

This pdf is a digital offprint of your contribution in L. Fanti and G. Marini (eds), *Noir & Blanc*, ISBN 978-90-429-4482-4

[https://www.peeters-leuven.be/detail.php?search\\_key=9789042944824&series\\_number\\_str=1&lang=en](https://www.peeters-leuven.be/detail.php?search_key=9789042944824&series_number_str=1&lang=en)

The copyright on this publication belongs to Peeters Publishers.

As author you are licensed to make printed copies of the pdf or to send the unaltered pdf file to up to 50 relations. You may not publish this pdf on the World Wide Web – including websites such as academia.edu and open-access repositories – until three years after publication. Please ensure that anyone receiving an offprint from you observes these rules as well.

If you wish to publish your article immediately on open-access sites, please contact the publisher with regard to the payment of the article processing fee.

For queries about offprints, copyright and republication of your article, please contact the publisher via [peeters@peeters-leuven.be](mailto:peeters@peeters-leuven.be)

STUDIA ACADEMIAE BELGICAE

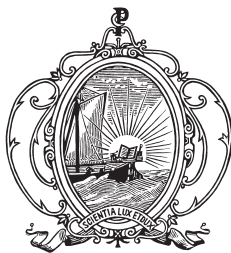
1

# NOIR & BLANC

La gravure belge et néerlandaise en Italie au début du XX<sup>e</sup> siècle  
L'incisione belga e neerlandese nell'Italia del primo Novecento

Édité par / a cura di

LAURA FANTI & GIORGIO MARINI



PEETERS

LEUVEN – PARIS – BRISTOL, CT

2021

## TABLE DES MATIÈRES — SOMMARIO

<i>Introduction. Pour une ligne européenne du « Noir et blanc »</i> Giorgio Marini et Laura Fanti . . . . .	VII
<i>Introduzione. Per una linea europea del “Bianco e Nero”</i> Giorgio Marini e Laura Fanti . . . . .	XV
<i>«Sono fuor d’insulto». Félicien Rops, graveur sans prix de Rome</i> Véronique Carpiaux . . . . .	I
<i>La gravure symboliste belge dans les revues et expositions italiennes (1895-1911)</i> Laura Fanti . . . . .	15
<i>Charles Doudelet: gli anni fiorentini, tra Adolfo De Carolis e Maurice Maeterlinck</i> Edoardo Fontana. . . . .	37
<i>Presenze nordiche: politiche espositive e acquisizioni pubbliche di stampe belghe e olandesi in Italia all’alba del Novecento</i> Giorgio Marini . . . . .	51
<i>Il “Bianco e Nero” alla prima Esposizione Internazionale di Venezia, 1895. Philippe Zilcken e la sala di acqueforti olandesi</i> Alessia Del Bianco. . . . .	79
<i>«Bizarre fantasmagorie simboliche»: l’opera grafica di Jan Toorop nella critica e nelle collezioni italiane</i> Davide Lacagnina . . . . .	99
<i>Frank Brangwyn et l’Italie: une première analyse (1897–1914)</i> Dominique Marechal . . . . .	121
<i>1914, il Belgio “Eroico”. La xilografia belga in Italia alla vigilia della Grande Guerra</i> Giuseppe Virelli . . . . .	135
<i>Maurits Cornelis Escher agli esordi: fra Art nouveau e passione per l’Italia</i> Marco Bussagli . . . . .	149

Abstracts . . . . .	163
Bibliographie / Bibliografia . . . . .	169
Index des noms / Indice dei nomi . . . . .	187

## *Pour une ligne européenne du « Noir et blanc »*

Giorgio MARINI et Laura FANTI

Le recours croissant à la photographie comme moyen de reproduction, la primauté des recherches sur la couleur chez les impressionnistes, puis chez les « Fauves » et chez certaines avant-gardes, et l'intérêt majeur pour les avant-gardes elles-mêmes, ont en partie éclipsé les recherches artistiques qui s'orientaient dans d'autres directions. Pendant de nombreuses années, peu d'études se sont intéressées aux artistes symbolistes : ces derniers, tout comme leurs techniques, étaient considérés tantôt comme académiques, tantôt comme trop hermétiques, tandis que les sujets abordés, empruntés des fois à la littérature, étaient jugés soit trop naturalistes ou, au contraire, allégoriques, quand ils ne sont pas tout simplement macabres.

Les ombres, les contrastes, les études sur le trait, le dessin semblaient alors appartenir à un monde d'antan, à un passé à effacer ou peut-être à réécrire. La gravure, plus que tout autre médium, souffrait de ce préjugé, et on la considérait avec une certaine méfiance en raison de la dimension intimiste et spirituelle – voire magique – de ses processus d'exécution. C'est encore le cas aujourd'hui et elle peine à se départir de son image d'art désuet, intellectuel, difficile ou trop sophistiqué pour le grand public de l'industrie culturelle. C'est ainsi que l'historiographie, d'abord après la Première Guerre mondiale, puis au cours de la période fasciste italienne, a contribué à ce que l'art produit au cours des décennies précédentes soit totalement ignoré, ou du moins désavantagé.

Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, les gravures ont constitué sans aucun doute le moyen privilégié de diffusion des œuvres, des iconographies, des motifs et des styles ; cependant, avec l'avènement de la photographie, la gravure a dû se réinventer. Entre les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, elle est ainsi devenue le véhicule d'un art raffiné, parfois obscur, paradoxalement, mais délibérément en porte-à-faux avec son statut d'œuvre reproductible. En effet, c'est grâce à la redécouverte progressive des valeurs artisanales et de la « singularité » de la gravure que celle-ci a gagné la faveur du monde culturel. Elle a d'abord séduit le monde littéraire et le milieu des arts figuratifs français, où elle a notamment trouvé grâce aux yeux de Charles Baudelaire, Théophile Gautier et de Paul Valéry,<sup>1</sup> qui reconnaissent

1. Les interventions des deux premiers hommes de lettres au sujet de la toute nouvelle Société des Aquafortistes parisienne sont bien connues (1862) : BAUDELAIRE 1862a, BAUDELAIRE 1862b,

en elle une expression résolument à la mode,<sup>2</sup> à l'heure de l'*etching revival*.<sup>3</sup> Mais loin de se cantonner à la France, les « arts de la ligne » ont très vite fait l'objet d'expositions et de recherches spécifiques dans toute l'Europe. En effet, le dessin et la gravure, réunis sous l'expression « Noir et blanc », ont beaucoup fait parler d'eux au cours de la période couverte par cette publication, et son titre y fait d'ailleurs référence.<sup>4</sup>

Néanmoins, la gravure continue aujourd'hui d'être un sujet d'étude mineur dans le monde académique et les activités liées à ce médium n'ont suscité d'intérêt que depuis quelques décennies, et presque toujours suivant une approche monographique.<sup>5</sup> Dans sa célèbre étude sur Odilon Redon et la littérature, devenue un classique pour les spécialistes de la période fin de siècle, Dario Gamboni a mis en évidence les lignes de force qui ont sous-tendu l'émergence non seulement d'un artiste symboliste, mais surtout de la figure de l'artiste tout court, ainsi que l'usage des gravures dans ce contexte :

À la manière du journalisme pour les écrivains, l'illustration propose un débouché aux professions artistiques en voie d'engorgement. Sa pratique définit, comme la critique, un espace marginal et hétérogène servant à la fois de banc d'essai, de terrain de rapport et de lieux de relégation, mais elle paraît moins apte

GAUTIER 1863 ; parmi les écrits de Valéry, on rappelle en particulier le « Petit discours aux peintres graveurs » (1<sup>re</sup> édition 1934) in VALÉRY [1984], pp. 119-122. Evanghélia Stead a magistralement abordé la réception de la gravure dans la littérature francophone du XIX<sup>e</sup> siècle, notamment dans STEAD 2002 ; on peut se référer aussi à ARNAR 2008 et CHAGNIOT 2016. Il en va de même pour de nombreux autres cas, par exemple, l'illustration, au sujet de laquelle on peut se référer par exemple à KAENEL 2013.

2. Un axe de recherche au sujet de la redécouverte de l'eau-forte au XIX<sup>e</sup> siècle, selon la célèbre expression de Baudelaire (cf. note 1), est actuellement développé et a récemment été synthétisé dans le catalogue de l'exposition *L'eau-forte est à la mode 1840–1910*, dans Genève, 2020. Parmi les tentatives d'approfondissement précédentes, on retient HANNOOSH 1989, les expositions de Tokyo, 2000 et Washington, 2000 ; BANN 2001 ; Vevey, Baden, 2001 ; MCQUEEN 2001 ; Caen, 2010.

3. L'historiographie commence à traiter l'important phénomène international de renaissance des techniques de l'eau-forte, en tant que retour à un savoir-faire artisanal expressif de la pratique de la gravure en réponse au recours à la photographie comme moyen privilégié de reproduction figurative. On renvoie ici notamment à SCHNEIDER 1982 ; CHAMBERS 1999 ; le catalogue des expositions de Chicago, 2008, Washington-Los Angeles, 2009 et Providence, 2017 ; nous mentionnons également les nombreuses études de Jean-Paul Bouillon sur Félix Bracquemond, en particulier dans les catalogues des expositions de Gingsins, Vevey 2003 ; et Gravelines, 2004.

4. Pour la situation italienne dans le cadre des expositions sur le « Noir et blanc », on se référera surtout aux études d'Emanuele Bardazzi, à commencer par BARDAZZI 2001 et 2011 ; sur la première Exposition internationale du « Noir et blanc » de 1914 et sa signification dans le contexte de la gravure italienne, cf. Firenze, 2014-2015 ; par ailleurs, pour l'exposition de gravures néerlandaises lors de la première Biennale de 1895, on consultera la contribution d'Alessia Del Bianco dans le présent volume.

5. L'exposition de Gent, Lawrence, Williamstown, Cleveland, 1992–1993 nous avait offert un premier aperçu fondamental au sujet de ces problématiques. Au sujet de l'image néerlandaise entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle, on se référera au catalogue de l'exposition Amsterdam, Chicago, 2000 ; GODDARD 2000 ; les expositions de Assen, 2004, Bussum, 2009 et Amsterdam, 2010 ; mais le catalogue de l'exposition Boston, 2013-2014 reste jusqu'à présent incontournable.

à remplir une fonction de tremplin pour les secteurs plus légitimes du champ artistique : la position de ceux qui recourent à l'illustration et surtout de ceux qui s'y spécialisent demeure longtemps compromise par son association avec l'industrie et le commerce, son emploi de moyens mécaniques de reproduction pour la fabrication massive d'objets bon marché destinés à un public semi-lettré, son instrumentalité et sa subordination immédiate à l'écrit.<sup>6</sup>

Dans la lignée de Gamboni, dans le champ belge, Hélène Védrine s'est intéressée elle aussi aux rapports entre l'art de la gravure et la littérature, dans le cadre de son étude sur Félicien Rops,<sup>7</sup> tout comme Denis Laoureux, qui a enquêté sur les relations entre écriture et illustration, en particulier dans les cercles symbolistes.<sup>8</sup> Ces excellentes contributions ont en commun de fonder leur étude des arts graphiques sur la manière dont les artistes utilisaient leurs liens avec le monde de la littérature comme moyen d'autopromotion. Bien que ces ouvrages se soient distingués d'un point de vue méthodologique, peu de travaux sur la gravure d'un point de vue transnational ont été publiés par la suite, du moins en ce qui concerne la Belgique et les Pays-Bas. On recense tout de même quelques initiatives sporadiques, qui font figure d'exceptions, comme les Cahiers de l'Université de Lille abordant les échanges entre la France et la Belgique. On peut aussi citer l'article de Charlotte Foucher Zarmanian, qui s'intéresse aux artistes belges peu connues Marie et Louise Danse et à leur utilisation de la gravure.<sup>9</sup> Ces dernières étaient les filles d'Auguste Danse (1829-1929), professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Mons,<sup>10</sup> lui-même élève de Luigi Calamatta, contre qui Rops dirigea ses charges anti-académiques, et qui a formé toute une génération de graveurs belges.

Il y a donc un aspect de la gravure de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qui continue d'être négligé, et sur lequel ce livre entend faire la lumière : la façon dont les gravures, ayant perdu leur rôle de médium, se sont affranchies des préjugés et se mirent au service d'une liberté créatrice qui faisait l'admiration des collectionneurs européens de l'époque. Loin d'être reléguées dans des cabinets de travail, elles étaient largement diffusées. La fascination qu'elles exerçaient se reflète ainsi dans leur présence aux expositions, aux nombreuses acquisitions

6. GAMBONI 1989, p. 92.

7. VÉDRINE 2002.

8. On rappelle surtout LAOUREUX 2008, LAOUREUX 2011, *Gent*, 2011-2012.

9. *Cahiers de l'IRHiS*, n° 9 (Gravures / Gravure), Université de Lille, février 2013, p. 21-29. FOUCHER ZARMANIAN 2014.

10. Au sujet de l'Académie de Mons, voir *Mons*, 2020, en particulier LAOUREUX, *La vie artistique à Mons au XIX<sup>e</sup> siècle* où l'on évoque aussi Auguste Danse, enseignant de techniques de gravure (pp. 37-70).

par des institutions publiques et des particuliers dont elles firent l'objet, ainsi que dans les activités mêmes des artistes.

Le choix des éditeurs du présent volume de consacrer une publication spécifiquement à la gravure belge et des Pays-Bas s'est ainsi imposé par leur prise de conscience – progressivement et véritablement par surprise – de la richesse des échanges que ces pays ont entretenus avec l'Italie à partir de la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, et ceci grâce à des expositions organisées par des associations d'artistes (comme la Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti de Rome)<sup>11</sup> ou dans le cadre de l'Exposition internationale de Venise, inaugurée en 1895.<sup>12</sup> D'ailleurs, la première Biennale consacrait déjà une salle entière à la gravure contemporaine néerlandaise, organisée par Philippe Zilcken,<sup>13</sup> preuve incontestable de l'intérêt croissant suscité par l'art graphique. Il s'est ensuivi une période riche en échanges mutuels, au cours de laquelle la gravure belge et néerlandaise est devenue un modèle à imiter, tout en étant une référence évidente en termes de marché et de goût.<sup>14</sup> C'est Vittorio Pica qui, grâce à son sens extraordinaire de l'organisation, en orchestra la réception critique, au point que la gravure devint un phénomène culturel généralisé.<sup>15</sup> Il assura en effet la participation d'artistes belges et néerlandais aux nombreuses expositions dédiées à la gravure en Italie et s'occupa de faire leur publicité et leur promotion commerciale. Des salles « Noir et blanc » des expositions vénitienes aux pages de la revue *Emporium*,<sup>16</sup> le critique napolitain a d'abord fait connaître dans la péninsule les pointes sèches et délicates de Khnopff et de Toorop, les eaux-fortes grouillant de détails d'Ensor et les sujets troubles de Rops, éduquant ainsi le public transalpin à cette irrésistible « fascination du Nord ».<sup>17</sup> Bientôt d'autres s'unirent aux efforts pionniers de

11. On doit à Emanuele Bardazzi les études sur l'association romaine et sur le rôle central que l'image y avait : il convient de se référer à l'étude récente BARDAZZI 2013.

12. Sur la place centrale de l'art belge au sein de la Biennale de Venise, voir l'étude de Martina Carraro (CARRARO 2007-2008). Parmi les principales interventions relatives aux premières Biennales de Venise, on se référera à BENEDETTI 1989, ZATTI 1993, DEL PUPPO 1995, DAL CANTON 1995, CESCIN 2001.

13. Nous renvoyons à la contribution d'Alessia Del Bianco dans ce volume pour une analyse approfondie de la salle néerlandaise lors de la première exposition internationale à Venise. Voir aussi VERHOOGT 2007.

14. *Milano-Torino-Rovereto*, 2005-2006.

15. On renvoie aux études les plus récentes dans LACAGNINA 2010, LACAGNINA 2017, pour d'autres aspects, principalement liés aux arts graphiques, cf. MARINI 2009 et MARINI 2014.

16. Sur le rôle central d'*Emporium* voir BACCI, FERRETTI, FILETI MAZZA 2009 et BACCI, FERRETTI, FILETI MAZZA 2014.

17. L'expression a été utilisée pour la première fois par Vittorio Pica pour commenter la forte influence de l'art du « Nord » sur les artistes italiens (PICA 1901, notamment p. 10). Alessandra TIDDIA consacre un article à l'obsession « nordique » intitulé *Vittorio Pica e l'ossessione nordica*, dans LACAGNINA 2016a, mais on peut se référer aussi au catalogue de l'exposition *Rovigo*, 2014.



Pica, permettant à la gravure belge et néerlandaise de devenir non seulement un objet de convoitise mais aussi une source d'inspiration et d'influences croisées, phénomène que les études rassemblées dans ce volume ont précisément voulu mettre en exergue.

Les deux éditeurs de ce volume avaient déjà eu l'occasion d'aborder cette problématique dans leurs études, mais de manière plus concise et moins directe. Ils étaient toutefois conscients qu'il y avait non seulement des artistes et des œuvres à redécouvrir, à étudier et à faire connaître, mais aussi des archives, des magazines, des expositions et des collectionneurs. Ces aspects sont donc au cœur de cette recherche complémentaire qui, à partir de l'analyse quantitative des données issues des expositions ou de la reconstitution historique de leurs contextes, vise à faire émerger un système insoupçonné d'échanges, d'hybridations et de diffusion des modèles, et tente de faire un bilan rétrospectif de la situation.

Les différentes interventions doivent idéalement être abordées comme un cheminement diachronique, qui ne se refuse pas de temps en temps à considérer des aspects différents du thème central, et qui s'articule autour de la volonté de présenter une expression locale selon une perspective internationale. Ainsi, il est impossible de ne pas évoquer Félicien Rops au sujet de la gravure en Belgique, et Véronique Carpiaux se penche donc sur son rôle de vulgarisateur des techniques graphiques, à la recherche d'un style « moderne », en relation – mais assurément aussi en contraste – avec les techniques de l'Italien Calamatta, lequel avait également fait figure d'architecte du renouveau de la gravure belge au XIX<sup>e</sup> siècle. Laura Fanti présente ensuite une vue d'ensemble inédite sur la génération suivante d'artistes symbolistes, en examinant la façon dont leur production graphique s'est largement diffusée dans les magazines et au sein des cercles d'exposition italiens. L'un des artistes traités dans son essai, Charles Doudelet, fait également l'objet de l'étude approfondie menée par Edoardo Fontana sur l'étendue de l'influence du Belge sur ses collègues italiens, en particulier sur Adolfo De Carolis, son proche collaborateur, et les influences réciproques entre les deux artistes. Giorgio Marini s'intéresse, lui aussi, au dialogue supranational dans le cadre de la participation d'artistes belges et néerlandais aux nombreuses expositions consacrées aux arts graphiques en Italie. Ce phénomène a fini par influencer le goût, les préférences et les acquisitions publiques et privées de l'époque, comme le révèlent des sources d'archives qui, jusque-là, avaient été négligées. Alessia Del Bianco propose une reconstitution du contexte d'exposition d'alors à partir des documents d'archives. Sa contribution prend la forme d'une étude de cas consacrée aux passionnantes coulisses de l'exposition sur les eaux-fortes hollandaises à

l'occasion de l'édition inaugurale de la Biennale de Venise, en 1895 ; comme évoqué plus haut, les œuvres avaient été sélectionnées par Philippe Zilcken, le doyen des graveurs belges et néerlandais, qui eut une influence majeure sur les critiques et les artistes en Italie, notamment sur Vittore Grubicy De Dragon. Ensuite, Dominique Marechal consacre une étude détaillée au graveur belgo-britannique Frank Brangwyn, qui constitue la première tentative de retracer la diffusion de ses estampes en Italie. Les eaux-fortes de Brangwyn, à forte valeur picturale et émotionnelle, ont d'emblée bénéficié d'un succès extraordinaire et témoignent de « l'esprit du temps » propre également à de nombreuses gravures italiennes. L'artiste a d'ailleurs été considéré comme le Piranèse du XX<sup>e</sup> siècle. Si toutes les contributions de ce volume entendent traiter le sujet en ayant recours, en filigrane, à l'analyse comparée des succès critique et marchand, l'essai de Davide Lacagnina consacré à Jan Toorop offre un point de vue nouveau et pertinent sur cet artiste visionnaire, grâce à un examen minutieux des sources les plus diverses. Cette recherche explore également une deuxième voie en s'intéressant à la réception des nouveautés belges et hollandaises par les artistes italiens, particulièrement dans le domaine de la xylographie ; la revue monographique *L'Eroica* l'avait du reste déjà souligné dès 1914 en consacrant ses pages à la production belge contemporaine, ce dont témoigne la contribution de Giuseppe Virelli. Toutefois, les influences ne se manifestaient pas que dans un sens et étaient réciproques, comme le démontre Marco Bussagli dans le dernier essai de ce volume, en examinant un aspect moins connu de la production de Maurits Cornelis Escher, à savoir sa fascination depuis son plus jeune âge pour l'Italie de l'entre-deux-guerres.

Les différentes approches méthodologiques des contributions et les points de vue distincts – mais relevant tous d'un même sujet, bien qu'il ait de multiples facettes – visent donc à enrichir par l'apport de nouveaux contenus et de réflexions inédites un thème aussi vaste que subtil, susceptible de promettre de nouvelles découvertes. Le résultat pour les éditeurs s'est avéré riche et passionnant : venant confirmer les hypothèses de départ de nombreux auteurs, il contribue à ouvrir un nouveau champ d'investigation, si bien que même la bibliographie réunie demeure un véritable outil de travail pour des études ultérieures.

Nous sommes dès lors convaincus qu'en parcourant ce volume, le lecteur y verra une invitation à se plonger dans un monde qui sort lentement de l'oubli, à se familiariser avec le goût d'une époque caractérisée non seulement par des échanges transnationaux, mais aussi par une grande variété de styles, de formes et d'expressions ; une époque toutefois homogène, marquée par une sensibilité commune, par une mélancolie et, dans certains cas, un sentiment d'angoisse,

qui se dégage également des œuvres d'un artiste évoluant hors des sentiers battus, comme Frank Brangwyn. L'impression est celle d'un monde crépusculaire, qui a engendré chez les artistes un sentiment d'impuissance, voire de pessimisme généralisé, et a donné lieu à un repli sur soi. Pourtant, ces différentes déclinaisons d'une difficulté commune à faire face à la modernité, à la veille des grands conflits mondiaux, s'expriment à travers un langage artistique universel et extraordinairement unanime, qui avait fait de la gravure une authentique langue commune au niveau européen, faisant fi des égoïsmes nationalistes et dont nous ressentons aujourd'hui toute la nostalgie. Ainsi, nous voulons présenter pour la première fois dans le domaine spécifique des arts graphiques, un épisode moins étudié de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, comme le segment d'une « histoire culturelle » plus large.

À l'issue de ce travail, même si des lacunes sont inévitables, les contributions de nombreux compagnons de route apparaissent plus que jamais incontournables, à commencer par celles de nos collègues qui ont accepté avec enthousiasme notre invitation à collaborer et à partager notre passion pour le sujet. Le projet a immédiatement reçu le généreux soutien de l'Academia Belgica. Nous avons pu d'abord compter sur les encouragements de Wouter Bracke et de Charles Bossu pour l'organisation d'un colloque, puis sur le soutien de Paul Fontaine, qui nous a aidés dans sa mise en œuvre, en collaboration avec l'Institut royal néerlandais de Rome (KNIR), dirigé à l'époque par Harald Hendrix et Arnold Witte. Nous avons, enfin et surtout, pu trouver en la personne de Sabine van Sprang, l'actuelle directrice de l'Academia Belgica, une aide active et précieuse pour finaliser et donner une forme éditoriale à notre entreprise. C'est ainsi qu'est né le premier volume d'une nouvelle série chez Peeters Publishers, spécialement consacrée à l'étude des relations culturelles et à l'amitié belgo-italienne, et nous sommes profondément honorés d'avoir pu profiter d'une telle occasion. Outre les encouragements reçus lors des premières étapes du projet, nous avons bénéficié du précieux travail de coordination d'Angie Vandycke, qui a soumis nos textes à l'approbation de pairs, lesquels les ont jugés dignes d'être publiés. C'est à eux tous que nous exprimons notre plus profonde gratitude.



## *Per una linea europea del “Bianco e Nero”*

Giorgio MARINI e Laura FANTI

L'incalzare della fotografia come strumento di riproduzione, il dominio delle ricerche sul colore, che si è esteso dagli Impressionisti ai *Fauves* e ad alcune avanguardie, e il prevalente interesse per le avanguardie stesse, hanno in parte offuscato le ricerche artistiche che si orientavano in altra direzione. Per molti anni sono dunque rimasti alla periferia degli studi gli artisti simbolisti, considerati a volte accademici o troppo ermetici, così come tecniche e soggetti di stampo naturalistico o, all'opposto, allegorico, o semplicemente temi macabri, improntati a volte alla letteratura.

Le ombre, i contrasti, gli studi sulla linea, il disegno *tout court*, sembravano appartenere allora a un mondo antiquato, a un passato da cancellare o forse da riscrivere. E ancor più l'incisione, guardata con un certo sospetto per le valenze intimistiche e il senso spiritualistico – se non quasi magico – dei suoi processi esecutivi, ancora fatica a sottrarsi alla percezione di un'arte *rétro*, difficile o troppo sofisticata e intellettuale per il gran pubblico dell'industria culturale. È così che la storiografia che segue il primo conflitto mondiale, prima, e il ventennio fascista poi, ha contribuito a rimuovere, o almeno a penalizzare l'arte prodotta nei decenni antecedenti.

Fin dal Cinquecento le stampe sono state certamente il mezzo privilegiato per la circolazione di opere, iconografie, motivi e stili; con l'avvento della fotografia, esse dovevano necessariamente reinventarsi. Tra il XIX e il XX secolo diventano pertanto veicolo di un'arte raffinata, a tratti oscura, paradossalmente, ma più volutamente in contrasto con il loro statuto di opere riproducibili. Sarà anzi la graduale riscoperta delle valenze artigianali e di “unicità” dell'incisione a guadagnarle la simpatia del mondo culturale tra letteratura e arti figurative – a partire da quello francese, da Charles Baudelaire a Théophile Gautier e Paul Valéry<sup>1</sup> – che la riconoscerà come espressione decisamente *à la*

1. Sono ben noti gli interventi dei primi due letterati in rapporto alla neonata Société des Aquafortistes parigina (1862) : BAUDELAIRE 1862a, BAUDELAIRE 1862b, GAUTIER 1863; di Valéry s'intende qui ricordare in particolare il «Piccolo discorso ai pittori incisori» (I ed. 1934), ora in ed. italiana, in VALÉRY [1984], pp. 119–122. La ricezione dell'incisione nella letteratura francofona ottocentesca è stata inquadrata magistralmente da Evanhélia Stead in particolare in STEAD 2002; ma

*mode*<sup>2</sup> nell'epoca dell'*etching revival*.<sup>3</sup> E proprio dalla Francia si diffonderà presto a tutt'Europa quella specifica categoria espositiva e di ricerca dedicata alle "arti della linea", il disegno e l'incisione, riunite sotto la formula di "Noir et blanc", assai celebre nel periodo esaminato dal volume e a cui s'intende qui fare riferimento già nel titolo.<sup>4</sup>

Ciononostante, l'incisione continua oggi a occupare un ruolo marginale nel mondo accademico, che solo da qualche decennio ha iniziato a interessarsi alle sue declinazioni specifiche, raramente uscendo dall'approccio monografico.<sup>5</sup> Dario Gamboni, nel suo noto studio su Odilon Redon e la letteratura, divenuto un classico per gli studiosi della *fin-de-siècle*, ha messo in evidenza le linee di forza che costituiscono l'affermarsi non solo di un artista simbolista, ma ancor più un artista di quel periodo e l'uso strumentale che veniva fatto delle stampe:

À la manière du journalisme pour les écrivains, l'illustration offre un débouché aux professions artistiques en voie d'engorgement. Sa pratique définit, comme la critique, un espace marginal et hétérogène servant à la fois de banc d'essai, de terrain de rapport et de lieux de relégation, mais elle paraît moins apte à remplir une fonction de tremplin pour les secteurs plus légitimes du champ artistique : la position de ceux qui recourent à l'illustration et surtout de ceux qui s'y spécialisent demeure longtemps compromise par son association avec l'industrie et le commerce, son emploi de moyens mécaniques de reproduction pour la fabrication massive d'objets bon marché destinés à un public semi-lettré, son instrumentalité et sa subordination immédiate à l'écrit.<sup>6</sup>

si vedano anche ARNAR 2008 e CHAGNIOT 2016. Il discorso si potrebbe peraltro allargare a molte ulteriori occasioni, come ad esempio l'illustrazione, per cui cfr. ad esempio KAENEL 2013.

2. Sulla riscoperta ottocentesca dell'acquaforte, secondo la celebre espressione usata da Baudelaire (cfr. nota 1) si sta orientando un filone di ricerca su cui ha fatto ultimamente il punto il catalogo della mostra *L'eau-forte est à la mode 1840-1910*, in *Genève*, 2020. Tra le precedenti occasioni di approfondimento vanno ricordati almeno HANNOOSH 1989, le mostre di *Tokyo*, 2000 e *Washington*, 2000; BANN 2001; *Vevey, Baden*, 2001; MCQUEEN 2001; *Caen*, 2010.

3. Anche il più vasto fenomeno internazionale di rinascita delle tecniche acquafortistiche, come recupero della artigianalità espressiva della pratica incisoria di fronte all'incalzare della fotografia quale mezzo privilegiato di riproduzione figurativa, inizia ad avere adeguati inquadramenti storiografici. Qui rimandiamo in particolare a SCHNEIDER 1982; CHAMBERS 1999; il catalogo delle mostre di *Chicago*, 2008, *Washington-Los Angeles*, 2009 e *Providence*, 2017; segnaliamo anche i numerosi studi di Jean-Paul Bouillon su Félix Bracquemond, in particolare nei cataloghi delle mostre di *Gingins, Vevey* 2003; e *Gravelines*, 2004.

4. Per la situazione italiana nell'ambito delle mostre sul "Bianco e Nero" si rimanda soprattutto agli studi di Emanuele Bardazzi, a iniziare da BARDAZZI 2001 e 2011; sulla prima Mostra internazionale del "Bianco e Nero" del 1914 e il suo significato nel contesto dell'incisione italiana, cfr. *Firenze*, 2014-2015; inoltre, per la mostra di stampe olandesi alla prima Biennale del 1895 si veda il contributo di Alessia Del Bianco in questo volume.

5. Una prima, fondamentale panoramica su queste problematiche era stata offerta in occasione della mostra *Gent, Lawrence, Williamstown, Cleveland*, 1992-1993. Sulla grafica neerlandese tra fine Ottocento e primo Novecento si vedano invece il catalogo della mostra *Amsterdam, Chicago*, 2000; GODDARD 2000; le mostre di *Assen*, 2004, *Bussum*, 2009 e *Amsterdam*, 2010; ma resta ora fondamentale il catalogo della mostra *Boston*, 2013-2014.

6. GAMBONI 1989, p. 92.

In area belga, Gamboni è stato seguito da Hélène Védrine, la quale si è occupata ancora degli intrecci tra arte dell'incisione e letteratura, con il suo studio su Félicien Rops,<sup>7</sup> e poi da Denis Laoureux, il quale ha indagato i rapporti tra scrittura e illustrazione, in particolare nei circuiti simbolisti.<sup>8</sup> Alla base di questi eccellenti contributi vi è lo studio delle arti grafiche e dei rapporti degli artisti con il mondo della letteratura come pratica in uso per l'auto-promozione. Essi hanno segnato una linea di demarcazione dal punto di vista metodologico, ma non sono stati seguiti da un altrettanto significativo incremento di pubblicazioni sull'incisione dal punto di vista transnazionale, almeno per quanto riguarda il Belgio e i Paesi Bassi. Fanno eccezione alcune iniziative sporadiche come un *cahier* dell'università di Lille sugli scambi in area franco-belga e un articolo di Charlotte Foucher Zarmanian, la quale ha dedicato uno studio ad artiste belghe poco note, nello specifico le sorelle Marie e Louise Danse approfondendone l'uso dell'incisione.<sup>9</sup> Quest'ultime erano figlie di Auguste Danse (1829-1929), docente dell'Accademia di Belle Arti di Mons,<sup>10</sup> a sua volta allievo di Luigi Calamatta, contro il quale Rops scagliava i suoi interventi anti-accademici, e formatore di una generazione di incisori belgi.

C'è dunque un aspetto dell'incisione di fine Ottocento che continua a essere trascurato, e sul quale questo libro intende far luce: avendo perso il ruolo di *medium*, le stampe acquistano in quell'epoca una spregiudicatezza, una libertà che affascina i collezionisti europei, ma non per questo rimangono confinate in studioli, anzi, diventano spesso l'oggetto di una circolazione senza precedenti. Così, dalle mostre in cui erano spesso presenti, la fascinazione per quei modelli grafici riverberava sugli acquisti per le istituzioni pubbliche, nel collezionismo privato e nell'attività degli artisti stessi.

La scelta di dedicare al Belgio e ai Paesi Bassi una pubblicazione *ad hoc*, nell'ambito specifico delle stampe, deriva dalla consapevolezza – maturata come un'autentica sorpresa – della ricchezza di scambi che su tale versante questi piccoli paesi hanno intrattenuto con l'Italia fin dall'ultimo decennio dell'Ottocento, grazie ad esposizioni organizzate da associazioni di artisti (come la romana Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti)<sup>11</sup> o

7. VÉDRINE 2002.

8. Segnaliamo soprattutto LAOUREUX 2008, LAOUREUX 2011, *Gent*, 2011-2012.

9. *Cahiers de l'IRHiS*, n. 9 (Gravures/Gravure), Università di Lille, febbraio 2013, pp. 21–29. C. FOUCHER ZARMANIAN 2014.

10. Sull'Accademia di Mons si veda *Mons*, 2020, in particolare D. LAOUREUX, *La vie artistique à Mons au XIX<sup>e</sup> siècle* dove si parla anche di Auguste Danse, docente di tecniche incisorie (pp. 37–70).

11. Dobbiamo a Emanuele Bardazzi gli studi sull'associazione romana e sul ruolo centrale della grafica al suo interno: si veda il più recente BARDAZZI 2013.

l'Esposizione Internazionale di Venezia, che apre i battenti nel 1895.<sup>12</sup> A eclatante riprova di questo interesse per la grafica nordica, già quella prima Biennale vedeva una sala interamente dedicata alla contemporanea incisione olandese, curata da Philippe Zilcken.<sup>13</sup> S'inaugurava così una stagione fitta di scambi reciproci, in cui le stampe nordiche divennero un paradigma da imitare e insieme un evidente riferimento per il gusto e per il mercato.<sup>14</sup> A orchestrarne la ricezione critica e le ricadute di costume fu la straordinaria capacità organizzativa di Vittorio Pica,<sup>15</sup> in grado di governare la partecipazione degli artisti belgi e olandesi alle numerose esposizioni di stampe e la loro promozione pubblicitaria e commerciale. Dalle sale del "Bianco e Nero" delle mostre veneziane alle pagine della rivista *Emporium*<sup>16</sup> il critico napoletano fece per primo conoscere in Italia le delicate puntesecche di Khnopff e di Toorop, le brulicanti acqueforti di Ensor e i torbidi soggetti di Rops, educando il suo pubblico a questa irresistibile "fascinazione nordica".<sup>17</sup> Al suo interesse pionieristico si unirono presto altre voci, a dar forza a un coro di apprezzamento, d'ispirazione e di influssi incrociati, che gli studi qui riuniti vogliono aiutare a far riemergere.

Entrambi i curatori di questo volume avevano già avuto modo di trattare tali argomenti nei propri studi, ma in maniera meno diffusa e diretta, prendendo comunque coscienza del fatto che non ci fossero solo artisti e opere ma anche archivi, riviste, mostre e collezionisti da riscoprire, studiare e far conoscere. Tali aspetti sono dunque al centro di questa ulteriore ricerca, che, partita dall'analisi quantitativa dei dati che emergono dalle esposizioni o dalla ricostruzione storica dei loro contesti, è ad ogni modo tesa a far emergere un insospettabile sistema di scambi, di ibridazioni e disseminazione di modelli, per tentarne un bilancio retrospettivo.

12. Sulla centralità dell'arte belga all'interno della Biennale di Venezia si veda lo studio di Martina CARRARO (CARRARO 2007-2008). Tra gli interventi principali relativi alle prime Biennali veneziane si rimanda a BENEDETTI 1989, ZATTI 1993, DEL PUPPO 1995, DAL CANTON 1995, CESCHIN 2001.

13. Rimandiamo al contributo di Alessia Del Bianco nel presente volume per un approfondimento sulla sala olandese alla prima mostra internazionale di Venezia. Ma si veda anche VERHOOGT 2007.

14. *Milano-Torino-Rovereto*, 2005-2006.

15. Segnaliamo gli studi più recenti in LACAGNINA 2010, LACAGNINA 2017; per ulteriori aspetti, legati prevalentemente alla grafica, cfr. MARINI 2009 e MARINI 2014.

16. Sul ruolo centrale di *Emporium* si vedano ora BACCI, FERRETTI, FILETI MAZZA 2009 e BACCI, FILETI MAZZA 2014.

17. L'espressione è stata utilizzata la prima volta da Vittorio Pica nel commentare la forte influenza dell'arte nordica sugli artisti italiani (PICA 1901, p. 10 in particolare). All'«ossessione nordica» è stato dedicato un articolo di Alessandra TIDDIA, *Vittorio Pica e l'ossessione Nordica*, in LACAGNINA 2016a; ma si veda anche il catalogo della mostra *Rovigo*, 2014.



L'ideale percorso toccato dai vari interventi si snoda secondo una prospettiva diacronica, aperta di volta in volta a considerare aspetti differenti del tema centrale, che ruota intorno alla volontà di elaborare un'espressione locale entro uno sguardo internazionale. Così, se un discorso sulle stampe in Belgio non può prescindere da Félicien Rops, Véronique Carpiaux ne discute il ruolo di divulgatore di tecniche grafiche alla ricerca di una maniera "moderna", in rapporto – ma decisamente in contrasto – con quelle dell'italiano Calamatta, che era stato peraltro tra gli artefici della rinascita ottocentesca dell'incisione belga. E alla successiva generazione di artisti simbolisti Laura Fanti dedica un inedito sguardo d'insieme, indagando la profonda diffusione della loro produzione grafica nelle riviste e nei circuiti espositivi italiani. Uno degli artisti trattati nel suo saggio, Charles Doudelet, è oggetto anche dell'approfondimento di Edoardo Fontana, volto a esaminare la portata del suo influsso sui colleghi italiani, in particolare su Adolfo De Carolis, suo collaboratore stretto, e il gioco di reciproche interferenze formali. Questo stesso dialogo sovranazionale è ricompreso da Giorgio Marini nel quadro delle partecipazioni di artisti belgi e olandesi alle numerose mostre dedicate alla grafica in Italia, fenomeno che finì con l'orientare il gusto, le predilezioni e le acquisizioni pubbliche e private, come rivelano fonti d'archivio sinora trascurate. Il contesto espositivo ricostruito dallo spoglio documentario è messo a fuoco come caso campione nel contributo di Alessia Del Bianco, dedicato all'appassionante *backstage* della mostra sulle acqueforti olandesi in occasione dell'edizione inaugurale della Biennale di Venezia, nel 1895, con una selezione curata da Philippe Zilcken, il decano degli incisori nordici che ebbe ruolo di grande influenza in Italia su critici e artisti, a iniziare da Vittore Grubicy De Dragon. Un ulteriore approfondimento viene dedicato da Dominique Marechal all'incisore belga-britannico Frank Brangwyn, in quello che è il primo tentativo di ricostruire la diffusione delle sue stampe in Italia. Lo straordinario successo di cui esse godettero fin da subito testimoniano di un fenomeno stilistico in grado di tracciare lo "spirito del tempo" per molta incisione italiana, nel segno di un uso pittorico ed emozionale dell'acquaforte che lo faceva interpretare come un Piranesi del Novecento. Se dunque la formula dell'esame incrociato della fortuna critica e di mercato vuol percorrere, sottotraccia, tutto il volume, il saggio di Davide Lacagnina dedicato a Jan Toorop è rilevante per la novità del suo punto di vista sul visionario artista neerlandese, ricostruito con un puntuale vaglio delle fonti più diverse. L'ottica della ricezione delle novità nordiche tra gli artisti italiani è infatti il secondo binario su cui si snoda questa ricerca, messa a fuoco nello specifico campo della xilografia dal fascicolo monografico che nel 1914 *L'Eroica* dedicava alla contemporanea produzione belga, come

emerge dall'intervento di Giuseppe Virelli. Ma a riprova che il flusso dell'incidenza reciproca muoveva in entrambe le direzioni, la raccolta si chiude presentando un aspetto meno noto della produzione di Maurits Cornelis Escher, ovvero la sua giovanile fascinazione per l'Italia nel periodo fra le due guerre, studiata da Marco Bussagli.

Gli approcci metodologici differenziati tra i vari contributi e i punti di vista diversi – ma tutti afferenti ad un unico, seppur sfaccettato, argomento – ambiscono dunque ad arricchire di nuovi contenuti e riflessioni un tema tanto vasto quanto sottile e capace di promettere ulteriori scoperte. Il risultato è stato per chi scrive ricco ed emozionante: l'impressione è quella di aver scoperchiato il vaso di Pandora, di aver avuto conferma alle nostre ipotesi, così che anche la bibliografia che ne è emersa si offre ora come uno strumento di lavoro per eventuali sviluppi futuri. Confidiamo allora che lo sfogliare questo volume possa invitare a immergersi in un mondo che sta lentamente riaffiorando dall'oblio, un avvicinarsi al gusto di un'epoca contraddistinta, oltre che dagli scambi transnazionali, da una varietà di stili, forme e di espressioni, ma omogenea, contrassegnata da una sensibilità comune, da una malinconia e da un sentimento di angoscia in certi casi, che emerge anche dalle opere di un artista fuori dagli schemi, come Frank Brangwyn. L'impressione è quella di un mondo crepuscolare, che ha generato negli artisti un senso di impotenza, se non di diffuso pessimismo, dai quali nasceva un ripiegamento su di sé. Eppure, quelle declinazioni diverse di una comune difficoltà nel gestire il confronto con la modernità, alla vigilia dei grandi conflitti mondiali, si esprimevano attraverso un linguaggio artistico universale e straordinariamente condiviso, che aveva fatto dell'incisione un autentico idioma comune a livello europeo, al di sopra degli egoismi nazionalistici, di cui sentiamo oggi tutta la nostalgia. Si vuole presentare così, tracciato per la prima volta nell'ambito specifico delle arti grafiche, un episodio meno indagato dell'arte del Novecento, come segmento di una più ampia "storia della cultura".

Terminato il lavoro, se si evidenziano inevitabili lacune, emerge ancor di più il contributo imprescindibile di tanti compagni di strada, a iniziare dai colleghi che hanno accolto con entusiasmo il nostro invito a collaborare e a condividere la passione per queste tematiche. Il progetto ha trovato da subito il supporto generoso dell'Academia Belgica, dove abbiamo trovato dapprima l'incoraggiamento di Wouter Bracke e di Charles Bossu nell'organizzazione del convegno, poi il sostegno di Paul Fontaine nella sua pratica realizzazione – di concerto con il Reale Istituto Olandese di Roma (KNIR), guidato allora da Harald Hendrix e Arnold Witte – e soprattutto l'aiuto caloroso e coinvolgente di Sabine van Sprang, l'attuale direttrice de l'Academia Belgica, nel

portare a termine e dar forma editoriale a questa nostra impresa. Essa nasce come primo volume di una nuova collana presso Peeters Publishers, dedicata espressamente a studiare le relazioni culturali e l'amicizia italo-belga, ed è occasione che non può che onorarci profondamente. All'incoraggiamento ricevuto nelle fasi iniziali del progetto si è aggiunto il prezioso lavoro di coordinamento di Angie Vandycke e quello dei *peer reviewers*, che hanno letto e valutato i nostri testi, ritenendoli degni di pubblicazione. A tutti loro va la nostra più viva gratitudine.