

STUDI E RICERCHE

Vol. VII

2014

Direttore scientifico
Francesco Atzeni

Direttore responsabile
Antioco Floris

Comitato scientifico

Bruno Anatra, Franco Angiolini, Pier Luigi Ballini, Rafael Benitez, Giorgetta Bonfiglio Dosio, Cosimo Ceccuti, Enzo Collotti, Pietro Corrao, Francesco Cotticelli, Giuseppe Dematteis, Pierpaolo Faggi, Agostino Giovagnoli, Gaetano Greco, David Igual, Lutz Klinkhammer, Bernard Lortat-Jacob, Lluís Guia Marín, Giovanni Miccoli, Rosa Muñoz, Augusto Sainati, Klaus Voigt.

Comitato di redazione

Francesco Atzeni, David Bruni, Claudio Natoli, Olivetta Schena, Cecilia Tasca, Gianfranco Tore, Sergio Tognetti.

Segreteria di redazione: Olivetta Schena, Cecilia Tasca, Lorenzo Tanzini, Maria Luisa Di Felice, Marcello Tanca, Luca Lecis.

Inviare i testi a: studiericerche@unica.it

Processo editoriale e sistema di revisione tra pari (peer review)

Tutti i saggi inviati a «Studi e Ricerche» per la pubblicazione saranno sottoposti a valutazione (referee). Il Comitato di redazione invierà il saggio a due specialisti del settore che entro 50 giorni dovranno esprimere un giudizio sulla opportunità della sua pubblicazione. Se tra i due esaminatori emergessero forti disparità di giudizio, il lavoro verrà inviato ad un terzo specialista. I valutatori saranno tenuti ad esprimere i seguenti giudizi sintetici: *pubblicabile, non pubblicabile, pubblicabile con le modifiche suggerite*. I risultati della valutazione verranno comunicati all'autore che è tenuto ad effettuare le eventuali modifiche indicate. In caso di rifiuto la Rivista non restituirà l'articolo. La Rivista adotta procedure che durante il processo di valutazione garantiscono l'anonimato sia degli Autori che dei Valutatori. L'Autore riceverà una risposta definitiva dalla Redazione entro 90 giorni dall'invio del testo. Non sono sottoposti a valutazione i contributi inseriti nella Sezione Interventi. Per consentire a ricercatori e studenti di accedere ai testi la Rivista viene pubblicata anche in forma elettronica nel sito <http://www.unica.it/~dipstoge>

Ambiti di ricerca

«Studi e Ricerche» intende stimolare il confronto tra le discipline storiche, archivistiche, geografiche, antropologiche, artistiche, impegnate ad approfondire lo studio delle tematiche fondamentali relative allo sviluppo della società europea ed extraeuropea tra Medioevo ed età Contemporanea. In tale prospettiva la Rivista si propone come strumento di comunicazione e di confronto aperto e pluralistico della comunità scientifica col mondo esterno.

Periodicità annuale - Spedizione in abbonamento postale.
Contiene meno del 70% di pubblicità.

© Copyright 2014 - Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio, dell'Università di Cagliari.
Tutti i diritti sono riservati.

ISSN 2036-2714

Direzione e redazione

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
Università di Cagliari
Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari
Tel. 070.275655 - e-mail: dipstoge@unica.it

Impaginazione e stampa

Grafica del Parteolla
Via Pasteur, 36 – Z.I. Bardella – 09041 Dolianova (CA)
Tel. 070.741234 – Fax 070.75387 – E-mail: grafpart@tiscali.it – www.graficadelparteolla.com

SOMMARIO

TRA MEDIOEVO ED ETÀ MODERNA

- Cagliari medievale. Dagli scritti di Alberto Boscolo
alle più recenti ricerche
SANDRO PETRUCCI 9
- Chiesa, privilegi e ragion di Stato. Il ministro Bogino e il
“disciplinamento” del clero nella Sardegna sabauda (1759-1773)
MARZIA ERRIU 49
- Dal credito rurale all’invenzione di una élite: il Censorato
generale del Regno di Sardegna
GIAMPAOLO SALICE 71

INTERVENTI

- Nuovi documenti sulla presenza dell’Ordine di Sant’Antonio
di Vienne nel Mediterraneo medioevale
MARIANGELA RAPETTI 95
- I mezzi audiovisivi nell’era informatica: verso un nuovo visibile?
PIERRE SORLIN 109

TRA CONTEMPORANEITÀ E INTERDISCIPLINARIETÀ

- Miniere e minatori a Carbonia: una città e un territorio dal
fascismo alla costruzione della democrazia
CLAUDIO NATOLI 125
- Il beghinaggio nelle Fiandre: tema e iconografia
nell’opera del pittore simbolista Xavier Mellery (1845-1910)
RITA LADOGANA 137
- Fonti archivistiche per lo studio del *Patto Aziendale*
nella miniera di Montevicchio
ELEONORA TODDE 157

Il corpo acustico: la voce risuonante fra i waxei (Papua Nuova Guinea) YOICHI YAMADA	183
---	-----

RASSEGNE E RECENSIONI

Margaret Thatcher e il thatcherismo: percorsi di ricerca EVA GARAU	199
---	-----

Archivi europei della musica del Novecento. L'interazione fra soggetti conservatori vista attraverso le corrispondenze PAOLO DAL MOLIN	207
--	-----

Il Museo Storico e l'Archivio della Guardia di Finanza MARGHERITA SULAS	211
--	-----

VI Giornata nazionale delle miniere. Storia e valorizzazione del patrimonio minerario sardo ROSANNA LUSCI	219
---	-----

TEMI E RICERCHE

Dottorati: “ <i>Storia Moderna e Contemporanea</i> ” e “ <i>Fonti scritte per la civiltà mediterranea</i> ”	233
--	-----

Il beghinaggio nelle Fiandre: tema e iconografia nell'opera del pittore simbolista Xavier Mellery (1845-1910)¹

RITA LADOGANA

Luoghi del silenzio, pervasi da un senso di pace interiore e votati alla vita meditativa; luoghi dove ogni rumore è sacrilego, custoditi in una dimensione lontana dalle cose del mondo, come racchiusi in un mistico recinto, quell'*enclos mystique*², cantato dallo scrittore e poeta belga George Rodendach, nelle pagine tra le più intense della sua opera narrativa. Sono i beghinaggi, e insieme a loro le creature che li hanno abitati, le beghine, protagonisti di una multiforme e affascinante vicenda che ha percorso per molti secoli la storia europea, tracciando uno dei percorsi spirituali più originali della storia del cristianesimo. La letteratura e le arti visive hanno contribuito a tessere il racconto fascinoso e romanizzato del fenomeno religioso raggiungendo risultati di peculiare interesse nella seconda metà dell'Ottocento, in modo particolare nell'ambito della cultura simbolista belga. È nella regione delle Fiandre, infatti, che il movimento beghinale conobbe la massima fioritura, dall'epoca delle prime testimonianze documentarie nel basso medioevo fino ai primi decenni del secolo scorso. Citate nelle fonti più antiche come *mulieres religiosae*³, le beghine hanno professato un credo e uno stile di vita impostato sulla preghiera e sull'imitazione della vita apostolica, fuori dalla regola codificata dell'autorità ecclesiastica, lontano dalla vita claustrale e senza pronunciare i voti religiosi⁴.

Benchè sia meritorio consacrarsi a Dio con i voti di castità, obbedienza e povertà, la natura delle beghine possiede una complessione tale da preferire l'esecuzione libera di un atto all'esecuzione a cui dovrebbero essere obbligate da un voto,

così scriveva nel XVII secolo il vescovo di Anversa Johannes Malderus, condensando in poche righe il senso e la misura della portata rivoluzionaria del rinnovamento spirituale che fu capace, a fronte delle pesanti accuse di eresia e delle condanne da parte della chiesa, di inquietare gli animi attraverso i secoli⁵. Orfane di nascita,

¹ La presente pubblicazione è stata prodotta dall'autrice durante l'attività di ricerca finanziata con le risorse del P.O.R. Sardegna F.S.E. 2007-2013 - Obiettivo competitività regionale e occupazione, Asse IV Capitale umano, Linea di Attività I.3.1 "Avviso di chiamata per il finanziamento di Assegni di Ricerca".

² «Le béguinage, c'est une ville à part dans l'autre ville, un enclos mystique qui demure comme un coin de prière inviolé». G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (Marpon-Flammarion, Paris 1892), Éditions Jacques Antoine, Bruxelles 1977, pp. 23-24.

³ La denominazione compare nella vita di Marie d'Oignes scritta da Jacques De Vitry, vescovo e teologo francese, grande difensore del movimento beghinale. J. De Vitry, *Vie de Marie d'Oignes*, traduzione di Jean Miniac, Actes sud, Arles 1997.

⁴ E. Bianchi, Il regno del silenzio: beghine e beghinaggi, «*Emporium*», 265, 1916, pp. 16-24.

⁵ D. Dufrasne, *Donne moderne del Medioevo*, Jaka Book, Milano 2000, p. 6.

come le ha battezzate il teologo Paul Mommaers, le protagoniste del movimento spirituale non hanno avuto un fondatore ufficiale né un luogo di nascita preciso al quale ricondurre le loro origini; i focolai si sono alimentati intono alle figure di grandi mistiche, da Maria d'Oignies a Margherita Porete, che, sebbene non furono le iniziatrici, contribuirono attraverso i loro scritti all'affermazione del fenomeno nella storia⁶. I numerosi studi condotti intorno all'individuazione del preciso luogo di nascita del movimento convergono in favore di una crescita per così dire anarchica nelle regioni del nord Europa, strettamente connessa a cause di natura socio economica⁷. Tra i fattori più influenti che contribuirono a fomentare lo sviluppo di un movimento spirituale, configuratosi come diretta espressione di una società in mutamento, è stato individuato il forte squilibrio demografico scaturito dalle crociate del XIII secolo; se ne trova un esplicito riferimento anche nella carta del beghinaggio di Gand del 1345 che riferisce del numero elevato di donne libere nelle Fiandre, né spose né monache, per le quali «era diventato impossibile accompagnarsi a causa del fatto che numerosi giovani [...] erano morti sotto i colpi dei Turchi e di altri nemici del nome cristiano»⁸. Slegate dal vincolo matrimoniale e inclini a ritirarsi in preghiera, queste donne, sebbene affrancate dalla gerarchia clericale, erano bisognose di seguire comunque una regola di vita comunitaria. Un'esigenza prioritaria che le ha portate a raggrupparsi nelle prime *congregationes beghinarum disciplinarum*, riunite originariamente in piccoli villaggi autonomi e indipendenti dai luoghi delle istituzioni religiose, destinati ad evolversi nel tempo nelle più complesse e articolate strutture dei beghinaggi, vere e proprie città in miniatura, talvolta addirittura racchiuse da mura, con una propria chiesa, le case, l'ospedale, gli alloggi per accogliere i poveri e i grandi ambienti comunitari. Istituiti per la maggior parte nella prima metà del XII secolo, i luoghi della preghiera laica hanno iniziato a spopolarsi a partire dal XVII secolo, con l'eccezione del Belgio, dove erano sorte, in virtù del prospero sviluppo del movimento, le strutture più importanti e architettonicamente più significative, nelle quali le beghine hanno continuato ad abitare, seppure in nuclei contenuti, fino agli anni Sessanta del secolo scorso⁹.

Da Buges a Gand, da Anversa a Lovanio, i beghinaggi hanno simbolicamente rappresentato, e continuano a farlo ancora oggi, l'espressione più autentica del vol-

⁶ P. Mommaers, *Hadewijch. Writer, Beguine, Love Mystic*, Peeters Editions, Leuven 2004, pp. 13-32.

⁷ P. Majeurs, *Fondateur ou formateur? Maître Giudon et l'établissement des proto-béguines de Nivelles*, «Revue d'Histoire religieuse du Brabant Wallon», 12, 1988, p. 51.

⁸ La traduzione del passo è riportata in S. Panciera, *Le beghine. Una storia di donne per la libertà*, Il Segno dei Gabrielli, Verona 2011, p. 31.

⁹ S. Panciera, *Le beghine. Una storia di donne per la libertà* cit., p. 108. Negli anni Trenta del '900 si contavano ancora circa trecento beghine nel beghinaggio di Mont-Saint-Amand-lez-Gand e nel 1961 sono documentati in Belgio ancora undici beghinaggi attivi. L'ultima beghina di Gand, e di tutto il Belgio, è morta nel 2008. S. Panciera, *Le beghine. Una storia di donne per la libertà* cit., p. 101. Si veda anche: W. Simons, *Béguine et béguinages. Dossier accompagnant l'exposition Béguine et béguinages en Bradant et dans la province d'Anvers*. Archives générales du Royaume, Bruxelles 1994, pp. 7-25.

to religioso e mistico delle città fiamminghe (fig. 1)¹⁰. Quando nella seconda metà dell'Ottocento, in seno alla poetica simbolista, si sono diffuse in Europa, sia in ambito letterario che artistico, le nuove tematiche legate al mondo intangibile delle idee, è facile intuire come l'attrazione per la sacralità e l'imperscrutabile quiete dei luoghi di preghiera al femminile si siano potuti trasformare in un tema ricorrente e caratteristico della produzione di area belga, complice anche il fervore del momento storico di rinascita culturale del paese¹¹. Negli ultimi decenni del secolo, infatti, un nuovo vigore intellettuale pervade gli spiriti più sensibili, fortemente suggestionati dagli elementi di novità provenienti dalla Francia: il Belgio, che era sempre stato un crocevia di culture e di esperienze diverse, accoglie e reinterpreta con inconfutabile peculiarità i nuovi paradigmi del verbo simbolista.

Nel 1886 il poeta Jean Moréas pubblicava nel supplemento del «Figaro» il *Manifeste du Symbolisme*, nel quale teorizzava il nobile proposito della poesia simbolista di servire unicamente l'Idea rivestendola di una forma sensibile, abbandonando ogni intento di natura didascalica o documentaria. Con atteggiamento antitetico rispetto alle correnti del realismo, la ricerca intuitiva dei contenuti ideali insiti nelle forme conduceva verso il superamento del significato concreto delle cose; gli oggetti dovevano essere trattati alla stregua di segni da interpretare, di segrete affinità da scoprire. Già Baudelaire, alcuni decenni prima, nelle sue *Correspondances* invitava alla riflessione sulle misteriose correlazioni tra il visibile e l'invisibile, svelando la dinamica dei processi che conducono l'oggetto a diventare simbolo. Nel 1891 Mallarmé, quintessenza del poeta simbolista, raccogliendo l'eredità del modello, dichiarava la necessità in poesia di ricorrere all'allusione, all'analogia e al suggerimento, in opposizione alla definizione effettiva, e quindi maggiormente limitativa, delle cose¹².

Il mondo culturale parigino accolse senza riserve le peculiarità della nuova poetica e la diffusione fu capillare e repentina, come testimoniano le numerose riviste sorte a poco tempo di distanza dal manifesto di Moréas e incentrate sul dibattito intorno al 'simbolo', tra le quali sono da ricordare «Le Décadent», «Le Symboliste», «La vogue», la «Revue Wagnérienne». La spinta propulsiva non tardò a trasferirsi dall'ambito della poesia alla sfera delle arti visive, sulle orme dei grandi precursori che avevano impregnato di valenze simboliche le loro opere: dall'illustre esempio di Gustave Moreau,¹³ iniziatore dell'interpretazione simbolista del mito classico, anco-

¹⁰ Dal 1998 i beghinaggi fiamminghi sono confluiti nell'elenco del patrimonio dell'umanità dell'Unesco. Tra i più belli e visitati è, senza dubbio, il beghinaggio di Bruges, oggi abitato da una comunità di monache benedettine.

¹¹ P. Gorceix, *La Belgique fin de siècle*, Éditions Complexe, Bruxelles 1997, pp. 14-21.

¹² S. Mallarmé, *Proses diverses. Réponse à une enquête sur l'évolution littéraire (1891)*, in *Oeuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Parigi 1951, p. 869.

¹³ Sulla figura di Gustave Moreau, precursore del simbolismo, si veda: M. L. Frongia, *Su alcune recenti interpretazioni dell'opera di Gustave Moreau*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», XXXIV, 1972, pp. 383-434; Ead., *I miti classici nelle opere della maturità di Gustave Moreau*, «Storia dell'Arte», 13 (4), 1972, pp. 83-104; Ead., *Delacroix, Flaubert, Moreau, Redon e il carro di apollo*, «Arte Documento», 7, 1993, pp. 263-282; G. Lacambre, *Gustave Moreau e l'Italia*, Catalogo della mostra, Skira, Milano 1996.

ra in piena temperie realista, a Odilon Redon, che aveva attraversato la cultura positivista e guardato ai metodi scientifici per proporre una lettura visionaria dall'accento creativo¹⁴. Fu soprattutto quest'ultimo ad assumere un ruolo fondamentale nella diffusione dalla Francia al vicino Belgio della nuova sensibilità e attenzione verso il simbolo, ottenendo ampi riconoscimenti oltretutto una significativa notorietà nelle Fiandre. Una specifica caratterizzazione locale, con una autonomia chiaramente individuabile, non tardò a definirsi esplicitamente sia in ambito letterario che artistico¹⁵. A promuovere e sostenere un'azione di esplicita apertura alle nuove spinte avanguardistiche europee, attraverso una serie di animati Salon espositivi, fu il circolo *Le XX* fondato a Bruxelles da Octave Maus nel 1884¹⁶. Una parte attiva nel gruppo degli artisti che avevano contribuito a fondare la nuova istituzione ebbe il pittore Xavier Mellery, considerato un precursore del simbolismo, nella specifica declinazione intimista, peculiarmente diffusa nella regione belga. Nella sua opera è riflesso il misticismo proprio della cultura delle Fiandre e l'atmosfera è pervasa da un senso di quiete claustrale che trascende verso il malinconico e il sentimentale, riverberando la dimensione intima dell'anima. Prevale una poetica del silenzio che si traduce nella necessità ineluttabile di creare i luoghi e le situazioni indispensabili a favorire la contemplazione interiore; il tema del beghinaggio, frequentemente ricorrente in tutta la produzione dell'artista, risponde pienamente a questa esigenza, configurandosi come luogo peculiarmente appropriato a simboleggiare il senso più profondo di una dimensione recondita e quieta¹⁷. Il bisogno di evocare il silenzio crea, inoltre, uno stretto legame tra Mellery e i poeti simbolisti, quali Stéphane Mallarmé, George Rodenbach, Maurice Maeterlinck. Il poeta Maurice Maeterlinck nel libro *Le Trésor des Humbles*, pubblicato a Bruxelles nel 1896 con grande successo

¹⁴ M. T. Benedetti, Moreau, Puvis de Chavannes, Redon, In *Dei ed eroi. Classicità e mito tra '800 e '900*, Catalogo della mostra, Edizioni De Luca, Roma 1996, pp. 11-20.

¹⁵ Per approfondimenti sulla cultura simbolista in Belgio si vedano: F. Legrand, *Le symbolisme en Belgique*, Laconti, Bruxelles 1971; J. Paque, *Le symbolisme belge*, Éditions Labor, Bruxelles 1989; M. Lambrechts, *Du réalisme au symbolisme: l'avant-garde belge 1800-1900*, Fondation Saint-Jean, Bruges 1995, p. 188; M. A. Stevens & R. Hoozee (eds.), *Impressionism to Symbolism: The Belgian Avant-Garde 1880-1900*, Catalogo della mostra, Royal Academy of Arts, London 1994; V. Vanhamme, *Xavier Mellery. L'âme des choses*, Catalogo della mostra, Waanders Printers, Amsterdam 2000; M. L. Frongia, *Miti ed eroi nel simbolismo belga: Mellery, Delville, Khnopff*, in *Dei ed eroi, Classicità e mito fra '800 e '900 cit.*, pp. 26-34; M. T. Benedetti, *Simbolismo*, «Art e Dossier», 128, 1997; E. M. Davoli, *Dall'impressionismo al simbolismo. Scritti sull'arte 1879-1889*, Liguori Editore, Napoli 2002. Riguardo all'ambito pittorico, Maria Luisa Frongia, in merito all'individuazione di peculiarità che caratterizzano e distinguono l'area belga, sottolinea la tendenza alla riduzione degli elementi decorativi, prevalenti invece negli esempi francesi, a partire dal modello alto di Moreau, in favore di una propensione al rigore e alla concentrazione sulle componenti sostanziali capaci di enfatizzare e valorizzare maggiormente l'elemento simbolico.

¹⁶ J. Block, *Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868-1894*, UMI Research press, Ann Arbor 1984.

¹⁷ Per un approfondimento sul simbolismo intimista di Mellery si vedano gli studi di Maria Luisa Frongia: M. L. Frongia, *Miti ed eroi nel simbolismo belga: Mellery, Delville, Khnopff cit.*, Ead., *Xavier Mellery e "l'anima delle cose". un precursore dell'arte metafisica?*, «Storia dell'Arte», 109, 2004, pp. 161-181. Si veda inoltre M. Lambrechts, *Fin de Siècle, Dessins, pastels, estampes en Belgique de 1885 à 1905*, Catalogo della mostra, CGER, Bruxelles 1991.

di critica e di pubblico, nel primo dei saggi, intitolato *Le silence*, scriveva: «Le silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu'enfin elles puissent émerger parfaites et majestueuses, à la lumière de la vie qu'elles von dominer»¹⁸. Per Mellery il silenzio costituisce una dimensione indispensabile entro la quale si forgia il suo operare artistico, fino a identificarsi quasi con esso; in una lettera a Jules Dujardin del 1908, l'artista confessava che «C'est dans le silence de l'atelier au prix seul de la solitude que je me sens indépendant e que je me retrouve encore heureux»¹⁹. L'inclinazione puramente intimista inizia a manifestarsi fin dalle prime esperienze giovanili dell'artista, legate a un lungo soggiorno sulla costa olandese nella solitaria e selvaggia isola di Marken, dove il pittore si era trasferito dalla natia Laeken, probabilmente dal 1878, per adempiere all'incarico di illustrare il volume di Charles de Coster dedicato alla provincia zelandese²⁰. Negli stessi anni in cui si affermava la polemica antiborghese, connessa alle contraddizioni che covavano nella società europea, e si diffondeva tra gli intellettuali e gli artisti la propensione al rifiuto e all'evasione dal mondo civilizzato verso i luoghi remoti, Mellery subiva il fascino di una società primitiva, ancora fedele alle proprie ancestrali tradizioni: i ritmi di vita della popolazione locale, coincidenti con i ritmi della natura e della pesca, la principale attività di sostentamento, catturano non solo l'interesse ma anche l'animo dell'artista. Nel racconto delle tavole, incise da Ronjat sui disegni di Mellery, sono protagonisti i personaggi, i gesti, i luoghi e le situazioni più caratteristiche della vita comunitaria. La tendenza ad eliminare i dettagli aneddotici in favore di una visione sintetica, unita alla fissità degli sguardi e all'immobilità delle figure, come in posa nell'ambiente artificiale di un set fotografico, contribuiscono a conferire alle scene una impressione di irrealtà e atemporalità, dando vita ad un'immagine suggerita dal ricordo oppure originata dal sogno (fig. 2). Mellery osserva e interpreta il paradiso perduto che teme l'incalzare della modernità, servendosi di una rigida griglia di segni, capace di ancorare allo schema della composizione ogni figura, ogni oggetto²¹. È un momento cruciale del suo percorso, segnato dal passaggio dalla formazione accademica a uno stile 'nuovo', che già contiene i germi del simbolismo e testimonia la peculiare sensibilità dell'artista per i silenzi e per il potere evocativo delle 'cose', le più semplici, le più modeste, quelle direttamente legate alla vita reale, nella sua dimensione più profonda. Sono questi i significativi dettagli che preludono all'affermazione di un'autentica specificità espressiva, consolidata negli anni suc-

¹⁸ M. Maeterlinck, *Poésies Complètes* cit., pp. 1-89.

¹⁹ La lettera è conservata il Belgio: *Fond de l'art Belge*, Bruxelles, Archives Générales du Royaume, 29 maggio 1908, n. 1274.

²⁰ L'opera di Charles De Coster è stata pubblicata a Parigi nel 1880 per la rivista *Le Tour du Monde. Nouveau journal des voyages*, 1880, pp. 129-144. Non si conoscono le date del soggiorno di Mellery nell'île de Marken. È stato tuttavia ipotizzato il 1878 in base alla datazione presente in alcuni disegni dell'artista che trattano tematiche legate al mondo zelandese. V. Vanhamme, *Xavier Mellery. L'âme des choses*. Catalogo della mostra, Waanders Printers, Amsterdam 2000, p. 19.

²¹ H. Simons & F. Carrette, *Les peintres du silence*, Catalogo della mostra. Musée-Expositions ASBL, Bruxelles 2001, pp. 13-15.

cessivi all'esperienza zelandese, quando il pittore tornato in Belgio si avviava a raggiungere la piena maturità stilistica. Lo testimoniano una prima serie di disegni presentata nel 1889 alla Esposizione degli Acquarellisti con il titolo *La vie de choses* e, soprattutto, il corpus di dipinti e disegni in mostra nel 1895 all'Esposizione *La Libre Esthétique*, occasione che contribuì a fare emergere la personalità e lo stile dell'autore, annoverato da allora nella cerchia dei più noti artisti belgi. *Emotion d'Art. L'âme de choses* è il titolo che Mellery sceglie per la raccolta dei disegni, esponendo le personali motivazioni a Octave Maus, organizzatore della mostra, come racconta la moglie in una preziosa testimonianza:

(...) ce sont de coins, la plupart pris chez moi; ils sont intimes et profonds et recèlent, je crois, la vie, l'âme de choses inanimées. Il faudrait trouver un titre général comme, par exemple : Emotions d'art, la vie ou l'âme de choses, et, avec une grande accolade, y insérer les numéros²².

Il soggetto ricorrente nelle opere sono indubbiamente gli amati *coins*, gli angoli più reconditi della casa, preferibilmente quella del pittore, abitata dai mobili, dagli oggetti, piccoli e grandi, e dagli elementi architettonici che strutturano l'ambiente, rivestendo un ruolo non secondario nella scena rappresentata. Mellery sviluppa in maniera singolare un tema caro alla tradizione simbolista, quello degli interni: accoglie l'aspetto maggiormente legato a un'interpretazione spirituale e alla esaltazione di una dimensione psicologica, dei luoghi e degli oggetti²³. Il mondo delle 'cose' rivela la propria vita nascosta; ogni cosa possiede un'anima e sembra essere percorsa da un torpido e dolce respiro: «Tout est vie autour de nous et sujet à étude, tout est vivant, même ce qui ne bouge pas; une chaise, une plante, un mur sont autant d'oranges composant la vie commune, réelle et profonde, des hommes et des choses où nous découvrirons», scriveva Mellery in un suo articolo dedicato all'arte moderna²⁴. Gli spazi interni e l'ambiente domestico si pongono quasi come una concreta e al tempo stesso suggestiva rappresentazione dei luoghi segreti dell'anima entro i quali l'uomo si rifugia, in un ricercato isolamento per difendersi dalle pressioni del mondo esterno. Nell'universo chiuso degli interni il pittore si immerge docilmente e sembra ritrovare la propria identità. È lo stesso Mellery a confidarlo all'amico poeta Emile Verhaeren «Ce côté intime de l'âme que je cherche à rendre jusque dans un meuble ou un mur (...) n'est pourtant pas une chimère»²⁵. Quasi completamente assente dai disegni dell'artista è la figura umana, anche se i luoghi ne lasciano intuire una costante e abituale presenza. Contribuisce ad aumentare questa percezione il senso di attesa e insieme di durata che emana dalle opere, suggestivamente ispirato alla produzione pittorica del Seicento olandese: Mellery non ama racconta-

²² M. O. Maus, *Trentée années de lutte pour l'art 1884-1914 (Bruxelles 1926)*, Éditions Lebeer Hossmann, Bruxelles 1980, pp. 52-62, 52.

²³ Per un approfondimento sul tema, soprattutto in ambito letterario, si veda L. Nissim, *Storia di un tema simbolista. Gli interni*, Vita e Pensiero, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano 1980, pp. 209-220.

²⁴ X. Mellery, *L'Art moderne*, «Art moderne», 51, 1909, p. 400.

²⁵ S. Houbart-Wilkin, *La maison du peintre Xavier Mellery*, «Bulletin del Musées royaux del Beaux-Arts de Belgique», 1 / 2, 1964, p. 41.

re istanti fuggitivi, e neppure momenti decisivi, egli trasmette piuttosto l'idea del lento e lungo scorrimento delle ore, evocando l'idea di persistenza che allude ad azioni continue e ripetute²⁶. È l'impressione che si ricava osservando i suoi disegni, dalla familiare intimità in *La cucina* (fig. 3) al fascino recondito e misterioso in *Un angolo del mio vestibolo* (fig. 4) e in *L'ame di choses*. Mellery può essere collocato nel solco della tradizione fiamminga della pittura di interni, quella che da Robert Campin, il Maestro di Flémalle del XV secolo arriva a David Teniers nel XVII, a Henri de Braekeleer nel XIX e nel XX ad artisti quali James Ensor, Fernand Khnopff, Léon Spilliaert. Tuttavia non si può prescindere dal porre in relazione l'opera dell'artista con la coeva produzione letteraria, tenendo conto della straordinaria diffusione che il tema ha avuto nella lirica e nella prosa di ambito francese e belga nella seconda metà dell'Ottocento, dall'esempio degli opulenti e raffinati interni di Baudelaire alla complessità dei significati simbolici nell'opera di Mallarmè, fino all'«animismo oggettuale» proprio dell'universo crepuscolare di George Rodenbach²⁷. Gli angoli segreti di Mellery tradiscono una sottile affinità con gli interni che Rodenbach descrive nella *La Vie de Chambres*, inserita nella più grande raccolta intitolata *Le Règne du Silence*, pubblicata nel 1891, negli stessi anni in cui l'artista realizzava le sue nutrite serie di disegni. In alcuni passi il poeta belga sembra dar voce all'esperienza figurativa di Mellery:

Oui! C'est doux! C'est la chambre, un doux port relégué
Où mon rêve, lassé de tendre au vent ses voiles,
Dans le miroir tranquille et pâle s'est cargué²⁸.

Nelle ricorrenti celebrazioni rodenbachiane rivolte ad ogni più minuto aspetto legato alla camera, appaiono, inoltre, particolarmente interessanti i numerosi versi dedicati al prodigioso effetto della lampada, in modo particolare quelli contenuti nel poema *Le Miroir du ciel natal* (1898), nei quali il poeta descrive la luce come il vero cuore palpitante della stanza capace di sconfiggere l'oscurità delle ombre:

La chambre s'étonne De ce bonheur qui dure ; Elle rit ; elle est guérie De la pauvreté d'être obscure... Elle est comme celui qui a reçu l'aumône.
Le vieux salon était comme un veuf, Accablé par l'ombre unie au silence ; On dirait maintenant qu'il se recommence Avec un coeur neuf²⁹.

²⁶ V. Vanhamme, *Xavier Mellery. L'âme des choses* cit., p. 29.

²⁷ L. Nissim, *Storia di un tema simbolista* cit., p. 219. Su Georges Rodenbach si vedano: A. Bodson-Thomas, *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, H. Vaillant-Carmanne, S. A., Impr. De L'Académie, Liège 1941; L. Nissim, « Et mon âme s'incline à l'exemple des choses ». *Il simbolismo belga di Georges Rodenbach*, in *Réalités et perspectives francophones dans une Europe plurilingue*, Atti del XIX convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, Aosta 1993, Imprimerie Valdôtaine, pp. 187-200; M. Modenesi, *Il malinconico incantesimo. La narrativa di Georges Rodenbach*, Vita e Pensiero, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 1996; J. P. Bertrand, *Le monde de Rodenbach*, Éditions Labor, Bruxelles 1999, pp. 57-72; P. Gorceix, *Georges Rodenbach (1855-1898)*, Honoré Champion, Parigi 2006.

²⁸ G. Rodenbach, *La vie des chambres*, Bibliothèque Charpentier, Parigi 1901, p. 8.

²⁹ G. Rodenbach, *Les Lampes*, in *Le Miroir du ciel natale*, Bibliothèque Charpentier, Parigi 1898, p. 5; pp. 157-158.

Nascono immagini di melanconica delicatezza che suggestivamente richiamano i bagliori improvvisi diffusi dalla lampada nascosta dall'scultura nel disegno di Mellery intitolato *Il mio vestibolo, effetto lampada* (fig. 5) oppure l'effetto di soave luminosità che rompe il buio profondo intorno alla figura femminile in *Beghina che legge sotto la lampada* (fig. 6)³⁰. Quasi tutti gli elementi finora citati, propri dell'universo chiuso degli interni, ritornano puntualmente nell'iconografia delle beghine e dei beghinaggi, tema dominante, come già affermato, nella produzione intimista di Mellery. Soggetto, che nelle sue multiformi sfaccettature, rivela affinità e legami ancora più rispondenti all'opera letteraria di George Rodenbach, a suffragio dello stringente dialogo esistente tra l'esperienza delle arti visive e i risultati letterari nella comune temperie culturale dell'epoca.

Nel volume *Xavier Mellery comme éducateur*, pubblicato nel 1925, lo studioso Jules Potvin, allora Conservateur de la Bibliothèque de l'Académie Royale des Beaux Arts di Bruxelles, trascrive un catalogo delle principali opere di Mellery, aggiornato al dicembre 1924, tenendo conto di un elenco redatto dallo stesso artista per la *Bibliographie académique*, pubblicata dall'Accademia Reale del Belgio nel 1907, e degli elenchi delle opere appartenenti al *Musée Royal des Beaux-Arts* di Bruxelles; nella classificazione redatta per generi, sotto la voce *Les Béguinages*, compaiono i titoli di 30 opere tra oli e disegni, elemento fondamentale a documentare puntualmente del grande interesse di Mellery nei confronti dell'intimità della vita di questo ordine monastico³¹.

Fin dal 1885 lo scrittore belga Camille Lemonnier rilevava nelle pagine dedicate a Mellery: «Une impression surnage dans l'ensemble de sa production: le Silence. Il affectionne les béguinage, les oratoires, les chambres closes, les coins d'ombre et de solitude où la vie agonise»³². La vita solitaria, dedicata alla meditazione, alla preghiera, al lavoro manuale e silenzioso, diventa il modello esemplare di un'esistenza consacrata alla contemplazione e, al tempo stesso, immagine speculare del profondo silenzio interiore entro il quale si può calare ogni essere umano capace di penetrare nello spazio creativo della propria anima. Negli spazi ovattati di silenzio dei *béguinages* si consumava il colloquio con la divinità, in una forma introspettiva simile a quella che l'artista conduceva nel percorso interiore e contemplativo del suo pensiero, fino a tentare di raggiungere i meandri più nascosti della sua anima. Le stanze vuote della dimora di Mellery, insieme al suo atelier deserto, diventano luogo scelto e privilegiato quando le tensioni verso una dimensione contemplativa, quasi mistica dell'esistenza, si fanno più forti: condizione indispensabile per il raggiungimento di quell'"ideale" che egli considera alla base della sua creatività. Non è un caso se spesso gli ambienti domestici della casa dell'artista, quali la scala o il giardino della casa

³⁰ L'opera, realizzata con gesso nero e inchiostro di china su carta, è stata alienata in occasione della vendita a Bruxelles dell'atelier di Xavier Mellery, nel 1922.

³¹ J. Potvin, *Xavier Mellery comme éducateur*, Société anonyme M. Weissenbruch, Bruxelles 1925, pp. 65-66.

³² C. Lemonnier, *Xavier Mellery*, «L'Art Moderne», n. 32, 1885, p. 256.

paterna, si sostituiscano a quelli del *béguinage* e si popolino di suore o beghine assortite nella preghiera o intente ai lavori domestici, come ne *Il bucato nel Monastero* (fig. 7), scena di raccolta quotidianità sotto la luce forte e protettiva di un Crocefisso. Un'osmosi ricca di valenze simboliche ed emblema stesso di quel *trésor des humbles* rappresentato dal silenzio. Oppure nel disegno *Dopo la preghiera della sera* (fig. 8)³³, dove è possibile riconoscere nella scala attraversata da quattro monache quella della casa dell'artista che ancora esiste a Laeken, al n. 78 di rue Mellery, costruita nel 1898 nello stesso spazio dove sorgeva la prima abitazione della famiglia Mellery. Al primo edificio, poi demolito, fa riferimento, quasi certamente, *La Scala* (fig. 9), presentato alla mostra degli Acquarellisti del 1889³⁴.

Cette maison paternelle, située pour ainsi dire dans le parc royal de Laeken, m'a révélé l'âme des choses. (...) A présent que je ne possède plus que la place qu'elle occupait - car on l'a démolie en partie pour l'annexer au parc royal de Laeken - les souvenirs qu'elle m'a inspirés se réalisent mieux encore, quant à la réalité plastique de l'âme des choses³⁵,

così l'artista consacrava gli spazi della sua casa, diventati la scenografia ideale nella quale ambientare la vita solitaria e i lenti percorsi delle beghine. Nel disegno citato le figure popolano in una forma quasi visionaria la sua dimora, abitano come fantasmi o proiezioni di sogni gli interni che Mellery ama, entro i quali trascorre buona parte della sua esistenza. Dopo la preghiera serale le donne si accingono a chiudersi nelle loro stanze, salendo lentamente la scala in un'atmosfera dalle luci smorzate che già prelude al silenzio del sonno: sono figure che hanno perso una loro specifica individualità in favore di una iconografia unitaria, quasi spersonalizzata, propria degli ordini monastici che le rende l'una uguale all'altra, coperte da vesti scure e copricapi bianchi. Tutto è ulteriormente enfatizzato dal composto incedere delle donne al quale fa quasi da contrappunto il modulato susseguirsi delle assi che sostengono il corrimano della scala, ribadito dalla suggestiva proiezione d'ombra sul pavimento. Una serie di disegni, conservati in collezioni pubbliche e private belghe, sembrano preludere a questa versione, come preparatori della sua composizione, a conferma dell'attento processo di studio avviato dall'artista prima della stesura definitiva dell'elaborato finale: *Beghina che sale la scala*, *Beghina ai piedi della scala*, *La scala* (fig. 10), rappresentata da angolature diverse. In quest'ultimo, Mellery descrive il corrimano che si riflette sul pianerottolo, in una resa ancora più suggestiva per l'uso intenso della matita conté sulla carta, quasi eloquente manifesto del pensiero dell'artista sull'abolizione del colore: «Celui qui aura fait oublier la couleur et la forme au prix de l'émotion aura atteint le but le plus élevé»³⁶. E ancora le

³³ Il disegno fu esposto nel 1912 al *Salon des Aquarellistes* di Bruxelles e nello stesso anno acquistato dal Museo di Ixelles.

³⁴ S. Houbart-Wilkin, *La maison du peintre Xavier Mellery*, «Bulletin del Musées royaux del Beaux-Arts de Belgique», 1/2, 1964, p. 41.

³⁵ J. Dujardin, *Les artistes contemporains*, in Id. (ed.), *L'Art flamand*, Bruxelles 1899, Boitte, vol. 6°, p. 63.

³⁶ F. Hellens, *Xavier Mellery, Collections Peintres et Sculpteurs Belges*, Ed. des Cahiers de Belgique, Bruxelles 1932, p. 24.

scaie sono protagoniste non secondarie in un altro disegno di forte impatto emotivo conservato presso il *Cabinet des Estampes* di Bruxelles (fig. 11), in margine al quale compaiono alcuni versi scritti per mano dello stesso Mellery

Malgré l'espérience de mon gran âge
Et quoique ayant prié Dieu tous les jours,
Il me recommande encore d'être prudent
quand je descend mon petit escalier.

Secondo l'iconografia consueta, l'artista rappresenta una beghina anziana che, appoggiandosi al muro e al corrimano di una scala, è intenta a scenderne con fatica i gradini. Accanto a una porta chiusa si intravede appena la sagoma di un Crocifisso, simbolo di quel Dio al quale la monaca rivolge quotidianamente le sue preghiere e le parole sottoscritte costituiscono un evidente ammonimento a guardare sempre con attenzione il cammino che si intraprende nel percorso della vita, anche se forti dell'esperienza dell'età avanzata e di una presenza invisibile che guida i nostri passi. Attorno a lei la cupezza del buio, segnata da intensi tratti di matita che raggiungono i neri più profondi, è appena attenuato da alcuni baluginamenti di luce emergenti dal chiarore del supporto cartaceo, nelle parti dove il segno si fa meno insistito e, soprattutto, dall'unico elemento chiaro appartenente alla sagoma della figura, rappresentato dal bianco copricapo. L'attenzione per l'abito delle beghine è una caratteristica rilevante in tutti i disegni che Mellery ha dedicato al tema. L'artista indugia sulle vesti e ne definisce risolutamente le forme, esaltandone il significato simbolico: i corpi femminili appaiono costretti entro 'pesanti' confini: il senso di chiusura evoca la segreta corrispondenza con il loro *status* e con il luoghi abitati. Sono le 'cornette', nel loro equilibrio di pieghe, a nascondere i volti, oppure la veste, nella sua interezza, a isolare le figure dal mondo esterno. Come nell'intenso *Beghine in preghiera* (fig. 12), nel quale le suore riunite in gruppo, immobili e bianche come statue, disegnano con le loro sagome i confini serrati di un limite invalicabile³⁷. La scena rappresentata nell'opera sembra essere raccontata nel breve ma incisivo frammento di un più ampio racconto di George Rodenbach intitolato *Leur cornettes*:

«Les Béguines, ainsi closes, n'entendent presque plus la vie»³⁸.

Le beghine sono 'closes' in un involucro che diventa simbolo della loro scelta di vita, del loro rifiuto del mondo, e della loro appartenenza al luogo chiuso per eccellenza, il beghinaggio. Queste figure femminili dal temperamento così ben caratterizzato attraversano con discrezione tutta la narrativa rodenbachiana e sono ogget-

³⁷ L'opera, emblematica nel percorso iconografico dell'artista, è spesso accostata all'incisione *Servizio religioso nel Monastero di Malines*, eseguita per *La Belgique* di Lemonnier (prima edizione Parigi 1888), della quale, però, non deve essere considerata uno studio preparatorio. L'autonoma visione, costruita con la ricercatezza tecnica della composizione, ottenuta con l'uso sapiente del tratto e del chiaroscuro, caratterizza, infatti, le opere finite dell'artista, C. Lemonnier, *La Belgique*, Hachette, Parigi 1888.

³⁸ G. Rodenbach, *Leur cornettes*, in *Musée de béguines*, Bibliothèque Charpentier, Parigi 1894, p. 38. Sulla raccolta di racconti si veda anche l'approfondito studio di J. Paque, *Musée de béguines, musée de l'homme?*, in J. P. Bertrand (ed.), *Le monde de Rodenbach*, Éditions Labor, Bruxelles 1999, pp. 75-92.

to «di estasiata contemplazione e di amorevole affetto»³⁹. Il poeta ha dedicato loro un'intera raccolta di racconti, *Musée de béguines*, pubblicata nel 1894, dal quale è tratto il passo dedicato alle 'cornettes'. Le religiose incarnano tutte le caratteristiche che fanno amare a Rodenbach i beghinaggi: il silenzio, la quiete mistica, la tranquillità e la pace interiore. «Personne ne peut mieux interpréter ces signes de l'inconnu que les béguine»⁴⁰. In *Bruges-la-Morte*, forse l'opera più nota dello scrittore belga, le beghine sono paragonate ai cigni che abitano nei canali delle città fiamminghe, per il loro pacato incedere senza generare rumore alcuno, proiettate nella dimensione della contemplazione, estranea alla vita comune⁴¹. Il Beghinaggio della 'città morta' fiamminga, con il suo *enolos mystique*, è oggetto di grande attenzione da parte del protagonista del romanzo, che arriva a definire sacrilego ogni rumore che possa disturbarne la quiete: il luogo diventa simbolo della concezione positiva e, soprattutto, del ruolo 'attivo' esercitato dal silenzio nel pensiero di Rodenbach, al quale si contrappone strenuamente *le bruit*, elemento negativo per eccellenza⁴². Sempre lo stesso edificio, assunto a emblema della città, campeggia sullo sfondo del disegno che Rodenbach aveva scelto come frontespizio per il suo romanzo nel 1892, anno della sua uscita (fig. 14). Opera che testimonia la straordinaria sensibilità interpretativa del suo autore, Fernand Knopff, il più illustre allievo di Xavier Mellery, che dal maestro aveva ereditato la sensibilità per l'anima delle cose. Il grande artista, oltre a dimostrarsi sensibile al fascino di una tema che può essere senza dubbio considerato paradigmatico nella cultura belga di età simbolista, incarna l'esempio concreto della fitta circolazione di idee e 'immagini' tra il mondo letterario e quello artistico e, nel suo caso specifico, della stretta e proficua amicizia tra scrittore e pittore⁴³.

Rita Ladogana

Università degli Studi di Cagliari
Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio
Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari
E-mail: ladogana@unica.it

³⁹ M. Modenesi, *Il malinconico incantesimo* cit., p. 124.

⁴⁰ A. Bodson-Thomas, *L'Esthétique de Georges Rodenbach* cit., p. 118.

⁴¹ «(...) comme le cygnes des canaux déplacent à peine un peu d'eau». G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (Marpon-Flammarion, Paris 1892), Éditions Jacques Antoine, Bruxelles 1977, p. 79. Per un approfondimento sulla complessità dei significati che la città assume nell'opera di Rodenbach si veda: M. E. Nieddu, *Da Bruges-la-Morte a Le Mirage. La perdita di un personaggio?*, «Between», II, 4, 2012 (<http://www.Between-journal.it/>); Id., *La visione delle città delle Fiandre negli scrittori fiamminghi di lingua francese (1881-1922)*, PhD, 2013.

⁴² A. Bodson-Thomas, *L'Esthétique de Georges Rodenbach* cit., pp. 121-123.

⁴³ Per un approfondimento sui rapporti tra il pittore e alcuni letterati francesi e belgi si veda M. L. Frongia, *Fernand Knopff, Bruges e la letteratura franco-belga fra il 1885 e il 1892*, «Storia dell'Arte», n. 20, 2008, pp. 145-161.

SUMMARY

The paper examines how the Belgian artist Xavier Mellery treats the theme of the beguines and beguinages, investigating the elements of iconographic characters, linked to the intimate symbolism, and more appropriately of the stylistic aspects. The uniqueness and the importance of the theme in the symbolist culture of Belgium in the second half of the nineteenth century are brought to light in this research; artist and literaries were attracted by the peace of the Flanders' beguinages and their inhabitants. To this end the paper examines about connections between images by Mellery and passage of Georges Rodenbach from the short stories *collection* entitled *Musée de béguines*, written by him in 1894.

Keywords: *Belgian symbolism, drawings, Xavier Mellery, Georges Rodenbach, beguines.*

TAV I



Fig. 1 Il Beghinaggio di Bruges, foto d'epoca (1919 c.). (da E. Bianchi, *Il regno del silenzio: beghine e beghinaggi*).

Fig. 2 Xavier Mellery, *La passeggiata della domenica*, Bruxelles, collezione privata. (da V. Vanhamme, *Xavier Mellery. L'âme des choses*).



TAV II

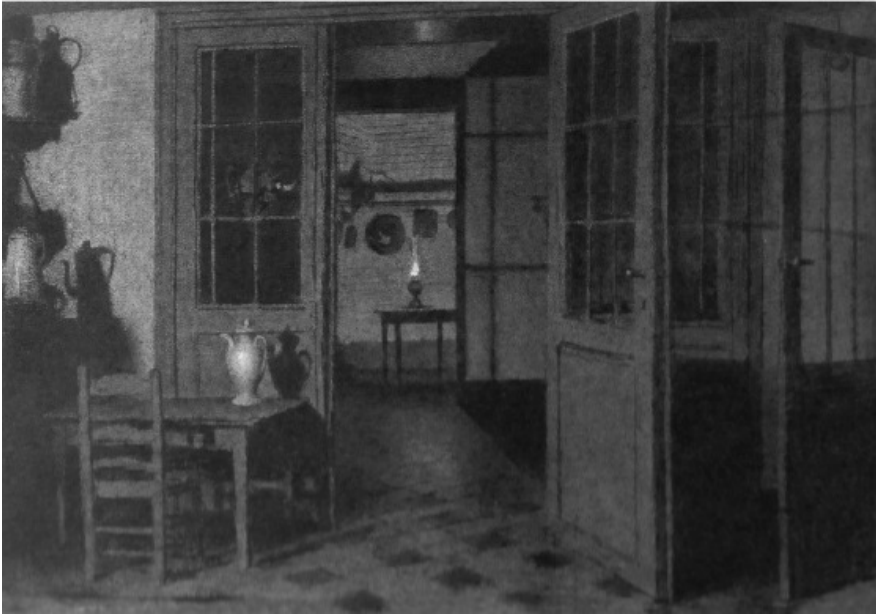


Fig. 3 Xavier Mellery, *La cucina*, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (da V. Vanhamme, Xavier Mellery. *L'âme des choses*).

Fig. 4 Xavier Mellery, *Un angolo del mio vestibolo*, collezione Massant-Moncourrier (da V. Vanhamme, Xavier Mellery. *L'âme des choses*).



TAV III



Fig. 5 Xavier Mellery, *Il mio vestibolo, effetto lampada*, 1889 c., collezione privata (da M. L. Frongia, *Miti ed eroi nel simbolismo belga*).

Fig 6 Xavier Mellery, *Beghina che legge sotto la lampada*, Bruxelles, Royal Museum of Fine Arts.



TAV IV



Fig. 7 Xavier Mellery, *Il bucato nel Monastero*, collezione privata.

Fig. 8 Xavier Mellery, *Dopo la preghiera della sera*, Bruxelles, Musées d'Ixelles (da M. L. Frongia, *Miti ed eroi nel simbolismo belga*).



TAV V

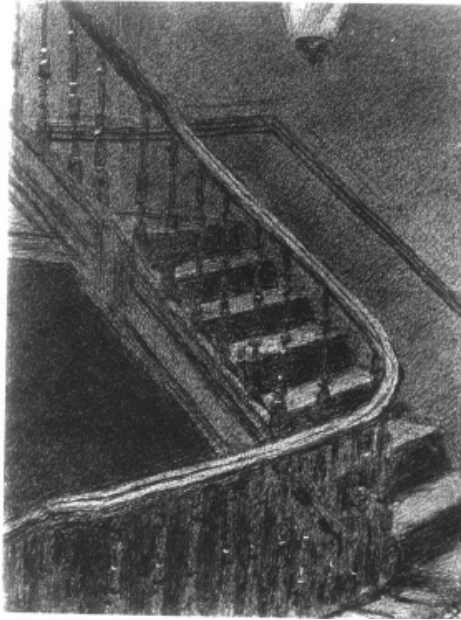
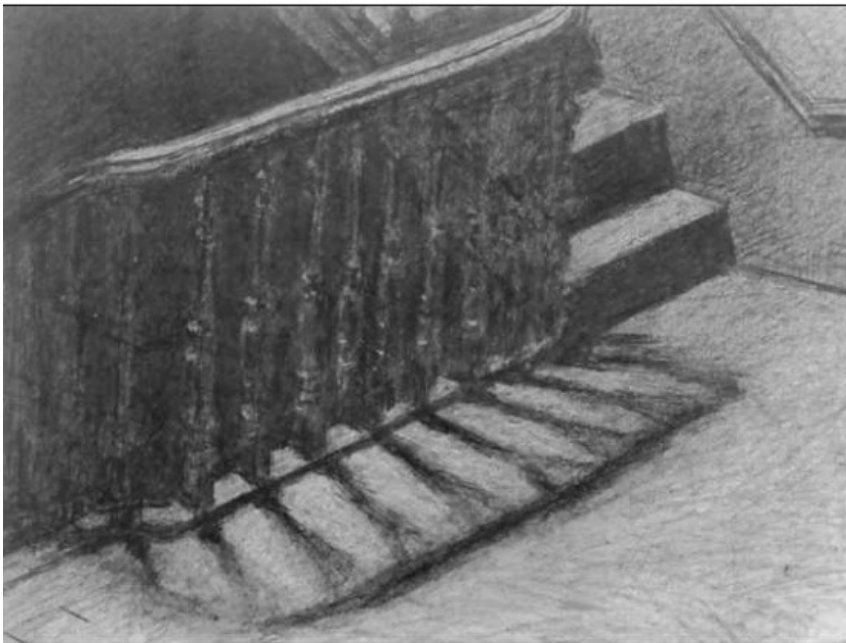


Fig. 9 Xavier Mellery, *La scala*, collezione privata (da M. L. Frongia, *Miti ed eroi nel simbolismo belga*).

Fig. 10 Xavier Mellery, *La scala*, Gent, Museum voor Schone Kunsten (da M. L. Frongia, *Miti ed eroi nel simbolismo belga*).



TAV VI



Malgré l'opacité de son grand âge,
et malgré qu'on lui donne bien la part,
El ne s'occupe point de l'âge, elle se
tient à l'aise, et n'a point de soucis.

Fig. 11 Xavier Mellery, (*Beghina anziana*), Cabinet des Estampes di Bruxelles.

Fig. 12 Xavier Mellery, *Beghine in preghiera*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (da M. L. Frongia, *Miti ed eroi nel simbolismo belga*).



TAV VII

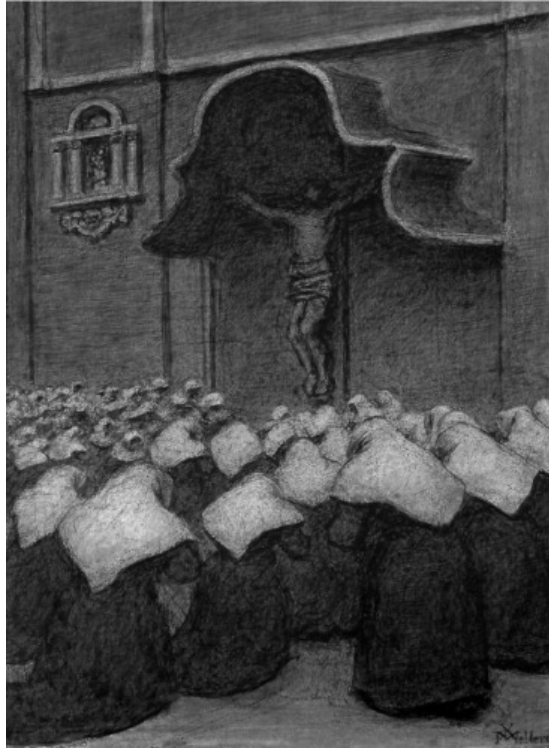


Fig. 13 Xavier Mellery, *Al beghinaggio (il momento delle preghiere)*, Bruges, collezione privata (da V. Vanhamme, *Xavier Mellery. L'âme des choses*).

Fig. 14 Fernand Khnopff, *Bruges-La-Morte*, 1882, Bruges, collezione privata (da M. L. Frongia, *Knopff, Bruges e la letteratura franco-belga fra il 1885 e il 1892*).



Finito di stampare
nel mese di giugno 2015
nella tipografia
Grafica del Parteolla
Dolianova (CA)