



AU MUSÉE
D'ORSAY

DOLCE VITA?

DU LIBERTY AU DESIGN ITALIEN 1900-1940



HORS-SÉRIE N°89

L 11198 - 89 H - F: 9,50 € - RD



DOLCE VITA ? DU LIBERTY AU DESIGN ITALIEN (1900-1940)

Du 14 avril au 13 septembre 2015 - Musée d'Orsay, niveau 5 - 1, rue de la Légion d'Honneur / 75007 Paris

Cette exposition est placée sous le patronage du Ministère des Biens et des Activités Culturelles et du Tourisme italien (MIBACT). Avec le généreux soutien du Cercle Italien des Mécènes, de la manufacture horlogère Panerai et de la banque Monte Paschi.

COMMISSARIAT

Guy Cogeval, président de l'Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie
Beatrice Avanzi, conservateur au musée d'Orsay

HORAIRES

De 9 h 30 à 18 h les mardi, mercredi, vendredi, samedi et dimanche, le jeudi de 9 h 30 à 21h45.

TARIFS

Billets donnant accès aux collections permanentes et expositions temporaires. Plein tarif 11 €, tarif réduit 8,50 €, gratuit pour les moins de 18 ans et pour tous le premier dimanche de chaque mois.

PUBLICATION

Catalogue de l'exposition, sous la direction de Guy Cogeval et Beatrice Avanzi, Paris, musée d'Orsay / Skira, 2015, 200 ill., 256 p, 43 €.

ADOLFO WILDT (1868-1931), LE DERNIER SYMBOLISTE

Du 15 avril au 13 juillet 2015 - Au musée de l'Orangerie - Jardin des Tuileries - 75001 Paris

Exposition organisée par l'Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie, en collaboration avec la Fondazione Cassa dei Risparmi de Forlì et de la ville de Forlì.

COMMISSARIAT

Beatrice Avanzi, conservateur au musée d'Orsay
Ophélie Ferlier, conservateur au musée d'Orsay

HORAIRES

Ouvert de 9 h à 18 h tous les jours sauf le mardi

RENSEIGNEMENTS

01 40 49 48 14 / www.musee-orsay.fr

AUTOUR DE L'EXPOSITION

Conférence inaugurale

Avec les commissaires de l'exposition, le 21 avril à 12 h, musée d'Orsay, auditorium niveau -2

Journées d'étude

Une modernité inquiète : les arts en Italie 1900-1940, les 21 et 22 mai, musée d'Orsay, Auditorium niveau -2

Visites guidées de l'exposition

Du 23 avril au 25 juin le jeudi à 14 h 30 (sauf le 14 mai), et du 2 au 31 juillet le jeudi et le vendredi à 11 h 30.

Concerts

Modernités italiennes, du 14 avril au 26 mai 2015, musée d'Orsay, auditorium niveau -2.

Journées de visites exposition Dolce Vita ? / collections permanentes d'Orsay

Une journée « particulière », 29 mai et 25 juin Italie entre tradition et modernité, 5 et 13 juin

Cycle de films

Le cinéma italien au temps du fascisme, du 5 au 11 juin, musée d'Orsay, auditorium niveau -2

TARIFS

Plein tarif 9 €, tarif réduit 6,5 €, gratuit le premier dimanche du mois.

RENSEIGNEMENTS

01 44 50 43 00 / www.musee-orangerie.fr

PUBLICATION

Catalogue de l'exposition, sous la direction de Guy Cogeval, Béatrice Avanzi et Ophélie Ferlier, Paris, musée d'Orsay / Skira, 2015, 167 ill., 256 p, 45 €.

SOMMAIRE

04 Exposition à Orsay

Aux sources du design moderne

Entretien avec Beatrice Avanzi, conservateur au musée d'Orsay,
co-commissaire de l'exposition. Propos recueillis par Myriam Escard-Bugat

12 Exposition à l'Orangerie

Adolfo Wildt, le dernier symboliste Par Myriam Escard-Bugat

16 Le Liberty, triomphe de la nature Par Carole Philippon

22 La peinture divisionniste

24 Focus sur un créateur. Carlo Bugatti

26 Focus sur un créateur. Galileo Chini

28 Focus sur un créateur. Vittorio Zecchin

30 La reconstruction futuriste de l'univers Par Cecilia Braschi

36 Focus sur un créateur. Giacomo Balla

38 Focus sur un créateur. Fortunato Depero

40 Le retour à l'ordre Par Carole Philippon

52 Focus sur un créateur. Giorgio de Chirico

54 Focus sur un créateur. Gio Ponti

56 Focus sur un créateur. Ercole Barovier

58 Abstraction et rationalisme Par Cecilia Braschi

64 La Maison du fascisme

L'ESTAMPILLE/L'OBJET D'ART HORS-SÉRIE est édité par Éditions Faton, S.A.S. au capital de 343 860 €, 25 rue Berbisey, CS 71769, 21017 DIJON CEDEX **ABONNEMENTS ET COMMANDES** 1 rue des Artisans, CS 50090, 21803 QUÉTIGNY CEDEX, tél. 03 80 48 98 45, fax. 03 80 48 98 46, abonnement@estampille-objetdart.com **DIRECTRICE DE LA PUBLICATION** Jeanne Faton **RÉDACTION** Jeanne Faton, Myriam Escard-Bugat, Mathilde Ouvrard, Noëllie Guillemotte tél. 03 80 40 41 39, fax. 03 80 30 15 37, redaction@estampille-objetdart.com **RÉALISATION ARTISTIQUE** Bernard Babin, Laure Personnier **TRAITEMENT DE L'IMAGE** Emmanuel Calheiros **DIFFUSION EN BELGIQUE** Tondeur Diffusion, 9 av. Van Kalken, B-1070 Bruxelles. tél. 02 555 02 17. Compte n° 210-0402415-14. press@tondeur.be **ABONNEMENTS EN SUISSE** Edigroup SA - Case postale 393 - CH-1225 Chêne-Bourg. tél. 00 41 22/860 84 01. abonne@edigroup.ch **PUBLICITÉ**



ANAT RÉGIE, 29 rue de Miromesnil, 75008 Paris, tél. 01 43 12 38 19, fax. 01 43 12 38 18, anat@anatregie.fr **VENTES À PARIS** Intermèdes, 60 rue de la Boétie, 75008 Paris, tél. 01 45 61 90 90 **DIFFUSION M.L.P. Imprimé en France** (printed in France) par LOIRE OFFSET TITOLET à Saint-Étienne. Commission paritaire : 0414 K 84745. ISSN : 2426-0096. © 2015, Éditions Faton SAS. La reproduction des textes et des photos publiés dans ce numéro est interdite. Les titres, chapeaux et inters sont rédigés par la rédaction.

Les crédits photographiques et les droits afférents sont soumis à la connaissance des ayants droit. Malgré nos recherches, certains ont pu nous échapper. Que ceux que nous n'aurions pas nommés reçoivent ici nos excuses et se fassent connaître.

CI-CONTRE

Vittorio Zecchin, *Les Rois mages*, vers 1919
Collection particulière © Photo Sergio
Amici e C. snc © Droits réservés

EN COUVERTURE

De gauche à droite et de haut en bas,
œuvres reproduites aux pages
47, 27, 41, 54, 16, 28, 21 et 35

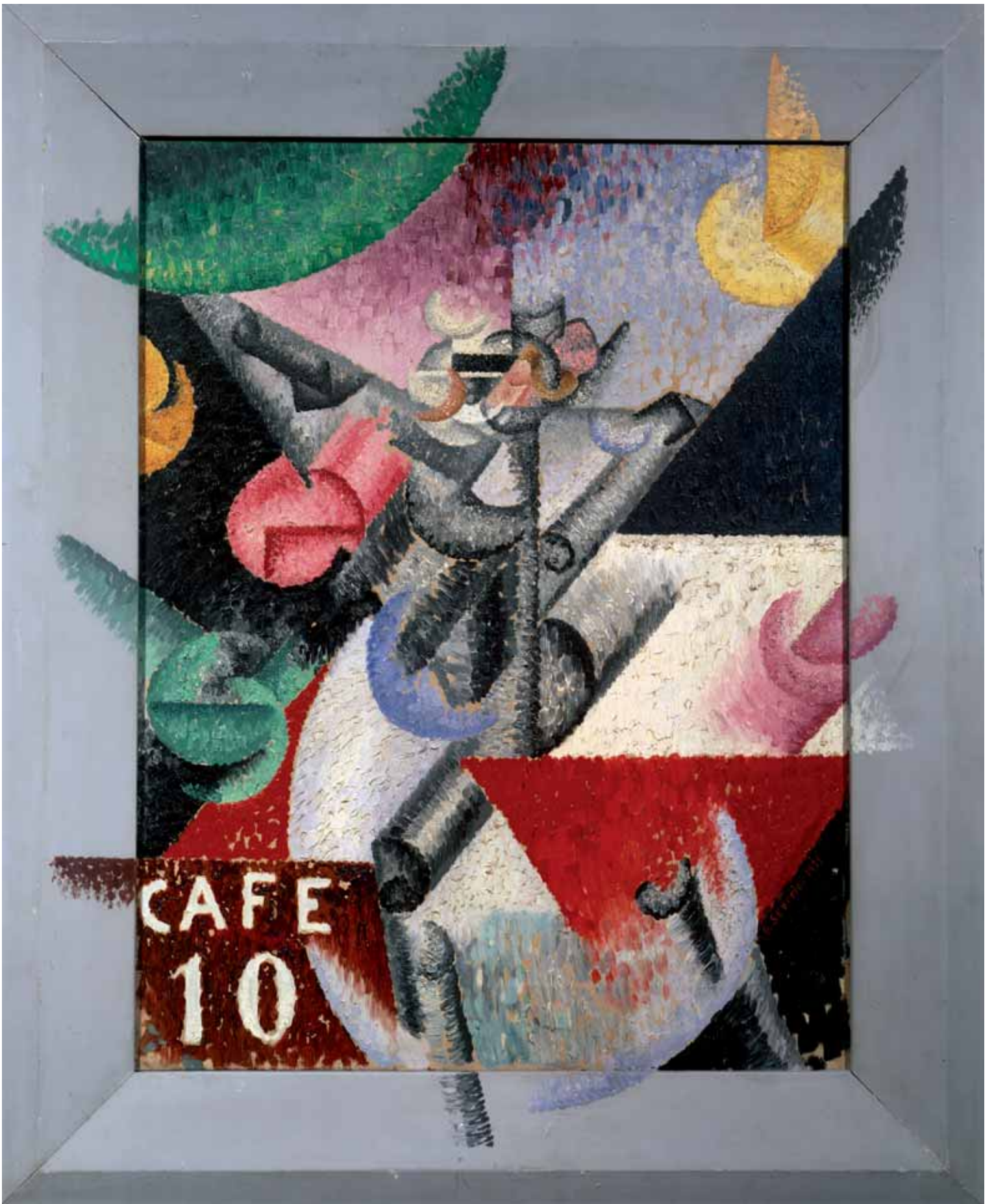
Gino Severini, *Rythme plastique du 14 juillet*,
1913. Huile sur toile, cadre partiellement
peint, 66 x 50 cm. Rovereto, Mart – Museo di
Arte Moderna e Contemporanea di Trento e
Rovereto, collection Franchina
© akg-images – A. Held © adagp, Paris 2015



Vittorio Zecchin, deux vases bleu azur,
verrerie MVM Cappellin, 1922-25. Verre,
H. 43 et H. 21 cm. Collection particulière
Photo service de presse © Droits réservés

AUX SOURCES DU DESIGN MODERNE

Événement phare de la saison italienne proposée par le musée d'Orsay, l'exposition « Dolce Vita ? Du Liberty au design italien, 1900-1940 » explore, au gré de quelque 180 tableaux, vases, meubles et objets usuels, une période exceptionnellement florissante pour la jeune Italie alors en quête d'identité. Puisant dans une tradition artistique et artisanale pluriséculaire, peintres, architectes, ébénistes et designers novateurs vont donner naissance à un véritable « style italien ». ENTRETIEN AVEC BEATRICE AVANZI, CONSERVATEUR AU MUSÉE D'ORSAY, CO-COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION. PROPOS RECUEILLIS PAR MYRIAM ESCARD-BUGAT



« La notion d'art total prend forme en Italie avec le Liberty, grâce aux nombreuses collaborations nouées entre artistes et artisans »

Pourquoi la « Dolce Vita » ? Guy Cogeval revient pour nous sur la genèse de l'exposition.

« Étant moi même d'origine italienne j'ai toujours nourri un vif intérêt pour la culture de ce pays. Lorsque j'étais directeur du musée des Beaux-Arts de Montréal, j'ai organisé en 2006 l'exposition "Il Modo Italiano. Design et avant-garde en Italie au XX^e siècle", car ce musée possède un fonds très important d'arts décoratifs contemporains. Elle a rencontré un grand succès mais n'a pas eu beaucoup d'échos à Paris. Il faut dire que les Français méconnaissent cette période, pour eux l'art italien est avant tout associé à la Renaissance. Il me semble primordial de montrer que la péninsule brille également par son design, qui s'épanouit dans les années 1950 avec des artistes comme Gio Ponti et Franco Albini, déjà actifs durant la période 1900-1940 sur laquelle nous nous concentrons. Explorer en quelque sorte "l'archéologie" du design permet en outre à Orsay de mettre un pied de plus dans le XX^e siècle. Cette exposition réserve bien des surprises, même pour les spécialistes. Sélectionnés avec beaucoup de soin, les œuvres et les objets sont merveilleusement mis en scène par l'atelier Mendini, grand spécialiste de la scénographie avec lequel j'ai travaillé pour l'exposition "Walt Disney" au Grand Palais, en 2007. Il a choisi pour chaque période une couleur très vive : un mauve intense pour l'Art Nouveau, un rose framboise écrasée pour le futurisme... Le rendu est "explosif". »

Guy Cogeval, président des musées d'Orsay et de l'Orangerie, co-commissaire de l'exposition.

Nous connaissons assez mal en France la production artistique italienne particulièrement foisonnante du début du XX^e siècle. De quelle manière l'abordez-vous ?

Certains artistes sont célèbres en France, comme Giorgio De Chirico. En 2006, le Grand Palais présentait « Italia Nova. Une aventure de l'art italien 1900-1950 », une vaste exposition consacrée à la seule peinture (voir *L'Objet d'Art* hors-série 23). Nous avons choisi de nous concentrer sur le dialogue entre les arts décoratifs et la peinture. Le musée d'Orsay vient d'ailleurs d'acheter des œuvres significatives de l'Art Nouveau italien, appelé Liberty, comme *Les Mille et Une Nuits* de Vittorio Zecchin (voir p. 28). Il s'agit d'explorer une période complexe pour l'Italie, tant du point de vue politique et social qu'économique, mais paradoxalement foisonnante voire joyeuse dans le domaine artistique. Le titre de l'exposition, « Dolce Vita ? », insiste

sur ce paradoxe. On assiste en quelques décennies à la transformation de la figure de l'artiste-artisan en designer au sens moderne du terme ; une transition qui commence avec l'architecte Gio Ponti auquel on doit de nombreux meubles et d'admirables porcelaines dont l'exposition présente un florilège. Organisé de manière chronologique, le parcours s'achève au début de la Seconde Guerre mondiale, au moment où cette volonté de renouveler les arts appliqués en créant des objets de plus en plus fonctionnels entraîne la naissance de la production industrielle du design. Il s'agit donc d'explorer la genèse du design moderne qui atteint son plein épanouissement après-guerre.

Comment s'articule ce dialogue entre peinture et arts décoratifs durant 40 ans ?

Nous avons voulu mettre en exergue la forte cohérence commune aux différents styles développés en Italie, bien qu'il n'y ait pas toujours de correspondance stricte entre production picturale et arts appliqués. La notion d'art total prend forme en Italie avec le Liberty, grâce aux nombreuses collaborations nouées entre artistes et artisans, dans



CI-CONTRE Umberto Belloso, flacon, verrerie Vetreteria artistica Barovier & C., 1922. Cristal à murrines, H. 25 ; L. 21 ; P. 4,5 cm. Milan, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, Castello Sforzesco © De Agostini Picture Library / Scala, Florence

PAGE DE DROITE Giuseppe Pellizza Da Volpedo, *Ronde*, 1906-07 Huile sur toile, diam. 100 cm Milan, Galleria d'Arte Moderna © De Agostini Picture Library / Scala, Florence



la lignée des Arts & Crafts anglais et des Wiener Werkstätte viennois. Nous montrons ainsi les liens entre les œuvres Liberty exposées au début du parcours, et les peintures divisionnistes présentées en contrepoint. Proches du pointillisme français, les œuvres de Giovanni Segantini, Gaetano Previati et Giuseppe Pellizza Da Volpedo sont toutefois empreintes des tendances symbolistes qui irriguent l'art Liberty. Il était fondamental de présenter leur travail, d'autant que les futuristes revendiquent cet héritage malgré leur volonté de faire table rase du passé... Les futuristes vont révolutionner la peinture comme les arts décoratifs à partir de 1909. Soucieux de « réaliser cette fusion totale d'art et de vie », ils confèrent une dimension

nouvelle au dialogue entre les arts. Fortunato Depero, Giacomo Balla et bien d'autres ouvrent des maisons d'art pour lesquelles ils créent non seulement des peintures mais aussi du mobilier, des jouets, des tapis... Jusque dans les années 1940, près d'un millier d'artistes se revendiquent du mouvement fondé et défendu par le charismatique Filippo Tommaso Marinetti ! Des manifestes futuristes sont publiés pour le cinéma, la mode, la cuisine... Par la suite, des mouvements comme la métaphysique, développée par Giorgio De Chirico, auront peu d'écho dans les arts décoratifs. Une même volonté de redécouvrir

l'art classique s'exprime néanmoins dans les porcelaines de Gio Ponti ou les objets en verre de Vittorio Zecchin. Dans les années 1930, le dialogue redevient évident car les peintres abstraits et les architectes-designers rationalistes dont ils sont proches conçoivent mobilier et objets usuels.

La péninsule bénéficie au début du XX^e siècle d'une tradition artisanale extrêmement vivace. Comment les artistes parviennent-ils à allier tradition et modernité ?

Il faut souligner l'importance des écoles d'arts appliqués, des écoles d'arts et métiers et des écoles polytechniques en Italie. Leur démarche est souvent sociale car il s'agit de former à l'artisanat des personnes issues des

« Les futuristes entendent engager une révolution globale destinée à changer la société »

classes populaires ; la Scuola Umanitaria est fondée à Milan en 1903 dans le cadre d'une œuvre d'assistance publique d'inspiration socialiste. Mais il s'agit aussi de former le goût des Italiens et d'améliorer leur vie quotidienne. Durant les premières décennies du XX^e siècle, l'artisanat change de visage dans le nord de la péninsule. La tradition de l'ébénisterie, à la base même du développement du Liberty, donne naissance à des meubles raffinés conçus par Carlo Bugatti et Eugenio

Quarti. Le succès est tel qu'ils sont répliqués en grand nombre pour être diffusés dans les intérieurs de la nouvelle classe bourgeoise. La tradition de la céramique en Toscane est remise au goût du jour par Galileo Chini, peintre et décorateur qui ouvre la manufacture Arte della Ceramica en 1896 et réinvente cette pratique ancestrale au gré de pièces pleinement modernes. Vittorio Zecchin, issu d'une famille de maîtres verriers de Murano, a quant à lui contribué à renouveler l'art du verre. Directeur artistique de la manufacture Venini, il crée des pièces uniques d'un extrême raffinement ainsi que des objets qui pourront être largement diffusés. La volonté de perpétuer la tradition en la transformant grâce à un langage moderne s'observe dans tous les domaines.

Les futuristes entendent appliquer leur nouvelle esthétique à toutes les disciplines, engager une révolution globale destinée à changer la société par une créativité sans limite. Dans

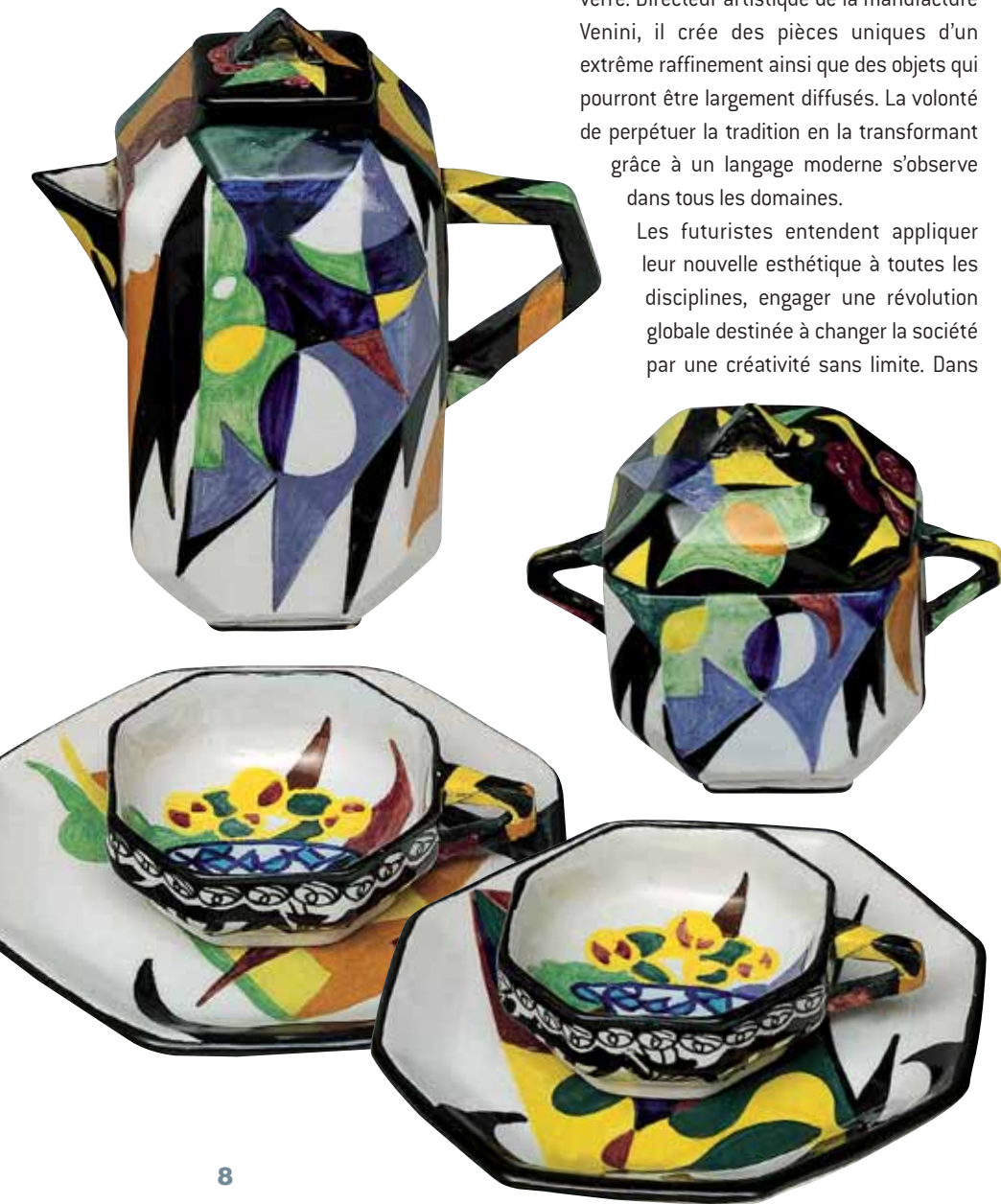
ce contexte, la distinction entre arts majeurs et arts mineurs perd peu à peu de sa pertinence : œuvres, objets d'art, architecture sont le signe d'une même créativité.

À une époque où les artistes, de plus en plus polyvalents, œuvrent à l'aménagement des maisons particulières et des bâtiments publics, quel est le rôle des architectes ?

Leur rôle a été fondamental dès la période Liberty. Nous évoquons quelques architectes importants à travers des agrandissements de leurs projets phares, et notamment les architectures futuristes très utopiques d'Antonio Sant'Elia, qui n'ont jamais trouvé de réalisation pratique. Sous le fascisme, de grands architectes comme Marcello Piacentini se font les interprètes du pouvoir en édifiant et en aménageant de grands bâtiments publics ; nous montrons les objets qu'ils ont conçus dans ce cadre. Il faut avoir à l'esprit que le bâtiment le plus moderne est alors la Casa del Fascio, édiflée par Giuseppe Terragni à Côme. Ce sont ces architectes qui permettent à l'Italie d'entrer de plain-pied dans la modernité à partir des années 1930.

À propos du fascisme, il semble que le rapport entre art et politique ait été une constante durant cette période. S'agit-il d'un fil conducteur de l'exposition ?

On peut en effet aborder l'exposition à travers le prisme de la politique. Déjà vers 1850, les Macchiaioli, auxquels Orsay a consacré une exposition en 2013, avaient participé aux batailles du Risorgimento ; leurs toiles laissaient transparaître leur foi et leurs doutes quant à l'avenir de leur pays (voir *L'Objet d'Art hors-série 67*). Au tournant des XIX^e et XX^e siècles, le divisionnisme dans son versant social met en lumière le difficile processus d'unification d'une Italie fracturée par les inégalités entre Nord et Sud. Quelques années plus tard, les futuristes s'impliquent à leur manière dans la vie sociale et politique





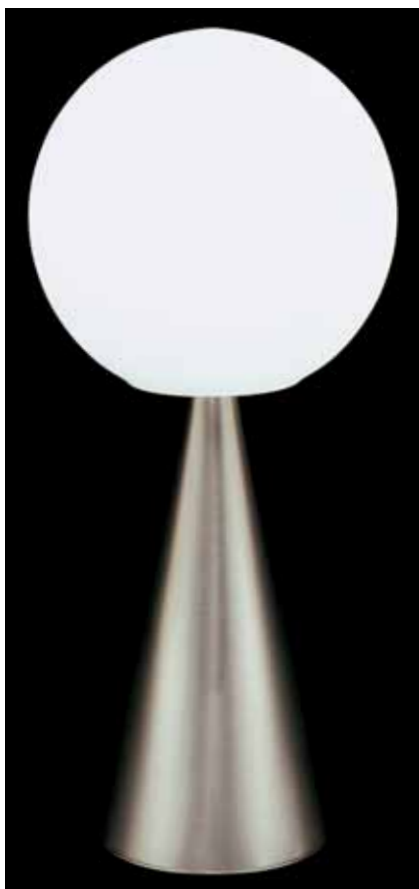
du pays. Pour Marinetti, « la guerre est la seule hygiène du monde », le seul moyen de faire table rase du passé pour mettre en place une nouvelle société. Plusieurs futuristes ont d'ailleurs trouvé la mort durant la Première Guerre mondiale. Le vaste mouvement de retour à l'ordre qui gagne l'Europe après 1918 répond, en Italie, à la volonté de revenir à un passé glorieux, comme le prône également Mussolini. Contrairement à d'au-

tres régimes totalitaires pourtant, le fascisme italien ne contrôle pas les arts de manière rigoureuse. Une certaine liberté a été accordée aux expérimentations les plus novatrices, du moins dans le domaine des beaux-arts. Soucieux de légitimer son pouvoir en s'inscrivant dans la lignée des empereurs romains, Mussolini soutient aussi bien le retour à l'ordre que le rationalisme et l'art abstrait.

Marcello Piacentini, cabinet et deux chaises pour la maison de Fiametta Sarfatti, 1933. Bois peint et miroir, cabinet : H. 200 ; L. 110 ; P. 38 cm, chaises : H. 90 ; L. 43 ; P. 42,3 cm. Collection particulière Photographie Alessandro Vasari © Droits réservés

PAGE DE GAUCHE Giacomo Balla, service à café, atelier Céramique Gatti, 1929. Faïence majolique polychrome, cafetière : H. 17 ; L. 13 ; P. 6 cm Faenza, Museo Ceramica Gatti © De Agostini Picture Library / Scala, Florence © adagg, Paris 2015

« Le retour à l'ordre n'est pas à proprement parler un mouvement, mais plutôt un sentiment qui touche profondément les artistes »



Gio Ponti, *Lampe Bilia*, 1931 [réédition]
Métal, verre opalin, H. 43 ; diam. 20 cm
Corsico, Fontana Arte. Photo service de presse
© Fontana Arte © Droits réservés

CI-CONTRE Osvaldo Licini, *Oiseau 2*, vers 1936
Émail sur panneau de bois, 74 x 94 cm
Turin, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e
Contemporanea © De Agostini Picture Library /
Scala, Florence © adagp, Paris 2015

PAGE DE DROITE Ubaldo Oppi, *Les Amies*, 1924
Huile sur toile, 120,5 x 101 cm
Collection particulière
© akg-images / Cameraphoto

Le retour à l'ordre observé dans toute l'Europe au lendemain de la Première Guerre mondiale trouve un terrain particulièrement propice en Italie. Comment le définissez-vous ?

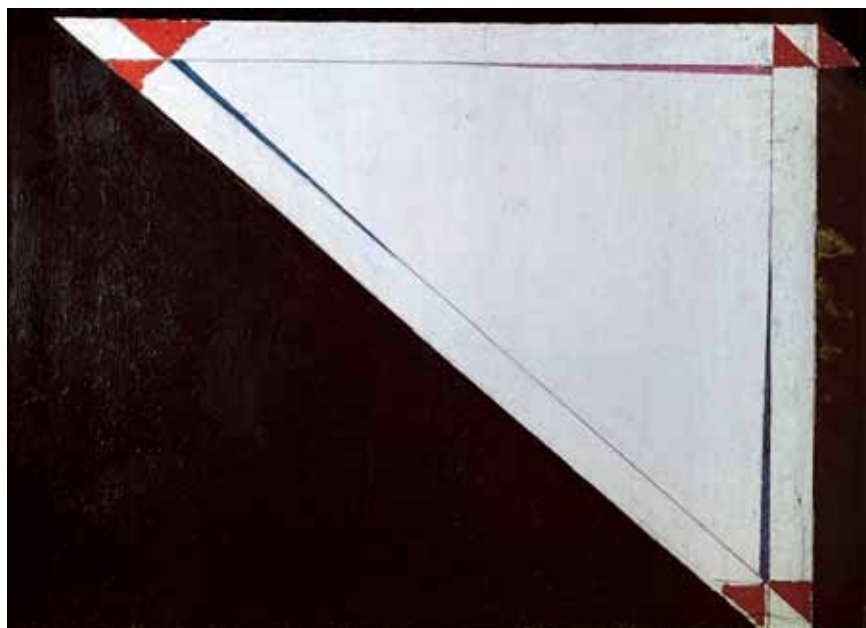
Il ne s'agit pas à proprement parler d'un mouvement, mais plutôt d'un sentiment qui touche profondément les artistes et donne naissance à des mouvements aussi divers que le Réalisme magique ou le Novecento. Très tôt en Italie, les artistes qui s'étaient illustrés par leur avant-gardisme, tels Carlo Carrà ou Gino Severini, ont ce désir de retrouver la leçon des maîtres anciens. Il ne s'agit pas de revenir en arrière mais bien de puiser aux sources même de l'art pour créer un nouveau langage moderne ! Cette tendance connaît des développements à travers l'Europe ; elle va pourtant s'exprimer avec une vigueur singulière en Italie, du fait de son très riche patrimoine artistique. Des artistes comme Felice Casorati se passionnent pour les Primitifs italiens tandis que d'autres s'inspirent plutôt de l'Antiquité ; la peinture métaphysique est véritablement « un rêve habillé d'antique ». Le Réalisme magique et le Novecento, qui évoluent de manière paral-

lèle et se superposent en partie, nourrissent un même intérêt pour les maîtres anciens.

Les artistes italiens se montrent sensibles aux expérimentations de l'avant-garde européenne. Quels liens entretiennent-ils avec Paris, qui s'impose alors comme la capitale des arts ?

De nombreuses expositions organisées à Turin, Milan ou Venise contribuent à faire connaître l'art international aux Italiens qui se sont toujours montrés ouverts aux influences étrangères. Ainsi, les œuvres de Gustav Klimt présentées à la Biennale de Venise en 1910 trouvent un écho dans la production de Zecchin et de Casorati.

Paris revêt une importance particulière pour les Italiens et surtout pour les futuristes. C'est dans les pages du *Figaro* que Marinetti publie le manifeste du mouvement en 1909. Les ambitions qu'il y affiche ne sont pas encore pleinement réalisées lorsque Carrà, Boccioni et Severini se rendent à Paris en 1911. Au contact du cubisme, ils parviennent alors à transformer leur langage, en traduisant l'idée de dynamisme par la décomposi-



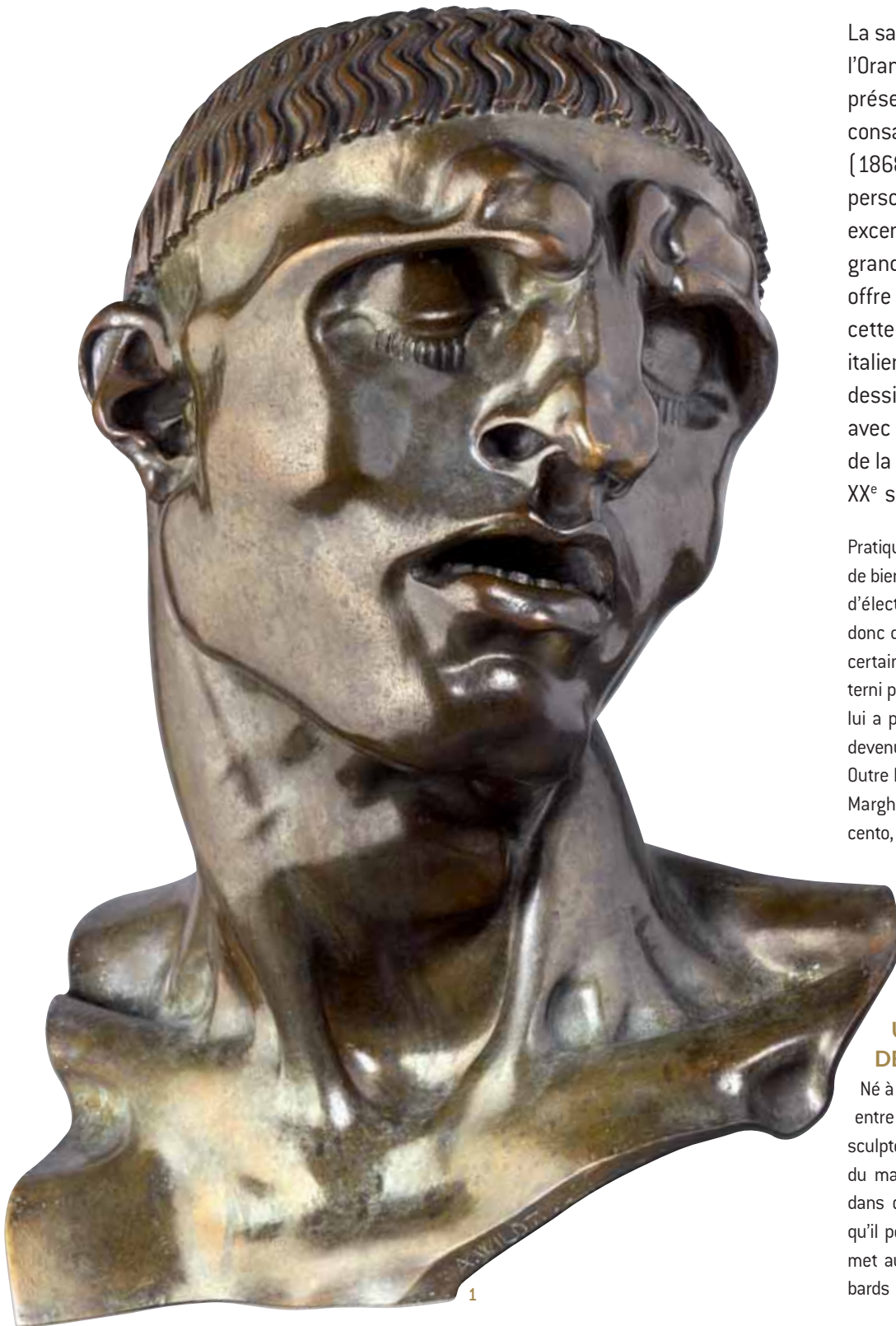


tion de la forme et de la couleur. Beaucoup de chefs-d'œuvre du futurisme naissent autour de 1912, date à laquelle la galerie parisienne Bernheim-Jeune consacre une première exposition au mouvement. De nombreux Italiens ont séjourné à Paris ; Giorgio De Chirico, qui y a vécu entre 1911 et 1915, s'est

lié avec Apollinaire et le marchand Paul Guillaume. Dans les années 1920, l'Italie évolue vers un régime totalitaire et se concentre de plus en plus sur l'idée d'identité nationale, mais les artistes demeurent réceptifs aux nouveautés. À la fin du parcours, nous mettons également en évidence l'influence de Le

Corbusier et du collectif Abstraction-Création sur l'art italien des années 1930. Les Italiens parviennent en outre à se faire connaître à l'étranger : l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, qui se tient à Paris en 1925, consacre les créations des futuristes et les œuvres de Gio Ponti.

ADOLFO WILDT, LE DERNIER SYMBOLISTE



La saison italienne se poursuit à l'Orangerie où le musée d'Orsay présente la première rétrospective consacrée au sculpteur Adolfo Wildt (1868-1931). L'œuvre de cette personnalité tourmentée et excentrique, évoluant à l'écart des grandes tendances artistiques, offre en creux un éclairage sur cette période féconde pour l'art italien. Une centaine de sculptures, dessins et photographies dialoguent avec quelques œuvres de l'Antiquité, de la Renaissance et du début du XX^e siècle.

Pratiquement inconnu en France – à l'instar de bien des artistes italiens – Wildt fait figure d'électron libre. Éminemment singulier et donc difficile à situer, il a pourtant connu un certain succès durant les années 1920, vite terni par ses liens avec le régime fasciste qui lui a passé plusieurs commandes officielles devenues des emblèmes de la propagande. Outre les bustes du Duce et de sa maîtresse, Margherita Sarfatti – fondatrice du Novecento, dont il deviendra l'un des proches – on peut évoquer le *Monument de la Victoire*, à Balzano. Au gré d'un parcours chronologique et thématique, l'exposition jette un coup de projecteur sur l'ensemble de sa carrière.

UN PRATICIEN DEVENU ARTISTE

Né à Milan dans une famille modeste, Adolfo entre à tout juste 11 ans dans l'atelier du sculpteur Giuseppe Grandi, qui l'initie à la taille du marbre. En quelques années, il acquiert dans ce domaine une prodigieuse dextérité qu'il perfectionne auprès de Federico Villa et met au service de plusieurs sculpteurs lombards chez lesquels il devient « finisseur ».



Cette formation en atelier lui procure également une certaine connaissance des chefs-d'œuvre de l'Antiquité et de la Renaissance. Toutefois, bien plus qu'avec le milieu lombard, c'est avec les pays germaniques que le sculpteur noue très tôt des liens étroits, par l'entremise du collectionneur prussien Franz Rose. Par un contrat signé en 1894, ce dernier lui assure un confortable salaire annuel de 4 000 livres, en échange du premier exemplaire de chacune de ses créations. Mécène cultivé, Rose contrôle en réalité la production de son protégé qui confie : « L'unique préoccupation de mon ami fut d'insuffler à mon art du sérieux, de la force, de la puissance et de la profondeur. [...] Il tenta par tous les moyens d'empêcher que mes œuvres fussent contaminées par l'atmosphère artistique dans laquelle je vivais et il me maintenait à l'écart de tous avec une jalousie étonnante¹ ». Aux portraits de jeunes filles empreints de naturalisme des années 1890, succèdent les sculp-

tures expressionnistes réalisées pour la villa et le parc du collectionneur, où se côtoient sarcophages romains, copies de Donatello ou de Titien, et œuvres de jeunes symbolistes tels Albert Welti et Ernst Kreidolf. Le Milanais occupe la place d'honneur et conçoit même la monumentale fontaine d'intérieur *Le Saint, le Jeune et la Sagesse* (ou *Trilogie*). Cette œuvre conservée dans les jardins de la villa royale de Milan (Galerie d'Art moderne), démontre l'intérêt du sculpteur pour la traduction des expressions et le rendu exagéré de l'anatomie.

LA TOURMENTE

C'est plongé dans une poignante détresse que Wildt se représente, en 1909, dans le *Masque de douleur* ; les traits tirés, la bouche figée en un rictus, les yeux simplement creusés. L'artiste traverse alors une période de grave dépression et se questionne sur le sens de son art. En 1912, le décès soudain de son protecteur le contraint à tenter de se faire une

1 *Vir temporis acti*, dit *Homme du temps passé*, 1921. Bronze, H. 55 ; L. 55 cm. Paris, musée d'Orsay © Musée d'Orsay, dist. RMN – P. Schmidt

2 *Masque de douleur*, dit aussi *Autoportrait*, 1909. Marbre partiellement doré, H. 37 ; L. 31 ; P. 17 cm. Folli, Musei Civici, Palazzo Romagnoli, Collezioni del Novecento © Palazzo Romagnoli, Pinacoteca civica, Folli

3 *Les Péchés mortels*, 1913. Encre et or sur parchemin, 26,6 x 19,3 cm. Padoue, collection particulière. Courtesy Galleria Gomiero Padova-Milano © Photo Marzio De Santis

1. Cité par Paola Mola, « Le symboliste inconnu », *FMR*, édition française, n°22, p. 81-96, 1989.



1 *Bénitier*, dit aussi *Fontaine sainte*, 1921
Mosaïque, bronze doré et onyx, H. 47,2 ; L. 44,7 ;
P. 10 cm. Folì, Musei Civici, Palazzo Romagnoli,
Collezioni del Novecento © Palazzo Romagnoli,
Pinacoteca civica, Folì

2 *Caractère fier – Âme simple*, 1912. Marbre
partiellement doré, H. 38 ; L. 57 ; P. 37 cm.
Venise, Fondazione Musei Civici di Venezia,
Galleria Internazionale d'Arte Moderna di
Ca'Pesaro 2015 © Photo Archive – Fondazione
Musei Civici di Venezia

3 *Mère adoptive*, 1917. Plâtre, H. 210 ; L. 75 ;
P. 73 cm. Venise, Fondazione Musei Civici di
Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna
di Ca'Pesaro 2015 © Photo Archive – Fondazione
Musei Civici di Venezia

Photos service de presse



place dans le milieu italien à l'écart duquel il s'était tenu. Cette même année, sa *Trilogie* est contre toute attente primée lors de l'exposition nationale de Brera, le jury y percevant un retour à la tradition académique et à la virtuosité technique alors malmenées par les avant-gardes. Toutefois, ses œuvres singulières déstabilisent la critique qui apprécie pourtant le symbolisme poétique et angoissé de Leonardo Bistolfi, qualifié de « sculpteur de la douleur ». Wildt peine à s'imposer et devra se contenter, jusque vers 1920, de commandes passées par son cercle de proches. Il ne s'engage dans aucun grand courant mais puise à diverses sources et s'inspire notamment des Sécessions d'Europe centrale. C'est surtout à Klimt que renvoient ses dessins épurés, où perspective et modelé sont niés au profit de motifs décoratifs aux contours sinueux. Cette recherche ornementale, également sensible dans les sculptures, s'exprime tout particulièrement dans les chevelures dorées de

Caractère fier – Âme simple, ou dans l'énigmatique *Homme du temps passé*, dont Orsay a acquis une version en bronze en 2013. Longs cils, cheveux creusés en strigiles, ossature et musculature exacerbées : ce buste à l'expressionnisme torturé trahit l'attirance du sculpteur pour une stylisation décorative – et résolument antinaturaliste – nourrie de l'influence de l'Art Nouveau.

« UNE ŒUVRE D'ART EST FAITE POUR L'ÂME »

La spiritualité obsessionnelle d'Adolfo Wildt imprègne ses œuvres, en particulier durant la guerre. Il livre alors des sculptures, des bustes ou de simples masques dont la sobriété confine à la sècheresse, telles *L'Âme et son habit*, *Marie donne le jour aux petits enfants chrétiens* ou encore *La Mère adoptive*, une thématique importante à laquelle l'exposition consacre une section à part. Aux courbes fluides des drapés s'opposent les visages anguleux, abandonnés dans une

introspection silencieuse. Figures récurrentes dans la production wildtienne, mères et Vierges donneront lieu à des représentations tantôt résolument stylisées, tantôt éminemment naturalistes, dans la veine de ses œuvres de jeunesse. Mais c'est surtout dans le domaine des monuments funéraires que l'artiste introduit des innovations décisives. Prenant le contrepied des règles immuables qui régissent cette production, il remplace les motifs traditionnels et pompeux par un vocabulaire simple, que viennent magnifier la beauté des matériaux et la virtuosité du travail – les photographies des sépulcres des familles Chieritti et Rossi, réalisés en 1926, sont présentées à l'exposition. Les représentations exaltées de saints, sont contemporaines d'œuvres plus utilitaires, tel le bénitier dit *Fontaine sainte*, qui conjugue un visage émacié en onyx blanc et un arbre stylisé en bronze doré, le tout disposé sur un fond de mosaïques bleues.

Merveilleux praticien, Wildt a souhaité transmettre son savoir-faire au sein de l'école du marbre, qu'il ouvre à tous gratuitement à Milan, en 1923. À cette date, remarqué par Margherita Sarfatti, il obtient commandes et honneurs officiels ; son ascension tardive (il a plus de cinquante ans) sera fulgurante. Ses portraits, à la fois grandioses et hiératiques, lui valent un franc succès. Outre le fameux buste de Mussolini, icône du pouvoir répliquée sur les affiches et dans les manuels scolaires, le sculpteur immortalise les traits de proches du régime, comme le journaliste Nicola Bonservizi. Parmi la série de portraits d'hommes célèbres dévoilés en fin de parcours figurent le prodigieux buste du pape Pie XI, homme frêle qui apparaît ici en conquérant altier portant les insignes de sa fonction, ou le masque du pilote Arturo Ferrari, d'une pureté formelle troublante. Dans cette dernière section, *Parsifal*, l'ultime chef-d'œuvre du maître, côtoie les sculptures de ses élèves, Lucio Fontana et Fausto Melotti. M. E.-B.

3





LE LIBERTY

TRIOMPHE DE LA NATURE

À la fin du XIX^e siècle, lignes sinueuses et motifs issus de la nature investissent l'architecture et les arts décoratifs en Europe. Se dégageant de la tradition, l'Art Nouveau ambitionne de réaliser l'unité de l'art et de la vie en alliant de manière inédite le beau et l'utile. Sous le nom de Liberty, le mouvement rencontre un grand succès dans le nord de l'Italie. PAR CAROLE PHILIPPON

Umberto Bellotto, *Vase Plume de paon*, verrerie Artisti Barovier, vers 1914. Verre de Murano et fer forgé, H. 55 cm. Paris, musée d'Orsay. Photo service de presse
© Musée d'Orsay, dist. RMN – P. Schmidt

PAGE DE DROITE Leopoldo Metlicovitz, affiche de l'opéra *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini, 1904
Lithographie, 144 x 103,9 cm. Collection particulière
© Leemage



MADAMA BUTTERFLY

(DA JOHN L. LONG E DAVID BELASCO) — TRAGEDIA GIAPPONESE

DI LILICA E G. GIACOSA • MUSICA DI
GIACOMO PUCCINI

G. RICORDI & C. — EDITORI



PREMIER style moderne international, l'Art Nouveau est connu en Italie sous l'appellation de Style floral ou de Liberty, du nom du grand magasin londonien Liberty & Co, qui diffuse dès 1884 un tissu orné de motifs floraux au succès fulgurant. Le mouvement revêt en Italie une importance moindre que dans les autres pays. En effet, le Liberty ne se développe vraiment qu'à partir de la première Exposition internationale d'art décoratif moderne de Turin, en 1902, et sera balayé par les futuristes dès 1909. La péninsule, qui n'est unifiée que depuis 1861, adhère à ce phénomène artistique international, mais de façon moins unitaire qu'ailleurs. Toutefois, l'Italie, encore peu développée au niveau industriel, en particulier dans le Sud, bénéficie d'un artisanat particulièrement vivace et d'une main-d'œuvre hautement spécialisée qui permettent à la nouvelle industrie artistique de se développer. Le Liberty est intimement lié à l'opulente classe bourgeoise émergente ; chaque famille souhaite donner une image originale d'elle-même en faisant créer des objets uniques. En privilégiant la pièce unique au standard industriel et, par extension, le travail artisanal à la mécanisation, ce mouvement est en rupture par rapport à la civilisation industrielle. Véritable symbole de la synthèse entre les arts, le Liberty envahit tous les domaines, y compris celui de la vie quotidienne, l'art étant entendu comme expérience globale visant à sublimer l'existence. Il s'agit d'accompagner l'évolution de la société par une esthétique nouvelle.

CI-CONTRE Domenico Baccarini, *Vase Envol de femmes*, (*Théorie des filles*), modèle 1903, réalisation 1909-10
Terre cuite partiellement émaillée, H. 79 ; L. 23 cm
Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche © Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza

À DROITE Leonardo Bistolfi, affiche pour la première Exposition internationale d'art décoratif moderne de Turin en 1902. 100 x 146 cm. Londres, Victoria and Albert Museum © Scala, Florence, V&A Images / Victoria and Albert Museum, London



S'INSPIRER DE LA NATURE

LES artistes entendent créer un style entièrement nouveau mais puisent en réalité de multiples sources, de la peinture italienne de la Renaissance au maniérisme, du préraphaélisme au symbolisme et de l'orientalisme au néogothique. L'esthétique de Botticelli apparaît comme l'une des sources d'inspiration majeures des artisans-artisans Liberty. Le tracé précis, typique de ce style, doit beaucoup au Florentin. *La Naissance de Vénus* ainsi que les trois Grâces de *Printemps* ne cessent de s'imposer dans les créations italiennes de l'époque, comme en témoignent les trois figures dansantes de Leonardo Bistolfi, dessinées pour un vase et reprises pour l'affiche de l'exposition de Turin, en 1902. Dans l'Art Nouveau, l'espace non préétabli se crée au gré du mouvement. La ligne serpentine¹ – d'origine michelangelesque, et reprise à l'envi par les peintres maniéristes – qui incarne l'image en mouvement est l'élément le plus typique du Liberty. Les lignes sinueuses qui gagnent éléments et objets décoratifs sont pui-

sées dans le corps féminin et la nature. Ce n'est pas un hasard si l'autre appellation du Liberty est le « style floral » : fleurs et plantes étant jugées décoratives par essence, l'étude minutieuse de la nature (que l'on retrouve dans les peintures de Giuseppe Pellizza Da Volpedo à la même époque) constitue le point de départ de cette nouvelle poétique. Parallèlement à cette prédilection pour la flore, les animaux et les insectes, qui incarnent l'énergie de la nature, apparaissent aussi de manière récurrente, envahissant notamment les vases en terre cuite émaillée de Galileo Chini. Le corps de la femme est sans conteste l'icône indépassable de la nouvelle esthétique. Fortement idéalisée, elle est souvent figurée avec une longue chevelure ondoyante, nue ou vêtue de voiles flottants (Domenico Baccarini, *Vase Envol de femmes*).

1. Pour Félix Bracquémont, graveur et céramiste, « ce qui dans la vie est geste, mouvement, expression de caractère, manifestation d'êtres vivants et dispositions d'objets, devient ligne dans l'œuvre d'art ». *Du dessin et de la couleur*, 1885.

D'HÔTELS EN VILLAS

A QUELQUES notables exceptions, ce style purement décoratif s'exprime peu en peinture ; en revanche, il contribue à réinventer l'architecture et les arts appliqués. Bien que le premier exemple d'architecture d'intérieur Liberty en Italie soit le salon du grand hôtel Villa Igiea de Palerme, c'est la bourgeoisie septentrionale qui adhère initialement au nouveau style. Turin et Milan sont donc les



premiers centres Liberty, grâce à des architectes de renom parmi lesquels Pietro Fenoglio, Annibale Rigotti ou Antonio Vandone. Villes traditionnellement ouvertes aux tendances internationales, Bologne et Naples sont deux autres centres vitaux du Liberty. Tandis qu'à Rome, Gino Coppedè réalise le Quartiere Coppedè, un quartier Art Nouveau qui mêle de multiples influences, à Florence, de nombreux architectes adhèrent au mouvement. Parmi eux, Giovanni Michelazzi se distingue par sa fantaisie et son incroyable créativité. Les lieux de villégiature, notamment les villes d'eaux (thermes Berzieri, Salsomaggiore, 1922) et les stations balnéaires, ont constitué un terrain propice au développement du Liberty. Villas et palais voient souvent leurs façades rehaussées de motifs floraux en fer forgé, en stuc ou en céramique. Le Villino Broggi Caraceni du Florentin Michelazzi est orné de céramiques de Chini. Actif à Rome, Garibaldi Burba fait appel au même Chini pour le Villino Cagiati édifié en 1902, et collabore avec Alessandro Mazzucotelli pour le fer forgé et Silvio Galimberti pour les décors peints et les mosaïques.

Villino Cagiati, Prati, Rome, 1902. Garibaldi Burba (architecture), Galileo Chini (céramique), Alessandro Mazzucotelli (fer forgé) et Silvio Galimberti (décors) © D.R.

L'ARTISANAT À L'HONNEUR

L'ART Nouveau, qui vise à embellir la vie dans toutes ses composantes, va contribuer à faire renaître les traditions artistiques populaires qui s'étaient émoussées. Céramique, verre, mobilier : l'ensemble des arts dits « mineurs » sont remis au goût du jour grâce à des artistes polyvalents, inventifs et visionnaires. Nombre d'entre eux sont issus du milieu prolétaire et parviennent à s'élever socialement grâce à leur talent. C'est le cas de l'ébéniste Eugenio Quarti, de son ami Mazzucotelli, éminent spécialiste du fer forgé, ou encore du sculpteur romain Dulio Cambellotti, qui tous conçoivent leur propre production. Les vitraux, jusqu'alors réservés aux lieux sacrés, font leur apparition chez les particuliers ou dans les magasins. C'est par le biais des arts graphiques (et notamment de la lithographie) que le Liberty bénéficie d'une diffusion massive et populaire ; les affiches publicitaires de Giovanni Maria Mataloni ou de Leopoldo Metlicovitz (affiche pour l'opéra *Madame Butterfly*) propagent ce nouveau style dans les villes, touchant

ainsi toutes les classes sociales. Dans le domaine du mobilier, Carlo Bugatti demeure aussi inclassable qu'insurpassable. Passé dans son atelier après une formation à Paris, Eugenio Quarti fait carrière à Milan où il acquiert une grande renommée. Orsay conserve de lui un superbe bureau-coiffeuse et sa chaise, en noyer incrusté de filets de laiton et de nacre. Tandis que Galileo Chini donne un souffle nouveau à la tradition de la céramique, et que Vittorio Zecchin remet à l'honneur l'art du verre, le fer forgé renaît véritablement grâce à Alessandro Mazzucotelli. Ce représentant majeur du Liberty excelle dans l'exécution de décors zoomorphes naturalistes qui ornent ses balustrades, grilles, rampes d'escalier et luminaires. On lui doit des pièces aussi variées que l'insolite *Torchère avec défense de narval* ou le *Lampadaire aux papillons*. Le Liberty s'essouffle à partir des années 1910, mais perdure discrètement jusqu'aux années 1930 dans la décoration des stations thermales, des cimetières ou des hôtels.



Eugenio Quarti, bureau-coiffeuse et sa chaise, vers 1898
Noyer, bois marqueté, incrustations de laiton et nacre,
H. 78,5 ; L. 53 ; P. 79,5 cm et H. 92,7 ; L. 29 ; P. 35 cm
Paris, musée d'Orsay. Photos service de presse
© Musée d'Orsay, dist. RMN – P. Schmidt

LA PEINTURE DIVISIONNISTE



1 Gaetano Previati, *La Danse des heures*, 1899. Huile et tempera sur toile, 134 x 200 cm. Milan, Fondazione Cariplo
© De Agostini Picture Library / Scala, Florence

2 Giuseppe Pellizza Da Volpedo, *Le Miroir de la vie*, 1895-98. Huile sur toile, 132 x 291 cm. Turin, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea
© akg-images



3 Giovanni Segantini, *L'Amour aux sources de la vie*, 1896. Huile sur toile, 72 x 100 cm. Milano, Galleria d'Arte Moderna
Photo service de presse
© Photo Galleria d'Arte Moderna Milano

À l'instar des pointillistes français, les divisionnistes italiens s'inspirent des recherches scientifiques sur la perception des couleurs et de la lumière. Pour eux toutefois, cette esthétique n'est pas une fin mais un moyen de « rendre l'œuvre plus efficace » pour traduire des sujets évoluant entre réalité et symbolisme.

Le divisionnisme fait son apparition en Italie en 1891, à la première Triennale de Brera. Deux chefs-d'œuvre y sont exposés : *Maternité* de Gaetano Previati et *Les Deux mères*¹ de Giovanni Segantini. Si le premier est raillé – en raison de l'écart entre le sujet, quotidien et humble, et le traitement pictural évanescent, voire irréel qui efface toute matérialité –, le second est loué comme une ode à la maternité universelle, une notion qui transcende la barrière entre humains et animaux, dans un élan de communion intime avec la nature, typique de la poétique segantinienne. Deux aspects du divisionnisme s'expriment ici : le divisionnisme symboliste de Previati (vision abstraite, par-delà le réel) et le divisionnisme naturaliste de Segantini (vision concrète, ancrée dans le réel). Le divisionnisme consiste à associer de petites touches, points, traits ou filaments de couleurs primaires ; le mélange optique des tons opéré par l'œil permet de percevoir les couleurs secondaires. Ainsi, pour Previati, la peinture est « une réduction de la réalité à des lignes et à des points colorés ». Vittore Grubicy de Dragon, peintre, critique d'art et galeriste, joue un rôle fondamental dans l'émergence du mouvement. Particulièrement cultivé et très au fait des dernières tendances artistiques européennes, il soutient financièrement bon nombre d'artistes.

Chaque divisionniste propose une interprétation personnelle de cette nouvelle esthétique.



Certains – à l’instar de Previati et de ses filaments caractéristiques qui dissolvent la forme et accentuent l’onirisme (*La Danse des heures*) – s’éloignent de la réalité et se rapprochent des thématiques symbolistes². Le divisionnisme de Previati, radicalement anti-naturaliste et toujours enclin à un sentimentalisme exacerbé, n’est pas sans rappeler les préraphaélites, mais certaines de ses œuvres trahissent l’influence de la *Scapigliatura*³ qui l’amène à traiter des sujets considérés comme sulfureux – il représente ainsi des fumeuses de haschisch. Le divisionnisme de Segantini, en revanche, est ancré dans le réel ; ses œuvres aspirent à une harmonie entre l’homme et la nature qui l’entoure, en témoigne par exemple *Pâturages au printemps* (Milan, pinacothèque de Brera). Il est l’un des plus grands interprètes de la peinture de montagne, mais peut également s’égarer dans des visions plus naïves, comme il le fait dans *L’Amour aux sources de la vie*. Giulio Aristide Sartorio oscille quant à lui entre sym-

bolisme et classicisme. Il adhère au mouvement *In Arte Libertas* (porte d’entrée du préraphaélisme en Italie), créé en 1885 à Rome par Nino Costa, avant de faire partie dès 1904 des *XXV della campagna romana*, un groupe de peintres qui cherche à réinventer les représentations d’après nature de la campagne romaine, sous la forme de paysages ou d’épisodes de la vie champêtre. Segantini et Sartorio sont inspirés par la campagne et la condition paysanne, à l’instar de Giuseppe Pellizza Da Volpedo, qui affiche une grande sensibilité pour les questions sociales. Issu du milieu paysan, il souhaite donner un sens à sa peinture ; il revendique le rôle actif de l’artiste dans la société en choisissant de témoigner de réalités de son époque. Dans un premier temps, il s’exprime à travers un verisme dépouillé et intense. Amené au divisionnisme par Grubicy de Dragon, il aborde des thématiques symbolistes, ce qu’illustre parfaitement *Le Miroir de la vie*. Son plus grand chef d’œuvre – à caractère social – est *Le*

Quart-État de 1901 (Milan, pinacothèque de Brera), qui symbolise les mouvements ouvriers et paysans des années 1880 et 1890. Angelo Morbelli combine lui aussi divisionnisme et conscience sociale. Il dépeint le quotidien de marginaux ou d’« invisibles » rendus de manière très réaliste ; il scrute la solitude des hospices qui accueillent les vieillards délaissés. Son poignant *Jour de fête à l’hospice Trivulzio*, conservé à Orsay, lui vaut la médaille d’or à l’Exposition universelle de Paris en 1900. C. P.

1. Il s’agit de son plus grand chef-d’œuvre. Il évoque l’égalité entre les espèces devant l’instinct maternel. Le thème de la maternité est récurrent dans la peinture divisionniste.

2. « Le divisionnisme italien se pose comme syncrétisme divisionniste-symboliste », Antonio Del Guercio, *La Pittura dell’Ottocento*, UTET, Turin, 1982, p. 119.

3. La *Scapigliatura*, ou « bohème », est un mouvement littéraire italien, lié aux avant-gardes picturales et musicales, caractérisé par une volonté de rupture avec les mythes de la bourgeoisie libérale et la naissance d’une nouvelle sensibilité décadente.



Psyché, vers 1902. Parchemin, bois, cuivre, étain, H. 180 ; L. 105 ; P. 61 cm
Paris, musée d'Orsay
Photo service de presse
© Musée d'Orsay, dist. RMN – P. Schmidt



CARLO BUGATTI

Le Milanais Carlo Bugatti se fait connaître dès les années 1880 grâce à son mobilier inclassable, associant matériaux nobles et esthétique « ethnique ». Sa déconcertante créativité, qui triomphe à l'exposition de Turin en 1902, lui vaut un fulgurant succès auprès d'une clientèle internationale.



CI-DESSUS
Salon de jeu et de conversation, dit Salon Escargot, présenté à l'Exposition internationale d'art décoratif moderne de Turin en 1902. Épreuve sur papier albuminé, 22,7 x 32 cm. Paris, musée d'Orsay
© RMN (musée d'Orsay) – H. Lewandowski

CI-CONTRE
Carlo Bugatti et Adrien Hébrard (fondeur), seau à glace, vers 1907-10 Argent, H. 25 ; diam. 16,2 cm
Paris, musée d'Orsay
© Musée d'Orsay, dist. RMN – P. Schmidt

La vie et l'œuvre de Carlo Bugatti (1856-1940) ont malheureusement été éclipsés par la carrière de ses deux fils, Rembrandt (sculpteur animalier au destin tragique) et Ettore, créateur des légendaires voitures. Après une formation milanaise à l'Accademia di Brera puis aux Beaux-Arts de Paris, il commence à travailler, dans les années 1870, chez Mentasti, célèbre ébéniste milanais. À partir de 1888, il ouvre sa propre fabrique de mobilier à Milan où il collabore régulièrement avec Eugenio Quarti. Cette même année, il obtient la médaille d'argent à l'exposition londonienne d'Earls Court, avant de récidiver en 1900 à l'Exposition universelle de Paris, pour enfin remporter la médaille d'or à l'Exposition internationale d'art décoratif de Turin en 1902, où son célèbre *Salon Escargot* (pièce entièrement aménagée en colimaçon) fait sensation. À cette occasion, le jury souligne qu'il est le premier Italien à imaginer un mobilier moderne. Ses meubles, parfaitement dans l'air du temps, ont un immense succès. En 1904, il s'installe définitivement à Paris où il ouvre un atelier artisanal. En plus du mobilier, il crée alors des modèles d'orfèvrerie pleins de fantaisie (seau à glace, 1907).

Cet artiste moderne, polyvalent et curieux, qui fait preuve d'une créativité inépuisable et débridée, souhaite embellir le quotidien en sublimant des objets a priori utilitaires (tables, chaises, fauteuils, paravents...). Convaincu que la raison d'être d'un objet est d'abord ornementale, son mobilier se caractérise par son anti-fonctionnalité. Il aspire à la simplicité et recherche des formes épurées ; certaines de ses chaises, qui ressemblent davantage à des sculptures qu'à des objets d'usage, peuvent adopter un aspect futuriste, telle cette chaise

entièrement recouverte de parchemin peint et doré et de cuir imprimé, imaginée pour le *Salon escargot* et dont le musée d'Orsay conserve un exemplaire. Le « style Bugatti », inclassable, en fait le parfait représentant du goût exotico-mauresque en vogue à l'époque. Il conçoit ainsi des meubles orientalisants associant bois nobles, matériaux précieux (ivoire, nacre, cuivre...) et des matières organiques parfois extravagantes (os, peaux d'âne, de chameau, de daim). Certains éléments décoratifs récurrents (tels que le tambour, les franges, les parchemins) apportent une inimitable touche ethnique à ses œuvres. L'orientalisme exprimé par Bugatti à la fin du XIX^e siècle, en plus de suggérer le dépaysement, représente la volonté d'« échapper à la brutalité de l'ère technologique galopante¹ ». La très haute qualité de sa facture, son inventivité, la fantaisie des matières qu'il exploite, l'extravagance de ses compositions font de Bugatti le trait d'union entre le mobilier XIX^e et la modernité. Il participe activement au renouveau du mobilier en y apportant un souffle nouveau et en proposant des compositions aussi originales qu'inclassables. C. P.

1. Rossana Bossaglia, « Carlo Bugatti », *Bugatti. La decorazione come sostanza* [édité par L. Delle Piane, A. Patrassi, G. Zanutti], Milan, Edizioni Lybra Immagine, 1987, p. 7.

Chaise pour le *Salon Escargot*, 1902
Bois gainé de parchemin, rehauts peints et dorés, cuivre estampé,
H. 97 ; L. 37,2 ; P. 53 cm
Paris, musée d'Orsay
Photo service de presse
© Musée d'Orsay,
dist. RMN – P. Schmidt



FOCUS SUR UN CRÉATEUR



Vase Salamandre, manufacture
Arte della Ceramica, 1898-1902
Terre cuite et émail lustré, H. 30 ;
diam. 17 cm. Collection particulière
© akg-images / De Agostini Picture
Lib. / E. Bersani Polis
© Droits réservés

CI-DESSOUS
Fresques des thermes Berzieri
à Salsomaggiore, 1913-22
© akg-images – R. Hackenberg
© Droits réservés

GALILEO CHINI

Artiste protéiforme, Galileo Chini est l'un de ces artistes-artisans issus d'un milieu modeste qui parviennent à s'élever dans la société par leur talent et leur volonté d'entreprendre. Fresquiste et décorateur reconnu, il produit dans ses manufactures des céramiques, vitraux et meubles qui se distinguent par leur ornementation novatrice et chamarrée.



Galileo Chini (1873-1956) est un artiste qui brille par sa polyvalence puisqu'il est à la fois peintre, céramiste, décorateur, costumier et scénographe. Son parcours artistique, qui va l'amener à être sollicité jusqu'au royaume de Siam (actuelle Thaïlande), est des plus étonnants. L'éclectisme de Chini se nourrit de son *aggiornamento* artistique constant. Bien qu'héritier d'une immense culture artistique que lui offrent sa ville (Florence) et son pays (l'Italie), il ne recule pas devant les innovations en se confrontant aux avant-gardes européennes. Dès ses débuts, il est particulièrement soucieux des goûts en vogue et intéressé par les techniques ancestrales, fussent-elles jugées secondaires ou surannées. C'est le cas de la peinture à fresque dont il devient un grand interprète, notamment grâce à sa parfaite maîtrise de la technique, apprise dans l'atelier (très réputé) de son maître, Augusto Burchi. Entre 1902 et 1914, il s'occupe à plusieurs reprises de la décoration des salons des Biennales de Venise, ainsi que de celle du Palais royal de Bangkok (1911-1913). De retour en Italie, Puccini décide de lui confier les décors de son opéra *Turandot*, pour lesquels il doit recréer des paysages de la Chine antique.

Parallèlement à ces grandes réalisations, Chini crée des objets décoratifs remarquables tel son *Paravent avec vagues, demoiselles de Numidie et rascasse* (1910-1915, Brescia, Galleria Bottarel & Foi) et apparaît comme l'un des plus brillants céramistes Liberty. En 1896, il fonde la Società Fiorentina Arte della Ceramica, dont il est le directeur artistique, avec l'intention de participer à la renaissance de cet art dans lequel les Florentins ont excellé – on pense à Luca Della Robbia (1400-1482), instigateur de la production en terre cuite vernissée –, tout en s'ouvrant aux nouvelles tendances artistiques. Dans les années 1900, de magnifiques céramiques et verres peints aux noms évocateurs en sont issus (*Vase aux jonquilles*, *Vase au paysage lacustre violet*, *Vase avec paons et grenades*, *Vase Salamandre*). La poétique Liberty y transparait très clairement : les éléments figurés rappellent l'intérêt pour la nature (motifs floraux et animaliers), et certains éléments sont emblématiques du mouvement. C'est le cas des grenades (que l'on retrouve dans l'Art Nouveau international) et des oiseaux, en particulier des paons, dont les queues évoquent les illusions d'optique héritées des peintres maniéristes et de leurs études sur les déformations optiques¹, en témoigne le *Vase avec des oiseaux de proie et des plumes de paons stylisées*. On retrouve enfin la figure féminine à la longue chevelure ondoillante ornée de fleurs, si représentative du Liberty, dans certaines de ses créations (*Vase en majolique polychrome décoré avec un profil féminin et des fleurs*, 1898). En 1906, Galileo fonde avec son cousin Chino la Manifattura Fornaci San Lorenzo. Le succès ne se fait pas attendre ; présent à toutes les grandes expositions nationales (Turin, Milan, Venise) et internationales (Paris, Saint-Petersbourg), il remporte de nombreux prix. En 1910, il décore les thermes Tamerici (Montecatini), puis exécute les fresques des thermes Berzieri de Salsomaggiore (1913-1922). Il collabore avec les plus grands architectes, comme Giovanni Michelazzi et Annibale Rigotti, ses céramiques ornent ainsi de nombreuses façades des résidences Liberty qui voient le jour en Italie (Villino Broggi Caraceni à Florence, Villino Cagiati à Rome, Villa Argentina à Viareggio). C. P.



À DROITE Vase avec des oiseaux de proie et des plumes de paons stylisées, manufacture Arte della Ceramica, 1898-1902. Terre cuite et émail lustré, H. 46 ; diam. 23 cm. Collection particulière
 © Scala, Florence / De Agostini Picture Library
 © Droits réservés

À GAUCHE Vase à plumes de paon et petites sphères, manufacture Chini e Co. Mugello, vers 1910
 Terre cuite et émail lustré, H. 28 ; diam. 15 cm
 Collection particulière. Photo service de presse
 © Droits réservés

1. Les artistes Liberty s'inspirent non seulement de la Renaissance, mais aussi du maniérisme dont ils apprécient les déformations corporelles et les lignes sinueuses (voir par exemple Francesco Mazzola, dit Le Parmesan, *Autoportrait au miroir convexe*, 1524, Vienne, Kunsthistorisches Museum).



Crédence, 1923. Chêne laqué noir et incrustations dorées, H. 110 ; L. 128 ; P. 52 cm. Gêne, Wolfsoniana – Fondazione regionale per la Cultura e lo Spettacolo © De Agostini Picture Library / A. Dagli Orti / Bridgeman Images © Droits réservés

Les Mille et Une Nuits, vers 1914
Huile et or sur toile, 171 x 384 cm
Paris, musée d'Orsay. Photo service de presse
© Musée d'Orsay, dist. RMN – P. Schmidt
© Droits réservés



VITTORIO ZECCHIN

Princesses et guerriers peuplent l'univers féérique de Vittorio Zecchin. Influencé à ses débuts par les Sécessions d'Europe centrale, ce fils de maître verrier met au point un langage éminemment ornemental au chromatisme raffiné, qu'il décline sur de nombreux supports.



Vittorio Zecchin (1878-1947), originaire de Murano, se forme à l'Accademia de Venise. Il commence logiquement par la peinture, avant de se focaliser, à partir des années 1920, sur les arts décoratifs. Attiré par les cultures d'Europe centrale, il se familiarise en 1905 avec la peinture symboliste mystique de Jan Toorop, avant de subir l'influence de Klimt qu'il découvre à la Biennale de 1910. Il a alors intégré depuis peu le groupe de la Ca' Pesaro et commence à exposer ses œuvres. Il y fréquente Teodoro Wolf Ferrari, un peintre lié à la Sécession munichoise avec lequel il réalise, entre 1913 et 1914, une série de vases en verre mosaïque aux motifs sécessionnistes. C'est la première incursion de Zecchin dans les arts mineurs vénitiens qu'il se donne pour mission de remettre à l'honneur. L'art du verre est d'une importance capitale pour ce fils de maître verrier, bien qu'il se distingue par l'éclectisme de son expression artistique. En 1914, il exécute pour l'hôtel Terminus son cycle fastueux de onze toiles (soit 40 m²) inspirées des *Mille et Une Nuits* et considéré comme le chef-d'œuvre de la peinture Liberty à Venise (le musée d'Orsay a récemment acquis l'une d'entre elles). Sa vive polychromie et son caractère oriental doivent autant à Klimt qu'au goût vénitien d'ascendance byzantine. Dans l'une de ses célèbres compositions, *Salomé* a un manteau orné d'un vol d'oiseaux, motif Liberty récurrent particulièrement apprécié de l'artiste qui le reprend souvent (*Salomé*, 1919).

Après 1914, il se consacre beaucoup au verre, mais s'intéresse également au tissage (tapisserie et dentelle), à la mosaïque, au mobilier. Il ouvre un atelier de tapisseries à Murano où il exécute de nombreuses pièces aux couleurs chatoyantes (*La Belle Endormie*, 1920 ; *Ève*, 1915). Son inspiration reste toutefois liée à sa peinture, puisqu'il revisite les motifs les plus typiques de ses toiles (manteaux somptueusement décorés, guerriers, vols d'oiseaux...). Après 1918, il privilégie les arts appliqués. En 1919, il expose à la Ca' Pesaro (actuel siège du musée d'Art moderne de Venise) ses vases et ses coupes classiques en verre transparent, décorés d'émaux polychromes, qui apparaissent eux aussi fidèles à son expression picturale. Après avoir dessiné des modèles pour Salviati et Barovier, son activité dans ce domaine prend de l'ampleur avec l'ouverture, en 1921, de la verrerie Cappellin Venini dont il devient le directeur artistique. Son ambition en la matière tend désormais vers l'extrême simplification des modèles, la recherche de lignes pures et de teintes claires (améthyste, jaune paille, vert clair). Il prend pour exemple les vases classiques figurés dans les œuvres des grands maîtres de la Renaissance vénitienne. C'est ainsi que naît le fabuleux *Vase Véronèse* (voir p. 50), qui est la concrétisation la plus parfaite du vase présent dans *L'Annonciation* de Paolo Véronèse (1578, Venise, Gallerie dell'Accademia). Sa production se détache des goûts XIX^e en vogue jusqu'alors. À la Biennale de 1922, ses multiples talents sont reconnus puisqu'il est présenté comme « peintre, tisseur et maître verrier ». À l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de Paris, en 1925, la verrerie qu'il dirige remporte le Grand Prix ; on vante alors la perfection des couleurs, la qualité de la matière et la beauté des formes de ses vases simples et éthérés. La grande finesse décorative de ses pièces dérive de sa connaissance toute vénitienne du potentiel chromatique du verre. Zecchin a atteint son objectif en rendant moderne cette tradition ancestrale autrefois délaissée. C. P.



CI-DESSUS Vittorio Zecchin, *Vase à murrines*, verrerie Artisti Barovier, vers 1914. Verre, H. 50 ; diam. 21 cm Gène, Wolfsoniana – Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura

© De Agostini Picture Library / A. Dagli Orti / Bridgeman Images
© Droits réservés

EN HAUT Vittorio Zecchin, *Vase à murrines*, verrerie Vetreria artistica Barovier & C., 1920. Verre *murrino*, H. 26 ; diam. 15 cm. Collection particulière. Photo service de presse
© Droits réservés

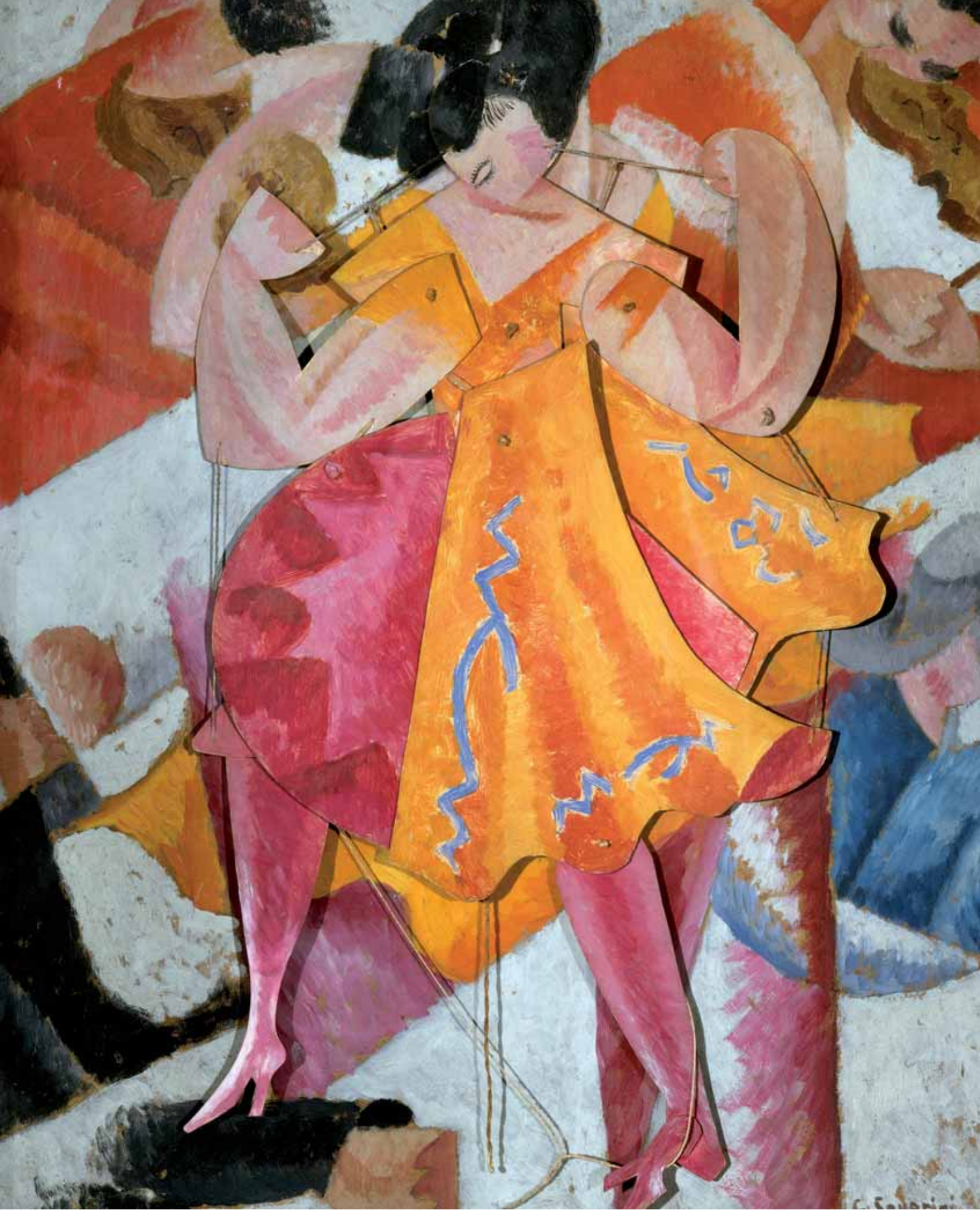
Renato Bertelli, *Profil continu*
« *Dux* », vers 1933. Majolique à
verniss noir, H. 34 ; diam. 27 cm
Florence, Istituti Museali della
Soprintendenza Speciale per il
Polo Museale Fiorentino
© Soprintendenza Speciale per
il Polo Museale Fiorentino
© Droits réservés



LA RECONSTRUCTION FUTURISTE DE L'UNIVERS

En 1909, sous la houlette du poète Marinetti, le futurisme naît en Italie pour exalter le monde moderne, la civilisation urbaine, la machine et la vitesse. D'anciens peintres divisionnistes tels Boccioni, Severini ou Balla concourent à une véritable révolution culturelle : beaux-arts, littérature, mode et politique sont mis à contribution pour « reconstruire l'univers ». PAR CECILIA BRASCHI

Gino Severini, *Danseuse articulée*
(*Tirez la ficelle et soufflez*
sur les plans mobiles), 1915
Huile sur carton avec des éléments
mobiles reliés par des chaînes,
65,5 x 54 cm. Parme, Fondazione
Magnani Rocca © Scala, Florence
© adagp, Paris 2015





En 1915, dans le manifeste *Reconstruction futuriste de l'univers*, les peintres Giacomo Balla et Fortunato Depero promettent de « reconstruire l'univers en le rendant gai, c'est-à-dire en le recréant intégralement ». Voici un objectif ambitieux et visionnaire pour ce groupe d'artistes italiens, depuis quelques années réunis sous le nom de « futuristes », désireux de sortir l'art des salons et des musées pour investir la vie quotidienne tout en la réinventant à sa guise. Le 20 février 1909, Filippo Tommaso Marinetti publie dans *Le Figaro* le manifeste qui donne naissance au mouvement. Contre toute tradition, tout académisme et tout intimisme mélancolique, son projet d'avant-garde a pour ambition de répondre aux exigences matérielles et intellectuelles de l'homme moderne, en exaltant l'énergie, la vitesse voire l'agressivité du progrès technologique. La confiance inébranlable dans l'avenir de la nouvelle société industrielle s'accompagne, dans les

écrits et dans les œuvres futuristes, de la fascination euphorique pour le dynamisme des villes modernes, incarné par le bruit des voitures et par l'éclat des lumières électriques. Ainsi, dans les tableaux « simultanés » d'Umberto Boccioni, Gino Severini et Carlo Carrà, la ville apparaît comme un kaléidoscope magnifique de sons et de couleurs, théâtre d'une expérience esthétique totale qui implique simultanément tous les sens, tous les temps et tous les états d'âme. Comme ces peintres l'expliquent : « Afin que le spectateur vive au centre du tableau il faut que le tableau soit la synthèse de ce que l'on voit et de ce dont on se souvient¹ ». Évoluant jusqu'aux limites de l'abstraction, les peintres futuristes abandonnent alors le style divisionniste qui caractérise leurs premières peintures, pour rejoindre les recherches formelles que d'autres mouvements d'avant-garde, comme le cubisme et le suprématisme, sont en train de développer en Europe à la même époque.

ABOLIR LA FRONTIÈRE ENTRE LES ARTS

Sil la révolution esthétique par laquelle les futuristes rêvent de reformer la société italienne exige l'abolition des normes et codes passésistes, ces artistes souhaitent en premier lieu supprimer toute hiérarchie entre les arts majeurs et les arts mineurs. Dans la conviction que « l'environnement façonne l'homme », toutes les disciplines sans exception sont à mobiliser dans la construction d'« environnements vivifiants, remplis de lumière et de couleurs, correspondant à l'intensité, à la praticité et au dynamisme de la vie moderne », suivant les préceptes de Balla. Dans cette intervention globale, qui fait appel aux arts figuratifs, à l'architecture, à la scénographie, à la mode et à la typographie, les arts appliqués apparaissent

PAGE DE GAUCHE Umberto Boccioni, *Visions simultanées*, 1912
Huile sur toile, 60,5 x 60,5 cm. Wuppertal, Von der Heydt-Museum
Photo service de presse © Medienzentrum Wuppertal

CI-DESSOUS Fillia, *Aérovase*, vers 1932. Terre cuite et émail,
H. 18 ; L. 19,8 ; diam. 16,5 cm. Faenza, Museo Internazionale delle
Ceramiche © De Agostini Picture Library / Scala, Florence

rapidement comme l'aboutissement idéal d'un programme initialement conçu par des peintres et des écrivains.

Après la mort, durant la Première Guerre mondiale, d'Umberto Boccioni et de l'architecte Antonio Sant'Elia, figures majeures du premier futurisme, Giacomo Balla et Fortunato Depero engagent le mouvement dans le domaine des arts appliqués à partir de 1918. Tout en partageant une vision joyeuse et fantastique de l'environnement quotidien et domestique, les deux artistes se distinguent par leur approche très personnelle, l'une caractérisée par des compositions exubérantes aux couleurs brillantes, l'autre par un univers tout aussi inventif de figures mécaniques plus statiques. À leurs côtés, on trouve le peintre Enrico Prampolini, auteur de décors de théâtre audacieux, ainsi que de tapisseries, lampes et mobilier de toutes sortes. Élève de Duilio Cambellotti, représentant majeur du Liberty, Prampolini partage avec son maître et ses amis futuristes l'intérêt pour la portée globale des arts appliqués. Proche des avant-gardes parisiennes dès les années 1930, son ouverture à l'expérimentation et sa capacité permanente à renouveler son art lui permettent de prolonger les propositions du



mouvement au-delà des frontières et en dehors de l'Italie fasciste. Marqué par les recherches de Balla autour du dynamisme, le philosophe Julius Evola est l'auteur de tableaux futuristes singuliers, volontiers influencés par les suggestions orphiques et dadaïstes. À son tour, il ne manque pas de transposer ces motifs dans le mobilier, à l'exemple de cette petite table en bois peint, de 1920-1925. L'intérêt des futuristes pour l'aviation, formalisé par le *Manifeste de l'aéropeinture* publié en 1929, donne naissance à de saisissantes peintures, comme *Plongée dans la ville* (*De la carlingue*) de Tullio Crali, mais gagne tous les domaines de la création. Thayaht (pseudonyme d'Ernesto Michahelles), l'un des jeunes artistes protéiformes qui adhèrent au mouvement dans les années 1930, évoque le dynamisme du vol aérien à travers des aérosulptures excentriques et teintées de surréalisme ; son mobilier se caractérise en revanche par une élégante sobriété, à mi-chemin entre les prescriptions futuristes et le style Art déco.



Julius Evola, table basse en bois peint, 1920-25. Bois et peinture à l'huile, H. 46 ; L. 78 ; P. 78 cm. Roma, Fondazione Julius Evola Photographie Alessandro Vasari © Droits réservés

CI-DESSOUS Tullio Crali, *Plongée dans la ville*, dit aussi *De la carlingue*, vers 1938. Huile sur toile, 60 x 70 cm Collection particulière © akg-images © Droits réservés





Nicolai Diulgheroff, vase, manufacture Casa Giuseppe Mazzotti, Albissola, vers 1932
Terre cuite et émail lustré, H. 41 ; diam. 41 cm. Gênes, Wolfsoniana – Palazzo Ducale
Fondazione per la Cultura
Photo service de presse
© Wolfsoniana – Palazzo Ducale
Fondazione per la Cultura, Genova © Droits réservés

OBJETS USUELS / OBJETS D'ART

DANS les créations futuristes, au cours des années 1930, la limite entre peinture, sculpture et objets usuels devient de plus en plus ténue. Ainsi, le *Profil continu* (1935), œuvre de Renato Bertelli et sculpture iconique du futurisme, sera décliné en plusieurs matériaux, voire traduit en petits objets d'usage quotidien. Les aérocéramiques de Fillia (de son vrai nom Luigi Colombo) s'imposent également comme d'extraordinaires vases-sculptures dont les éléments plastiques aux géométries élémentaires sont assemblés dans des compositions très audacieuses. ZecchinVetreria artistica Barovier & C. (verrière)

La céramique est une technique particulièrement exploitée dans les arts appliqués futuristes, grâce au concours de Riccardo Gatti, à Faenza, et de Giuseppe Mazzotti, à Albisola. Ces deux importantes manufactures réalisent les vaisselles de Fillia, Bruno Munari, Tato et du Bulgare Nicolai Diulgheroff, ainsi que les carrelages dessinés par Balla et les grandes céramiques murales conçues par Prampolini. Il est intéressant de noter que certains de ces objets (comme le vase de Diulgheroff, vers 1932), réalisés en plusieurs formats, sont destinés à une production de masse. En effet, pour les artistes futuristes fascinés par la technologie moderne, production industrielle et beauté ne sont pas contradictoires, un seul exemple suffit à le prouver : celui de la voiture de course « plus belle que la *Victoire de Samothrace*² ». En plus d'ouvrir de vastes perspectives à la créativité des designers, la production en série offre à un art qui refuse d'être élitiste la possibilité d'atteindre un plus large public. Les nombreuses *case d'arte* (maisons d'art) futuristes se développent dès 1918 dans tout le pays dans ce but. Ateliers-laboratoires et centres de production en série d'objets de toutes sortes, ces maisons sont aussi des lieux incontournables de rencontre et d'échange entre des artistes qui souhaitent restituer à l'objet d'usage toute sa dignité artistique. C'est aussi par cet aspect important que le futurisme a accompagné l'évolution de la société et de la culture italienne des années 1910 aux années 1940, laissant des traces durables chez les artistes et les designers italiens du XX^e siècle.



Thayaht, *Lampe-table futuriste ready-made*, 1930
Bois, métal, H. 126 ; L. 40 ; P. 42 cm. Collection particulière
Photographie Alessandro Vasari © Droits réservés

1. Préface du catalogue de l'exposition futuriste à la galerie Bernheim-Jeune à Paris, 1912.

2. Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste futuriste », *Le Figaro*, 20 février 1909.



GIACOMO BALLA

Indispensable maillon entre divisionnisme et futurisme, Giacomo Balla a quelques années de plus que ses compagnons de route, Boccioni, Severini et Sironi, qu'il a initiés à la technique de la touche divisée. Prônant l'intégration des objets quotidiens dans le champ du futurisme, il recouvre des tables, étagères et vêtements de formes dynamiques aux couleurs vives.



Essentiellement autodidacte, le peintre Giacomo Balla (Turin 1871 – Rome 1958) est très tôt marqué par le divisionnisme, dont Giuseppe Pellizza Da Volpedo est l'un des représentants majeurs, ainsi que par l'impressionnisme et le pointillisme qu'il découvre à Paris en 1900. Également illustrateur et caricaturiste, il a presque 40 ans lorsqu'en 1910 il souscrit au *Manifeste des peintres futuristes*, à l'invitation d'Umberto Boccioni. À partir de 1912, les traits vibrants de ses tableaux chronophotographiques démontrent son intérêt pour la photographie et les études sur le mouvement que, sur le modèle d'Étienne-Jules Marey, son ami le réalisateur Anton Giulio Bragaglia conduit dans les mêmes années en Italie. Contrairement aux autres peintres du groupe (Carrà, Severini, Boccioni) intéressés par le rendu synthétique et simultané des perceptions, Balla se concentre davantage sur l'étude du détail. Ainsi, dans deux tableaux importants réalisés en 1912, il analyse le mouvement répété d'un violoniste en train de jouer ou celui d'un chien tenu en laisse (*La Main du violoniste*, Londres, Estorick Collection ; *Dynamisme d'un chien tenu en laisse*, Buffalo, Knox-Albright Museum). À la même époque, les principes ésotériques de la théosophie imprègnent la série « Compénétrations iridescentes », qui rassemble des tableaux déjà franchement abstraits.

C'est en 1913, en vendant aux enchères toutes ses œuvres figuratives, que Balla enterre métaphoriquement sa production de « jeunesse » pour adopter un langage abstrait et géométrique, en se distinguant du style des autres peintres futuristes, dans lequel il mélange volontiers les techniques classiques et l'emploi d'émaux industriels, révélant un vif attrait pour les technologies modernes. Comme l'artiste Gino Galli l'a affirmé en 1919 : « Balla, en Italie, a été le premier à penser à l'industrialisation du futurisme, aux arts appliqués, aux objets d'usage commun ». En effet, Balla commence très tôt à dessiner du mobilier et des éléments de décor. Dans son appartement romain, avec le concours de sa femme et de ses deux filles, il réalise vers 1915 un environnement fantasque dont il conçoit de manière artisanale tous les éléments, des étagères aux commodes, des coussins aux abat-jours et des plafonds peints aux poignées de porte. Environnement futuriste par excellence, la Casa Balla est très vite ouverte au public, suivant la volonté de l'artiste.

Balla est aussi l'un des premiers futuristes à s'intéresser à la mode. En 1912, il commence à dessiner ses vêtements futuristes, avant de rédiger le *Manifeste futuriste du vêtement anti-neutraliste* (1914), où il préconise des habits « agressifs, dynamiques, confortables, hygiéniques, joyeux, éclairants, changeants, asymétriques, éphémères et variables ». Tout comme son implication dans la mode, le travail de la céramique correspond à la mise en œuvre de la « reconstruction futuriste de l'univers » qu'il préconise avec Depero à partir de 1915. Si un grand nombre de maquettes de lampes, vases, vaisselle et carrelage sont malheureusement restées à l'état de projet, les céramiques réalisées dans la manufacture Fabbri à Faenza permettent d'apprécier ces inventions particulières qu'Enrico Crispolti a définies de « sculpto-peintures ». Après la mort de Boccioni en 1915, c'est précisément grâce à cette extraordinaire polyvalence que Balla devient à Rome le chef de file de la deuxième génération de futuristes, au sein de laquelle s'illustrent Depero, Prampolini, Pannaggi, Dottori et Evola. Grâce à son impulsion, les perspectives des futuristes s'élargissent dès lors à un large éventail d'applications possibles, bien au-delà des œuvres peintes et sculptées. C. B.



Gilet futuriste, 1924-25. Broderie de laine, 61 x 56 cm. Guidonia, Fondazione Biagiotti Cigna
© akg-images © adagp, Paris 2015

PAGE DE GAUCHE

EN HAUT *Pessimisme et Optimisme*, 1923
Huile sur toile, 115 x 176 cm. Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea
© Luisa Ricciarini / Leemage © adagp, Paris 2015

EN BAS

Salle à manger (table, buffet, trois chaises, deux tabourets, guéridon, tapis), 1918
Bois peint. Collection particulière
© Bridgeman Images © adagp, Paris 2015



Depero Futurista,
Dinamo-Azari, Milan, 1927
Feuillets imprimés, boulons
d'aluminium, 24 x 32 cm
Collection particulière
© Costa / Leemage
© adagp, Paris 2015

FORTUNATO DEPERO

Marinetti décrit Fortunato Depero comme un « génie enfant dont les éruptions créatrices ne sont rien d'autre que joie sans soucis ». Dans ses peintures, jouets, décors de théâtre ou encore livres et publicités, il donne vie à un monde joyeux empreint de magie, où règnent de fantastiques créatures mécaniques.

Chevauchée fantastique, 1920
Tapisserie en laine, 273 x 376 cm
Collection particulière. Photo service
de presse © adagp, Paris 2015



Né à Fondo dans le Trentin alors austro-hongrois, Fortunato Depero (1892-1960) expérimente la peinture et le graphisme à l'École royale de Rovereto, sous le signe du réalisme social et d'un style franchement symboliste. Dès 1913, il est en contact avec les futuristes à Rome, et adhère au mouvement un an plus tard. Sa peinture évolue alors vers un langage synthétique très personnel tendant vers l'abstraction, tandis que ses motifs végétaux et animaux aux géométries élémentaires et aux couleurs contrastées inaugurent le style original et très reconnaissable de « Depero futuriste ». Dès lors, un univers fantastique peuplé de personnages mécaniques aux volumes irréguliers, recouverts de couleurs vives et uniformes, est décliné par l'artiste sous les formes les plus diverses : sculpture, tapisserie, bois marqueté, estampe, etc. C'est en créant à Rovereto la maison d'art futuriste qui porte son nom en 1919, et grâce à son succès rapide, que Depero peut enfin mettre en pratique le manifeste *Reconstruction futuriste de l'univers* rédigé avec Balla en 1915. Véritable pionnier du design contemporain italien, il élargit alors sa production à toutes sortes d'objets décoratifs ou d'usage quotidien : du mobilier aux jouets, des vêtements aux tapisseries (ou « tableaux en tissu »), ces dernières étant réalisées en collaboration avec sa femme, Rosetta.

C'est sans doute au graphisme que Depero s'adonne avec le plus d'intensité au cours des années 1920 et 1930. Les panneaux publicitaires, par définition colorés, synthétiques et clinquants, destinés à investir tous les espaces de la ville moderne, sont particulièrement propices à la créativité de cet artiste exubérant. À côté des maquettes pour des revues comme *Emporium*, *Vogue* et *L'illustrazione italiana*, Depero réalise un grand nombre de réclames, parmi lesquelles celles pour le nougat Vido et pour l'apéritif Campari (il a également dessiné la fameuse bouteille conique du Campari Soda). Cet artiste protéiforme travaille également pour l'univers du spectacle. En 1916, il est chargé de réaliser des décors et costumes de scène pour les Ballets russes de Serge de Diaghilev, dont *Le Chant du rossignol* de Stravinski, qui restent sur le papier. Deux ans plus tard néanmoins, grâce à la collaboration de l'écrivain Gilbert Clavel, il conçoit et présente au public ses *Ballets plastiques*, un spectacle de marionnettes en bois jouant et dansant sur des musiques de Casella, Malipiero, Bartók et Tyrwhitt. Proche, depuis sa jeunesse, des milieux intellectuels européens, et en contact avec des artistes comme Jean Cocteau, Pablo Picasso, Mikhaïl Larionov et Natalia Gontcharova, Depero séjourne plusieurs années à Paris et New York. Il ne se limite pas aux arts visuels et de la scène. Au même titre que les musiciens et les poètes futuristes, il compose des « chansons de bruits » et des poèmes en « onomalangue », un langage qu'il invente sur la base de pures associations analogiques. À la frontière entre son activité graphique et ses « mots en liberté » (textes où les mots sont dégagés des règles de syntaxe, pour une expression immédiate, libre et spontanée), Depero conçoit le célèbre livre boulonné, *Depero Futurista*, publié par Dinamo-Azari en 1927. Ce livre-machine dont la couverture est reliée par des boulons métalliques, peut être monté et démonté par le lecteur et représente, comme Marinetti l'avait souhaité, « l'expression futuriste de notre pensée futuriste ». C. B.



Chevalier à plumes, 1923. Bois peint,
H. 97 ; L. 97 ; P. 53 cm. Collection particulière
© De Agostini Picture Library / Scala, Florence
© adagp, Paris 2015



À DROITE Felice Casorati,
Portrait de Renato Gualino, 1923-24
Huile sur contreplaqué, 97 x 74,5 cm
Viareggio, Istituto Matteucci
Photo service de presse
© Archive Istituto Matteucci
© Droits réservés

LE RETOUR À L'ORDRE

Napoleone Martinuzzi,
plante succulente, Murano
Verre *pulegoso*
© De Agostini Picture Library /
A. de Gregorio / Bridgeman Images
© Droits réservés

Soucieux de rétablir l'ordre et la hiérarchie bouleversés par la Première Guerre mondiale, de nombreux artistes s'élèvent contre les « excès » de l'avant-garde : pour se reconstruire, l'art moderne doit opérer un retour au classicisme. Tirant parti de la prodigieuse richesse du patrimoine national, les Italiens vont conférer une dimension singulière à ce vaste mouvement de retour à l'ordre. PAR CAROLE PHILIPPON





Giorgio De Chirico, *Les Archéologues*, vers 1927. Rome, Museo Carlo Bilotti, Aranciera di Villa Borghese
 © Courtesy Museo Carlo Bilotti Aranciera di Villa Borghese
 Photo A. Vasari © adagp, Paris 2015

À DROITE Alberto Savinio, *Objets abandonnés dans la forêt*, 1929. Huile sur toile, 73 x 100 cm
 Collection particulière
 © Scala, Florence © adagp, Paris 2015

Le retour à l'ordre est un classicisme moderne qui se répand en Europe entre les années 1910 et 1930. La Première Guerre mondiale, qui a fait des millions de morts – parmi lesquels nombre d'artistes – laisse les survivants pétrifiés. Les élites artistiques, en rébellion contre cette barbarie insensée, commencent à regretter l'ordre et la rationalité : le retour à l'ordre est symptomatique de cette aspiration nouvelle. Plus qu'une révolution conservatrice, c'est la réaction à un traumatisme qui a mis les hommes face à l'absurdité du monde. En ce sens, cette mouvance est en totale opposition avec les avant-gardes qui voulaient faire table rase du passé ; la nouveauté n'est plus obligatoirement synonyme de pro-

grès. Les artistes aspirent désormais à se réapproprier la tradition. La peinture figurative – néoclassique et réaliste – est réhabilitée et les avant-gardes sont rejetées par la quasi-totalité des artistes, y compris par ceux qui y avaient participé. En 1918, le peintre et collectionneur Mario Broglio crée la revue *Valori Plastici*, qui diffuse, au niveau européen, les idées esthétiques nouvelles. De Chirico, Savinio, Morandi, Soffici et Carrà y collaborent. Conscients de la crise des avant-gardes, ils militent pour la redécouverte du patrimoine artistique classique. Le retour à l'ordre regroupe plusieurs mouvements artistiques, parmi lesquels la peinture métaphysique, le réalisme magique et le Novecento.

PEINTURE MÉTAPHYSIQUE : VOIR AU-DELÀ DU RÉEL

La peinture métaphysique, dont les débuts remontent à 1910, est la première manifestation du retour à l'ordre. Cette parenthèse peut être divisée en deux phases : la première (1910-1914), dont le protagoniste est De Chirico, et la seconde (1915-1920) qui voit le jour à Ferrare suite à la rencontre artistique entre De Chirico et Carrà, auxquels se joignent Savinio, Morandi, De Pisis et Sironi. Bien qu'il n'y ait pas eu de manifeste métaphysique, ce mouvement se caractérise par plusieurs principes esthétiques. En ce qui concerne l'organisation constitutive des œuvres de De Chirico, les tableaux présentent souvent une perspective volontairement erronée avec de multiples points de fuites incongrus qui créent un sentiment de confusion. Ses œuvres décrivent une réalité qui dépasse les apparences sensibles, par le biais d'associations oniriques et mystérieuses *a priori* incompréhensibles. Les scènes décrites, impossibles à situer temporellement, sont comme hors du temps. Si De Chirico réalise un grand nombre d'auto-portraits, les figures humaines apparaissent le plus souvent dans ses

œuvres sous la forme de statues, de mannequins ou d'ombres, comme dans *Les Archéologues*. Il crée en 1914 ses fameux mannequins en s'inspirant du mystérieux et inquiétant homme « sans voix, sans yeux, sans visage » décrit par son frère cadet Andrea, connu sous le pseudonyme d'Alberto Savinio, dans *Les Chants de la mi-mort* (poème dramatique publié dans la revue *Les Soirées de Paris*). Le mannequin, véritable « alter ego de l'artiste, son double ou son sosie », lui permet de « se projeter autobiographiquement et autoanalytiquement dans chacune de ses œuvres¹ ». Ses toiles procèdent toutes de son cheminement intellectuel, conscient et inconscient. Se définissant comme « Pictor classicus », le peintre multiplie les références à la tradition classique (Antiquité, Raphaël, Dürer...), de même que les hommages aux lieux illustres (le château des Este à Ferrare dans *Les Muses inquiétantes*, 1918). En ce qui concerne Alberto Savinio (1891-1952), le polymorphisme caractérise parfaitement « cet incroyable créateur de « nouveaux mondes », ce « philosophe moderne », témoin unique d'une culture



LE RETOUR À L'ORDRE



très élevée² ». Musicien (chef d'orchestre et compositeur), auteur, scénographe et costumier pour le théâtre, il ne commence à peindre qu'à partir de 1925. Il est l'auteur d'œuvres aussi énigmatiques que celles de son aîné, dont certaines font référence à sa lointaine enfance grecque ; c'est le cas de *La Bataille des centaures* (1930, coll. part.). Dans la même veine, *Objets abandonnés dans la forêt* est typique de la poésie savinienne, de par l'amas de jouets et d'objets personnels issus de sa mémoire, qui affleure sans cesse. Artiste insaisissable, Savinio, qui nie toute intention satirique, atteint le paroxysme de la distorsion de ses personnages dans *Une étrange famille* (1947, coll. part.), miroir de ses obsessions : « Le tableau *Une étrange famille* est l'expression d'une idée qui m'a longtemps

Giorgio Morandi, *Nature morte (métaphysique)*,
1918. Huile sur toile, 54 x 38 cm
Parme, Fondazione Magnani Rocca
© Scala, Florence © adagp, Paris 2015

EN HAUT
Alberto Savinio, *Les Parents*, 1931
Huile sur toile, 72,5 x 59,5 cm
Collection particulière. Photo service de presse
© Photo Sergio Amici e C. sns © adagp, Paris 2015

inquiété : l'idée de la tumeur, de l'organisme étranger qui se greffe et grandit dans l'organisme humain jusqu'à l'occuper entièrement et le détrôner³ ». La peinture savinienne, inclassable, oscille entre métaphysique et surréalisme. Carlo Carrà (1881-1966) adhère lui aussi à la peinture métaphysique – il revendique d'ailleurs la paternité de cette formule –, comme le prouve *Le Chevalier occidental* (1917, Milan, Collezione Mattioli), dont le mouvement et l'impression de vitesse – étrangers à la métaphysique dechiriquienne – trahissent son passé de futuriste. Giorgio Morandi (1890-1964), artiste passionné par ses illustres aînés (toutes écoles et toutes périodes confondues, puisque l'on retrouve dans ses œuvres des références à Giotto, Paolo Uccello, Cézanne, Vermeer, Chardin ou Corot) n'a adhéré que sporadiquement aux courants de la première moitié du XX^e siècle. Sa brève phase métaphysique, qui se situe entre 1918 et 1919, permet toutefois d'entrevoir un intérêt constant pour de simples objets, qui deviennent de véritables sujets et ses thèmes de prédilection, comme c'est le cas dans *Nature morte métaphysique*. Filippo De Pisis (1896-1956) connaît lui aussi une période métaphysique, de 1916 à 1924. Après un attrait relatif pour le dynamisme futuriste, il se concentre sur la peinture napolitaine du XVII^e siècle, mais c'est sans nul doute durant son séjour à Assise en 1923, où il se confronte à Giotto et aux Primitifs, que s'accroît son intérêt pour la tradition classique. Tous ces peintres rejoindront bientôt le mouvement Novecento.





RÉALISME MAGIQUE, ENTRE RÉEL ET FANTASTIQUE

ENTRE-TEMPS, un autre courant qui met en avant un réalisme insolite et irréel fait son apparition. Il s'agit du Réalisme magique⁴ qui, contrairement à la métaphysique, figure des personnages parfaitement humains souvent exécutés, comme chez Antonio Donghi, avec un réalisme aliénant. Les représentants du Réalisme magique exécutent des œuvres dans lesquelles règne un calme silencieux et inquiétant. Les protagonistes, décrits avec la plus grande minutie, n'en sont pas moins irréels, de par leur caractère statique et froid. Dans ces toiles, le quotidien – d'ordinaire rassurant – revêt des aspects inhabituels, tantôt poétiques, tantôt troublants : une certaine étrangeté plane, même si tout semble en ordre. Les décors et personnages, dépourvus de sentiments et de passion, sont aseptisés, comme dans un monde parallèle. C'est notamment le cas chez

Antonio Donghi (1897-1963), dont les insolites protagonistes sont parfois inspirés par l'univers du cirque comme dans le *Cirque équestre*, ou *Petits saltimbanques* (1938, coll. part.). De par son exécution précise, digne des maîtres anciens, Donghi incarne parfaitement ce retour à l'ordre qui est une alternative à la décomposition avant-gardiste des images ou au dynamisme futuriste. L'exigence qualitative passe par le respect et la réappropriation de la technique traditionnelle. À sa mort, Cesare Brandi⁵ affirme : « Donghi ne fut jamais surréaliste, pas plus qu'il ne fut réaliste : sa réalité est invraisemblable

CI-DESSUS. Felice Casorati, *Silvana Cenni*, 1922. Détail
 Tempera sur toile, 205 x 105 cm. Collection particulière © De Agostini
 Picture Library / G. Cigolini / Bridgeman Images © adagg, Paris 2015

LE RETOUR À L'ORDRE



comme une fable⁶ ». Il en va tout autrement pour Felice Casorati qui, après une période klimtienne puis symboliste (1911-1918) durant laquelle il fréquente le groupe de la Ca' Pesaro, évolue en marge des grands mouvements mais fait siens quelques principes nouveaux. La pureté des traits et le caractère énigmatique de ses figures et natures mortes, parfois rendues avec un réalisme rugueux, sont caractéristiques du Réalisme magique. Rétif aux avant-gardes et attentif à la tradition, il s'inspire de la peinture italienne des XIV^e et XV^e siècles, et de peintres tels que Mantegna et Carpaccio⁷. Son fameux portrait de Silvana Cenni reprend une figure mariale du Quattrocento. La plupart de ses œuvres parlent de solitude, d'attente, d'incommunicabilité, d'une réalité étrange et lourde mise en scène dans des intérieurs silencieux peuplés de figures immobiles et mélancoliques (*Portrait de Maria Anna De Lisi*, 1918, coll. part.). Le peintre Ubaldo Oppi (1889-1942), également influencé par Klimt avant de fréquenter à Paris ses compatriotes Modigliani et Severini, s'intéresse lui aussi à la peinture italienne mais observe surtout les maîtres des XV^e et XVI^e siècles. Il s'illustre particulièrement dans l'art du portrait, genre cher au retour à l'ordre, dans lequel il excelle et qui démontre l'influence de la tradition classique (*La Femme du peintre à Venise*). Son interprétation du Réalisme magique, qui allie peinture métaphysique et naturalisme, font de lui l'un des plus illustres représentants de ce courant, bien qu'il fasse partie des membres fondateurs du Novecento.

À GAUCHE

Felice Casorati, *Silvana Cenni*, 1922
Tempéra sur toile, 205 x 105 cm
Collection particulière © De Agostini Picture Library /
G. Cigolini / Bridgeman Images © adagg, Paris 2015

CI-DESSUS

Ubaldo Oppi, *La Femme du peintre*,
dit aussi *Portrait à Venise*, 1921
Huile sur toile, 120 x 100 cm
Rome, collection Clementina Ginevra Gallo
Photo service de presse
© Photo Salvatore G.B. Grimaldi

À DROITE

Antonio Donghi, *Cirque équestre*, 1927
Huile sur toile, 150 x 100 cm
Collection particulière. Photo service de presse
© Luca Carrà fotografo © Droits réservés



LE NOVECENTO ITALIANO



Achille Funi, *L'Architecte Mario Chiattoni*, 1924. Huile sur toile, 103,5 x 103 cm. Lugano, Museo Civico di Belle Arti, Villa Ciani Collezione Città di Lugano, Donazione Chiattoni © Archivio fotografico del Dicastero Attività Culturali Città di Lugano

Les caractéristiques du Réalisme magique sont proches des principes esthétiques du Novecento⁹, qui incarne l'une des multiples facettes du retour à l'ordre. Le mouvement est fondé à Milan par Margherita Sarfatti, Lino Pesaro et sept artistes : Sironi, Funi, Bucci, Marussig, Malerba, Dudreville et Oppi. Le 7 décembre 1922, ils exposent leurs œuvres à la Galleria Pesaro, puis récidivent en 1923, et dès 1925 de nombreux artistes venus de tous horizons y adhèrent, créant ainsi un mouvement œcuménique de peintres aux sensibilités très différentes (De Chirico, Carrà, Casorati...). Margherita Sarfatti (1880-1961), Vénitienne de confession juive, est une figure incontournable de cette époque. Intellectuelle et critique d'art, elle est proche des artistes dans les années 1920 et devient directrice éditoriale de *Gerarchia*, la revue politique fondée par Mussolini, dont elle est la maîtresse⁹. En 1925, elle adhère au fascisme en signant le *Manifeste des intellectuels fascistes*. Mussolini, conscient de la potentialité politique de l'art, intervient officiellement en 1926 lors de la grande exposition « Novecento Italiano ». Ce courant, qui souhaite incarner l'esprit italien, est adoué par le parti fasciste. S'il l'accompagne de fait la montée du fascisme, il ne s'agit pas pour autant d'un art de régime. Parmi les pré-

ceptes esthétiques, le rapport avec le passé est primordial. Les artistes regardent avec admiration leurs prédécesseurs et souhaitent renouer le dialogue avec leur patrimoine, désormais considéré comme noble. L'objectif est de dépasser les avant-gardes en proposant un classicisme moderne qui se réfère à la tradition, mais dans une démarche active, non passiviste. Le temps décrit dans les œuvres est indéfinissable, la vie s'est cristallisée. La précision du dessin accompagne un certain appauvrissement chromatique général. Enfin, selon les théories sarfattiennes, « la forme doit être soumise au filtre mental de la géométrie, éliminant donc le plus possible les détails et les signes analytiques ou décoratifs¹⁰ ». Les artistes rattachés à ce mouvement sont nombreux, mais intéressons-nous à quelques-uns des membres fondateurs. Chez Mario Sironi, futuriste qui s'est un temps intéressé à la peinture métaphysique avant de se rallier au Novecento en 1922, on assiste à la suppression des détails : dans *L'Architecte* (1922), les mains, les plis de la chemise et les traits du visage sont taillés, représentés sans aucune fioriture, dans un style extrêmement synthétique. Il faut souligner ici que les portraits d'architectes

constituent l'un des sujets de prédilection du Novecento et plus largement du retour à l'ordre. « L'architecte est considéré comme l'artiste par excellence » dans la mesure où « l'art est entendu comme construction de formes, donc comme architecture¹¹ ». Ils sont généralement situés dans leur atelier avec leurs outils de travail, comme pour mieux signifier que l'art est un métier qui demande technique et connaissances. Achille Funi, qui se distingue par son talent de portraitiste, accorde une importance capitale à cette figure qui incarne, selon lui, la centralité de toute œuvre d'art. On lui doit un portrait de l'architecte Mario Chiattoni (1924) pour lequel il s'inspire d'Hans Holbein en reprenant les outils de travail présents dans le *Portrait de l'astronome Nikolas Kratzer* (1528, Paris, musée du Louvre).

Aux côtés de Sironi et Funi figure Leonardo Dudreville, un peintre abs-trait repent, revenu à la figuration dès 1919. Il exécute avec un réalisme extraordinairement minutieux – digne d'un Flamand – de remarquables natures mortes (*Argent*, 1926, Monza, Galleria Antologia ; *Gibier*, 1929, coll. part.), des portraits et de beaux paysages. Son ami Anselmo Bucci est un artiste aux talents multiples – à la fois graveur, peintre, écrivain – qui en vient à la même époque à un réalisme vigou-



reux (*Les Oies du capitolé*, 1927, Monza, Galleria Antologia] après avoir été profondément marqué par l'impressionnisme et le naturalisme français du XIX^e siècle. Pietro Marussig, initialement lié à la peinture sécessionniste, s'est lui aussi tourné un temps vers l'art français en s'intéressant aux postimpressionnistes, de Gauguin à Cézanne en passant par Matisse. C'est à partir de son installation à Milan, en 1920, qu'il approfondit l'étude de la Renaissance et travaille sur des thématiques relatives à la vie bourgeoise, avec des œuvres comme *Femmes au café*. Gian Emilio Malerba enfin, de par sa prédilection pour les intérieurs avec figures, est plus proche du Réalisme magique. En 1922, il participe à la Biennale de Venise avec ses fameux *Masques*, œuvre empreinte d'une douce mélancolie que l'on retrouve dans la plupart de

ses portraits (*Le Chapeau noir*, 1914, Rome, Palazzo del Quirinale). L'artiste meurt prématurément le 31 mars 1926, tandis que s'achevait l'exposition « Novecento Italiano » à laquelle il n'avait pu assister. Les turpitudes de la guerre ont laissé des traces indélébiles dans la peinture italienne, dont le retour à l'ordre est l'un des symptômes. Le classicisme moderne, viscéralement opposé aux avant-gardes, donne une vision du monde qui n'est tranquille qu'en apparence. Ces œuvres aux accents souvent énigmatiques et impénétrables, trahissent un sentiment de gravité, d'inquiétude et de mélancolie, suspendu dans un temps figé. L'avenir étant toujours incertain, les artistes nous imposent un présent perpétuel qui ne parvient pas à apaiser les consciences.



CI-DESSUS

Emilio Malerba, *Masques*, 1922
Huile sur toile, 161 x 203 cm
Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna
© Scala, Florence – Courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali

CI-CONTRE

Pietro Marussig, *Femmes au café*, 1924
Huile sur toile, 100 x 80 cm.
Galleria d'Arte Moderna © Scala, Florence

À GAUCHE

Mario Sironi, *L'Architecte*, 1922
Huile sur toile, 87 x 75 cm
Collection particulière © akg-images
© adagp, Paris 2015

LES ARTS DÉCORATIFS SOUS LE SIGNE DU CLASSICISME



Vittorio Zecchin, *Vase Véronèse*, verrerie MVM Cappellin, modèle de 1921. Verre, H. 28 cm
Venise, collection particulière
Photo service de presse © Droits réservés

On retrouve des interprètes du retour au classicisme dans les arts décoratifs. Les objets de décoration et le mobilier réalisés dans ce contexte recherchent eux aussi la simplicité, la mesure, et incarnent une harmonie retrouvée face aux excentricités futuristes. Les maîtres-verriers vénitiens, dont Ercole Barovier et Vittorio Zecchin sont les plus illustres représentants, reviennent à des formes épurées qui s'inscrivent dans une tradition classicisante et raffinée. Parmi les plus belles créations de Zecchin figure le *Vase Véronèse*. Dans une même veine caractérisée par la sobriété de la ligne et la transparence de la matière, l'architecte Carlo Scarpa dessine durant les années 1930 et 1940 des séries de vases pour MVM Cappellin puis Venini & C. En revanche, Napoleone Martinuzzi, lui aussi originaire de Murano, évolue dans un tout autre univers. Artiste polyvalent, ce fils de maître-verrier s'adonne à l'art du verre du début des années 1920 jusqu'à 1936 [année où il choisit définitivement la sculpture]. On lui doit notamment l'invention, en 1928, du verre *pulegoso* – verre rendu quasiment opaque par la présence massive de bulles produites durant la fusion – décliné sous forme d'amphores ou de plantes grasses.

Le retour à l'ordre se manifeste de manière contrastée dans le domaine du mobilier. Matériaux nobles et formes élégantes caractérisent le mobilier de Franco Albini vers 1930, tandis que les chaises sombres en bois verni, conçues par Giuseppe Pagano et Gino Levi-Montalcini pour les bureaux Gualino à Turin, témoignent d'une tendance plus radicale. Turin fait partie des grands foyers artistiques italiens, mais c'est Milan qui va devenir la capitale du design industriel, tirant profit de ses nombreuses industries manufacturières. À côté de la figure de l'artiste-artisan s'imposent alors celle de



Franco Albini, fauteuil, 1930. Ronce de noyer, bois teinté, incrustation d'os, H. 80 ; L. 70 ; P. 60 cm
Milan, Galleria Michela Cattai © Courtesy Galleria Michela Cattai, Milano
© Droits réservés



Giuseppe Pagano et Gino Levi-Montalcini, chaise pour les bureaux Gualino à Turin, manufacture F.I.P. (Fabbrica Italiana Pianoforti), 1928. Bois laqué noir, H. 67 ; L. 53 ; P. 48 cm
Paris, Centre Pompidou, musée national d'Art moderne
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist. RMN – G. Meguerditchian
© Droits réservés



Gio Ponti, *Urne La Promenade archéologique*, 1923-25
Porcelaine blanche, or, pourpre et grise, H. 50,2 ;
diam. 16,8 cm. New York, Metropolitan Museum of
Art © The Metropolitan Museum of Art, dist. RMN /
image of the MMA © Droits réservés



Gio Ponti, *Vase La Maison des éphèbes*, vers 1925
Terre cuite et émail, H. 70 ; diam. 68 cm
Collection particulière © De Agostini Picture
Library / Scala, Florence © Droits réservés

l'architecte-designer ; il n'est pas anodin qu'Albini, Pino Pizzigoni, Piero Portaluppi et bien d'autres aient obtenu leur diplôme au Politecnico de Milan qui compte en moyenne une cinquantaine d'étudiants par an. Formé au sein de cette prestigieuse école, l'architecte et designer Gio Ponti est considéré comme l'instigateur du design après la Première Guerre mondiale. Fondateur de la revue *Domus* où s'élabore en partie le Novecento, il excelle tout particulièrement dans le domaine de la céramique. Ses œuvres trahissent clairement son intérêt pour les civilisations antiques, dans les thématiques (*Urne La Promenade archéologique*) comme dans les formes (*Vase La Maison des éphèbes*) qui privilégient la simplicité. L'élégance néoclassique de ses figures parfois inspirées des fresques de Campanie (Pompéi, Herculaneum) se mêle à la culture figurative de la première moitié du XX^e siècle, que le maître transpose – non sans malice – sur ses céramiques. La comédie humaine de ces personnages toujours suspendus entre le monde classique et l'ère moderne sont l'un des aspects les plus passionnants de la poésie pontienne.

1. Paolo Baldacci, Gerd Roos et Wieland Schmied, « Il Manichino: dal "Golem" al "Trovatore" ». Parigi, Ferrara, Roma, 1914-1925 », *De Chirico*, Venise, Marsilio, 2007, p. 20-21.
2. Luca M. Barbero, *Alberto Savinio. Peintre de Théâtre*, Milan, Fabbri Editori, 1991, p. 43.
3. Alberto Savinio, « Il segreto della mia pittura », *Corriere Lombardo*, 22 avril 1947.
4. Le Réalisme magique a été théorisé par Franz Roh dans son essai *Post-expressionnisme – Réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente*.
5. Directeur de l'Istituto centrale del Restauro pour lequel travailla Donghi.
6. Cesare Brandi, « Ricordo di Donghi », *Il Punto*, Rome, 7 décembre 1963.
7. Il rend hommage au *Christ mort* de Mantegna dans *Midi* (1923) et dans *La Jeune fille endormie* (1921), et aux *Courtisanes* de Carpaccio dans la pose de ses *Deux sœurs* (ou *Livre ouvert et livre fermé*, 1921).
8. C'est Anselmo Bucci qui invente le terme « Novecento Italiano », pour rendre hommage à la façon dont les Italiens nomment les grandes périodes de leur art (Quattrocento, Cinquecento...) ; il revêt donc un sens classique et cherche clairement à s'inscrire dans la tradition.
9. Mussolini et elle sont amants pendant 18 ans, de 1914 à 1932. En 1924, elle signe la première biographie de Mussolini, *Dux*. La rupture définitive advient une fois promulguées les lois raciales en 1938. Elle part pour l'Argentine puis l'Uruguay et ne rentre en Italie qu'en 1947.
10. Elena Pontiggia, « Il "Novecento" e il déco », *Déco. Arte in Italia 1919-1939*, (édité par F. Cagianelli e D. Matteoni), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, p. 53.
11. *Ibid.*, p. 52.

GIORGIO DE CHIRICO

Créateur et principal interprète de la peinture métaphysique, Giorgio De Chirico est l'un des rares artistes à avoir toujours orienté ses recherches vers le classicisme. Imaginant des associations d'objets incongrues dans des toiles d'une apparente simplicité, le peintre joue sur la tension permanente entre réalisme et dimension onirique, voire prophétique.



Autoportrait au buste d'Euripide, 1922-23
Tempéra sur toile,
60 x 50 cm
Collection particulière
© Electa / Leemage
© adagp, Paris, 2015

PAGE DE DROITE
EN HAUT *Mélancolie d'un après-midi*, 1913. Huile sur toile, 56,7 x 47,5 cm
Paris, Centre Pompidou - musée national d'Art moderne © Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist. RMN – J.-C. Planchet
© adagp, Paris, 2015

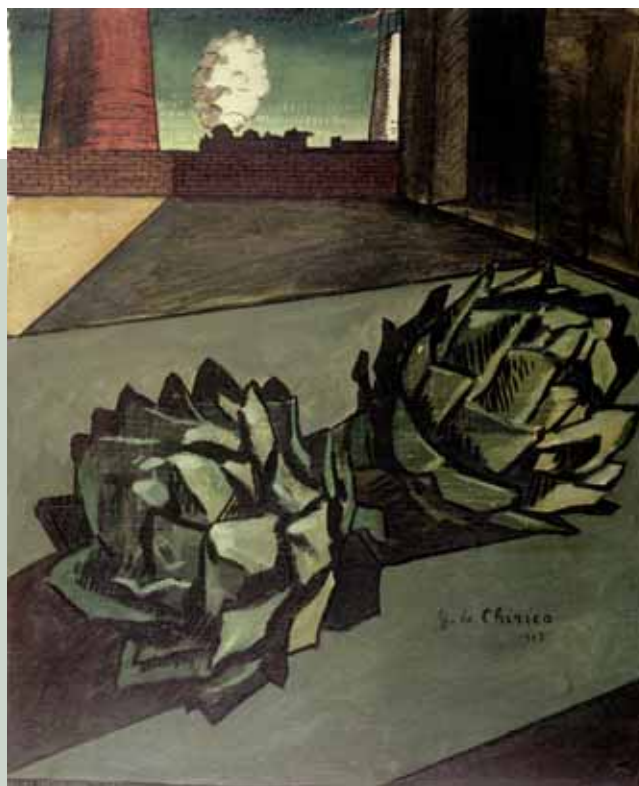
EN BAS *Meubles dans la vallée*, 1927. Huile sur toile, 130 x 97 cm
Rovereto, MART – Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. Photo service de presse © MART – Emanuele Tonoli
© adagp, Paris, 2015

La naissance grecque de Giorgio De Chirico (Vólos, 1888 – Rome, 1978) revêt une importance capitale dans sa vie et dans son œuvre. En 1905, à la mort de son père, le jeune homme part avec sa mère et son frère pour l'Italie, puis l'Allemagne. À Munich, Giorgio fréquente l'Académie et s'inspire des œuvres des romantiques allemands (C. Friedrich) et des symbolistes (A. Böcklin). De retour à Milan en 1910, il réalise ses premières œuvres métaphysiques (*L'Énigme de l'heure*, 1911), dans lesquelles on retrouve des éléments empruntés à Böcklin¹. Installé à Paris entre 1911 et 1914, il fréquente l'avant-garde artistique et littéraire. Son ami Guillaume Apollinaire – dont il fait un « anti-portrait » en ne figurant que son ombre² – célèbre l'originalité de ses œuvres. Mais c'est à Ferrare, où il est mobilisé pour la guerre, que De Chirico fonde le mouvement Pittura metafisica, avec Carrà. Après 1920, autoproclamé « Pictor classicus », il prône le retour au classicisme pour « retrouver un chemin vers un paradis perdu », et expérimente la peinture *a tempera*, utilisée par les artistes du Quattrocento pour conférer à ses œuvres la matité de la fresque. *L'Autoportrait au buste d'Euripide* témoigne de cette évolution.

Contempler une œuvre métaphysique dechiriquienne équivaut à tenter de décrypter un rébus insoluble. Cette peinture, à la fois onirique et inquiétante, évoque un va-et-vient incessant entre le passé et le monde moderne. On a souvent assimilé ses places d'Italie dépouillées aux peintures des XIV^e et XV^e siècles, et notamment à celles de Giotto ; toutefois, ces espaces vides, qui présentent des anomalies de perspective, provoquent un trouble chez l'observateur. La sensation d'un silence assourdissant, l'impression d'un temps suspendu dans une période indéfinissable font que ces lieux de vie deviennent irréels.

À l'exception de ses portraits et autoportraits, la figure humaine est niée. À partir de 1914, les mannequins sans visage³ font leur apparition, ajoutant une dimension souvent tragique à ses œuvres. Car plus que des sujets, ce sont des objets dépourvus d'émotions, posés les uns à côtés des autres, dans l'impossibilité de

communiquer, à l'instar d'*Hector et Andromaque* (1924) qui, privés de leurs membres supérieurs, sont dans l'incapacité de s'étreindre. Des objets encore plus incongrus (voiles, fruits...) apparaissent dans ses œuvres⁴. Les souvenirs d'enfance du peintre affluent, avec la présence récurrente de trains (références aux chantiers ferroviaires où travaillait son père), et celle de la mythologie si chère au cœur de l'artiste qui s'identifie aux héros grecs (Œdipe, Narcisse, les Dioscures...). Ces associations irrationnelles d'éléments insolites viennent de ses rêves, qu'il transpose sur la toile dès 1913. Le premier tableau qui retranscrit un rêve, *Mélancolie d'un après-midi*, est caractéristique de ces visions oniriques : deux artichauts sont posés au premier plan tandis qu'au fond se dressent des bâtiments industriels et qu'un train passe dans le lointain. L'absurdité de la scène pourrait rappeler les surréalistes mais elle les précède de dix ans ! Ces objets sont projetés par sa conscience ; ce sont des objets vierges, qui doivent être perçus sans le conditionnement de la rationalité. Pour appréhender au mieux ses œuvres, il convient de mettre de côté la logique afin d'atteindre un état mental proche du rêve ou de l'enfance. C. P.



1. *L'Énigme de l'oracle* (1910) rappelle *Ulysse et Calypso* (1882) de Böcklin.
2. Dans le *Portrait prémonitoire de Guillaume Apollinaire* (1914), une cible dessinée au niveau de la tempe semble annoncer prophétiquement la balle qui le blessa à cet endroit pendant la guerre.
3. Les mannequins, symboles de la modernité dechiriquienne, ont des précédents dans l'art, comme en témoignent les figures de Giovanni Battista Bracelli (*Capricci*, 1624).
4. Parmi ces éléments, certains sont des clin d'œil à des artistes qu'il admire (Van Gogh, Gauguin) ou à la nature morte.



Vase Perspective, 1925
Terre cuite, émail lustré jaune, bleu, brun, noir et blanc, H. 52,5 ; diam. 42 cm. Sesto Fiorentino, Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia. Photo service de presse © Associazione Amici di Doccia / Arrigo Coppitz © Droits réservés

CI-CONTRE
Gio Ponti et Libero Andreotti [sculpteur], *Ciste La Conversation classique*, 1924. Porcelaine violette et or, H. 59 ; diam. 30,5 cm Sesto Fiorentino, Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia © De Agostini Picture Library / Scala, Florence



GIO PONTI

Architecte et designer touche-à-tout, rédacteur en chef de deux revues réputées, mais aussi enseignant, Gio Ponti a contribué à faire rayonner l'Italie sur la scène internationale. Combinant avec brio esthétique moderne et souci de praticité, il crée avec frénésie des meubles, céramiques et objets usuels.



Forme de main en ronde-bosse, 1935
Porcelaine blanc et or, H. 33,8 cm. Sesto Fiorentino, Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia. Photo service de presse © Associazione Amici di Doccia / Arrigo Coppitz © Droits réservés

Giovanni Ponti (Milan 1891-1979) est l'une des figures artistiques italiennes les plus éclectiques et les plus importantes du XX^e siècle. Extrêmement polyvalent, il est à la fois architecte, céramiste, designer, scénographe (il crée des scènes et des costumes pour la Scala) et essayiste. En 1928, il fonde la revue *Domus* qu'il dirigera toute sa vie, véritable épice du débat culturel concernant l'architecture et le design italien, qui contribue à une plus ample ouverture sur la modernité. Davantage connu pour ses prouesses architecturales – on lui doit entre autres le célèbre gratte-ciel *Pirellone* de Milan, siège de la société Pirelli –, il exprime pleinement son talent polymorphe dans l'art de la céramique. Pendant dix ans, entre 1923 et 1933, il est le directeur artistique de la manufacture de céramique Richard-Ginori. Il parvient à rénover entièrement leur production et à faire briller la société au niveau international grâce aux prix gagnés lors d'expositions¹. Ponti démontre que la décoration traditionnelle est compatible avec l'art moderne. Endossant avec enthousiasme la direction artistique de la société Richard-Ginori, il s'occupe de tous les aspects de la production, des premières ébauches à la réalisation, de la publicité (il crée lui-même les affiches promotionnelles et les publie dans *Domus*) à la confection et à la fixation du prix de vente. Pour lui, « l'industrie est la "manière" du XX^e siècle », c'est-à-dire une toute nouvelle façon d'envisager la création. Ainsi, parallèlement à ses pièces uniques et précieuses, il produit à l'attention des classes moyennes des objets en série destinés au marché courant et commercialisés par le grand magasin La Rinascente. Inutile de préciser qu'avec un artiste de la trempe de Ponti, ces pièces destinées à l'usage courant sont de grande qualité. Ses céramiques et porcelaines conçues pour la manufacture Richard-Ginori ont souvent des formes originales et sont des pièces d'un raffinement extrême, à l'exemple de ses mains stylisées, déclinées en porcelaine blanche et or, recouvertes de motifs variés et poétiques (vers 1935). Si les premiers dessins destinés à orner ses céramiques sont d'ascendance sécessionniste, sa volonté de créer de nouveaux modèles l'amène à élaborer son propre style, éclectique et cultivé, qui mêle diverses influences. On retrouve, dans ses vases, coupes, assiettes et autres urnes, des références à l'Antiquité grecque et romaine, aux Étrusques, à l'architecture palladienne ou aux cultures populaires. Des œuvres comme le *Vase Perspective*, correspondent au retour aux thèmes classiques et aux racines artistiques de l'Italie, prôné par le Novecento. Toutefois, son inlassable inventivité et la légèreté de son trait l'amènent à composer des dessins synthétiques proches de la peinture métaphysique : les acrobates de la splendide série du *Cirque* (1927) font explicitement référence aux mannequins de De Chirico. Cette série extraordinaire – à l'instar de celle intitulée *Cirque équestre* (1936) –, pleine de poésie, propose d'innombrables figures joyeuses et pleines de grâce (cavaliers, dompteurs, acrobates, éléphants, clowns, funambules, trapézistes). Ces petites figures tendent ainsi à estomper la solennité de certains thèmes classiques (*Ciste La Conversation classique*), bien que certaines apparaissent solitaires ou mélancoliques. Ses pièces étant majoritairement destinées à la riche bourgeoisie milanaise, les commanditaires sont des intellectuels modernes qu'il n'hésite pas à brocarder lorsqu'ils se revendiquent d'une culture bourgeoise et élitiste (*Bonbonnière Hommage aux snobs*, 1927). Ponti, emblème du goût Art déco en Italie, doit son succès à la légèreté et à l'ironie qu'il met dans l'exécution de ses plus belles pièces. C. P.



Bonbonnière Hommage aux snobs, 1927
Porcelaine polychrome, H. 28,2 cm. Sesto Fiorentino, Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia © Scala, Florence
© Droits réservés

1. En 1925, il remporte le Grand Prix à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de Paris grâce à ses céramiques.

ERCOLE BAROVIER

Issu d'une prestigieuse dynastie de maîtres verriers de Murano, Ercole Barovier a trente ans lorsqu'il débute sa carrière dans l'atelier familial. Créateur prolifique, il imagine de nouvelles formes, invente des verres et expérimente des techniques décoratives originales, contribuant ainsi à renouveler l'art du verre.



CI-CONTRE

Vase Primavera, vers 1930
Verre soufflé et pâte de verre
noire, H. 28 cm
Collection particulière
© De Agostini Picture Library /
Scala, Florence
© Droits réservés

CI-DESSOUS

Bol Autunno Gemmato,
Barovier & Toso Glassworks,
1935-36. Verre coloré à chaud
sans fusion. Collection
particulière © akg-images / De
Agostini Picture Lib. / A. Dagli
Orti © Droits réservés



Ercole Barovier (1889-1972) est l'un des plus illustres représentants de la famille Barovier, dont l'histoire est intimement liée à Murano puisqu'il s'agit de la plus ancienne dynastie de maîtres verriers au monde, héritière d'une tradition familiale pluriséculaire. Le premier Barovier dont on ait trace est Jacobello, en 1295, mais c'est Angelo Barovier¹ qui, à la Renaissance, change le destin de la dynastie en inventant le cristal vénitien, premier verre cristallin incolore et transparent. Au XVI^e siècle, les précieux vases Barovier, d'une pureté extraordinaire, sont présents dans les œuvres des plus grands peintres (Tintoret, Titien, Giorgione...). Le début du XX^e siècle marque le temps de la reconnaissance. La verrerie Artisti Barovier invente de nouvelles techniques et collabore avec des artistes comme Vittorio Zecchin et Umberto Biondo, qui produit chez Barovier de superbes vases en verre de Murano et fer forgé, selon une technique qu'il a breveté en 1910 (voir p. 16). Devenue la Vetreria Artistica Barovier & C. après la Première Guerre mondiale, la maison connaît son apogée avec Ercole qui remporte de nombreuses récompenses. Directeur artistique puis directeur de la verrerie familiale, il engage la fusion avec les Toso – grande famille de maîtres verriers de Murano – et donne naissance à la verrerie Barovier & Toso, en 1939. Toujours à la pointe de l'innovation technique et à la recherche de nouvelles tendances, il contribue de manière significative à régénérer l'art du verre. Il est ainsi à l'origine de « l'introduction à Murano du verre épais et lourd », comme le relate en 1929 la revue *Domus*, dirigée par son ami Gio Ponti. On lui doit de nouvelles couleurs et de nouveaux effets vitreux, tels que la coloration à chaud sans fusion². Cette technique engendre notamment de nouveaux types de verres tels que *Laguna gemmata*, *Marina gemmata*, *Crepuscolo* et *Autunno gemmato*, dans lesquels les poudres colorées laissent des taches irrégulières (*Vase Autunno Gemmato*). Il crée également des objets en « verre mosaïque » et invente le splendide verre *Primavera*, lactescent et craquelé, qu'il utilise pour réaliser des vases raffinés et des animaux (pigeons, poissons), rehaussés d'éléments en verre noir ou bleu foncé. Il participe à d'innombrables expositions ainsi qu'à toutes les Biennales de Venise. Infatigable designer, il est à l'origine de la création de quelque 25 000 objets ! Il peut s'agir de lampes (*Figure porte abat-jour et éléphant*, 1927), de petites figures humaines et animales purement décoratives, souvent réalisées en verre blanc opaque dit *lattimo* (*Paysannes*, 1935 ; *Éléphant*), ou de splendides objets décoratifs plus courants. Dans les années 1960, au sein de Barovier & Toso, il collabore avec de grands architectes et exécute d'impressionnantes installations lumineuses, telles que le lampadaire en verre, haut de seize mètres, réalisé pour le palais de la Bourse de Montréal. Le fils d'Ercole, Angelo (1927-2008), succède à son père à la tête de l'entreprise en 1972 et se distingue par sa sensibilité artistique. Dans le domaine de l'illumination décorative, il crée en 1980 le fameux lustre *Taif* pour le roi d'Arabie Saoudite, parfait mélange des traditions vénitienne et arabe. Aujourd'hui, Jacopo, le fils d'Angelo, perpétue la tradition familiale en faisant appel à de nombreux designers talentueux. Leurs mythiques objets d'art et luminaires sont présents dans les plus grandes collections. C. P.



Éléphant, 1934-35. Verre *lattimo* et or
Collection particulière © De Agostini Picture Library /
A. Dagli Orti / Bridgeman Images © Droits réservés

1. Sa splendide *Coupe nuptiale* en verre bleu et à décorations polychromes (Murano, Museo dell'Arte Vetraria) n'est rien de moins que l'une des œuvres de verre les plus importantes de la Renaissance.

2. Cette technique consiste à introduire dans la masse vitreuse incandescente des matériaux qui ne fondent pas.



CI-CONTRE

Fausto Melotti,
Sculpture n° 23, 1935
Plâtre, 90 x 90 cm
Rovereto, Mart – Museo
di arte moderna e
contemporanea di Trento e
Rovereto © akg-images /
Mondadori Portfolio
© Droits réservés

PAGE DE DROITE

Carlo Scarpa, *Vase Tessuto*,
1940. Verre soufflé,
H. 40 cm. Collection
particulière © akg-images
/ De Agostini Picture Lib. /
A. Dagli Orti
© Droits réservés

ABSTRACTION ET RATIONALISME

Prenant le contre-pied du classicisme moderne propagé par le Novecento, de jeunes architectes fondent en Italie le rationalisme, à partir de 1926. Ils vont nouer des liens étroits avec les artistes qui s'engouffrent alors dans la voie de l'abstraction géométrique, guidés par un même idéal d'ordre et de rationalité. PAR CECILIA BRASCHI



L'ABSTRACTION

EN 1935, lors de la première exposition collective d'art abstrait italien à Turin, dix jeunes artistes « amoureux de l'ordre et de la discipline » annoncent la naissance d'un nouveau style qui se veut à la fois italien, universel et moderne. Persuadés de la nécessité d'un art utile, social et collectif, Bogliardi, Ghiringhelli, Licini, Melotti, Fontana, Reggiani, Soldati, Veronesi, De Amicis et D'Errico proposent, contre un art d'imitation, une peinture de création libre et pure, néanmoins organisée et guidée par les principes universels et intelligibles de la géométrie. Toutefois, à la différence des autres mouvements d'art abstrait européens du début du siècle (comme le Cavalier bleu, le néoplasticisme ou le suprématisme) les premiers abstraits italiens sont très fortement marqués par la culture classique de leur pays, ce qui a servi, pour certains d'entre eux, à associer leur projet artistique aux instances politiques de l'époque. En effet, comme la plupart des artistes actifs en Italie dans les années 1920 et 1930 (dont les futuristes et les artistes du Novecento), les abstraits aspirent à trouver dans le régime fasciste l'aboutissement de leurs ambitions esthétiques, en traduisant dans un langage moderne les valeurs de clarté, d'équilibre et de discipline propres à cette « romanité » que Mussolini érige en modèle de l'identité nationale italienne.



Carlo Mollino, chaise pour la maison Devalle, 1939-40. Fer forgé laqué blanc, garniture velours, H. 98 ; L. 46 ; P. 42 cm. Collection particulière © De Agostini Picture Library / A. de Luca / Bridgeman Images © Droits réservés



Lucio Fontana, *Sculpture abstraite*, 1934 (reconstitution dans les années 1950) Fer coloré noir, socle en bronze Turin, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea © D.R. © adagp, Paris 2015

Cependant, malgré des intentions idéologiques et des préceptes formels communs, et au-delà de quelques moments et lieux d'agrégation partagés (tels la galerie milanaise Il Milione, la Biennale de Venise ou la Quadriennale de Rome), l'abstraction italienne des années 1930 n'est pas un mouvement organisé à la manière des avant-gardes du début du siècle. Un regard plus attentif sur les œuvres révèle au contraire un mouvement composite fait de propositions variées et de parcours personnels originaux. Malgré des revendications patriotiques, il serait très limitatif de lire l'abstraction italienne à l'aune du seul contexte national. Les artistes qui gravitent autour de la galerie Il Milione sont parfaitement au courant de ce qui se passe en France et en Allemagne et, lors de leurs voyages à Paris, Licini, Reggiani et Veronesi échangent avec Kandinsky, Vantongerloo, Kupka et Léger. Intéressés par le constructivisme, le néoplasticisme et le concrétisme, ces artistes lisent les revues parisiennes *Cercle et carré* et *Cahiers d'art*, ainsi que les *Bauhausbücher* (*Cahiers du Bauhaus*). Luigi Veronesi est peut-être l'artiste du groupe le plus marqué par ces lectures, notamment dans ses expérimentations photographiques qui rappellent le travail du Hongrois László Moholy-Nagy, enseignant au Bauhaus de Weimar. Si, comme lui, Atanasio Soldati adopte une abstraction géométrique rigoureuse sur le modèle du Bauhaus, l'approche d'Osvaldo Licini, proche du groupe français Abstraction-Création, est en revanche teintée d'expressionnisme. « Nous démontrerons, déclare-t-il, que la géométrie peut devenir sentiment ». Mauro Reggiani, pour sa part, tire de l'enseignement de Kandinsky et de Moholy-Nagy l'inspiration pour ses compositions expérimentales, particulièrement sensible aux références musicales qui contaminent la plupart de leurs peintures. Préfigurant ses recherches spatialistes des décennies à venir, Lucio Fontana réalise dans les années 1930 ses premières œuvres qui interrogent la troisième dimension. Ses sculptures en bronze semblent dessiner l'espace, tandis que ses reliefs colorés en plâtre, mosaïque, céramique ou ciment, franchissent la limite entre la peinture et la sculpture. Fausto Melotti, ingénieur et musicien de formation, représente un autre cas d'artiste multidisciplinaire. Ses panneaux en plâtre ont une présence tout à fait sculpturale qui n'est pas sans rappeler, dans leur évocation symbolique, les compositions des peintres du mouvement métaphysique.



LE RATIONALISME

À côté du futurisme, de la métaphysique et des avant-gardes européennes, la référence incontournable pour la plupart des artistes abstraits italiens reste néanmoins le rationalisme. Ce mouvement architectural, préfiguré en 1926 par le Gruppo 7, chapoté par Carlo Enrico Rava, et composé, entre autres, de Luigi Figini, Guido Frette, Giuseppe Terragni et Adalberto Libera, se formalise deux ans plus tard au sein du Mouvement Italien pour l'Architecture Rationnelle (MIAR), regroupant plus de cinquante architectes italiens. Dans la lignée des idées du Mouvement moderne international diffusées par des architectes comme Le Corbusier, Mies Van der Rohe ou Walter Gropius, les rationalistes italiens préconisent une correspondance parfaite entre les formes architecturales et l'usage pour lequel chaque bâtiment est conçu, selon une logique fonctionnaliste extrêmement rationnelle. Le même désir de clarté, d'ordre et

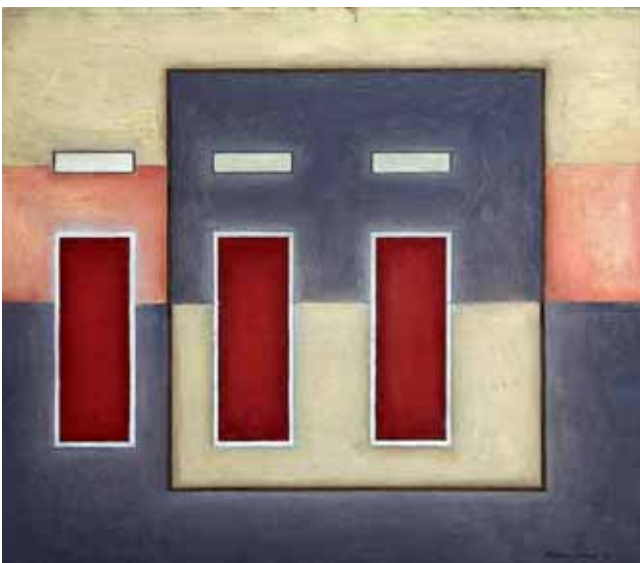
d'équilibre invoqué par les artistes abstraits est à la base du projet que les architectes rationalistes envisagent comme une véritable « révolution constructive ».

Sur la base de tels principes, les liens se multiplient entre architectes et artistes. Les peintres qui habitent à Côme, la ville des architectes Terragni et Cattaneo, sont particulièrement marqués par un rationalisme de nature architecturale. Ainsi, Manlio Rho, Mario Radice, Aldo Galli et Carla Badiali, très attentifs aux valeurs constructives de la géométrie ainsi qu'aux structures et aux matériaux propres à l'architecture, font souvent référence aux réalisations des architectes, tandis que ces derniers s'approprient volontiers les formes harmonieuses et épurées pensées et formalisées par les peintres lorsqu'ils conçoivent des objets. Jeux de formes géométriques et esthétique minimaliste guident ainsi les architectes-designers comme Pietro Lingeri et Franco Albini, dont les élégants objets réalisés en matériaux bon marché ou précieux tirent parti des compétences des artisans italiens. Architecte talentueux, Carlo Scarpa est quant à lui connu pour l'extraordinaire série de vases créée entre 1926 et 1947 à Murano.

La richesse du dialogue entre peintres et architectes-designers est particulièrement significative dans les nombreuses réalisations collectives, comme la *Fontaine* pour la VI^e triennale de Milan, œuvre de Radice et Cattaneo (1936), ou la salle des Médailles de l'Exposition coloniale de Côme, réalisée par Rho, Radice et l'architecte Luigi Zucconi (1937), sans oublier la fameuse collaboration de Radice et Terragni pour la Maison du fascisme de Côme (1932-1936).

EN HAUT Mario Radice et Cesare Cattaneo, *Fontaine*, 1936. Milan, Triennale di Milano, Biblioteca e Archivio Fotografico © De Agostini Picture Library / Scala, Florence © Droits réservés

Mario Radice, *Composizione R1*, 1932. Huile sur toile, 50 x 59 cm
Milan, Lorenzelli Arte © Courtesy Lorenzelli Arte, Milano © Droits réservés



LA MAISON DU FASCISME



Écrin pour les manifestations du parti, la Casa del Fascio ou Maison du fascisme a été bâtie à Côme, à cinquante kilomètres au nord de Milan. Œuvre fondamentale dans l'histoire de l'architecture, le bâtiment édifié par le jeune Giuseppe Terragni était orné de fresques de son ami d'enfance, le peintre Mario Radice.

1 **C**ONÇUE par Giuseppe Terragni entre 1932 et 1936, la Maison du fascisme de Côme, siège local du parti fasciste, est probablement la réalisation la plus emblématique du rationalisme italien de cette décennie. Son architecture, à la fois fonctionnelle et symbolique, unitaire et polyvalente, répond aux besoins de praticité et de facilité de circulation d'un bâtiment public. Voué à la représentation officielle du régime fasciste, il combine, dans l'esprit de l'architecte, « les deux aspects de l'Ordre Nouveau : l'art et la politique ». Ainsi, la composition de ce parallélépipède blanc, basée sur des proportions géométriques claires et harmonieuses, veut véhiculer un message politique et moral fort qui associe le fascisme à la solidité, à la transparence et à la clarté de la géométrie. À l'extérieur, les quatre façades sont toutes légèrement différentes les unes des autres, dans leur juxtaposition modulaire de pleins et de vides. À l'intérieur, le bâtiment s'articule autour d'un grand salon central à partir duquel des escaliers montent vers les quatre étages. Des passerelles, ouvertes vers le salon, relie l'ensemble des bureaux. Si le salon central n'est pas sans rappeler la cour de certains palais italiens de la Renaissance, la Maison du fascisme montre son aspiration moderne à travers l'emploi de matériaux originaux (le calcaire blanc de Botticino par



exemple, qui recouvre les façades) et industriels (comme les briques de verre, qui laissent entrer la lumière naturelle). Ces matériaux, pour l'heure encore expérimentaux, contribuent de manière essentielle à la volonté de clarté et de transparence de l'architecte. Également designer, Terragni a conçu l'ensemble des pièces d'ameublement, parmi lesquelles les fauteuils Sant'Elia destinés à la salle du directoire.

C'est aux mêmes objectifs d'ordre et de clarté que répondait le décor peint conçu par Mario Radice pour la salle du directoire et le salon central de la maison, décor entièrement détruit après la chute du fascisme. Parmi les nombreuses collaborations de l'époque entre architectes et peintres, cet ensemble représente un cas extrêmement rare où la peinture abstraite la plus rigoureuse a été employée à des fins de propagande dans un lieu politique officiel. Son mode de communication s'avérait en effet très différent des nombreux cycles de fresques narratives réalisés à la même époque dans d'autres bâtiments publics par Mario Sironi, Massimo Campigli et d'autres artistes figuratifs du Novecento. Loin d'illustrer des épisodes historiques ou politiques,



3



4



et sans qu'on puisse les définir de simples décors muraux, les compositions abstraites conçues par Radice offraient un support aux symboles du régime, au portrait de Mussolini et ses paroles. Ainsi, dans un véritable projet multidisciplinaire, les photographies, les textes, l'architecture et les compositions abstraites se complétaient les uns les autres dans la construction de l'espace. On conserve aujourd'hui le souvenir des œuvres de Radice grâce à de rares photographies d'époque. Des toiles et panneaux isolés figurant des motifs très proches témoignent également du long travail de l'artiste pour cet ensemble important. C. B.

5

1 Façade © Scala, Florence / Mauro Ranzani

2 Salon central © Pediconi / Scala, Florence

3 Dernier étage © Pediconi / Scala, Florence

4 Terrasse © Pediconi / Scala, Florence

5 Giuseppe Terragni, *Fauteuil Sant'Elia*, conçu pour la salle du directoire de l'asile Sant'Elia, édifié par Terragni à Côme, et pour la salle de réunion de la Maison du fascisme, 1936. Tube d'acier inoxydable, garniture, H. 89 ; L. 61,5 ; P. 80 cm. Collection particulière © De Agostini Picture Library / Scala, Florence

ARTS ET POUVOIR EN ITALIE

1861 Le 17 mars, après deux guerres d'indépendance (1848 et 1859), le premier Parlement italien confère à Victor-Emmanuel, roi de Sardaigne, le titre de roi d'Italie.

1888 L'ébéniste C. Bugatti ouvre sa propre fabrique à Milan, il reçoit la médaille d'argent à l'exposition londonienne d'Earls Court

1891 La première Triennale de Brera voit naître le divisionnisme. Principaux représentants de ce mouvement pictural proche du pointillisme français, G. Segantini, G. Previati et G. Pellizza Da Volpedo évoluent entre revendications sociales et symbolisme évanescent.

1896 C. Chini fonde la manufacture Arte della Ceramica, il contribue à renouveler l'art de la céramique par des décors modernes et colorés.

1900 Le roi Humbert I^{er} est assassiné par un anarchiste. Victor-Emmanuel III, son fils, accède au trône et adopte une politique libérale nouvelle. Les artistes G. Chini et E. Quarti reçoivent des Grands Prix à l'Exposition universelle de Paris.

1902 La première Exposition d'art décoratif moderne organisée à Turin marque l'éclosion du style Liberty. L. Bistolfi en réalise l'affiche ; C. Bugatti triomphe avec son *Salon Escargot*.

1908 Fondation de la revue *La Voce*, dans laquelle intellectuels, écrivains, philosophes et artistes prônent la rénovation morale et spirituelle du caractère italien. Le premier musée international de la céramique est créé à Faenza.

1909 Le poète F. T. Marinetti publie son manifeste futuriste. L'année suivante, deux manifestes de la peinture futuriste rassemblent U. Boccioni, C. Carrà, G. Balla, G. Severini et L. Russolo.

1911 L'Italie déclare la guerre à la Turquie. Des expositions sont organisées à Rome, Florence et Turin à l'occasion du cinquantenaire de l'unité italienne.

1912 Mise en place du suffrage universel masculin. L'Italie conquiert la Lybie. De Chirico expose pour la première fois au Salon d'automne à Paris. Des peintures futuristes sont également présentées à Paris, par la galerie Bernheim-Jeune.

1913 L'émigration vers l'Europe et les États-Unis atteint le chiffre record de 800 000 départs (contre 500 000 départs en moyenne par an durant cette période). Première exposition futuriste à Rome.

1914 Vittorio Zecchin exécute un cycle de onze toiles inspirées des *Mille et une nuits* pour l'hôtel Terminus de Venise.

1915 Le 23 mai, l'Italie entre en guerre aux côtés de la Triple-Entente bien que le pays, partagé entre neutralistes et interventionnistes, soit au bord de la guerre civile. Le conflit engendre la mort de 600 000 italiens. Les peintres G. Balla et F. Depero publient le manifeste *Reconstruction futuriste de l'univers*.

1916 C. Carrà publie deux essais consacrés à Giotto et Uccello dans la revue *La Voce* qui annoncent le retour à la tradition classique.

1917 De Chirico et Carrà fondent le mouvement de la peinture métaphysique. A. Savinio (frère de De Chirico), G. Morandi, F. De Pisis et M. Sironi se joignent à eux.

1918 Les vainqueurs redessinent la carte de l'Europe. L'Italie acquiert le Trentin, le Haut-Adige, Trieste, l'Istrie et quelques îles de Dalmatie. Le peintre et collectionneur M. Broglio fonde la revue *Valori Plastici* ; publiée jusqu'en 1922, elle entend retrouver « la rigueur de la peinture ».

1919 Mussolini crée les Faisceaux italiens de combat. En novembre, les libéraux perdent définitivement la majorité parlementaire, les socialistes deviennent le premier parti au parlement, suivi du parti populaire, d'inspiration catholique. F. Depero et G. Balla ouvrent leurs maisons au public pour y exposer et



Gerardo Dottori, *Benito Mussolini « Il Duce »*, 1933. Milan, Civico Museo di Arte Contemporanea
© Electa / Leemage © Droits réservés

Affiche pour l'exposition de la révolution fasciste (Mostra della Rivoluzione fascista) s'étant tenue à Rome en 1932-33. Collection particulière
© L. Ricciarini / Leemage

vendre leurs créations. E. Barovier devient directeur artistique de la verrerie familiale à Murano ; il créa de nombreux modèles de vases, des décors et de nouveaux types de verres.

1921 Mussolini fonde le Parti national fasciste. Inauguration de la première Biennale de Rome.

1919-22 Six gouvernements faibles et précaires s'enchaînent, contribuant ainsi à discréditer le régime parlementaire.

1922 Les fascistes assiègent Rome et contraignent le roi à confier la présidence du conseil à Mussolini. Le groupe de peintres Novocento Italiano est constitué à Milan, il est soutenu par M. Sarfatti, critique d'art et maître de Mussolini. Le Réalisme magique théorisé en 1925 commence à prendre corps dans les peintures de F. Casorati, A. Donghi, U. Oppi.

1923 Soutenu par M. Sarfatti, le sculpteur A. Wildt obtient de la part du régime commandes et honneurs.

1925-28 Les fascistes entreprennent de démanteler le régime parlementaire et mettent en place une dictature.

1927 G. Ponti et E. Lancia créent pour les magasins La Rinascente un département consacré au mobilier moderne. F. Depero conçoit son livre bouloigné, *Depero Futurista*.

1928 Année à partir de laquelle les électeurs ont seulement le choix d'approuver ou non une liste de candidats présentés par le Grand Conseil, organe suprême du parti fasciste. G. Ponti fonde *Domus* une revue phare au niveau international traitant d'architecture, de design et d'art.

1929 La Chambre des députés est remplacée par la Chambre des faisceaux et des corporations dont les membres sont nommés par le Duce. La signature des accords de Latran marque la réconciliation de l'Église et de l'État italien. La majorité des catholiques se rallie au fascisme. En mars, élection plébiscitaire de la nouvelle



Chambre des députés, intégralement fasciste. Publication du *Manifeste de l'aéropeinture*. Le Mouvement Italien pour l'Architecture Rationnelle (MIAR) regroupe 50 architectes.

1932 L'Exposition de la révolution fasciste se tient à Rome à l'occasion du dixième anniversaire de la marche fasciste sur la ville.

1932-36 G. Terragni édifie à Côme la Maison du fascisme dont il conçoit le mobilier. Son ami M. Radice y réalise des fresques abstraites.

1934 Visite en Italie du chancelier Adolf Hitler.

1935 Première exposition d'art abstrait italien dans l'atelier de F. Casorati et E. Paulucci, parmi les participants L. Fontana, O. Licini ou F. Melotti. R. Bertelli réalise le *Profil continu*, sculpture iconique du futurisme, déclinée dans plusieurs matériaux et dimensions.

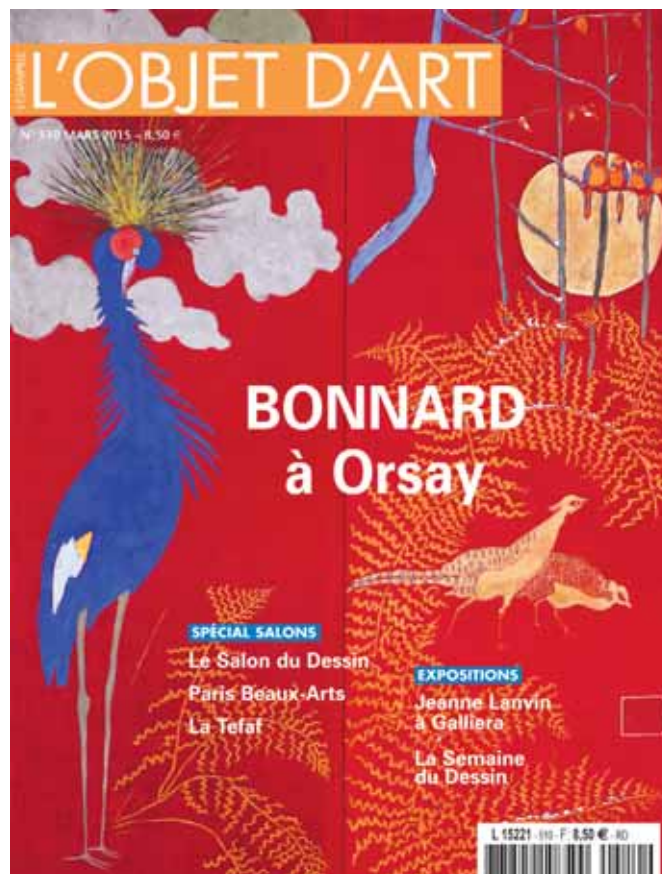
1936 Le roi Victor-Emanuel III acquiert le titre d'Empereur d'Éthiopie et Mussolini, celui de Fondateur de l'Empire, après la conquête du pays. La Maison du fascisme est construite à Côme. Création de l'Axe Rome-Berlin, résultant d'un accord entre l'Italie fasciste et l'Allemagne nazie.

1936-39 Mussolini apporte un soutien militaire à Franco dans le cadre de la guerre d'Espagne

1938 Mise en place d'une législation raciste et antisémite. Fondation de la revue milanaise *Corrente* qui s'oppose ouvertement aux artistes du Novocento et à la culture fasciste. Elle sera arrêtée par le gouvernement deux ans plus tard.

1939 L'Allemagne envahit la Pologne. Déclenchement de la Première Guerre mondiale.

1940 L'Italie entre en guerre contre la France et la Grande-Bretagne aux côtés de l'Allemagne nazie.



Le magazine des amateurs d'art

Avec **L'OBJET D'ART** retrouvez tous les mois l'actualité de l'art : les tendances du marché, les expositions à ne pas manquer, les dernières acquisitions des musées, les restaurations et la sauvegarde du patrimoine.

Avec **L'OBJET D'ART** découvrez aussi dans chaque numéro un artiste, une technique, un style, des collections inédites dans le domaine des Beaux-Arts et des arts décoratifs à travers des études très documentées.

L'OBJET D'ART le rendez-vous mensuel de référence des amateurs et des collectionneurs pour compléter et approfondir ses connaissances.



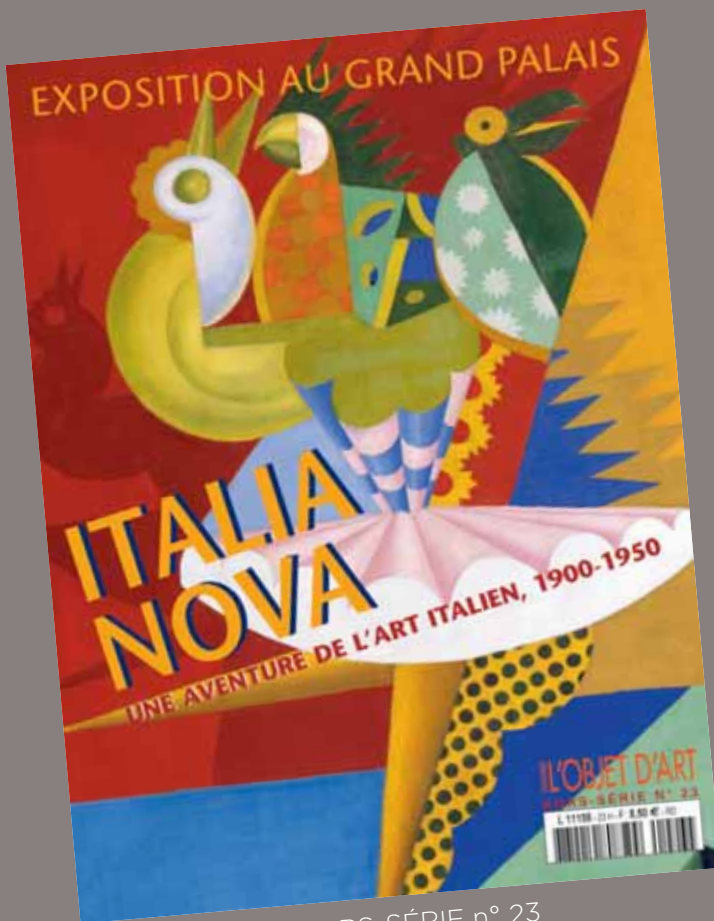
Pour s'abonner :

+33 (0)3 80 48 98 45

ou www.estampille-objetdart.com



Autour de la peinture moderne italienne



L'OBJET D'ART HORS-SÉRIE n° 23
AVRIL 2006 - 8,50 €



L'OBJET D'ART HORS-SÉRIE n° 67
AVRIL 2013 - 9 €



DOSSIER DE L'ART n° 160
FÉVRIER 2009 - 9 €

**OFFRE SPÉCIALE
LES 3 NUMÉROS
20 € SEULEMENT
AU LIEU DE 26,50 €**

À retourner avec le règlement à Éditions Faton

CS 50090 - 21803 Quétigny Cedex - Tél. 03 80 48 98 45 - Fax. 03 80 48 98 46 - www.faton.fr

Nom Prénom
Adresse
Code postal Ville
E-mail

Je commande :

- les 3 numéros (Italia Nova, Macchiaioli, De Chirico) au prix de 20 €
 Italia Nova 8,50 € Macchiaioli 9 € De Chirico 9 €

Règlement par :

- Carte bancaire
 Chèque bancaire
 ou postal à l'ordre
 des Éditions Faton

N° de carte

□□□□ □□□□ □□□□ □□□□

Cryptogramme □□□□ (les 3 derniers chiffres au dos de votre carte)

Date d'expiration : mois □□ année □□

Signature

Retrouvez cette offre et bien d'autres sur
www.faton.fr

DESIGN ET TECHNOLOGIE.



RADIOMIR 1940
3 DAYS AUTOMATIC
ORO ROSSO (REF. 573)

PANERAI
LABORATORIO DI IDEE.

BOUTIQUES PANERAI
PARIS 8^e - 5, rue du Faubourg Saint Honoré
PARIS 2^e - 5, rue de La Paix

PANERAI.COM