alzare la ghirlanda; il suo movimento è fine, delicato, di una eleganza forse un po' fuori luogo in questo contesto rustico, ma che attira per la sua grazia giovanile. L'uomo che alza la corona, in un altro ordine di idee, non manca di dignità e il bambino che abbraccia la sua mamma in primo piano forma ancora un piccolo soggetto molto gradevole".<sup>20</sup>

Il particolare equilibrio da garantire nel rapporto tra il messaggio intorno al quale pure l'opera doveva basarsi, necessariamente se a scopo pubblico, e un meccanismo di carattere evocativo, per rispondere alle esigenze culturali del momento, sarebbe tornato nelle parole dell'artista anche successivamente, questa volta a proposito di un bozzetto preparatorio: "C'è il Genio della Morte che malgrado le suppliche, porta via la giovane vita, della quale ella ha tagliato il filo. Vorrei forse meglio chiamarla semplicemente: L'INESORABILE. Avrei altri progetti, ma mi sembrano troppo banali o di un simbolismo troppo complicato. Da lungo tempo accarezzo un soggetto: Il monumento della Vita, di cui il bozzetto che è qui sarà il

compimento [...] Il soggetto primitivo è strutturato così: la nascita, l'infanzia, la giovinezza o l'amore, la maternità e la vecchiaia". E nel retro della foto inviata: "LA PARCA: fatale, nobile e severa; tutta velata, tiene col braccio sinistro l'adolescente, di cui, con la falce o grande scure che tiene nella destra ella spezza o sta per spezzare il filo della vita. In basso braccia e mani si tendono, supplichevoli e vogliono impedire il colpo fatale. Ho fatto in modo che da tutti i lati la linea sia chiara, espressiva, intensa ma bella".<sup>21</sup>

Serviva per l'efficace realizzazione di un gruppo scultoreo l'accorta composizione delle diverse figure, un loro andamento euritmico, per misurata torsione dei corpi; serviva di nuovo sapere coniugare un certo grado di sintesi della forma con lo scrupolo analitico a proposito di certi particolari. La scuola scultorea belga, al pari di quella pittorica, annoverava allora artisti di riconoscimento europeo; a parte l'astro di Rodin, anche nel giudizio di Vittorio Pica, non risultava seconda a nessun'altra, con in testa a tutti Constantin Meunier. E che Van Biesbroeck guardasse con attenzione all'esempio di quest'ultimo era indicato dallo stesso critico.<sup>22</sup> Van Biesbroeck conosceva del resto Meunier, avendo avuto fra l'altro modo di scrivergli, nel 1904, per sapere della possibilità di esporre alcuni suoi nuovi dipinti, che reputava superiori per qualità alla sua stessa scultura, all'imminente esposizione veneziana.<sup>23</sup>

Anche il prezioso Album di fotografie delle sculture di Van Biesbroeck che si conserva all'Archivio della Biennale di Venezia consente oggi un immediato ri-



Jules Van Biesbroeck, *Statua decorativa per sostegno di un'asta di bandiera*, riproduzione fotografica nell'articolo di V. Pica, *Artisti contemporanei: Jules van Biesbroeck*, in "Emporium", vol. XIX, n. 112, aprile 1904





Jules Van Biesbroeck, *La grande seminatrice*, riproduzione fotografica nell'articolo di V. Pica, *Artisti contemporanei: Jules van Biesbroeck*, in "Emporium", vol. XIX, n. 112, aprile 1904



Jules Van Biesbroeck, *Il primo morto (Adamo ed Eva che ritrovano il corpo di Abele)*, riproduzione fotografica nell'articolo di V. Pica, *Artisti contemporanei: Jules van Biesbroeck*, in "Emporium", vol. XIX, n. 112, aprile 1904

scontro delle possibilità formali a cui attingeva l'artista nei primi vent'anni del Novecento. Con esaltazione a volte di una condizione anatomica, nell'evidenza della struttura ossea, dell'impianto muscolare e fino dell'increspatura della pelle, come nelle due figure maschili colti nell'atto di piantare l'asta di una bandiera. Con attenzione a quegli effetti pittorici che un sapiente trattamento delle superfici poteva assicurare, come nel *Monumento a François Laurent* di Gand o come nella figura femminile dolente rivestita di un drappo leggero, giocato come in certa scultura di età ellenistica sui raffinati effetti della luce per continua increspatura delle fittissime pieghe. Con più sintetica costruzione del modellato, ora per influenza di Constantin Meunier, come nel caso delle operaie madre e figlia, più spesso e ruvido questa volta il panno che ne doveva ricoprire e nascondere i corpi. In ogni modo, seguendo l'autorevole interpretazione del fotografo di inizio Novecento dell'Album veneziano, era dato alla luce, appunto con effetto pittorico da spiegare nello scultore anche per complementare esercizio di chiaroscuro e colori, muovere le superfici in rapporto alle masse plastiche. Ne discendeva la restituzione di una condizione sempre momentanea, fugace, di un mondo in continua trasformazione, mai dato una volta per tutte.<sup>24</sup>

A Vittorio Pica sembrava che la figura di Jules Van Biesbroeck potesse rispondere a un modello d'artista adeguato per un'efficace azione di stimolo e modernizzazione del gusto della società. L'arte andava allora ampliando in modo sempre più consistente la cerchia del suo pubblico. Come avrebbe detto lo stesso Van Biesbroeck, tutto ciò avrebbe inevitabilmente comportato qualche inconveniente, ora che l'artista si trovava al cospetto con i tanti che al di là del grado di esperienza specifica si sentivano di potere esprimere una loro opinione.<sup>25</sup> Nel bene e nel male, quello dell'arte era in effetti ambito di sempre più ampia fruizione e discussione, strumento inoltre di distinzione sociale oltre che di riconoscimento individuale sul piano delle sensibilità. Le competenze estetiche dell'artista belga, cresciute sia tecnicamente che culturalmente grazie agli insegnamenti sapienti del padre, coltivate a contatto con la storia italiana, aggiornate intorno alle esperienze simboliste ed estetizzanti

europee di fine secolo, anche per dato caratteriale bene potevano adeguarsi alle richieste di quel pubblico più o meno colto che si andava avvicinando all'arte. Si trattava di un pubblico da non spaventare con eccessivi sperimentalismi, da soddisfare però con un'offerta, tra novità, sensibilità, ricercatezza, che si potesse dire adeguata ai tempi moderni. Rifletteva su tutto ciò anche Van Biesbroeck, pure correndo qualche volta il rischio di un eccessivo ossequio nei confronti della tradizione.<sup>26</sup> E intanto guardava a suo modo al possibile rapporto tra condizione materiale e mondo spirituale, nodo problematico intorno al quale il Novecento, anche a cospetto di due tragici conflitti mondiali, avrebbe continuato a interrogarsi con sempre diverse risposte.

<sup>1</sup> L'opera e l'episodio di Van Biesbroeck venivano ricordati nel 1931 da F. Arnaudés, nelle *Note biografiche* poi opportunamente riproposte da Lucio Scardino nel catalogo della mostra promossa dalla Cassa di Risparmio di Ferrara, a cura dello stesso Scardino, *Jules Van Biesbroeck (1873-1965)*, Ferrara 1991, pp. 25-32. Per la figura di Van Biesbroeck, più recentemente, *Jules van Biesbroeck. Un fiammingo a Palermo nel primo Novecento*, catalogo della mostra, a cura di G. Barbera, Palermo 2015 (con bibliografia).

<sup>2</sup> La definizione del personaggio di *Á Rebours* quale Faust parigino di Carlo Bo si trova nell'introduzione all'edizione proposta da Rizzoli nel 1953 del libro di Huysmans.

<sup>3</sup> J. K. Huysmans, *A ritroso*, Milano 2017, pp. 42-43.

<sup>4</sup> G. Maffei, *Introduzione*, in V. Pica, Lettere a Federico De Roberto, Catania 1996, pp. 9-97 (in part. pp. 18-19).

<sup>5</sup> Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) La Biennale di Venezia, Fondo storico, serie scatole nere, b. 20, lettera di Vittorio Pica a Fradeletto del 27 agosto 1903.

<sup>6</sup> A. Tiddia, *Vittorio Pica e l'ossessione nordica*, in D. Lacagnina, a cura di, *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, Milano-Udine, 2016, pp. 195-209.

<sup>7</sup> V. Pica, *Artisti contemporanei: Jules Van Biesbroeck*, in "Emporium" XIX, 112, aprile 1904, p. 264. Il testo di Pica sarebbe stato riproposto in occasione di una mostra dedicata nel 1924 a Van Biesbroeck alla Galleria Pesaro di Milano (*Mostra individuale di Jules Van Biesbroeck*, Galleria Pesaro di Milano, Milano, 1924).

<sup>8</sup> V. Pica, *Artisti contemporanei...*, cit.

<sup>9</sup> Sulla figura di Vittorio Pica, G. Maffei, *Introduzione*, in Vittorio Pica, *Lettere a Federico De Roberto*, Catania, 1996, in part. p. 12; più recentemente, D. Lacagnina, a

cura di, *Vittorio Pica e la ricerca della modernità...* cit. (in particolare, sul ruolo svolto per una maggiore conoscenza in Italia della pittura francese, il saggio di L. Lecci, *Un tambourineur per la Biennale. Vittorio Pica e gli artisti francesi* alle prime esposizioni internazionali di Venezia (1895-1914), pp. 171-193).

<sup>10</sup> Lettera di Vittorio Pica a Vittore Grubicy de Dragon del 24 giugno 1903, in Lacagnina..., cit., p. 65.

<sup>11</sup> Pica, *Artisti contemporanei...*, cit., p. 264.

<sup>12</sup> Ivi, p. 262.

<sup>13</sup> P. Cooke, *The Ideal and Matter: Gustave Moreau's ambiguous Dualities*, in R. Neginsky, D. Cibelli, edited by, *Light and Obscurity in Symbolism*, Newcastle, 2016, pp. 117-131.

<sup>14</sup> Albert Aurier, scrivendo di Van Gogh, ricordava come il simbolismo “senta la continua necessità di rivestire le proprie idee di forme precise, ponderabili, tangibili, di involucri intensamente carnali e materiali” (A. Aurier, *Les isolés: Vincent Van Gogh*, 1890, cit. in M. Draguet, *Il Simbolismo in Europa: I Fiori del Male o la fine dell'Umanesimo europeo, in Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Epoque alla Grande Guerra*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca e C. Zevi, Milano 2016, pp. 14-29, in part. p. 27).

<sup>15</sup> A. M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Torino 1981, p. 71.

<sup>16</sup> Tiddia..., cit., p. 196.

<sup>17</sup> J. Joffe, *Light and Shadow in the Dream by Odillon Redon*, in Neginsky, Cibelli..., cit., pp. 53-61, in part. p. 55. Per Odillon Redon “l'espressione della vita non può manifestarsi che nel chiaroscuro”; inoltre, “L'uomo sarà sempre lo stesso nella continuità del tempo, e tutto ciò che appartiene alla luce non potrebbe scalarlo; il futuro invece appartiene al mondo soggettivo” (O. Redon, *A soi-meme. Journal 1867-1915*, 1880, ricordato in Draguet..., cit., p. 17).

<sup>18</sup> “L'anima delle cose”, espressione molto in voga nella cultura simbolista tra i due secoli, è anche il titolo che Vittorio Pica darà al paragrafo dedicato al paesaggio nel suo *L'Arte Mondiale alla IV Esposizione di Venezia*, Bergamo 1901, pp. 35-57.

<sup>19</sup> S. Alioto La Mana, *Un epistolario ritrovato. Jules Van Biesbroeck e Edoardo Alfano nella Palermo del primo Novecento*, Palermo, 2010, p. 115.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 90-91.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 142-143.

<sup>22</sup> Pica, *Artisti contemporanei...*, cit., p. 263. L'anno dopo, presentando il nuovo monumento di Meunier, Pica avrebbe segnalato il ruolo importate della scuola belga in ambito scultoreo, ricordando di nuovo Van Biesbroeck: “Quel baldo gruppo di artisti belgi, che tante simpatie meritatamente ha saputo procurarsi presso il nostro pubblico, con le statue ardite, vigorose ed espressive esposte nelle varie mostre d'arte internazionale

di Venezia, sembra siasi proposto di rivoluzionare od almeno di rinnovare la scultura monumentale. Ed invero questa, in alcune loro opere più recenti, piuttosto che glorificare l'individuo, come quasi sempre aveva fatto finora, esalta, assecondando il soffio socialista che, nell'ora attuale, soffia dove più e dove meno, su tutti i popoli d'Europa, la folla anonima o rappresenta simbolicamente la sua passione e le sue aspirazioni. Così, dopo il grandioso altorilievo di Jef Lambeaux *Les passions humaines*, che già da qualche tempo forma l'ammirazione dei passeggiatori del *Parc di Cinquantenaire* di Bruxelles, ecco che Charles Van Der Stappen lavora, con appassionato fervore, al grandioso *Monument de l'infinie Bonté*, il quale a giudicare dai saggi esposti qua e là, riuscirà opera di scultore sapiente, di esteta raffinato e di pensatore commosso. Ecco che Jules Van Biesbroeck completa quel *Monument à nos morts*, così semplice e pur così impressionante per la nobiltà della concezione, l'intensità del sentimento e l'efficacia della plastica, di cui, dopo il successo grande ottenuto alla mostra veneziana di due anni fa, il gesso di un gruppo bellissimo fu acquistato per la Galleria d'arte moderna di Venezia”. (V. Pica, *Le monument au travail di Costantin Meunier*, in “Emporium” 1905, vol. XXI, n. 123, pp. 245-246).

<sup>23</sup> Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) La Biennale di Venezia, Fondo storico, serie scatole nere, b. 22, lettera di Van Biesbroeck a Meunier, 2 novembre 1904.

<sup>24</sup> Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) La Biennale di Venezia, Fototeca, Album J. Van Biesbroeck. Sul tema delle qualità luministiche nella scultura simbolista si veda D. Jarrassé, *Art Between Luminous Fluidity and Expressionist Shading: Defining Symbolist Sculpture Using Modeling*, in Neginsky, Cibelli..., cit., pp. 306-326.

<sup>25</sup> Come scriveva Van Biesbroeck a Edoardo Alfano il 25 gennaio 1905 (in Alioto La Mana..., cit., p. 105).

<sup>26</sup> In occasione dell'Esposizione romana del 1911 Vittorio Pica avrebbe così commentato l'opera dell'artista belga: “Jules Van Biesbroeck, con una figura di antico Saggio e con un gruppo allegorico *Forza Bellezza e Saggezza* di una grandiosità decorativa un po' enfatica, la quale non ci ricompensa abbastanza della mancanza di quelle doti di acuta osservazione del vero e di asciutta e nervosa modellazione che eravamo abituati ad ammirare nell'autore simpatico e valente del *Monumento ai nostri morti*” (V. Pica, *L'Arte Mondiale a Roma nel 1911*, Bergamo 1913, p. LXXXI). Più tardi, nel 1924, anche Carlo Carrà, nella recensione alla mostra milanese della Galleria Pesaro dedicata a Van Biesbroeck, avrebbe potuto rimarcare la meno vitale attività dell'artista. A quelle date era del resto ormai stata abbondantemente superata da altre urgenze la stagione simbolista all'interno della quale questi aveva trovato le sue significative ragioni di lavoro. Cfr. C. Carrà, *Artisti belgi*, in “l'Ambrosiano”, aprile 1924, ritaglio stampa dell'Archivio del MART di Rovereto, Car. II.432 (si ringrazia la direzione e il personale dell'Archivio del '900 del Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto).



**OPERE DI JULES VAN BIESBROECK  
NELLA COLLEZIONE BPER BANCA**



**Adamo ed Eva,**  
Olio su tela incollata su faesite  
207,3x95,6 cm



**La Bellezza**, (1907),  
Olio su tela, 162x101 cm





**Pratile,**  
Sanguigna lumeggiata su cartoncino beige, 118x50 cm

**Fiorile,**  
Sanguigna lumeggiata su cartoncino beige, 118x50 cm

**Urania,**  
Sanguigna su cartoncino, 61,3x48,8 cm

***Nudo maschile (Sansone al supplizio),***  
Carboncino nero sfumato su carta beige, 61,8x47,3 cm

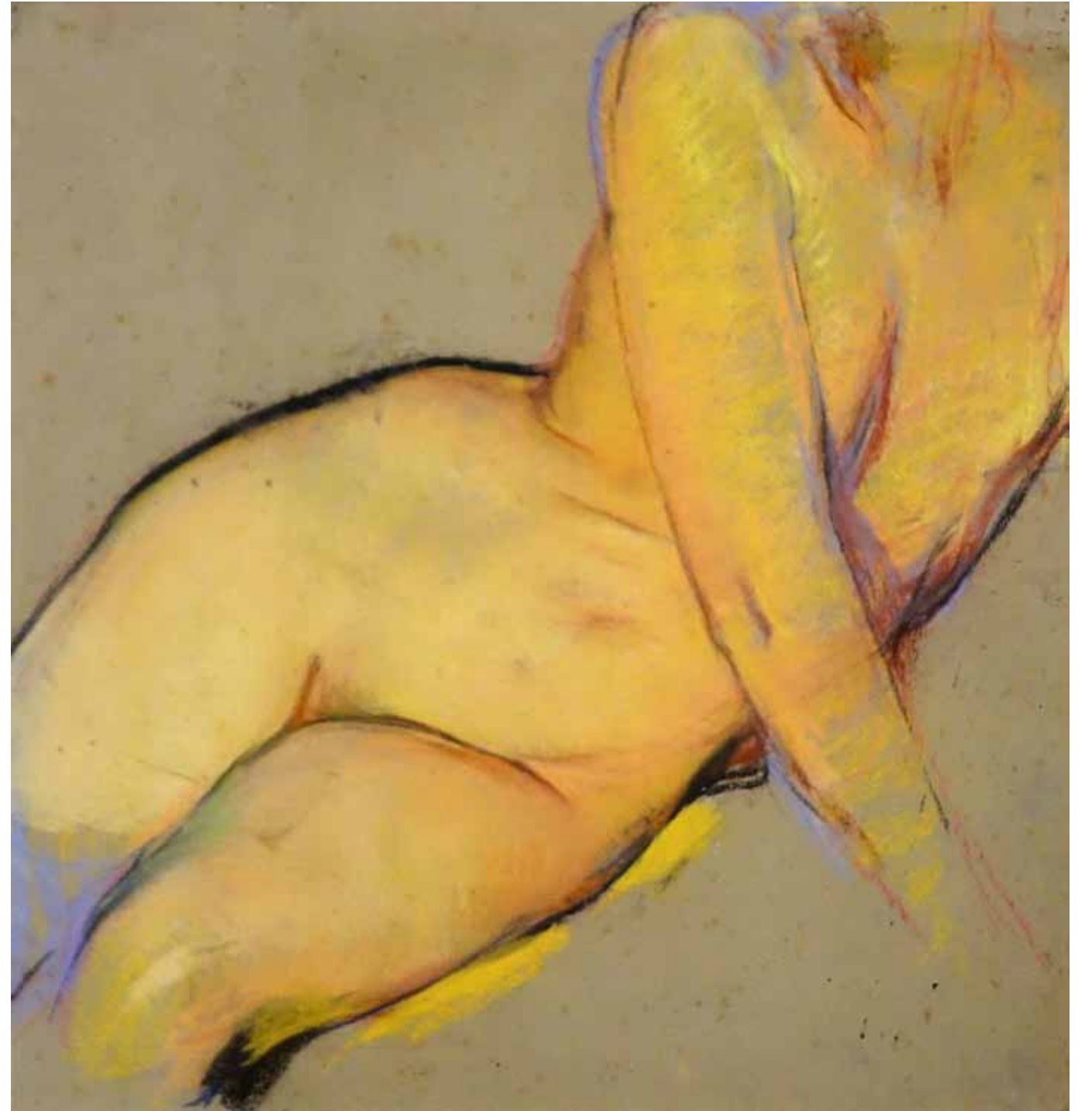






***Nudo femminile di schiena,***  
Olio su cartoncino, 32x23 cm

***Nudo femminile,***  
Pastello policromo su cartoncino  
grigio, 39,8x41 cm







***Una bagnante (Susanna al bagno),***  
Pastello policromo su cartoncino, 34,5x24,5 cm



***Centauro che uccide un cervo,***  
Olio su faesite, 118x51,8 cm





**Lotta di due centauri. Fine di una vecchia contesa**, (1921),  
Pastello e acquerello su cartoncino, 29,5x42,6 cm



**Bui**,  
Matita e pastello su cartoncino, 52x65 cm





**La Victoire MCMXVIII**, (1918),  
Matita e pastello su cartoncino, 30x40 cm



**La Victoire**, (1918),  
Matita e tempera su carta bruna, 19,3x27,3 cm



*Veduta di montagna con arbusto e sentiero,*  
Pastello su cartoncino, 47,5x65 cm



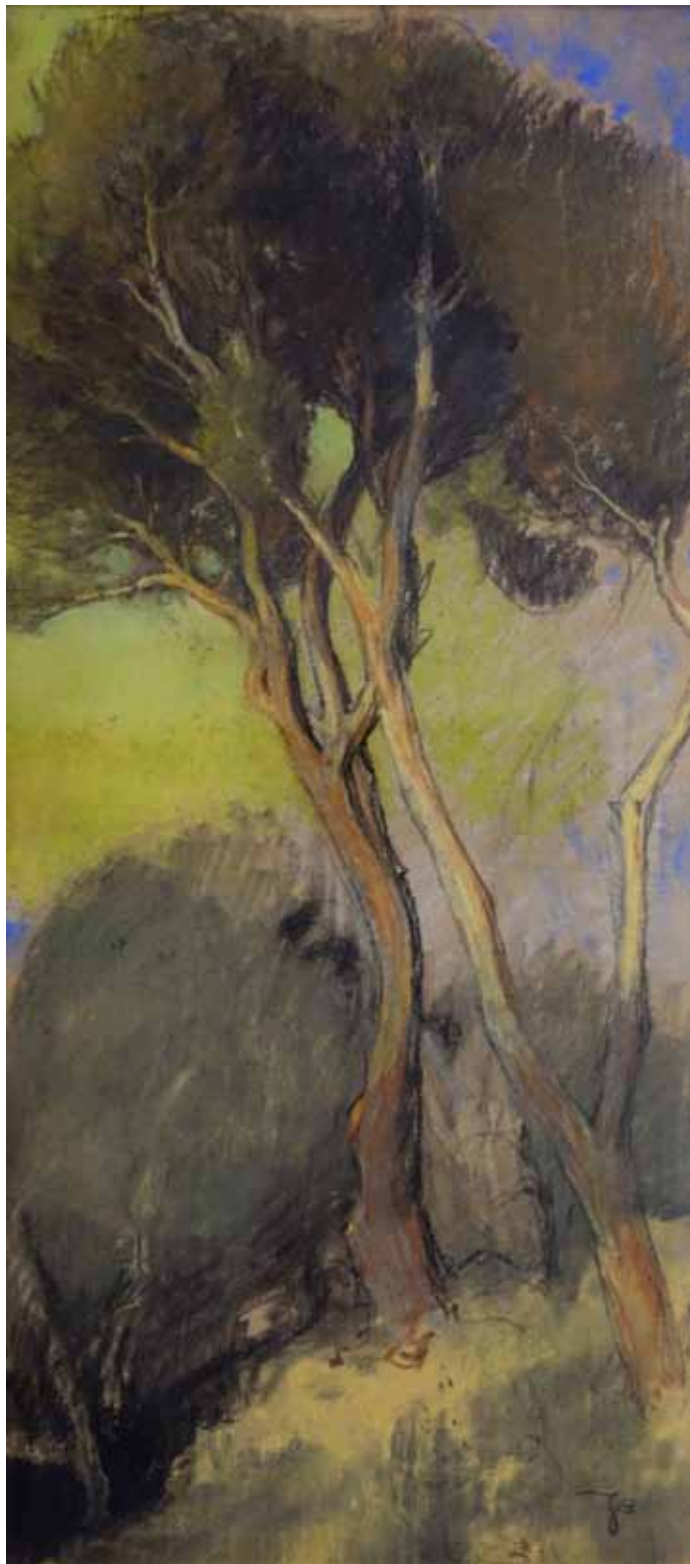


***Tramonto sul mare di Sicilia***, (1910),  
Pastello policromo su cartoncino, 18,3x27,4 cm

***Il felice soggiorno***, (studio),  
Pastello policromo su cartoncino, 38x57 cm

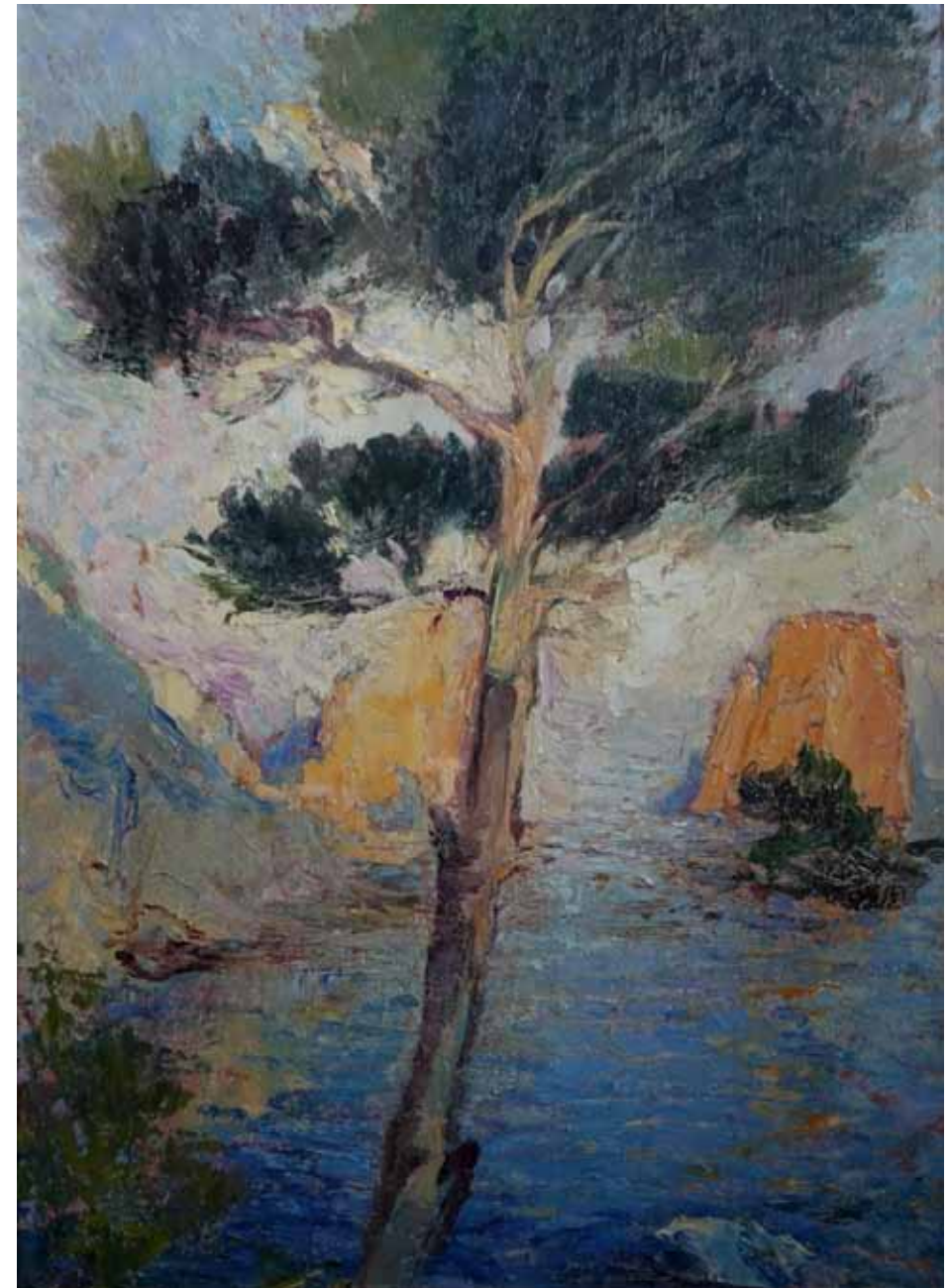






***Pini marittimi,***  
Pastello policromo su carta beige, 58,7x27 cm

***Marina con alberi e faraglioni,***  
Olio su faesite, 36,3x26 cm







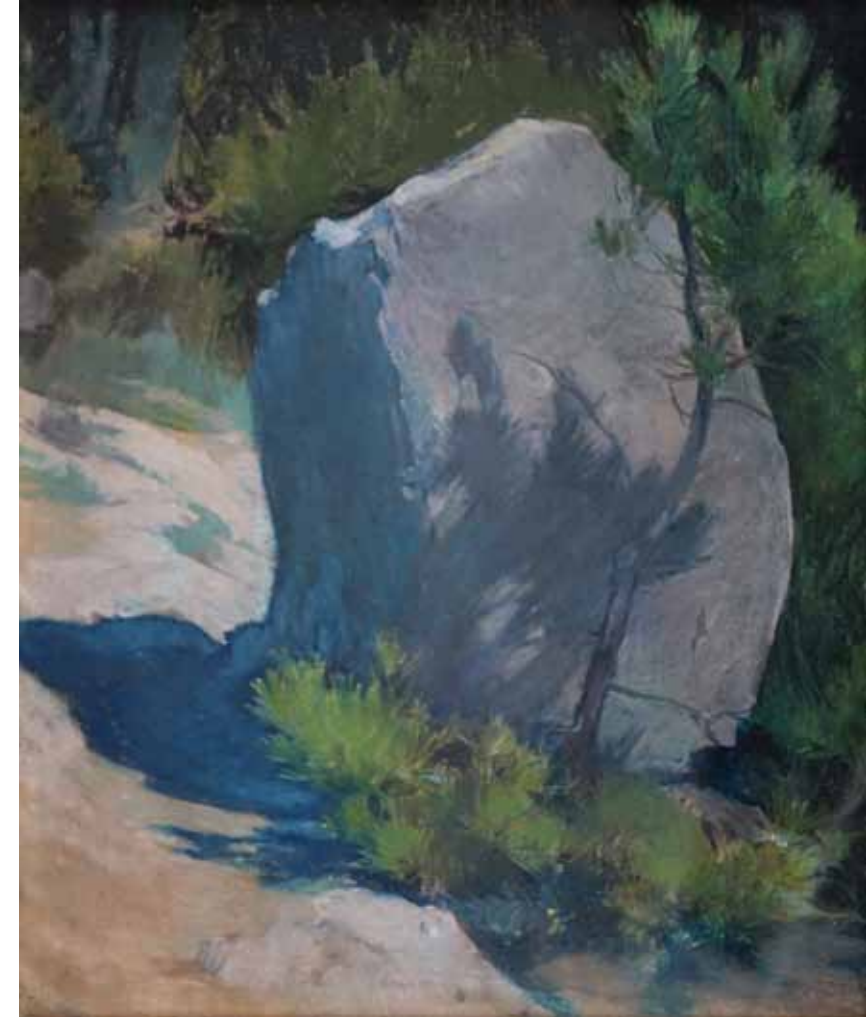
***Paesaggio con vallata,***  
Matita e pastello su cartoncino, 17,8x26,5 cm

***Paesaggio collinare,***  
Olio su cartoncino, 13x26 cm

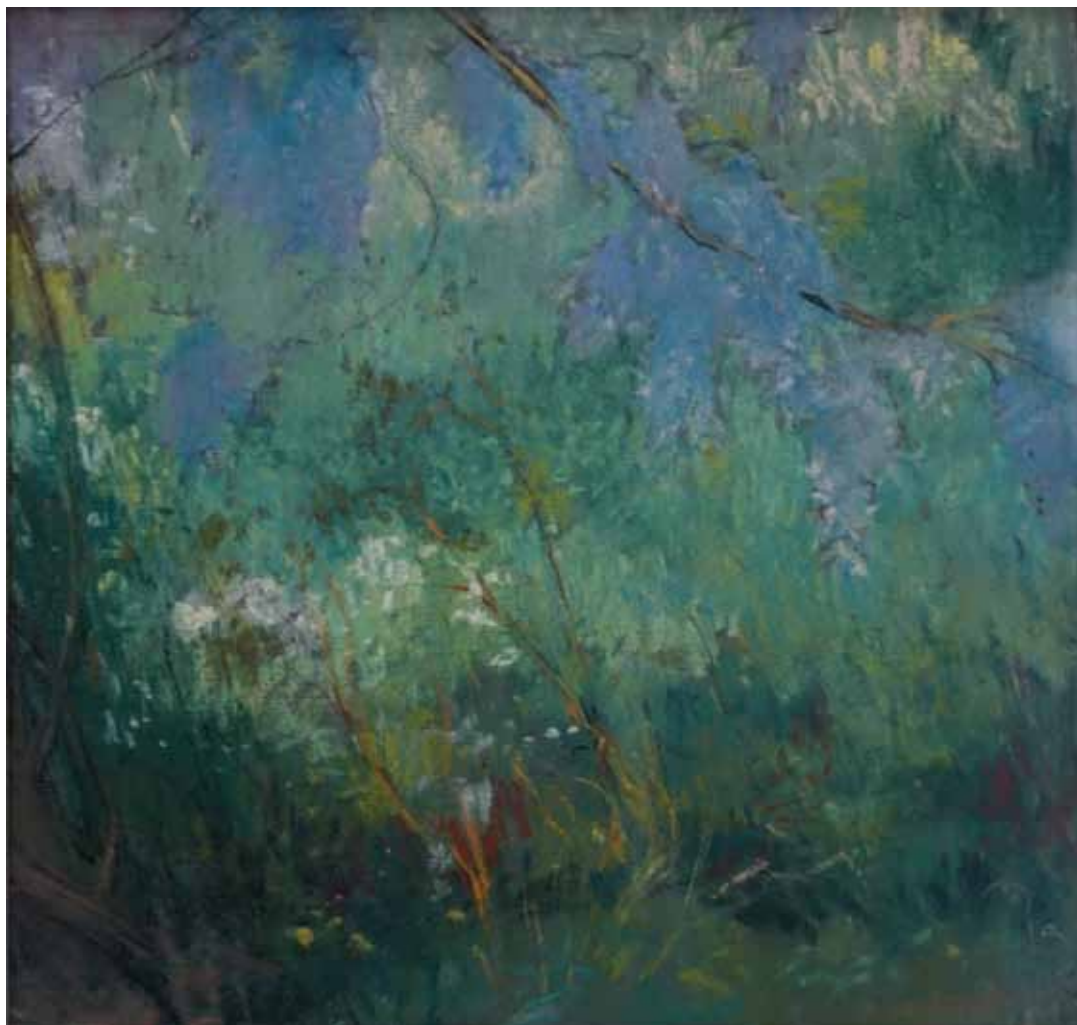


*Paesaggio con collina, masso e cespuglio*, (1917),  
Pastello e tempera su cartoncino, 24,6x35 cm

*Il masso*,  
Matita e pastello su cartoncino, 24,2x21,2 cm







**Alberi**, (1917),  
Pastello policromo su cartoncino, 20,9x22 cm



**Fiori in giardino**,  
Olio su faesite, 29,7x14,3 cm





*Marina con insenatura,*  
Olio su faesite, 33,5x42,5 cm



**La Pietà,**  
Gesso, 56x117x53 cm



Circolo Filologico  
FRANCESCO DE SANCTIS  
Via S. Sebastiano, 48 d.  
NAPOLI

207/16

Napoli: 27 08 1903

Ti sono grato, oltremodo, mio  
fradeletto, della affettuosa parola  
a lettera, che troppo mi sareb-  
baciuto se una differenza di  
momento artistico avesse turbato  
che temporaneamente la nostra  
che tanto mi sta a cuore.  
Ho grato ti ho scritto nella  
e mia lettera, credo sia me-  
tare la polemica epistolare,  
e quasi mi invito, enumerando  
se di cui ti credi in diritto  
ti con me, mentre io ho  
soga di avere, ancora una volta

VITTORIO PICA \*  
L'ARTE MONDIALE  
A VENEZIA NEL 1907



ISTITUTO ITALIANO D'ARTI  
GRAFICHE - EDITORE

24R 12

Milano: 29 07 1906

frangio, mio fradeletto, della lettera  
scritta e delle fotografie, quest'anno fi-  
nalmente, dopo tante attese e dopo  
che il Franco ha finalmente ha pubbli-  
cato i suoi tre fascicoli.  
Non ho mai posto in dubbio  
che il Van Biesbroeck - che pare  
non accorda nulla a impressione  
e si muoveva solo - contestare, po-  
niente ed assicurando una vol-  
ta segretaria, per non me-  
tando sul suo a fare ricordo  
stato obbligato a fare un  
debito, i suoi interessi, piuttosto

## Jules Van Biesbroeck nelle testimonianze documentarie dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia

A cura di Greta Rossi

La presenza continuativa di opere di Jules Van Biesbroeck alle esposizioni della Biennale di Venezia, tra il 1903 e il 1926, può oggi essere ricostruita grazie alla ricca documentazione che si conserva presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) che tutela, conserva e valorizza il patrimonio documentario della Biennale di Venezia e delle arti del Novecento raccolto dal 1895 ad oggi.

Una prima ricerca documentaria riguardante l'artista Jules Van Biesbroeck può svilupparsi grazie alla consultazione di ASACdati, il database unificato per la gestione di tutte le informazioni relative ai fondi conservati dall'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Fondazione La Biennale di Venezia, e di tutte le attività e manifestazioni programmate dalla Fondazione. La ricerca riguardante l'artista belga evidenzia la presenza di testimonianze nelle tre sezioni dei "ruoli", delle "opere" e dei "documenti". La sezione "ruoli" segnala chiaramente la partecipazione di Van Biesbroeck a sette Biennali (per gli anni 1903 - 1905 - 1907 - 1909 - 1922 - 1924 - 1926), con esposizione principalmente nella "Sala Internazionale". E' fra l'altro utile registrare come per due anni l'artista abbia partecipato alla Giuria di accettazione: nel 1920 per la XII Esposizione e nel 1924 per la XIV Esposizione Internazionale d'Arte. Nella sezione "documenti" dell'ASAC sono invece conservati due noti articoli riguardanti l'artista, importanti anche per il rapporto che documentano con il critico d'arte Vittorio Pica: quello pubblicato nell'aprile 1904 sul volume XIX della rivista "Emporium" e quello del gennaio 1911 presentato su "Vita d'Arte". Particolarmente ricca risulta la documentazione presente in Fototeca riguardante Van Biesbroeck: si tratta di dieci riproduzioni fotografiche di sue opere, due fotografie del suo studio, un prezioso Album inoltre di trentacinque foto inviato dall'artista alla Biennale.

Archivio Storico della Biennale di Venezia - ASAC, Fondo storico, Scatole Nere b. 20, fascicolo "P" Lettere di V. Pica a A. Fradeletto 27/08/1903 e 29/07/1906



Presso la sede dell'Archivio è stato possibile consultare direttamente la documentazione segnalata in ASACdati: i documenti relativi all'attività di Van Biesbroeck presentati in questo catalogo sono conservati nel Fondo Storico (serie delle Scatole Nere), che raccoglie la corrispondenza con artisti, istituzioni e collezionisti, i documenti istitutivi, i regolamenti e gli atti preparatori, le delibere e i verbali. Per la ricostruzione della vicenda di Van Biesbroeck la corrispondenza più interessante risulta essere quella intercorsa tra Vittorio Pica e Antonio Fradeletto. Nel 1895, Vittorio Pica, insieme a Fradeletto e a Riccardo Selvatico, sindaco di Venezia, aveva contribuito a fondare la Biennale, della quale recensì le prime nove esposizioni (dal 1895 al 1910). Delle Biennali veneziane divenne vicesegretario nelle edizioni del 1912 e del 1914 e segretario generale dal 1920 al 1926. Pica, nell'attività promotrice degli artisti stranieri in Italia e, soprattutto, alla Biennale d'Arte di Venezia, ha modo di ricordare Van Biesbroeck in diverse lettere indirizzate a Fradeletto, spendendo parole lodevoli nei confronti dell'artista belga, auspicando inoltre l'acquisto di sue opere. La ricerca presso l'ASAC svolta in questa occasione è da intendere nei termini di una prima segnalazione d'insieme e meriterà ulteriori futuri approfondimenti, certamente auspicabili ai fini di una migliore conoscenza dell'attività artistica di Jules Van Biesbroeck.

## Opere di Van Biesbroeck presentate alle esposizioni della Biennale d'Arte di Venezia

### *Ai nostri morti, 1903*

Altorelievo in gesso, 193x160x60 cm  
 Notizie storico/critiche - Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia, Italia.  
 Tribuna internazionale - Sala L  
 V Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1903)

### *La donna del pavone*

Olio su tela  
 Salone centrale internazionale - Sala III  
 VI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1905)

### *Leda*

Dipinto su tela, 140 x 139,5 cm  
 Sala internazionale - Sala IV  
 VI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1905)

### *Operaia in veste da lavoro*

Scultura in marmo  
 Sala olandese - Sala VI  
 VI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1905)

### *Operaia in fabbrica*

Scultura in marmo  
 Sala olandese - Sala VI  
 VI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1905)

### *I piantabandiera*

Scultura  
 Nel giardino del palazzo dell'esposizione  
 VII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1907)

### *Ai nostri morti*

Scultura in gesso  
 Partecipazioni nazionali: Belgio  
 VIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1909)

### *Operaio estenuato*

Scultura in bronzo  
 Partecipazioni nazionali: Belgio  
 VIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1909)

### *Donna e amore*

Scultura in bronzo  
 Partecipazioni nazionali: Belgio  
 VIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1909)

### *Fecondità, 1922*

Disegno a pastello  
 Sala internazionale - Sala 35  
 XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1922)

### *Susanna e i vecchioni, 1922*

Disegno a pastello

Sala internazionale - Sala 35  
 XIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1922)

### *Lotta di centauri*

Dipinto olio su tela  
 Pitture - Sala 32  
 XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1924)

### *Discendendo dal letto*

Olio su tela  
 Pitture - Sala 32  
 XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1924)

### *La terra*

Scultura in bronzo  
 Sala 28  
 XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1926)

### *I buoi*

Scultura in bronzo  
 Mostra Internazionale - Sale 40 - 41  
 XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1926)

### *Fioraia*

Dipinto  
 Mostra Internazionale - Sale 40 - 41  
 XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1926)

### *Le parche*

Dipinto  
 Notizie storico/critiche - Progetto di decorazione per il Palazzo di Giustizia  
 Mostra Internazionale - Sale 40 - 41  
 XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1926)

### *Il vignaiuolo*

Dipinto  
 Mostra Internazionale - Sale 40 - 41  
 XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1926)

### *L'anima delle Fiandre*

Scultura in bronzo  
 Mostra Internazionale - Sale 40 - 41  
 XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1926)

### *La divoratrice d'uomini*

Dipinto  
 Mostra Internazionale - Sale 40 - 41  
 XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1926)

### *Testa di giovanetta*

Scultura in bronzo  
 Mostra Internazionale - Sale 40 - 41  
 XV Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia (1926)

## Testimonianze documentarie

Si riporta in queste pagine il testo di tre lettere conservate presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia. Le prime due lettere, scritte da Vittorio Pica al segretario generale della Biennale di Venezia Antonio Fradeletto, contengono interessanti riferimenti a Van Biesbroeck.

Nella lettera datata 27 agosto 1903, Pica raccomanda Van Biesbroeck, presente per la prima volta quell'anno alla Biennale veneziana. Quattro anni dopo, il 29 luglio 1907, Pica elogia Van Biesbroeck, raccomandandosi inoltre per il pagamento dell'artista. La terza lettera è invece scritta dallo stesso Van Biesbroeck, che si augura di essere di nuovo invitato all'Esposizione d'arte di Venezia per l'anno successivo, proponendo di esporre tra l'altro alcune sue tele "di dimensioni non troppo grandi".

Napoli, 27 agosto 1903

Ti sono grato oltremodo, mio caro Fradeletto, delle affettuose parole della tua lettera, ch  troppo mi sarebbe dispiaciuto se una differenza di apprezzamento artistico avesse turbato sia anche temporaneamente la nostra amicizia, che tanto mi sta a cuore. Dopo quanto ti ho scritto nella precedente mia lettera, credo sia meglio evitare la polemica epistolare, a cui tu quasi mi inviti, enumerando le tre cose di cui ti credi in diritto di dolerti con me, mentre io ho la coscienza di avere, ancora una volta mostrata la mia deferenza di amico e di estimatore della prima ora verso di te e la mia simpatia per la nobile impresa che s'impersona in te e che ho gi  glorificata in quattro volumi. Come critico, ho creduto dover esprimere, con parola schietta, leale e brusca soltanto nel caso tipicamente patologico di Mainella (un meridionale, sicch  non si pu  accusarmi di campanilismo) ci  che io credo sia la verit  e che stimo vada detta esplicitamente in un momento importante per lo sviluppo della nuova arte decorativa in Italia. Del resto, non meno severi di me e con parole assai pi  brusche delle mie si sono mostrati Angeli, Ojetti, Thovez e Marasso. E contro le sole della stampa si   ribellato, con sincerit , anche Primo Levi, che, per solito,   mite anche pi  di me. E sono tutti affettuosi amici tuoi, come me, e sono tutti, come me, sostenitori convinti e provati dell'esposizione di Venezia!

Dunque permettimi di non trovarmi in qualche cosa d'accordo con te di scriverlo: ci  avr  il merito di dare un po' di valore presso il pubblico, che ogni tanto ama una dissonanza, alle molti lodi che fo, che ho fatto e che far  all'esposizione di Venezia, che tu non devi a niun costo lasciare, se non vuoi che si sfasci o che per lo meno perda quegli spiccati caratteri di educativa aristocrazia estetica per cui io e tanti altri l'abbiamo amata ed ammirata fin dal primo momento. In quanto alle vendite, so bene quante difficult  bisogna superare, ma tu sei un taumaturgo e ci hai abituati a miracoli. Certo   che, con codeste benedette sale per provincia, gli attriti regionali si sono acuiti e, dopo le numerose e replicate vendite dei Veneziani,

gli artisti delle altre regioni brontolano e fanno paragoni poco fraterni. Ecco perch  mi unisco a quanto l'amico Tesorone ti ha scritto giorni fa. Per conto mio, che come tu sai, sono di spirito anti-campanilistico ed anti- chauvinista, ti raccomando gli stranieri, che mi sembra che siano stati un po' trascurati finora e sopra tutto Van Biesbroeck, il cui mirabile gruppo dovrebbe, a parer mio, prender posto nella Galleria di Venezia. Del tuo progetto per la chiusura dell'esposizione non mi hai detto pi  nulla: scrivimene presto!

Affettuosa stretta di mano dal tuo Vittorio Pica.

Milano, 29 luglio 1907

Grazie, caro Fradeletto, della lettera cortese e delle fotografie, giuntemi finalmente, dopo tanta attesa e dopo che il Treves [...] ha pubblicato i suoi tre fascicoli.

Non ho mai posto in dubbio che il Van Biesbroeck - che, pure non avendo nulla a rimproverarsi si   mostrato cos  cortese, paziente ed arrendevole verso codesta segreteria, pur non nuotando nell'oro e pur essendo stato obbligato a fare un debito, i cui interessi gravano da circa due anni sul suo bilancio - sar  pagato, ma in risposta alla mia precisa domanda, mi aspettavo da te (e l'aspetto ancora) di sapere che le 2000 lire, promessegli in forma sicura dinnanzi a me, nel giugno scorso, gli sono state spedite e che le altre 2000 lire, sempre secondo la tua promessa, gli sarebbero state certamente e puntualmente pagate alla fine del venturo ottobre. Non ti pare poi che il gruppo bellissimo dei Piantatori di vessilli, la cui riproduzione in bronzo non costerebbe che 6000 lire, meriterebbe proprio di trovare, merc  tua, un acquirente?

Quali siano le opere che io soprattutto deploro siano entrate nella Galleria di Venezia tu potresti indovinare facilmente. E' necessario proprio che io ti dica che esse sono le mediocrissime sculture del Zanardelli, del Romanelli e del [...] ed il bruttissimo ritratto di Carducci di un pittore simpatico e valente sempre che fa ci  che vede e che sente? [...]

Che vuoi? Con chi fa molto e sa fare bene, come proprio   il caso tuo, si finisce con l'essere molto pi  esigenti che con tutti gli altri. Sperando di ricevere prestissimo due righe tue per l'affare Van Biesbroeck, ti stringo con affetto grande la mano, Vittorio Pica.

Tronchiennes

Mon Cher Monsieur,

Le moment de préparer les ouvres pour l'Exposition prochaine   Venise approche. Serais-je comme il y a deus ans gracieusement invit  a j participer? J'ai plusieurs ouvres Nouvelles que je pourrais vous envoyer et notement trois ou quatre toiles de pas trop grande dimension toutes inedites par les quelles je voudrais me produire comme peintre à Venise. Je considère ces ouvres supérieures à mes sculptures. Ceci n'excluerait pas un envoi de sculptures tout aussi inedit. Je n'ai exposé nulle part depuis la dernière biennale de Venise.

Veuillez mon cher Monsieur m'envoyer un mot   ce sujet car si je n'expose

pas   Venise j'envoi le tout   Paris. Agr ez je vous prie l'assurance de mon haute considération

*[Mio caro signore, si sta avvicinando il momento della preparazione dei lavori per la prossima mostra a Venezia. Sar  invitato a parteciparvi, come gi  benignamente due anni fa? Ho diverse nuove opere che potrei inviarti e specialmente tre o quattro tele di dimensioni non troppo grandi, tutte inedite, con le quali vorrei propormi come pittore a Venezia. Considero queste opere superiori alle mie sculture. Ci  non escluderebbe una spedizione di sculture ugualmente inedite. Dall'ultima Biennale di Venezia non ho esposto nulla. Per favore, mio caro Signore, mi mandi una parola a riguardo, perch  se non espongo a Venezia, invio tutto a Parigi. Accetti, la prego, i segni della mia pi  alta considerazione].*

Van Biesbroeck

2 novembre 04





### **Jules Pierre van Biesbroeck**

Figlio del pittore Jules Evarist van Biesbroeck, di Gand, nasce in Italia a Portici (Napoli) nel 1873 durante un viaggio compiuto dai genitori. Rientra a Gand all'età di due anni. Frequenta l'Accademia di belle arti di Gand e già nel 1888, a soli 15 anni, partecipa al Salon des Champs- Elysées di Parigi.

Dal 1895 inizia a dedicarsi alla scultura operando anche per varie commesse pubbliche in Belgio e successivamente in Italia.

Nel 1926 intraprende un viaggio in Nord Africa, dove in particolare subisce il fascino di Algeri, città in cui si trasferisce e risiede dal 1927 al 1938, anno in cui rientra a Gand per rimanervi fino alla morte, nel 1965, a 92 anni.

In Italia Van Biesbroeck lavora in Liguria, in particolare a Bordighera e Sanremo negli anni del sodalizio stretto con l'architetto Silvio Gabbrielli, e in Sicilia dove lavora intorno agli anni '10 e nel 1918 ospite di Edoardo Alfano, personaggio molto in vista nella vita pubblica palermitana dell'epoca.

Di rilievo la sua partecipazione a ben sette Biennali di Venezia nel 1903, 1905, 1907, 1909, 1922, 1924 e 1926. Nel 1920 e nel 1924 è anche membro della Giuria di Accettazione della stessa Biennale.

*Ritratto fotografico di Jules Van Biesbroeck, nell'articolo di V. Pica, Artisti contemporanei: Jules van Biesbroeck, in "Emporium", vol. XIX, n. 112, aprile 1904*





