

Appunti sulle sezioni straniere alle prime Biennali

Maria Mimita Lamberti

1. I pittori francesi e l'impressionismo

La questione della partecipazione francese alle Biennali non può non partire dalla lunga polemica sull'assenza degli impressionisti: una polemica iniziata da Soffici sulla "Voce", appoggiata da Barbantini e dagli artisti di Ca' Pesaro, che verrà a distanza di quattro decenni risarcita nell'edizione postbellica del 1948, quasi a pagare un debito verso la cultura figurativa d'oltralpe. Sarebbe tuttavia rischioso uniformarsi passivamente a questa giusta rivendicazione che sottolineava con quanto ritardo la critica italiana accettasse di misurarsi con il rinnovamento linguistico francese: i conti in prima istanza erano quelli con la pittura ufficiale dei Salons (che già aveva provveduto a emarginare o ad accettare *oborto collo* gli autori indipendenti, fin dalla storica esposizione del 1874) e con l'autorità dell'Accademia di Francia a Roma, garante nella persona di Albert Besnard di una selezione attenta a equilibri tra personalità e istituzioni, spesso legate a un'immagine di *grandeur* (si pensi alla magniloquenza dei formati e dei temi di Roll nella personale del 1910 o al lusso dell'allestimento della sala del 1905).

Nelle maglie della selezione e dei giurì preposti agli inviti, però, un margine sia pur minimo di presenza veniva assicurato, se dal 1897 e poi nel 1903 e nel 1905 alcune opere degli impressionisti storici arrivavano in Biennale: occorrerà piuttosto chiedersi allora le ragioni del disinteresse dei recensori del 1897 per la *Veduta di Ventimiglia* e il *Paesaggio di primavera* di Monet¹,

per le *Piramidi di Port Coton* e *Le scogliere di Dieppe* dello stesso autore² o per *La piazza del teatro francese* e *Il giardino delle Tuileries* di Pissarro³, esposti accanto alla *Bagnante*⁴ di Renoir e al *Colpo di vento* di Sisley⁵ alla quinta Biennale nel 1903, o per i nove quadri ancora di Monet, Pissarro, Sisley, Renoir e Vuillard esposti a Venezia due anni più tardi⁶.

Un primo elemento lo fornisce il confronto fra alcune date: i Monet esposti nel 1903 risalgono al 1882 e al 1886, in ritardo quindi di un ventennio, mentre nei primi anni del secolo il pittore sessantatreenne aveva già esposto le serie delle *Cattedrali* e stava iniziando il grande ciclo delle *Ninfee*, che Durand-Ruel presenterà al pubblico parigino nella tarda primavera del 1909. Non solo le tele degli impressionisti sono rare e minori, quindi, ma risultano attardate già in partenza (vecchie, se ci si consente il termine, e non storiche, come sarebbero apparse in una sala retrospettiva o di tendenza), accanto ai molti contemporanei di tutta Europa che, per usare la battuta di Manet, avessero o non avessero fucilato i novatori, tuttavia tutti largamente ne avevano saccheggiato le tasche.

È quanto proprio nel 1903 si può dedurre da un articolo di Diego Angeli su "Il Marzocco"⁷, in cui il letterato, dovendo definire tre linee fondamentali dell'espressione pittorica moderna, affianca sì all'estensione della luce e del colore e alla ricerca del movimento (elementi di diretta ascendenza impressionista), la ricerca del carattere mediante il simbolo o l'allegoria; ma soprattutto, distinguendo tra divisionisti e impressionisti, cita come esempi di capifila impressionisti Sorolla, Brangwyn e Raffaelli.

La triade riconfermava quanto lo stesso Angeli aveva già scritto nel 1901, sempre recensendo la Biennale⁸, indi-

cando come antagonista del campione simbolista Böcklin il nordico Zorn (presente in Biennale senza interruzione dal 1895 al 1909), la cui freschezza di notazione e vivacità cromatica venivano percepite come attualità di un impressionismo – senza virgolette – in connessione dialettica con l'impressionismo di Tintoretto. Dove le diverse emergenze, con curiosi malintesi e rivendicazioni nazionalistiche, sono però meno provinciali di quanto sembrano: la grande mostra curata a Vienna nel 1903 da Meier Graefe prenderà appunto le mosse da Tintoretto nell'intento di storicizzare il fenomeno impressionista da un lato e dichiararne un'anticipazione in chiave più ampia che riconoscesse una legittimità non soltanto parigina al rinnovamento del gusto.

Se la lezione impressionista era indicata come uno dei filoni della contemporaneità pittorica, la documentazione dell'attualità poteva registrarne i molti aggiornamenti a livello europeo e dare spazio nelle sale francesi all'immagine dei Salons degli anni Novanta, senza filologie retrospettive ma registrando quanto piuttosto era avvenuto: il mercato di Monet e Renoir, di Cézanne e Degas si muoveva in un circuito, tra Francia e Stati Uniti, ormai indipendente dai meccanismi istituzionali delle mostre ufficiali. Per inciso, la diversa situazione di mercato faceva sì che i prezzi per i quadri impressionisti risultassero maggiori della media (va ricordato il carattere proprio della Biennale come offerta al pubblico di opere da acquistare, con le relative percentuali sulle vendite). Si può utilizzare come esempio di questo stato di cose un episodio tratto dagli archivi dell'istituzione: in una lettera del 21 maggio 1905 Fra-deletto giustifica l'alto prezzo richiesto per un Monet (12.000 lire) con il monopolio di Durand-Ruel sulla pro-

duzione dell'artista: a fronte di questa richiesta il possibile acquirente, il senatore Ernesto De Angeli, ritenendola eccessiva, finisce per ripiegare su un'opera di Casciari per la quale l'artista italiano si accontentava di 600 lire⁹. Paradossalmente, la fortuna internazionale dei maestri impressionisti poteva essere un elemento fondante per la loro assenza in un mercato minore come quello italiano.

La divulgazione impressionista, già superata come tecnica dalla teorizzazione pointilliste di Signac nella seconda metà degli anni Ottanta e limitata a un estremo naturalismo *en plein air* dal confronto con le inquietudini simboliste, andava oltre la cerchia dei primi espositori e offriva margini più ampi e più ambigui di consenso in tutte le rappresentanze europee alla Biennale.

Già nel 1899 Vittorio Pica aveva osservato, recensendo la terza Biennale:

“Io credo che ai nostri giovani artisti possa riuscire più utile il ricercare, per imitarli, i metodi impressionisti nelle tele scandinave che nelle tele francesi, in cui essi sono certo più intensi e spesso più geniali, ma altresì meno equilibrati e quindi più pericolosi pei seguaci ancora inesperti”¹⁰.

Così si esprimeva Pica, uomo di profonda sintonia con la cultura francese, il primo che a partire dal dicembre 1906 pubblicherà su “Emporium” la serie di medaglioni divulgativi poi raccolti nel volume del 1907 dedicato agli impressionisti, le cui benemerite illustrazioni testimoniavano dei buoni rapporti con il mercante più legato a quei pittori, Durand-Ruel. Né è imputabile al caso che un articolo anticipatore convalidasse sulla stessa rivista e a firma dello stesso autore fin dal 1902 la fama di Raffaelli¹¹ (presente

in Biennale nel 1897, nel 1899, nel 1901 e poi nel 1903, 1905 e 1907 fino alla personale del 1914): interprete delle periferie parigine e dei personaggi metropolitani, più che compagno di strada degli impressionisti con cui aveva esposto negli anni eroici¹².

Non sorprende in questo contesto notare che se in Biennale non arrivarono i quadri dipinti da Monet e da Renoir a Venezia, trovarono invece spazio le vedute di campi e rii firmate da Raffaelli e divise equamente nel 1914 tra Salon dello Champ de Mars e personale ai Giardini.

La protesta di Soffici sulle colonne vociane è innanzitutto una richiesta legittima di informazione, ma non in un'ottica storicistica: il giovane pittore, reduce da Parigi, contrappone al rispecchiamento *salonnier* la primogenitura impressionista così come la si giudicava nelle retrospettive dei Salons d'Automne (la mostra di Gauguin nel 1903, quelle di Cézanne nel 1904 e nel 1907).

La polemica di Soffici inizia nel 1908, anno del debutto della direzione di Barbantini a Ca' Pesaro, che nel 1910 conosce la prima contrapposizione diretta alla gestione di Fradeletto in Biennale; e il 1910 è appunto l'anno in cui l'apertura della piccola mostra filoimpressionista organizzata da Soffici al Lyceum di Firenze coincide con l'inaugurazione della nona edizione della rassegna veneziana¹³.

La coincidenza e la successione delle date mostra quanto la voglia di impressionisti si nutrisse di un'attualità antagonista all'ufficialità della Biennale, in una rivendicazione dove lo stesso linguaggio critico si faceva militante, con impennate di violenza verbale contro la moderazione divulgativa di Pica.

In tale contesto non stupisce che le proposte delle sale francesi non suscitino dibattito, si tratti di Blanche, co-

me di Simon, di Ménard o di Cottet (il cui trittico del 1899 acquistato dal Comune di Padova¹⁴ suggerirà titoli e metafora agli *Stati d'animo* di Boccioni).

La polemica è sulle assenze, sul vuoto di informazione diretta che a fronte dell'usura terminologica permette di parlare di fine dell'impressionismo, o di fingere di non intendere i termini della questione così come fa, già con uno sguardo più che benevolo all'Ottocento nostrano, agonizzante nelle mostre postume e nelle rappresentazioni regionali, il caudico Ojetti nel maggio 1909:

“Il Bezzi aveva adorato Corot e i francesi del 1830 anche prima che a Venezia apparisse la piccola e graziosa collezione Young [allude alla Biennale del 1901]; il Grubicy aveva rivelato col suo bel fervore agli italiani il divisionismo francese [sic] molti anni prima che C. Monet venisse a splendere per sei mesi sulla laguna; il Gola da molto tempo era andato e tornato a Parigi a studiare quelli impressionisti [...]”¹⁵.

Superato l'impressionismo e già sepolto allora, ma non certo in nome della conferenza di Diego Martelli, che nel 1878 aveva fatto esporre alla Promotrice fiorentina due paesaggi di Pissarro, e tantomeno sull'onda del *Ritratto di Choquet* di Cézanne e del *Giardiniera* di Van Gogh, acquistati a Parigi nel 1908 da Gustavo Sforini.

I tempi stretti della preparazione della Biennale del 1910, in anticipo di un anno per evitare la coincidenza con la grande esposizione romana del 1911, offrono invece, grazie ai buoni uffici di Hébrard, l'opportunità di ben tre mostre: una personale di Renoir con 37 opere¹⁶ e due postume, del marsigliese Monticelli¹⁷ e di Gustave Courbet¹⁸. I rapporti organizzativi docu-

mentati nei copialettere conservati all'ASAC di Venezia vedono impegnato in prima persona Antonio Fradeletto, aiutato dal figlio Giulio, mentre, contrariamente a quanto ci si poteva attendere, Pica era escluso dalle trattative e dalla scelta delle opere¹⁹, tanto da dover chiedere per iscritto il diritto di riprodurre le fotografie di Renoir e di Courbet per i propri testi su "Emporium".

L'intermediazione di Hébrard, d'altra parte, e l'esigenza di assicurare un margine di vendita sembrano motivare le sollecitazioni di Fradeletto ai referenti mitteleuropei della Biennale, segnalando la disponibilità alla vendita di opere maggiori come *Il pappagallo* di Courbet²⁰ e *L'osteria della Signora Antony a Marlotte* di Renoir²¹ tanto a Cairati, attivo a Monaco, quanto a Doernhoffer, curatore della Galleria d'Arte Moderna di Vienna (che aveva prestato alla mostra la *Bagnante* di Renoir²², assicurata per 53.000 lire).

In ogni caso l'atteso ingresso dell'impressionismo conosce limiti non solo per i tempi stretti dell'organizzazione e per l'esclusione di molti a vantaggio del solo Renoir, ma anche per la formula della mostra personale, incerta tra sguardo retrospettivo e proposte di un mercato "minore": su tutto le presentazioni in catalogo a firma di Ojetti stendono l'omologazione un po' imbalsamata di un'ufficialità antinomica alla richiesta dei giovani che negli impressionisti cercavano un lasciapassare per la sperimentazione e l'attualità. In un certo senso nella rappresentativa francese pareva non ci fossero sostanziali differenze tra le tre personali citate e quella iperufficiale di Roll, definito con magniloquenza nel testo introduttivo di Léonce Bénédite come rappresentante per l'avvenire degli ideali della Terza Repubblica. Sulla stampa il nome di Renoir trova-

va rilievo soprattutto negli articoli di Soffici, che si augurava polemicamente che sulla scia di questa prima accoglienza potessero arrivare a Venezia "tra un paio d'anni" Cézanne e Picasso.

Nel 1912, però, l'inaugurazione del padiglione della Francia ai Giardini riconfermava le scelte già emerse all'Esposizione Internazionale di Roma del 1911: varcato il vestibolo decorato da due teste e due busti in bronzo di Rodin²³, le quattro sale ospitavano mostre personali di Lucien Simon²⁴, Blanche²⁵, Ménard²⁶ e La Touche²⁷, variando dalla ritrattistica mondana al folclorismo bretone, dal sogno mitologico all'intimismo crepuscolare. Si confermava comunque il successo dell'arte premiata al Salon e di una maniera più elegante e alla moda rispetto all'accademia, come non mancavano di sottolineare le introduzioni alle mostre personali, spesso a firma di Vittorio Pica.

E anche nell'edizione successiva del 1914 la selezione puntava su nomi già laureati alle mostre francesi, alternativi all'impressionismo e più seduttivi per introspezione melanconica come Le Sidaner, il brio immediato di Raffaelli e il colorismo del potente Albert Besnard²⁸, pittore di cui Vollard traccia un profilo preciso nei suoi *Ricordi di un mercante di quadri*:

"Besnard si era subito creato una clientela. Bisogna riconoscere che aveva il dono della grande composizione, e il suo colore allegro e chiaro, unito all'apparente audacia, gli avevano fatto trovare buona accoglienza presso quelli che giudicavano arretrati i Salon ufficiali, ma che nello stesso tempo erano sbigottiti dalle grandi libertà degli impressionisti.

[...] Questi ultimi, dal canto loro, si

sentivano autorizzati ad accusare Besnard di essersi troppo abilmente appropriato delle loro scoperte, quello che Degas definiva con una battuta: "Volà con le nostre ali"²⁹.

Così suonava ironica, in quanto non prevedeva risposta, la domanda ripresa da Damerini su "Il Marzocco" il 26 aprile 1914:

"Nelle varie sale molti pittori non nascondono, anzi vantano, nelle loro opere, una strettissima parentela spirituale con maestri quali il Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Matisse e via discorrendo: ebbene, perché dunque si finge di ignorare i maestri quando si aprono le porte ai discepoli?"³⁰.

1. Rispettivamente identificabili nel n. 878 con il titolo *Vue de Vintimille*, 1884, ora alla Glasgow Art Gallery and Museum, e nel n. 586 *Le Printemps*, 1882, del Musée des Beaux-Arts di Lione, in D. Wildenstein, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, Losanna-Parigi, La bibliothèque des arts, 1979, vol. II.

2. Ovvero il n. 1088 con il titolo *Les rochers de Belle-Ile*, 1886, e probabilmente il n. 759 *Les fulaises à Dieppe*, 1882, in D. Wildenstein, *op. cit.*

3. Rispettivamente n. 1027 e n. 1100 in Ludovic-Rodo [L.-R. Pissarro], L. Venturi, *Camille Pissarro, son art, son œuvre*, 2 tt., Parigi, Paul Rosenberg, 1939. La partecipazione alla Biennale veneziana è sfuggita al regesto delle esposizioni nel pur completo J. Bailly-Herzberg, *Correspondance de Camille Pissarro. Tome 5/1899-1903*, Saint-Ouen-l'Aumône, Editions du Valhermeil, 1991, a riprova del fatto che la spedizione delle opere, di proprietà di Durand-Ruel, era avvenuta senza il coinvolgimento degli artisti.

4. Da identificare in *Après le bain*, 1888, ora in collezione Reinhart, Winterthur.

5. Cioè *Le coup de vent - Matin de mai*, 1890, n. 738 in F. Daulte, *Alfred Sisley. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Losanna, Durand-Ruel, 1959.

6. Di Monet erano esposti: *Sentiero profondo*, ovvero *Chemin creux*, addirittura del 1873 (n.

288 in D. Wildenstein, *op. cit.*) e *Il Cap Martin* da identificare in *Près de Montecarlo*, 1883 (n. 851, *ivi*); di Pissarro: *Il Ponte Nuovo - Pomeriggio di sole e L'Oise a Pontoise*, rispettivamente il n. 1181 e il n. 353 (del 1876) in Ludovic-Rodo, L. Venturi, *op. cit.*; di Renoir, con il titolo *Ritratto di donna*, quello di *Mélanie de Pourtales* del 1870, ora al Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.); di Sisley il *Cantiere a Saint Mammès* del 1880 (n. 370 in F. Daulte, *op. cit.*).

7. D. Angeli, *I problemi della tecnica all'Esposizione di Venezia*, "Il Marzocco", VIII (19), 10 maggio 1903, p. 1.

8. Id., *L'Esposizione di Venezia: Antonio Fontanesi*, "Il Marzocco", VI (24), 5 maggio 1901, p. 2.

9. Cfr. M.M. Lamberti, *Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai Giardini, in Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, (Venezia, Galleria d'Arte Moderna Ca' Pesaro, 1995), Milano, Fabbri, 1995, p. 43.

10. V. Pica, *L'arte mondiale alla III esposizione di Venezia (1899)*, Venezia, 1899, p. 15.

11. V. Pica, J.F. Raffaelli, "Emporium", (88), aprile 1902, pp. 244-260.

12. I quadri più importanti esposti da Jean-François Raffaelli furono: due vedute urbane nel 1897, *La piazza della Concordia a Parigi* (indicata anche come *Piazza della Commedia*), ora alla Rhode Island School of Design, Providence, e *La piazza S. Michele e la Santa Cappella a Parigi*, acquistata dal Governo italiano per 4.000 lire e ora alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; nel 1899, con il titolo *Contadini di Plougasnou (Bretagna)*, il quadro del 1876 *La famille de Jean-le-Boiteux, paysan de Plougasnou, Finistère*, del Municipio di Le Quesnoy; nel 1901 veniva acquistata per 1.111 lire dalla Camera per l'Industria e Commercio di Venezia, per Ca' Pesaro, *La bella napoletana* del 1883; nel 1903 *La porta St. Denis* (ora all'Albright-Knox Art Gallery, Buffalo) e, reduce dal Salon parigino del 1901, il grande formato di *La demoiselle d'honneur* (Telfair Academy of Arts and Sciences, Savannah).

13. Cfr. M.M. Lamberti, *Le polemiche di Soffici sulla "Voce"*, in Ead., *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti, in Storia dell'arte italiana, VII: Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 127-135; J.F. Rodriguez, *La réception de l'impressionisme à Florence en 1910*, "Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", vol. LV, 1994.

14. Si trattava di una variante preparatoria, di formato minore, per il trittico esposto al

Salon del 1898 e ora al Musée d'Orsay *Au pays de la mer*. L'opera, acquistata dal Comune di Padova grazie al legato Carcassonne per 7.500 lire e ora al Museo Bottacin, era intitolata *Nei paesi del mare*; il giovane Boccioni venne colpito, tanto da citarli quasi alla lettera, dai titoli dei tre pannelli – *Quelli che se ne vanno - Desinare d'addio - Quelli che restano* – per la tripartizione degli Stati d'animo: *Quelli che vanno - Gli addii - Quelli che restano* (il raffronto, già indicato da Alberto Martini, tuttavia non può essere stilistico, come nota I. Schiaffini, *Umberto Boccioni. Stati d'animo. Teoria e pittura*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, pp. 142-143).

15. U. Ojetti, *L'arte italiana e le esposizioni veneziane*, "La Lettura", (5), maggio 1909, p. 375.

16. Delle 37 opere esposte molte erano passate da Vollard (cfr. qui alle nn. 20 e 21 per i due quadri più importanti) ma vanno ricordati almeno i quadri poi in raccolte pubbliche: *La ragazzina con l'umafiattoio* ovvero *L'enfant à l'arrosoir* del 1876 ora alla National Gallery di Washington; *La domestica* cioè *La servante de chez Duval* del 1874 (Metropolitan Museum, New York); *Bambina con fiori o Petite fille à la gerbe*, 1888, del Museu de Arte di San Paolo del Brasile (rispettivamente n. 177, n. 101 e n. 558 in F. Daulte, *Auguste Renoir. Catalogue raisonné de l'œuvre peint, t. I, Figures*, Losanna, Durand-Ruel, 1971, senza indicazione della presenza in Biennale).

17. Di Monticelli il Ministero della Pubblica Istruzione acquistava per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma *Ritorno* e l'esempio ufficiale veniva seguito da diversi privati italiani come il deputato Emilio Maraini (*Donna in giardino*), il pittore Pugliese Levi (*I turchi*), Ugo Ojetti (*Fidanzamento*), il cav. Odoardo Casella (*Cavaliere*). Il riconoscimento postumo dell'artista marsigliese morto nel 1886 è provato da altre opere di collezione pubblica come *Corteo nuziale* (Kelvingrove Art Gallery, Glasgow), *Frutta sopra un tappeto e Interno di cucina* (ossia *Raisins, grenades et fleurs* e *Les cuisiniers, Cuisine des Deux paons*, entrambi del Musée des Beaux-Arts di Lione).

18. L'identificazione delle diciannove opere di Courbet sulla base dei soli titoli è problematica, sia per la presenza di molte repliche degli stessi soggetti, sia perché nel repertorio di R. Fernier, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet. Catalogue raisonné*, 2 tt., Losanna-Parigi, Fondation Wildenstein-La bibliothèque des arts, 1977-1978, mancano i riferimenti espositivi alla Biennale. Non ci

sono dubbi sulla presenza a Venezia di *L'amaca* della collezione Reinhart di Winterthur, mentre il titolo *Irlandesi* potrebbe riferirsi invece al quadro del 1865 *Les trois anglaises à la fenetre* ora alla Ny Carlsberg Glyptothek di Copenhagen.

19. Per i rapporti tra Pica e Fradeletto cfr. P. Zatti, *Le prime Biennali veneziane (1985-1912): il contributo di Vittorio Pica*, "Venezia Arti", 1993, pp. 111-116.

20. L'illustrazione in catalogo permette di identificare, sotto l'insolito titolo *Il pappagallo*, il grande quadro del 1864, perduto durante la Seconda guerra mondiale e già nella collezione Gerstenberg di Berlino, meglio noto come *Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie* o *Vénus et Psyché* o *Le réveil*.

21. Ovvero *Le cabaret de la mère Antony* del 1866-1867, ora al National Museum di Stoccolma.

22. Si trattava della *Baigneuse* o *Après le bain*, quadro del 1876, venduto nel 1910 dalla galleria Mietke alla Neue Galerie del Kunsthistorisches Museum di Vienna.

23. Ben diversa era stata la presenza e la fortuna di Rodin in Biennale, soprattutto nel 1901; per questa storia e per l'identificazione delle opere allora esposte rimando al documentatissimo F. Fergonzi, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915)*, "Prospettiva", (89-90), gennaio-aprile 1998, e (95-96), luglio-ottobre 1999, pp. 40-73 e 24-50.

24. Lucien Simon era tra le presenze più fortunate alla Biennale, dal primo acquisto per Ca' Pesaro nel 1901 al prezzo di 2.222 lire del *Giovedì Santo (Le lavement des pieds)* a *La barca (La voile bleue)* del 1911, comprato a 7.700 lire dal Comune di Venezia nel 1912. Della personale del 1912 la maggior parte delle opere esposte è rintracciabile in raccolte pubbliche: così *Ricevimento nel mio studio*, 1904, del Carnegie Museum di Pittsburgh; *Sulla bianchina (Le quat)*, 1911, all'Art Institute di Chicago; *La Processione (La procession à Penmarch)*, 1901 e *Il menhir* del Musée d'Orsay; *Il bagno (Bain de Bretonnes)*, 1909, in deposito al Musée des Beaux Arts di Montauban; *Azione di grazia (L'action de grâces o Les communiantes)*, 1910, in deposito al Musée des Beaux Arts di Limoux; *Ritratto della madre dell'artista*, 1898, e *Il raccolto delle patate (Ramasseuses de pommes de terre en Bretagne)*, 1907, e ancora *La preparazione delle sardine (Les sardinières)*, 1911, al Musée des Beaux Arts di Quimper; *Ritratto di J.E. Blanche*, 1903, al Musée des Beaux Arts di Rouen; *Il Venerdì Santo ad Assisi (Cérémonie à Assise)*, 1908, al Musée des Beaux Arts di Lyon.

25. Anche Jacques Emile Blanche è un' apprezzata presenza ufficiale dal 1897 con il *Ritratto di F. Thaulow e dei figli* (*La famille du peintre T.*), 1895, ora al Musée d'Orsay di Parigi, e il *Ritratto di Aubrey Beardsley*, 1895, ora alla National Portrait Gallery di Londra, mentre *Prendendo il the* (*Les deux soeurs o Double portrait de Lady Michelham et de Miss Henriette Capel*) del 1898, esposto nel 1899, si trova oggi al Musée Chéret di Nizza. Nel 1905 con il *Ritratto di Auguste Rodin* (Musée Rodin, Parigi) esponeva la *Testa di Berenice*, 1899, acquistata per 1.666 lire per Ca' Pesaro (si tratta di uno studio per la *Berenice davanti allo specchio* esposta nel 1903 e oggi al Museo d'Arte Occidentale di Tokyo).

Grande successo anche nel 1907 per *Cherubino* (*Le Cherubin de Mozart*), 1904, del Museo di Reims, e analoghe collocazioni prestigiose per molte delle opere esposte nella personale del 1912: così il *Ritratto dei signori Ricketts e C. Shannon*, 1904, il *Ritratto di Thomas Hardy*, 1906, e il *Ritratto di Carlo Conder*, 1904, tutti alla Tate Gallery di Londra; *Il Professor Henri Bergson*, 1912, al Musée di Versailles; *Garden party* a Buckingham Palace e *Il paravento cinese* (*La dame à l'écharpe*), 1912, ai Musées Royaux de Beaux Arts di Bruxelles. Sempre nel 1912 la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma acquistava lo *Studio per il ritratto di Sir A.N. Noble*.

26. Di Emile René Ménard il Municipio di Venezia aveva acquistato nel 1905 per Ca' Pesaro, a 4.000 lire, *Erranti*, 1902, mentre *In mezzo alla foresta*, esposto nello stesso anno, si trova oggi al Museo d'Arte Occidentale di Tokyo; nel 1907, quando l'artista aveva vinto la grande medaglia d'oro, il Ministero della Pubblica Istruzione aveva acquistato per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma *La baia d'Ermonés*, cui affiancò poi, in occasione della personale del 1912, *Mare d'opale*. Nella stessa occasione il collezionista piacentino Ricci Oddi si assicurò per 3.000 lire *Il fiume*, oggi alla Galleria Ricci Oddi di Piacenza.

27. Analogo percorso ufficiale per Gaston La Touche, di cui il Municipio veneziano acquistò nel 1901 l'acquerello *La guerra* del 1898 per 3.888 lire, mentre non si trova a Ca' Pesaro *La morte del fauno*, vincitore della medaglia d'oro e del premio acquisto nel 1903; nel 1912 il Municipio di Palermo acquistava *La collezione*.

28. Le vicende belliche resero particolarmente difficile l'edizione della Biennale del 1914, tanto da non registrare i consueti acquisti entro le personali. Di Besnard, Ca' Pesaro possedeva già *Visione di donna* (*La femme aux*

rhododendrons), quadro del 1890 acquistato dal barone Franchetti alla I Biennale del 1895, mentre alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma si trovava il *Ritratto della signora Besnard* del 1903 acquistato all'Esposizione Internazionale di Roma del 1911 ed esposto nella retrospettiva del 1914 accanto al *Ritratto di famiglia* (*La famille du peintre à Talloires*) del 1890 ora al Musée d'Orsay e al *Ritratto della principessa Matilde* del 1904, già in deposito al Ministère des Finances.

29. A. Vollard, *Ricordi di un mercante di quadri*, Torino, Einaudi, 1978, p. 157.

30. G. Damerini, *Le novità alla biennale veneziana*, "Il Marzocco", 26 aprile 1914, p. 3.



Autore | Author: **Lamberti, M.M. (2004, 2022).**

Titolo: **Appunti sulle sezioni straniere alle prime Biennali. I pittori francesi e l'impressionismo.**

Title: **Notes on the foreign sections at the first Venice Biennials. French painters and impressionism.**

L'uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità, 19(19-20), 55-61.

Recuperato da | Retrieved from <https://riviste.unimi.it/index.php/uomonero/article/view/17696>

DOI https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n19-20_2022_pp55-61

Parole chiave | Keywords: Biennale di Venezia, Sezione francese; Venice Biennial of Art, French section; Impressionismo; Impressionism.

Abstract EN: The analysis of French participation in the Venice Biennials cannot but start from the long-lasting polemic debate about the absence of Impressionists: a controversy started by Soffici in "La Voce" magazine – both supported by Barbantini and artists from Ca' Pesaro – that will be counterbalanced on the occasion of the first Biennial edition after WWII in 1948, nearly paying off debt to the French figurative culture. However, to passively uniform to this right claim for the delay of Italian critic in understanding the French renewal it would be a risk, since the French attendance to Biennials depended on the choices by Salons and French Academy in Rome, where Albert Besnard selected painting and sculpture according to a balance between several figures and institutions, often connected to an image of French *grandeur*. Anyway, we can identify a small allowance of renewal within the selection: in effect few Impressionist's works were displayed at Venice Biennial in 1897, 1903, and 1905.

Abstract IT: La questione della partecipazione francese alle Biennali non può non partire dalla lunga polemica sull'assenza degli impressionisti: una polemica iniziata da Soffici sulla "Voce", appoggiata da Barbantini e dagli artisti di Ca' Pesaro, che verrà a distanza di quattro decenni risarcita nell'edizione postbellica del 1948, quasi a pagare un debito verso la cultura figurativa d'oltralpe. Sarebbe tuttavia rischioso uniformarsi passivamente a questa giusta rivendicazione che sottolineava con quanto ritardo la critica italiana accettasse di misurarsi con il rinnovamento linguistico francese: i conti in prima istanza erano quelli con la pittura ufficiale dei Salons e con l'autorità dell'Accademia di Francia a Roma, garante nella persona di Albert Besnard di una selezione attenta a equilibri tra personalità e istituzioni, spesso legate a un'immagine di *grandeur*. Nelle maglie della selezione e dei giurati preposti agli inviti, però, un margine sia pur minimo di presenza veniva assicurato, se dal 1897 e poi nel 1903 e nel 1905 alcune opere degli impressionisti storici arrivavano in Biennale.

ISSN 2974-6620

Copyright (c) 2022 Maria Mimita Lamberti



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)