Ezio Godoli

Scultura e architettura in Olanda, da Berlage alla Scuola di Amsterdam

Riassunto – *Nell'Europa del primo trentennio del XX secolo le città olandesi sono divenute musei di scultura all'aperto senza eguali in altri paesi. Un impulso fondamentale nel promuovere la collaborazione con gli scultori è stato dato dalle associazioni professionali degli architetti, con le loro esposizioni e riviste. Nel dibattito sul tema della 'scultura architettonica' un contributo importante è stato quello di Hendrik Petrus Berlage, che ha concepito e realizzato in forme innovative il rapporto tra le due arti. Sono stati però gli esponenti della Scuola di Amsterdam, fiancheggiati dalla rivista* Wendingen*, a offrire agli scultori le maggiori opportunità di imprimere vistosi segni della propria opera sulle quinte architettoniche di Amsterdam e dei centri di altre città. Le amministrazioni municipali hanno dispiegato un notevole impegno nel favorire la presenza di opere scultoree nelle costruzioni progettate dai loro uffici tecnici, come le centinaia di ponti di Amsterdam. Tra gli artisti che più si sono impegnati in questa azione di pedagogia estetica rivolta a tutti i ceti della popolazione urbana, si è particolarmente distinto Hildo Krop.*

1. L'attenzione per la 'scultura architettonica' delle associazioni professionali degli architetti

Nel primo trentennio del XX secolo, l'Olanda è stata il paese europeo che ha dischiuso agli scultori le maggiori opportunità di operare al di fuori di quelli che erano i loro più consueti campi di lavoro, cioè i monumenti commemorativi o funerari. Non solo le necropoli ma anche le città dei vivi – in particolare Amsterdam – sono divenute musei di scultura all'aperto, con una distribuzione delle opere non solo nel centro o nei quartieri di una borghesia agiata, ma anche nelle zone abitate dai ceti meno abbienti. Diverse ragioni politiche e culturali, oltre che l'esistenza di una committenza, pubblica e privata, dotata di mezzi per investire sull'arte moderna hanno propiziato questo sviluppo. Nel settore pubblico le amministrazioni comunali, soprattutto quelle a guida socialista, hanno dispiegato un notevole impegno nel favorire la presenza di opere d'arte nelle costruzioni progettate dai loro uffici Publieke Werken, nel cui ambito di competenza rientravano molteplici tipi di costruzioni (Schaik, 2018). Meno propenso a incoraggiare la collaborazione degli scultori con gli architetti è stato invece il Rijksgebouwendienst (Blaauw, 1925, p. 5), cui competeva la progettazione degli edifici governativi. Anche le cooperative e le imprese edilizie che hanno costruito i grandi complessi di alloggi per ceti medi e lavoratori si sono avvalse talvolta dell'opera degli scultori, che tra i committenti privati hanno trovato i loro clienti principalmente nelle compagnie di assicurazioni e di navigazione, nelle società di promozione del commercio e nelle catene di grandi magazzini. La committenza pubblica e privata ha affidato agli scultori il duplice compito di rendersi interpreti dell'*epos* socialista delle amministrazioni comunali e dell'*epos* di una borghesia mercantile, la cui fierezza per le tradizioni secolari delle proprie istituzioni e della rete internazionale di relazioni inclinava talvolta alla celebrazione dell'imperialismo olandese.

Fondamentale nel determinare le condizioni culturali che hanno favorito una felice simbiosi di architettura e 'arti monumentali' è stato il ruolo di tre associazioni di architetti: Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst (Società per la promozione dell'architettura, d'ora in poi MBB), costituitasi nel 1842; Architectura et Amicitia (d'ora in poi A. et A.), fondata nel 1855; Vakvereniging (poi rinominata Bond) van Nederlandse Architecten (Sindacato degli architetti olandesi, citato in seguito come BNA), formatosi nel 1908 come costola della MBB. Già nel 1843, un anno dopo la sua costituzione, la MBB comincia a editare la rivista *Bouwkundige Bijdragen*, mentre, quaranta anni dopo, nel 1883, A. et A. rileverà il settimanale *De Opmerker*. A questi primi periodici, che, discostandosi dal modello consueto della rivista per professionisti, sono soliti ospitare articoli dedicati alla storia, all'estetica e alla teoria dell'architettura, ai prodotti delle industrie d'arte collegate all'edilizia, faranno seguito diverse altre testate[1]. Gli articoli

1. *Bouwkundige Bijdragen* uscirà con periodicità irregolare fino al 1881, quando muterà il titolo in *Bouwkundig Tijdschrift* proseguendo le pubblicazioni fino al 1908. Nel 1881 la MBB si dota di una nuova rivista, *Bouwkundig Weekblad*, a periodicità settimanale, che dal 1916 diverrà anche l'organo del Vakvereniging van Nederlandsche Architecten (dal 1919 BNA). L'attività editoriale di A. et A. comprende: *De Opmerker* (1866-92); *De Bouwmeester* (1884-86); *De Architect* (1890-1912); *Architectura* (1893-1917, 1922-26), settimanale che nel 1927 si fonderà con *Bouwkundig Weekblad* dando vita a *Bouwkundig Weekblad Architectura* (1927-41) che diverrà l'organo delle tre associazioni di architetti; *Wendingen* (1918-31).

Fig. 1 – Petrus J.H. Cuypers, Rijksmuseum, Amsterdam, 1876-85, particolare della facciata sulla Stadhouderskade con le sculture di Bart van Hove (foto E. Godoli, 2011).

di taglio storico abbracciano un ampio arco cronologico, dalla preistoria al XVIII secolo, e hanno una visione non eurocentrica ma universale (con una particolare attenzione ai monumenti delle Indie olandesi con i loro ipertrofici apparati decorativi scultorei). Dagli anni Ottanta del XIX secolo gli organi delle associazioni a periodicità settimanale concederanno più spazio alle arti, segnatamente a quelle applicate, dimostrandosi così ricettivi degli insegnamenti di Semper, di Viollet-le-Duc, di Morris e del movimento *Arts and Crafts* britannico. Nonostante il limitato numero di pagine, più frequenti divengono gli articoli (talvolta saggi pubblicati a puntate) dedicati alla scultura e alla pittura (soprattutto alla pittura murale e alle vetrate artistiche). Coerentemente con la figura del progettista partecipe dell'idea dell'*art dans tout*, nessun campo della creatività è trascurato: dalle arti della ceramica, del vetro, dei metalli e dei tessuti, alla grafica (francobolli, carta moneta, copertine di libri e di riviste, ex libris, manifesti pubblicitari), al teatro (scenografia, costumi, marionette). Non mancano articoli che trattano della formazione degli artisti e delle maestranze dell'artigianato d'arte, dell'attività e dei programmi didattici delle accademie di belle arti e delle scuole d'arti e mestieri, delle esposizioni dei lavori degli allievi. Tra le tre associazioni professionali, la più impegnata a creare ponti tra le arti maggiori è A. et A. La mostra del 1885 celebrativa del suo trentennale comprendeva non solo progetti d'architettura ma anche sezioni di pittura, scultura, arti decorative e mestieri d'arte (ceramica, mosaico, vetro, tessuti, ecc.). Questa impostazione sarà reiterata nelle successive mostre, fino a quella del giubileo allestita nel 1935 nello Stedelijk Museum di Amsterdam. Un altro significativo indicatore dell'attenzione al rapporto con la scultura è il programma, diffuso nel 1908, del corso superiore triennale di architettura, organizzato da A. et A.: un terzo delle lezioni del corso di storia dell'arte è dedicato al tema della scultura per l'architettura, mentre le lezioni sui mestieri d'arte trattano di ceramica, smalto, tappezzeria, arti tessili, lavori in metallo, mobili (*Architectura*, 1908 XVI, pp. 114-116). Nel corso superiore di architettura titolare dell'insegnamento di ceramica è Willem Coenraad Brouwer (1877-1933), che aveva fondato nel 1901 a Leiderdorp una propria azienda, la Fabriek van Brouwer's Aardewerk, specializzata nella produzione di terrecotte e ceramiche per l'architettura, in gran parte di sua ideazione, che hanno avuto una larga diffusione in Olanda e sono state spesso favorevolmente commentate nelle riviste come perpetuatrici di una tradizione nazionale della terracotta in grado di offrire un'alternativa ai materiali lapidei d'importazione.

Tra i soci di A. et A. si registra tra il 1901 e il 1917 un significativo incremento degli scultori, dei pittori e degli artisti decoratori, che restano comunque una esigua minoranza rispetto agli architetti. Nel 1901 le arti decorative sono rappresentate solo da Carel Adolph Lion Cachet e da Willem Penaat (*Bouwkundig Weekblad*, 1901 XXI, pp. 66-68), mentre nel 1917 a questi due si sono aggiunti gli scultori Beijerman, J.A. Bonsen, B.H. Crevels, H. van den Eijnde, M.J. Hack, H. Krop, Th. van Reijn, J.C. Schultsz, D. Wolbers, il 'ceramista' Brouwer, il pittore di vetrate W. Bogtman, i pittori J. Jongert, C. Rol e R.N. Roland Holst (gli ultimi due accompagnati dalla qualificazione riduttiva di 'pittori decoratori'), l'artista grafico S. Jessurun de Mesquita (*Bouwkundig Weekblad*, 1917 XXXVIII, pp. 391-394). Non è un dato privo di significato che la componente artistica più numerosa in una associazione di architetti fosse quella degli scultori. I settimanali delle associazioni non mancano di affrontare il tema della *bouwkunstig beeldhouwwerk* (scultura architettonica), definita anche *toegepaste beeldhouwwerk* (scultura applicata), al quale erano particolarmente attenti gli architetti rivolti al superamento delle soluzioni del rapporto architettura-scultura peculiari dello storicismo ottocentesco, che garantiva alla seconda un ruolo di arte autonoma nella forma di statuaria esibita nel suo isolamento, non dialogante con l'elemento tettonico. Le quinte edilizie fungevano da espositori delle sculture, alloggiate in nicchie o collocate su mensole, oppure dei bassorilievi e altorilievi scolpiti nella pietra e incastonati nelle pareti di laterizio, come nel Rijksmuseum di Amsterdam (1876-85), rivisitazione dell'architettura rinascimentale fiamminga di P.J.H. Cuypers (*fig.* 1), che si è avvalso della collaborazione dello scultore Bart van Hove (1850-1914).

2. Il rapporto architettura-scultura secondo Berlage

Nel ventennio a cavallo del 1900 un impulso innovativo alla ricerca di una più razionale e organica integrazione delle due arti è stato impresso da Hendrik Petrus Berlage, a partire dalla sede della società De Algemeene sul Damrak ad Amsterdam (1891-94, ampliata nel 1901-02, 1903-05), primo esperimento d'innesto della scultura nell'architettura memore dell'uso medievale di modellare alcuni elementi architettonici in forma scultorea. Quest'opera segna l'esordio della collaborazione con Lambertus Zijl (1866-1947), al quale è dettato un programma iconografico congruente con la sede di una compagnia di assicurazioni: il pellicano che corona il timpano e quello con le ali spiegate sopra la bifora sottostante rappresentano la cura parentale; le mensole su cui poggiano le quattro paraste tra le trifore e la bifora dell'ultimo piano hanno le forme di una colomba, un falcone, un gallo e un gufo che simboleggiano pace, discernimento, vigilanza e saggezza; le teste di bisonte del capitello della colonna tra le due vetrine del pianterreno sono simbolo di forza; l'ornamento a serpentina distribuito in diversi punti con il suo riferimento ad Esculapio significa cura della salute (Berlage, 1893). Nella facciata della compagnia De Algemeene non poteva mancare, nei sei medaglioni che fiancheggiano le paraste, un omaggio alle personalità che hanno contribuito allo sviluppo delle assicurazioni sulla vita in Olanda. Unica nota stonata, per il suo disaccordo con l'apparato scultoreo di Zijl, è la statua di Johan de Witt (1625-72), fondatore delle assicurazioni sulla vita in Olanda, opera di Van Hove collocata nell'edicola sullo spigolo dell'edificio, liquidata da Pieter Singelenberg (1972, p. 69) come «una figura da una carnevalata del XIX secolo». Van Hove aveva già collaborato con Berlage eseguendo l'apparato ornamentale dell'immobile di uffici e negozi Focke & Meltzer, improntato a un neocinquecentismo dagli accenti veneziani, nella centrale Kalverstraat di Amsterdam (1884-86). La collaborazione di Berlage con Zijl prosegue nelle due sedi in Sophiaplein ad Amsterdam (1894-96, ampliamento 1910-11) e in Kerkplein all'Aia (1895-96, ampliamenti 1901-02, 1908-09) di un'altra compagnia di assicurazioni, De Nederlanden van 1845, che presentano un più parco impiego della scultura. Nella prima sono presenti solo cinque pezzi tra i quali si distinguono due piccoli rilievi raffiguranti Ercole che trattiene la salamandra del fuoco, cioè la forza che protegge dagli incendi, e un grifone con scudo, simbolo di forza, vigilanza e protezione del patrimonio, e la figura femminile, raffigurazione della compagnia d'assicurazione, che facendo megafono delle mani rivolge un appello ai clienti. Nella sede dell'Aia nel blocco lapideo dell'arco sovrastante l'ingresso principale sono scolpite figure rappresentative dei settori che traggono il maggior beneficio dalla copertura assicurativa: l'agricoltura (una testa di cavallo) e l'allevamento del bestiame (una testa di vacca). Gli stemmi distribuiti sulle facciate sono quelli della città in cui De Nederlanden van 1845 ha le proprie sedi. Nel primo importante riconoscimento internazionale tributato a Zijl dalla prestigiosa rivista *Dekorative Kunst* sono sottolineate le radici medievali di queste sue prime opere (dai capitelli delle chiese dell'Italia settentrionale dei secoli VI, VII e VIII ai ruderi dell'architettura merovingia), ma gli è riconosciuta una forte personalità che lo ha preservato dalla «malattia del nostro secolo: lo sconsiderato arcaismo» (Pit, 1898, pp. 73-74). A Berlage la compagnia De Algemeene commissiona anche il progetto della sede di Lipsia (1901-02) per la quale Zijl esegue i rilievi raffiguranti un matematico e un medico, collocati ai due lati dell'ingresso principale, le aquile e i pellicani distribuiti nelle facciate, gli stemmi e le figure di animali dei pluviali (Berlage, 1903). Il simbolismo di questi apparati scultorei collegandosi alla

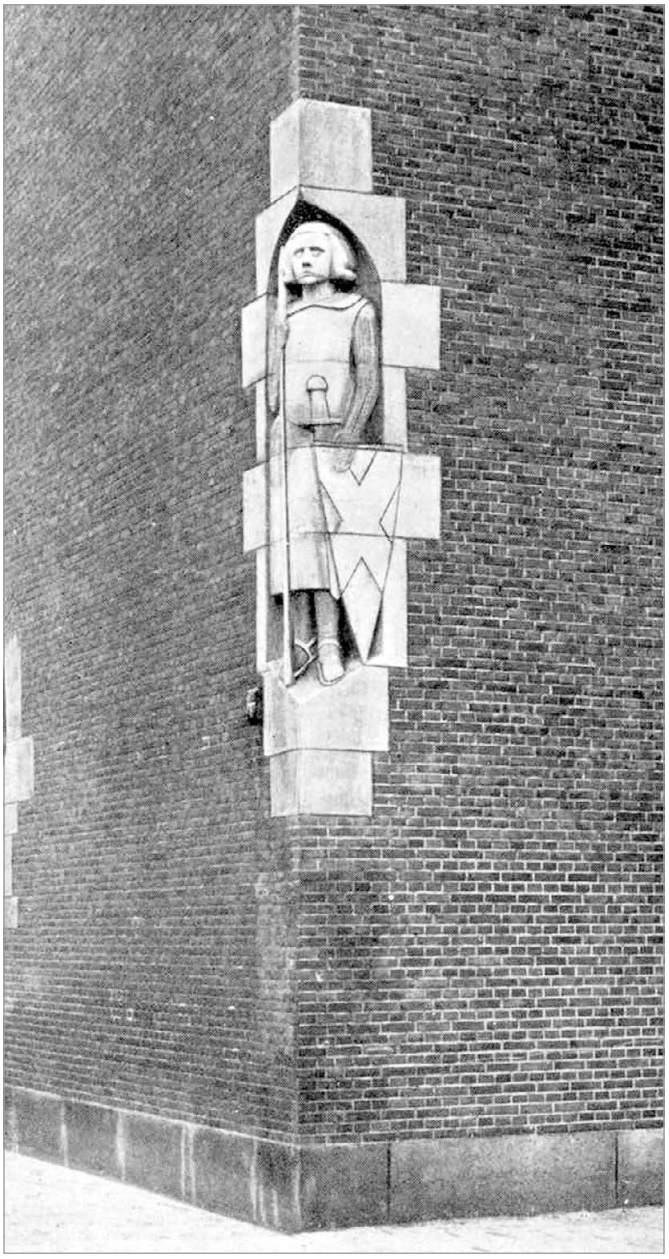
Fig. 2 – Hendrik P. Berlage, Borsa, Amsterdam, 1896-1903, fronte sulla Beursplein con le sculture di Lambertus Zijl (da *Dekorative Kunst*, bd. 11, 1903, p. 405).

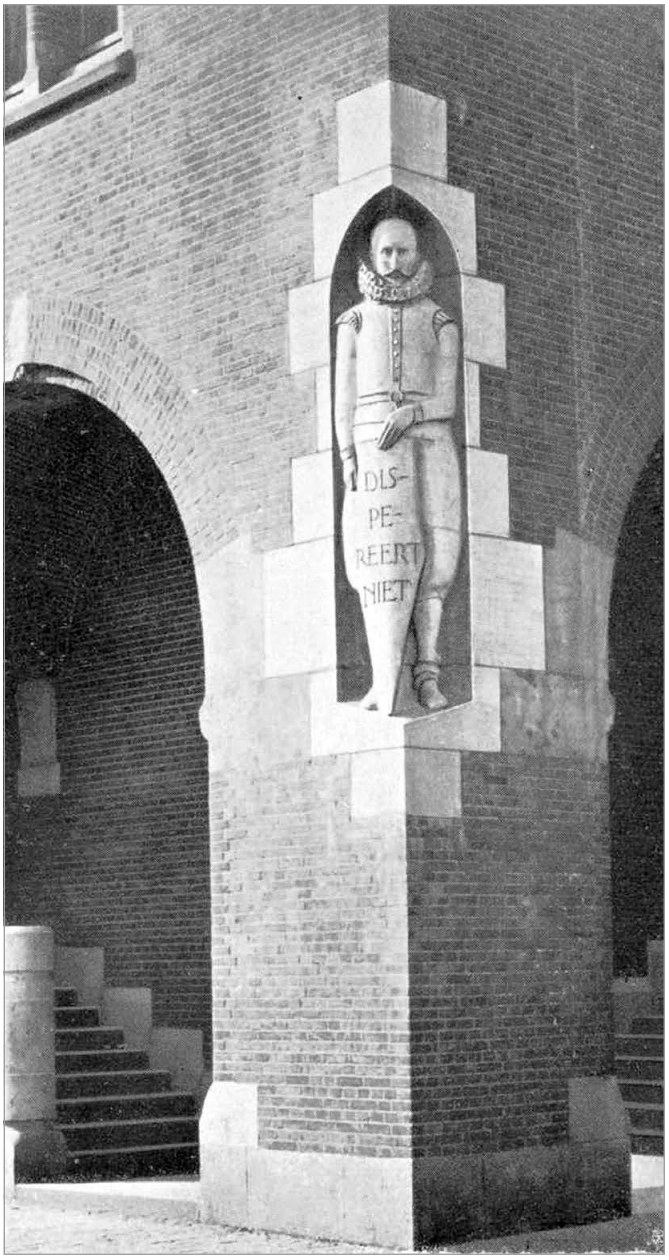
funzione degli edifici ha un ruolo fondamentale nel farne delle *architectures parlantes*.

È nella Borsa di Amsterdam (1898-1903) che l'idea di 'scultura architettonica' maturata nella collaborazione di Berlage con Zijl raggiunge un esemplare punto di condivisione andando oltre il trattamento scultoreo degli elementi costruttivi e la distribuzione degli episodi plastici assoggettata alla logica costruttiva, che suggeriva l'uso della pietra nei punti dove era richiesta al materiale una maggiore resistenza meccanica o ai rischi d'usura, per aderire ai principi d'estetica che l'architetto esporrà in *Gedanken* über *Stil in der Baukunst* (1905). Celebrando la semplice bellezza della nuda parete muraria che reca in se stessa la propria decorazione, nella tessitura materica di laterizio e materiali lapidei, Berlage (1905, pp. 52-53) non esclude l'applicazione di ornamenti scultorei o pittorici, purché essi non siano troppo appariscenti e siano rigorosamente trattati come ornamenti di superficie, incassati nel muro di cui costituiscono le parti decorate. Nell'esecuzione del programma iconografico elaborato su richiesta di Berlage dal poeta, scrittore e saggista Albert Verwey (1898), celebrativo dei protagonisti della storia del commercio in Olanda, Zijl si attiene rigorosamente alla direttiva di non infrangere la compattezza delle superfici con gli aggetti delle sculture (*fig*. 2). Il piano delle pareti interne ed esterne è accettato come un limite invalicabile: ne sono dimostrazioni le figure incise nella pietra delle chiavi di volta degli archi degli ingressi, le sculture che rappresentano Gijsbrecht van Amstel e Jan Pieterszoon Coen nelle nicchie ricavate negli spigoli della Borsa (*figg*. 3-4) e, all'interno, i capitelli in forma di testa d'ariete e di due elefanti con una sola testa delle colonne del passaggio che mette in comunicazione i saloni delle borsa valori e merci (*fig*. 5). È stata avanzata l'ipotesi che la collocazione delle sculture negli angoli dell'edificio, di cui si trovano esempi nel chiostro di Saint-Trophime ad Arles, possa essere stata suggerita da alcune tavole del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* di Viollet-le-Duc (Singelenberg, 1972, p. 99). Un'aura medievaleggiante, riferibile a figure scolpite nelle lastre sepolcrali di re francesi del XIII e XIV secolo riprodotte nel *Dictionnaire*, emana da queste sculture di Zijl, che all'interno rende anche omaggio al *David* di Donatello nel rilievo raffigurante Hermes, dio del commercio. Ai nastri di bassorilievi collocati sopra gli ingressi dei fronti edilizi sul Damrak e sulla Beursplein appare particolarmente appropriata l'osservazione di Singelenberg (1972, p. 99) che Zijl fosse «un impressionista, che modellava pittoricamente». In questo lo studioso è in piena sintonia con Berlage che, in un breve articolo dedicato allo scultore in occasione del suo sessantesimo compleanno, gli attribuisce «due amanti: la sua arte e quella del pittore», riconoscendogli così implicitamente di aver saputo introiettare e metabolizzare le proprie istanze estetiche (Berlage, 1926). È la pittoricità insita nelle sculture di Zijl, dove i giochi di luce suppliscono all'assenza del colore, a propiziarne l'aderenza alla poetica dell'architetto delle grandi superfici lisce, prive di aggetti plastici, dove le opere d'arte si integrino come parti ornamentali nella tessitura muraria.

Nulla aggiungono ai conseguimenti della Borsa i successivi interventi di Zijl in edifici di Berlage, che propongono forme meno radicali di integrazione nell'architettura dell'elemento scultoreo, che riacquista un relativo grado di autonomia. Nella sede di Rotterdam della compagnia De Nederlanden van 1845 (1911), distrutta durante il bombardamento tedesco del 14 maggio 1940, terrecotte di Brouwer affiancavano l'opera scultorea di Zijl che nei pilastri dei due ingressi aveva trattato temi inerenti alla difesa della vita e negli archi i risarcimenti in caso di morte e di incendi, mentre nelle chiavi di volta figuravano lo stemma dei Paesi Bassi e una fenice risorgente dalle sue ceneri (Berlage, 1911). Nei grandi magazzini Meddens en Zoon all'Aia (1913-15) a lui si debbono le teste d'ariete dei festoni dei timpani e il bassorilievo raffigurante san Martino che divide il proprio mantello con il povero viandante, accattivante messaggio promozionale della vendita a buon mercato di generi d'abbigliamento.

Tra i collaboratori di Berlage nella Borsa di Amsterdam figura un altro scultore che condivide con Zijl il riconoscimento della critica contemporanea e della storiografia più recente di essere stato un pioniere del rinnovamento della





Figg. 3-4 – Lambertus Zijl, sculture raffiguranti *Gijsbrecht van Amstel* e *Jan Pieterszoon Coen* collocate negli spigoli della facciata della Borsa di Amsterdam prospettante sul Damrak (da *Dekorative Kunst*, bd. 11, 1903, p. 406).

scultura architettonica in Olanda: Joseph Mendes da Costa (1863-1939), che aveva ricevuto la prima formazione nella Quellinusschool, è l'autore del rilievo collocato sopra il falso caminetto della sala degli agenti di cambio (*fig*. 6) che simboleggia la lealtà raffigurata da due donne e due uomini ai lati di due sacchi posti su un tavolo e chiusi con lacci (Singelenberg, 1972, p. 128). Nei primi anni del secolo il suo incarico più importante è il ciclo di sculture per l'immobile d'uffici della società assicurativa Utrecht (1904-06) sul Damrak a Amsterdam di Alexander J. Kropholler e Jan Frederik Staal, con i quali collaborerà anche nella sede di Utrecht (1913) della stessa compagnia. Nella sede di Amsterdam la statuaria disposta tra il pianterreno e il mezzanino a rappresentare i vantaggi delle coperture assicurative risulta ancora convenzionale, nel bestiario distribuito in diversi punti della facciata e nelle scale interne emerge invece lo specifico talento di Mendes da Costa, che si inserisce nella corrente animalista dominante nell'arte olandese dei primi quattro decenni del XX secolo, dalla grafica (litografie di Theo van Hoytema e xilografie di Jessurun de Mesquita, cognato di Mendes da Costa) alla scultura. Che il giardino zoologico Artis di Amsterdam sia stata la più importante scuola di disegno dal vero degli artisti olandesi è una affermazione che ricorre in diversi autori. L'interesse

Fig. 5 – Lambertus Zijl, capitelli dei pilastri degli archi in forma di testa d'ariete (a sinistra) e di due elefanti con una sola testa (a destra) nel passaggio di collegamento tra i saloni delle borsa valori e merci nella Borsa di Amsterdam (da *Dekorative Kunst*, bd. 11, 1903, p. 413).

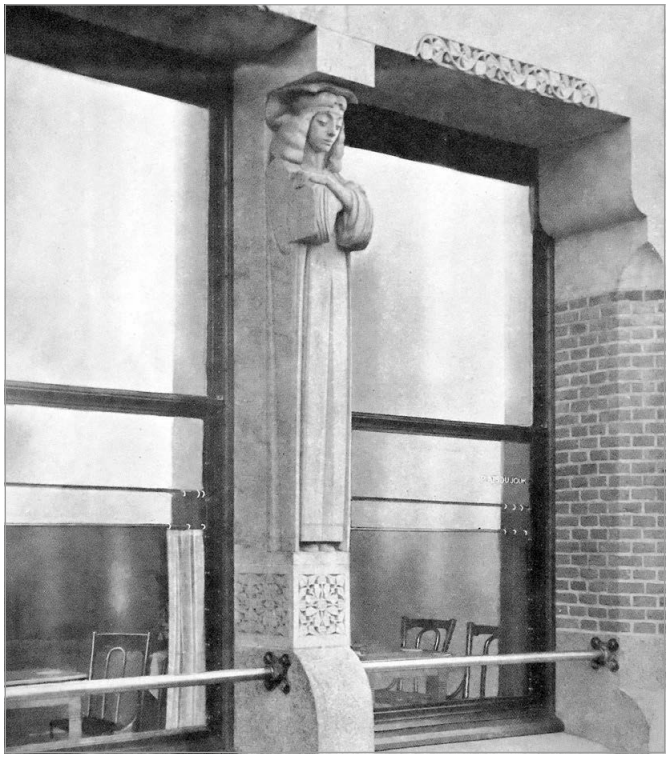


Fig. 7 – Joseph Mendes da Costa, cariatide della vetrina della sede della società di assicurazioni Utrecht, architetti A.J. Kropholler e J.F. Staal, Utrecht, 1913 (da *Bouwkundig Weekblad*, n. 41, 1913, p. 501).

Fig. 6 – Joseph Mendes da Costa, rilievo di gesso raffigurante la lealtà nella sala degli agenti di cambio della Borsa di Amsterdam (da *Dekorative Kunst*, bd. 11, 1903, p. 419).

per la rappresentazione degli animali ha fruttato a Mendes da Costa nel 1914 un dottorato in biologia *honoris causa*, rilasciatogli dalla Università di Groningen. Delineandone nel necrologio il percorso artistico, Theo van Reijn (1884-1954) ritiene ch'egli abbia dato «forse il meglio di questo tempo nel campo della scultura architettonica» e gli attribuisce una «visione corretta degli antichi stili di Assiria, Persia o Egitto», che ha trasfuso «nella pietra blu nella sua sfinge alta due metri, chiamata "Disastro limitato" per l'edificio della compagnia De Algemeene di Berlage a Sorabaya» e anche della scultura gotica di Chartres che gli ha ispirato la cariatide (*fig*. 7) per la sede della compagnia De Utrecht a Utrecht (Reijn, 1939, p. 325).

3. L'impulso della Scuola di Amsterdam e della rivista *Wendingen* alla diffusione della scultura nell'architettura

Il *Gesamtkunstwerk* di Berlage, improntato a un uso parsimonioso e a una distribuzione razionale degli apporti di scultori e pittori, nelle architetture riconducibili alla Scuola di Amsterdam deborda in un appariscente, e talvolta invasivo, dispiegamento di opere d'arte plastica, pittorica e

Fig. 8 – Hendrik van den Eijnde, *Oceano Indiano*, scultura collocata all'ingresso dello Scheepvaarthuis, architetto Johan M. van der Mey, Prins Hendrikkade, Amsterdam, 1913-16 (da *Wendingen*, n. 2, 1918, p. 5).

Figg. 9-10 – Hendrik van den Eijnde, *Il mare divide i popoli* e *La navigazione li riunisce*, pannelli di legno di teak nello Scheepvaarthuis (da *Wendingen*, nn. 6-7, 1928, pp. 8-9).

decorativa, memore dell'*horror vacui* della *Nieuwe Kunst*. Il cordone ombelicale che collega, nell'idea di *Gesamtkunstwerk* come nel persistente simbolismo e in alcuni indirizzi di gusto (segnatamente l'orientalismo), gli inizi della Scuola di Amsterdam all'architettura olandese *fin-de-siècle* e alla *Nieuwe Kunst* emerge con particolare evidenza nella prima importante realizzazione: lo Scheepvaarthuis di Amsterdam (1913-16, ampliamento 1926-28), costruito da una società pubblica per ospitare sei compagnie di navigazione e progettato da Johan Melchior van der Mey con la collaborazione di Piet Lodewijk Kramer e Michel de Klerk, un terzetto che riunisce gli architetti più rappresentativi della Scuola di Amsterdam (*fig*. 8). La realizzazione del ricco apparato scultoreo, al quale si aggiungono terrecotte fornite da Brouwer, è affidata a Hendrik van den Eijnde (1869-1939), assistito da tre collaboratori: Joop van Lunteren (1882-1958), Toon (Anton Johannes) Rädecker (1887-1960) e Hildo Krop (1884-1970). Quest'ultimo, appresi i primi rudimenti della lavorazione della pietra da Van Hove, nell'inverno 1910-11 aveva compiuto un periodo di apprendistato a Berlino, nello studio di Georg Kolbe, e successivamente si era recato a Parigi, dove aveva frequentato l'atelier di Ossip Zadkine. A Krop è attribuita la paternità della maggior parte dei volti dei protagonisti della storia della navigazione olandese collocati su mensole. Un dato che merita di essere segnalato nello Scheepvaarthuis è la versatilità degli artisti nella lavorazione di materiali diversi: granito, porfido, diorite, essenze di legni duri come il teak (*figg*. 9-10), blocchi di mattoni, rame cui è stato conferito il colore dell'ardesia. Questa versatilità si ritroverà anche in edifici successivi, ma non applicata a un'eguale varietà di materiali. Nella sua celebrazione dei fasti della navigazione olandese lo Scheepvaarthuis è inoltre partecipe di un programma iconografico – non confinato esclusivamente nelle borse merci e valori e nelle sedi di società di commercio e di assicurazioni – che, attraverso l'evocazione delle tradizioni mercantili, della solidità e della potenza economica del paese, intende trasmettere l'idea della saldezza dell'imperialismo olandese.

Un ruolo rilevante nel documentare e sostenere lo sviluppo della cooperazione architetti e scultori in Olanda è stato svolto, tra il 1918 e il 1931, da *Wendingen*, il mensile ideato da Hendrikus Theodorus Wijdeveld, la cui estrema

varietà di interessi artistici rappresenta il potenziamento e il coronamento, in una veste grafica di estrema raffinatezza, di una linea editoriale attenta a tutte le arti, del passato e contemporanee, propria dei periodici di A. et A.[2]. Tra i numeri monografici sulle arti ben undici sono dedicati alla scultura e a questi vanno aggiunti gli articoli sparsi in fascicoli miscellanei e la documentazione fotografica dei numeri che illustrano le architetture nelle quali rilevante è stato l'apporto degli scultori. Due numeri monografici sono dedicati a Krop, di cui la rivista documenta anche l'attività di disegnatore di mobili, e uno a Mendes da Costa. I testi introduttivi di altri fascicoli che trattano della scultura contemporanea in Olanda sono firmati da van den Eijnde, Henri Cornelis Verkruysen, Johan Polet (1894-1971) e Leendert Bolle (1879-1942). Negli apparati illustrativi che sono la parte preponderante dei fascicoli di *Wendingen*, sono riprodotte sculture eseguite per diversi tipi di edifici da Louise Elisabeth Beijerman (1883-1970), Van den Eijnde, Krop, Van Lunteren, Mendes da Costa, Polet, Adriaan Remiëns (1885-1956), Toon e John Rädecker (1885-1956), Theo van Reijn, Adriaan (Adrianus) Remiëns (1890-1972) e Theo Vos (1887-1948)[3]. Tra gli artisti ai quali sono richiesti i disegni per le copertine della rivista figurano Krop, Van den Eijnde, Polet, Mendes da Costa, Van Reijn e Jan Havermans. La prima delle sei copertine di Krop (n. 3, 1918) è un manifesto dell'ideologia politica del suo autore, attivamente impegnato nell'associazione Olanda-URSS: il capitalismo rapace è raffigurato come un avvoltoio appollaiato su un'alta vetta dalla quale controlla il lavoro degli operai. Altre sue copertine, che rappresentano lo sforzo sovrumano dello scultore intento a ricreare un universo di perfezione e felicità, sembrano ispirate dal testo *Het Titanische in de Kunst* di Johannes Ludovicus Mattheus Lauweriks (1919), la cui ideologia estetica ha esercitato un notevole ascendente sugli artisti e architetti riuniti attorno alla rivista.

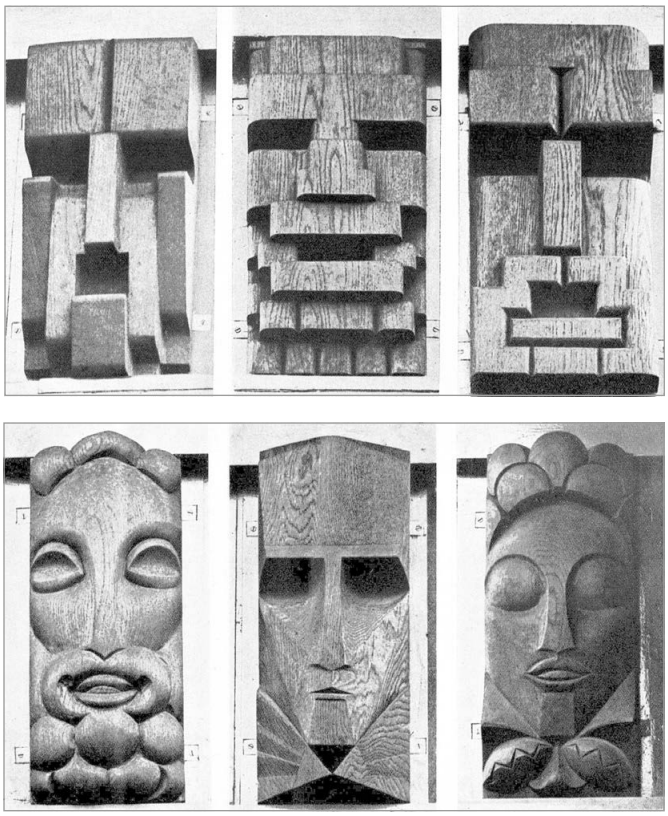
Le motivazioni dell'interesse di *Wendingen* per la scultura sono leggibili nella presentazione di Wijdeveld (1918a) del primo numero, quando dichiara: «Qui è sfiorata l'atmosfera che trasforma in una duttile plastica architettonica informi ammassi di mura e che, piena di movimento, gioiosamente segna il ritorno dello sviluppo dello spazio. A questi lidi si avvicina, con il suo grave tempo di marcia, l'arte della scultura come forza primigenia che scolpisce gli dei dalle montagne e, con il suo incedere maestoso verso la sfera della figurazione moderna, va a prendere posto in prima fila nel mondo delle arti», auspicando una «totale riconciliazione delle arti», «una grande comunione spirituale […] dalle quali dovrà nuovamente scaturire il principio stilistico universale». Pur riecheggiando Berlage che concepiva come condizione necessaria per la rinascita di uno stile universale uno sviluppo simultaneo delle arti sotto l'egida dell'architettura senza che esse perdessero la loro identità, Wijdeveld e parte degli architetti che gravitavano attorno alla rivista, si spingono a concepire, come ha sottolineato Frans van Burkom (1982), una identificazione di architettura e scultura. Tra le prime manifestazioni di questa tendenza Wijdeveld (1918b) indica le case di campagna di Park Meerwijk a Bergen dove sono state rotte le «catene che tenevano legato l'architetto alla linea più perfettamente squadrata, agli angoli di 30 e 60 gradi […] il sistema è sparito»: «Il culto del Materialismo ha fatto posto alla fede nel dominio dello 'spirito'. L'architetto trascende di nuovo il 'Materiale' e elabora la casa come un insieme cristallizzato. Via i piani di facciata che definiscono così diversamente il davanti, il retro, i fianchi, perché coloro che pensavano di essere 'architetti' progettavano facciate invece che veri involucri spaziali». Come dichiarazione di una affinità elettiva va intesa la scelta della rivista di pubblicare nel 1920 i progetti del periodo 1914-19 di Erich Mendelsohn, nei quali le possibilità offerte dal cemento armato sono interpretate nelle forme continue, arrotondate e avvolgenti di involucri simili a giganteschi carter, e nel 1924 il numero monografico dedicato a Hermann Finsterlin. Nelle pagine della rivista non mancano progetti di architetti olandesi le cui forme plastiche sono spinte al limite della scultura abitabile. Tra questi meritano di essere segnalate le case di campagna del triennio 1918-20 di Adolf Eibink, Jan Antonie Snellebrand, Pieter Vorkink e Jacobus Philippus Wormser (*Wendingen* 1919 II, n. 11, p. 7 e *Wendingen* 1921 IV, n. 6, pp. 2, 4-14), che manifestano una linea di ricerca affine all'espressionismo organico di Hugo Häring e di Hans Scharoun[4]. Non manca però chi vede nell'affermarsi di una architettura «enfaticamente plastica» non una condizione favorevole al rinsaldarsi della collaborazione con l'opera dello scultore ma la negazione della sua ragione d'essere, la dichiarazione della sua superfluità in una architettura che si è fatta scultura. È questa l'opinione del pittore e saggista Just Havelaar (1925, p. 288) che cita come esempio probante l'opera di De Klerk, dove l'elemento scultoreo non è assente ma è una presenza sporadica e marginale.

2. Per approfondimenti su questa rivista si rinvia a Fanelli, Godoli, 1982 e 1986.
3. Di altri scultori olandesi, che pure hanno collaborato con architetti, sono presentate opere non eseguite per essere collocate in edifici: M. Andriessen, L. Bolle, A. Brandts Buys van Zijp, H. Chabot, F.J. van Hall, Th. van Hall, G. J. van den Hof, J. Vermeire, T. Visser.
4. Un caso a parte è il progetto di teatro popolare nel Vondelpark ad Amsterdam (1919) di Wijdeveld, che con la sua forma uteromorfa e l'ingresso monumentale configurato come una vulva è una chiara metafora dell'architettura matrice delle altre arti e del ruolo fondamentale che il teatro di massa, fecondato dagli abitanti della metropoli, è chiamato a svolgere nella «glorificazione di un'espressione simbolica della nostra concezione di vita […] nel mostrare cioè una ferma volontà di realizzarsi nell'armonia di tutte le arti, nel creare un concetto di bellezza, e nell'indicarlo come il suo "Stile"» (Wijdeveld, 1919, p. 9).

Per converso il più ricco assortimento di sculture dovute a un nutrito gruppo di artisti (Van den Eijnde, Krop, Beijerman, Polet, i fratelli Rädecker, Remiëns) è esibito in un'architettura di forte impatto 'plastico', i grandi magazzini De Bijenkorf all'Aia (1924) di Kramer, il cui involucro è caratterizzato dall'alternanza nella continuità delle superfici ricurve dei tratti di muratura, rivestiti di laterizio, e di quelle arcuate delle vetrate dei gruppi di alte aperture verticali.

4. Le fonti primitive e arcaiche della nuova scultura olandese

La documentazione fotografica del numero doppio dedicato da *Wendingen* a questi grandi magazzini (n. 11-12, 1925) offre un compendio degli orientamenti della scultura contemporanea in Olanda e rivela anche le radici primitive e arcaiche della sua modernità, le cui fonti sono in parte rintracciabili in alcuni numeri monografici della stessa rivista, per esempio quelli sull'architettura e l'arte orientale antica (n. 3, 1919), sulle maschere teatrali dell'antichità classica e orientali (n. 6-7, 1920)[5], sull'arte orientale della collezione Petrucci di Amsterdam (n. 3, 1921), sul teatro di marionette (n. 7-8, 1921) e sulla scultura indo-giavanese (n. 5, 1928). Lauweriks, nel suo secondo articolo apparso in *Wendingen*, aveva osservato «ora siamo arrivati al punto che prendiamo le manifestazioni artistiche dei popoli non civilizzati come seria fonte di studio e di imitazione. […] questa cosiddetta 'negromania' dell'arte ha fatto molti passi avanti e […] in generale si può affermare che da questi studi sono uscite molte cose buone e che operare ulteriormente in questa direzione si dimostrerà fruttuoso» (Lauweriks, 1918). Nel fascicolo precedente della rivista era apparsa una recensione di Richard Nikoläus Roland Holst (1918) del libro *Negerplastik* (Lipsia 1915) di Carl Einstein, dal cui ricco apparato illustrativo sembrano avere tratto ispirazione diversi scultori olandesi. Ammessa l'impossibilità di penetrarne i moventi spirituali e religiosi, Roland Holst celebra l'istintività di cui è portatrice quest'arte come una lezione antiaccademica di libertà da norme e dalla routine. Le riviste d'architettura di A. et A. mostrano un rinnovato interesse per la *Negerkunst* nella seconda metà degli anni Venti. In polemica con la diffusa negromania, il pittore e critico Verkruysen confuta che l'arte dei popoli africani (ma anche quella delle antiche civiltà asiatiche) possa essere apportatrice di insegnamenti utili per gli artisti occidentali. L'impossibilità di comprendere le condizioni psicologiche e spirituali, le implicazioni religiose, misteriche e rituali, cariche di timore della divinità, che hanno generato queste forme



Figg. 11-12 – Johan Polet, maschere di legno, Laboratorio di fisiologia vegetale della Scuola superiore di agraria, architetto Cornelis J. Blaauw, Generaal Foulkesweg, Wageningen, 1919-21 (da *Wendingen*, n. 1, 1924, pp. 10-11).

embrionali d'espressione artistica (ma anche quelle più sofisticate dell'Asia) ne pregiudicano la comunicabilità con una cultura laica e materialista, refrattaria al misticismo, come quella occidentale. L'efficacia espressiva delle seducenti forme plastiche delle sculture tribali è indissociabile dalla «tensione psichica» che le ha modellate: «Apprezziamo le forme puramente estetiche, ma non sono fatte per questo scopo», in esse si riflette «una feroce vita interiore […], a noi estranea, piena di magia, servizio totemico, crudeltà, sfoghi tremendi, paure ed emozioni violente» e le stranezze, le deformità fisiche delle figure delle loro statuine non sono l'esito di una volontà d'arte, ma il «riflesso della sfera medianica in cui il negro vive e pensa» (Verkruysen, 1926, pp. 16-17). L'unico insegnamento che ne possono derivare gli artisti occidentali è quello di trasfondere nelle proprie creazioni una spiritualità portatrice di ideali collettivi. Gli scultori si dimostrano invece sensibili alla malia di forme le cui motivazioni profonde restano a loro precluse. Dell'arte tribale africana Van Reijn predilige le maschere che raccontano la tragedia umana «in un unico grande volto vivente in movimento, che ci accompagnerà in tutte le misteriose perplessità dell'anima, spingendoci verso un'alta gioia delirante o trascinandoci […] a profondità insondabili di follia

5. I musei etnografici di Leiden e Rotterdam possedevano importanti collezioni di maschere giapponesi e orientali.

Fig. 13 – Theo van Reijn, sculture nella facciata del dipartimento di ingegneria stradale e idraulica del Politecnico di Delft, 1924-25, architetto Gerard van Drecht, Oostplantsoen, Delft, 1918-23 (da *Wendingen*, n. 1, 1924, p. 17).

e dolore dell'anima» (Reijn, 1928, p. 244). Questa sua non è stata una predilezione esclusiva: una matrice africana è rintracciabile, oltre che nelle maschere da lui scolpite per la J.J. van Noortschool di Amsterdam (1924-25), in quelle eseguite da Polet, Remiëns e John Rädecker per i grandi magazzini De Bijenkorf all'Aia. Tra gli scultori che con maggiore evidenza mostrano d'essersi ispirati all'arte tribale africana emerge Polet con le maschere eseguite in diversi materiali per cinque edifici del complesso della Scuola superiore di Agraria a Wageningen (1919-24) dell'architetto Cornelis Jonke Blaauw (*figg*. 11-12).

A lato della ricezione di suggestioni dell'arte primitiva africana, tratto saliente della produzione degli scultori olandesi che collaborano con gli architetti è l'arcaismo, come non ha mancato di sottolineare la critica contemporanea. Al di là dei riferimenti all'arte medievale (dal romanico al gotico), la loro modernità ha radici antiche nella scultura dell'Egitto faraonico e della Mesopotamia, che per Polet sono state le età d'oro nella storia della scultura prima della decadenza iniziata dopo il greco arcaico (Polet, 1927, p. 3). Nelle statue che Van den Eijnde ha eseguito per la sede centrale delle Poste e Telegrafi di Utrecht (1919-24) di Joseph Crouwel emerge l'ascendente della scultura egizia, che troverà tra i suoi estimatori anche un esponente di punta della *nieuwe zakelijkheid* (nuova oggettività) come Johannes Bernardus van Loghem che in essa ha visto già aleggiare l'arte astratta (Loghem, 1938). Un'aura assiro-babilonese connota invece le statue di Van Reijn (*fig*. 13) collocate nella facciata del dipartimento di ingegneria stradale e idraulica del Politecnico di Delft (1924-25).

5. Amsterdam come museo di scultura all'aperto

Un ruolo determinante nel fare delle città olandesi musei di scultura all'aperto è stato svolto dalle amministrazioni municipali, principalmente da quella di Amsterdam, il cui epos socialista ha avuto come interprete Krop. Solo una percentuale ridotta delle sue sculture ne rivela l'ideologia politica nella scelta dei soggetti: lavoratori che salutano con il pugno chiuso, gruppi di figure urlanti che non esprimono un disagio esistenziale ma gridano la protesta del proletariato sfruttato (*figg*. 14-15), operai che esercitano lavori manuali. In un lirico omaggio a Krop, Abraham M. Hammacher ha giustamente indicato un precedente della sua opera nella scultura ottocentesca d'impegno sociale, calata nella realtà del presente per denunciare il servaggio del lavoro e rappresentata ai suoi più alti livelli nel vicino Belgio dall'opera di Constantin Meunier. Da questa arte, definita 'socialista' da Max Nordau (1907), Krop però si distingue per l'assenza di *pathos*, non ne condivide la visione tragica di un destino di sottomissione, di solitudine e di privazioni senza possibilità di riscatto (Hammacher, 1931, p. 17). I suoi gruppi di operai tozzi e tarchiati non presentano i «visages de drame et de misère» che Émile Verhaeren (1892) vedeva nei lavoratori di Meunier, ma con la loro esibita fisicità trasmettono piuttosto un messaggio rassicurante sulla forza, compattezza e resistenza del proletariato (*figg*. 16-17). Krop rinuncia a perseguire intenti didascalici o di proselitismo politico, cui sarebbe d'ostacolo il suo indulgere in un simbolismo non sempre di agevole decrittazione (*fig*. 18). Nel suo repertorio, per ponti ma anche per complessi di abitazioni, occupa peraltro un posto di rilievo un bestiario fantastico di coccodrilli, leoni marini e foche, che si distingue da quello più realistico di scultori come Jaap (Jacobus) Kaas (1898-1972) e Jan Trapman (1879-1943), che hanno avuto occasione di lavorare al suo fianco, per esempio nel ponte 381 (Vierwindstrekenbrug). La sua concezione di artista 'impegnato' si è esplicata principalmente nella condivisione del programma promosso dalla municipalità di Amsterdam di museo diffuso nella città, inteso a perseguire un ideale di pedagogia estetica portando l'arte alle masse popolari come proprietà collettiva. Negli spazi aperti deputata a svolgere la funzione di educazione del gusto e di stimolo ad apprezzare l'arte contemporanea è principalmente la scultura, e questo compito ne fa una presenza pervasiva, dalle scuole ai complessi

Figg. 14-15 – Hildo Krop, veduta anteriore e posteriore di un gruppo con figura nel saluto a pugno chiuso e volti fotografato prima di essere collocato sopra un vespasiano, architetto Allard R. Hulshoff per l'ufficio Publieke Werken, Oudezijds Voorburgwal, Amsterdam, 1926 (da *Architectura*, n. 34, 1926, pp. 400-401).

d'edilizia popolare, dai ponti e dai viadotti agli elementi di arredo urbano, delegata a conferire valore d'arte anche a costruzioni per l'igiene pubblica – che si tendeva solitamente a nascondere – come i vespasiani. Alle sculture negli edifici si è aggiunta una ricca statuaria disseminata nei parchi e nelle piazze. Per la realizzazione del museo diffuso fondamentale è stato l'apporto del Dipartimento dei lavori pubblici di Amsterdam che si è avvalso della consulenza estetica di Van der Mey, autore dei progetti dei primi nuovi ponti. Nel 1911 gli è stato affiancato come assistente Kramer che, verso il 1916, ha cominciato a elaborare i primi progetti di ponti e, tre anni dopo, è subentrato a Van der Mey nell'incarico di 'consulente estetico', che manterrà fino al 1952 elaborando circa 500 progetti di ponti, di cui 220 costruiti (Boer, Evers, 1983; Baggelaar, Schaik, 2016). Sempre verso il 1916 ha avuto inizio la collaborazione con i Publieke Werken di Krop, che ha realizzato le parti scultoree di decine di ponti, replicando raramente le proprie opere (*figg*. 19-20).

Per comprendere il ruolo fondamentale svolto dagli architetti gravitanti attorno alla rivista *Wendingen* nel sostenere fino alla Seconda guerra mondiale la sopravvivenza e lo sviluppo della scultura nell'architettura occorre considerare gli orientamenti 'iconoclastici' che si andavano affermando nell'arte olandese dagli anni Venti. Theo van Doesburg esponendo la propria concezione dell'architettura come «sintesi della nuova costruzione plastica» nel 1923 aveva proclamato che «la nuova architettura non consente alcuna immaginazione in forma di 'quadro' o di 'scultura' separabile», postulando così l'annullamento dell'autonomia delle singole arti nella loro fusione in una nuova plastica. In *Wendingen* Jan Wils, componente del gruppo De Stijl fin dalla sua fondazione, aveva già indicato nel 1918 come destino della scultura il divenire «plastica pura, creatrice

Fig. 16 – Hildo Krop, *Nascita dell'atto*, 1a Scuola comunale superiore, architetti Arend J. Westerman e Pieter L. Marnette per l'ufficio Publieke Werken, Pieter Lodewijk Takstraat, Amsterdam, 1921-24 (da *Wendingen*, n. 1, 1924, p. 4).

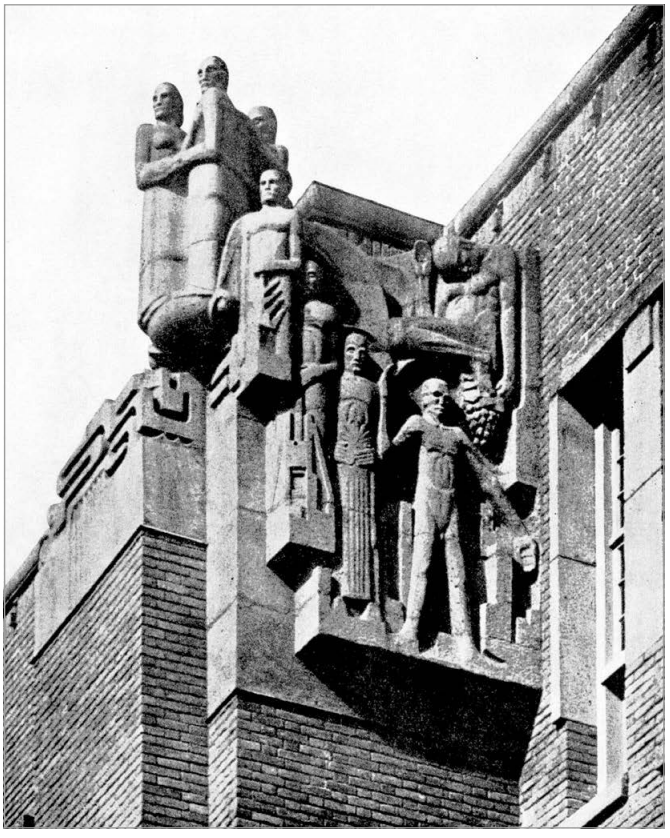


Fig. 17 – Hildo Krop, *Energia umana*, 2a Scuola pubblica di commercio, architetti Arend J. Westerman e Pieter L. Marnette per l'ufficio Publieke Werken, Pieter Lodewijk Takstraat, Amsterdam, 1923-24 (da *Wendingen*, n. 2, 1925, p. 17).

Fig. 18 – Hildo Krop, Sagittario, complesso di alloggi operai Het Schip (La nave), architetto Michel de Klerk, Oostzaanstraat, Amsterdam, 1917-21 (foto E. Godoli, 2012).

Fig. 19 – Hildo Krop, Coccodrillo, replicato nei ponti 29, 43 e 68, architetto Pieter L. Kramer, Leidsestraat, Amsterdam, 1921 (foto E. Godoli, 1982).

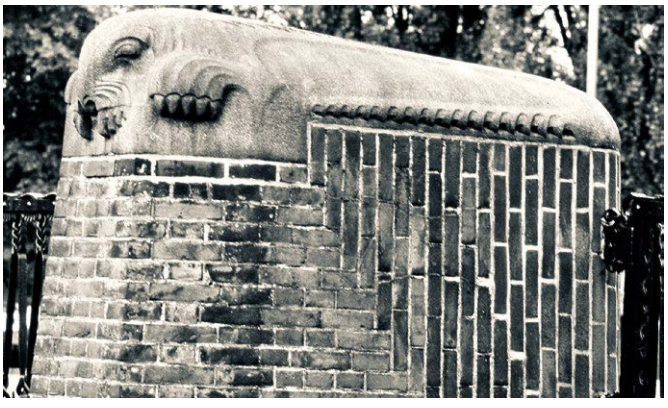


Fig. 20 – Hildo Krop, Leone di mare, ponte 400 (P.L. Kramerbrug), architetto Pieter L. Kramer, Amsteldijk, Amsterdam, 1921-22 (foto E. Godoli, 1989).

di spazi e di forme», cioè un annullamento della sua autonomia nella simbiosi con l'architettura per partecipare con ruolo paritario alla realizzazione di un nuovo paesaggio urbano (Wils, 1918). Una concretizzazione dell'idea di scultura di Wils può essere individuata nel progetto di concorso per una fontana nella città di Leeuwarden (1917-18), da lui elaborato in collaborazione con Van Doesburg. Con i gruppi De 8 e Opbouw e con le opere di Leendert Cornelis van der Vlugt, di Johannes Duiker e Bernard Bijvoet, l'Olanda diviene un paese guida della *Nieuwe Zakelijkheid* che, affermando il primato della costruzione e una estetica austera, non era certo partecipe dell'istanza di collaborazione delle arti. Nell'ultimo scorcio degli anni Trenta questo rigorismo della 'nuova oggettività', attestata ad affermare con perentorietà esclusivistica le ragioni della funzionalità, dell'economia e della dimensione sociale del fare architettura e il primato della costruzione sulle istanze d'ordine estetico, diverrà oggetto di contestazioni, non solo da parte di architetti tradizionalisti ma anche di suoi sodali pentiti: il primo a manifestare nel 1936, in un articolo pubblicato nella rivista *Binnenhuis en Buitenwereld*, il proprio dissenso dall'indifferenza per la questione estetica e dal 'puritanesimo' della 'nuova oggettività', tacciato di voler mascherare mancanza di fantasia e di capacità artistica, è Sybold van Ravesteyn, ingegnere e architetto che dagli anni Venti, con le sue costruzioni ferroviarie di cemento armato e vetro, aveva goduto di una certa notorietà internazionale come interprete del *Nieuwe Bouwen*. Nel primo concorso per il nuovo municipio di Amsterdam del 1937, alcuni progetti di componenti del gruppo De 8 palesano il rifiuto dell'essenzialità di mezzi espressivi e del proibizionismo dell'ornamento decretato dalla 'nuova oggettività' e avanzano la proposta di una architettura dialogante con il passato, che prelude alla scissione, l'anno successivo, dei giovani architetti riunitisi nel Gruppo 1932. L'eretico progetto per la sede della Shell all'Aia (1938-46) di un protagonista dell'avanguardia come Johannes Jacobus Pieter Oud, con la ripresa di uno schema compositivo di matrice classicistica e con il ripristino dell'elemento ornamentale, sancisce la profonda crisi che agita il fronte degli architetti moderni. In un momento di distacco critico da un'idea di modernità che aveva incontrato un largo consenso e di rigetto del radicale antistoricismo delle avanguardie, è principalmente l'originale 'neobarocco' di Van Ravesteyn, che continua a fare uso negli esterni come negli arredamenti di materiali tipicamente moderni, dal cemento armato a vista al tubolare metallico, a riaffermare con opere come la sede della società di assicurazioni Holland van 1859 a Dordrecht (1937-39), lo Zoo di Rotterdam (1937-41) e la ristrutturazione della stazione centrale di Utrecht (1939-40), l'importanza nell'architettura del ruolo della scultura ristabilita nella sua autonomia.

Riferimenti bibliografici

Baggelaar S., Schaik P. van (2016). *Piet Kramer Bruggenbouwer van de Amsterdam*. Amsterdam: Stokerkade Cultuurhistorische Uitgeverij.

Berlage H.P. (1893). Het kantoorgebouw der Algemeene Mij. voor Levensverzekering en Lijfrente te Amsterdam. *Architectura* I, n. 43, pp. 186-187.

Berlage H.P. (1903). Het gebouw der Algemeene te Leipzig. *Architectura* XI, n. 16, pp. 125-126.

Berlage H.P. (1905). *Gedanken über Stil in der Baukunst*. Lipsia: Julius Zeitler Verlag.

Berlage H.P. (1911). Het gebouw der "Nederlanden" te Rotterdam. *Architectura* XIX, n. 42, p. 339.

Berlage H.P. (1926). Articolo senza titolo. *Architectura* XXX, n. 26, p. 301.

Blaauw C.J. (1925). Bij het werk van Hildo Krop. *Wendingen*, VII, n. 2, pp. 3-5.

Boer W. de, Evers P. (1983). *Amsterdamse bruggen, 1910-1950*. Amsterdam: Amsterdamse Raad voor de Stedebouw.

Bolle L. (1928). Beeldhouwkunst. *Wendingen* IX, nn. 6-7, pp. 3-6.

Burkom F. van (1982). Le arti monumentali in 'Wendingen'. In: Fanelli, Godoli, 1982, pp. 71-77.

Eijnde H.A. van den (1920). De beeldhouwkunst van heden. *Wendingen* III, n. 1, p. 3.

Fanelli G., Godoli E., a cura di (1982). *Wendingen 1918-1931 Documenti dell'arte olandese del Novecento.* Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 3 aprile-5 giugno 1982). Firenze: Centro Di.

Fanelli G., Godoli E. (1986). *"Wendingen". Grafica e cultura in una rivista olandese del Novecento*. Milano: Franco Maria Ricci.

Hammacher A.M. (1931). Aan Hildo Krop. *Wendingen* XII, nn. 5-6, pp. 3-24.

Havelaar J. (1925). De verhouding van de beeldhouwkunst tot de architectuur. *Bouwkundig Weekblad*, XLVI, n. 20, pp. 283-290.

Lauweriks J.L.M. (1918). Gemeenschapskunst en individualisme. *Wendingen* I, n. 3, pp. 5-10. Trad. it. in: Fanelli, Godoli, 1982, pp. 121-123.

Lauweriks J.L.M. (1919). Het Titanische in de Kunst. *Wendingen* II, n. 4, pp. 3-6. Trad. it. in: Fanelli, Godoli, 1982, pp. 126-128.

Loghem J.B. (1938). Abstracte kunst is zuiverder kunst. *De 8 en Opbouw* IX, n. 8, pp. 70-72.

Nordau M. (1907). Socialistic Art Constantin Meunier. In: Nordau M., *On Art and Artists*. London: T. Fischer Unwin, pp. 30-43.

Pit A. (1898). Der holländische Bildhauer Zyl. *Dekorative Kunst* I, bd. I, pp. 72-75.

Polet J. (1927). Moderne hollandsche beeldhouwkunst. *Wendingen* VIII, n. 1, pp. 3-5.

Reijn Th. van (1928). Negerkunst. *Bouwkundig Weekblad Architectura* XLIX, n. 31, pp. 241-244.

Reijn Th. van (1931). Orientatie over de Nederlandsche plastiek. *Bouwkundig Weekblad Architectura* LII, n. 19, pp. 169-172.

Reijn Th. van (1939). In memoriam Dr. J. Mendes da Costa 4 november 1863-21 juli 1939. *Bouwkundig Weekblad Architectura* LX, p. 325.

Roland Holst R.N. (1918). Negerplastik. *Wendingen*, I, n. 2, pp. 13-16.

Schaik P. van (2018). *Publieke Werken Hoeksteen van de Amsterdamse School 1915-1935*. Amsterdam: Stokerkade Cultuurhistorische Uitgeverij.

Singelenberg P. (1972). *H.P.Berlage Idea and Style. The Quest for Modern Architecture*. Utrecht: Haentjens Dekker & Gumbert.

Verhaeren É. (1892). Constantin Meunier. *L'En Dehors* II, 12 giugno 1892.

Verkruysen H.C. (1924). Beeldhouwkunst en bouwkunst. *Wendingen* VI, n. 1, p. 3.

Verkruysen H.C. (1926). Negerkunst. *Architectura* XXX, n. 2, pp. 13-20.

Verwey A. (1898). Bijdragen tot de versiering van de nieuwe Beurs. *Het Tweemaandelijksch Tijdschrift* IV/2, pp. 183-212.

Wijdeveld H.Th. (1918a). Wendingen. *Wendingen* I, n. 1, pp. 1-2. Trad. it. in: Fanelli, Godoli, 1982, p. 120.

Wijdeveld H.Th. (1918b). Het Park Meerwijk te Bergen. *Wendingen* I, n. 8, pp. 4-12. Trad. it. in: Fanelli, Godoli, 1982, pp. 124-126.

Wijdeveld H.Th. (1919). Het groote Volkstheater een project. *Wendingen* II, nn. 9-10, pp. 4-11. Trad. it. in: Fanelli, Godoli, 1982, pp. 129-131.

Wils J. (1918). Beeldhouwkunst. *Wendingen* I, n. 6, pp. 12-15.