

Périodiser l'art italien du XX^e siècle

The periodization of 20th-century Italian art

Die Periodisierung der italienischen Kunst des 20. Jahrhunderts

La periodizzazione dell'arte italiana del '900

La periodización del arte italiano del siglo XX

Flavio Fergonzi

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2711>

DOI : [10.4000/perspective.2711](https://doi.org/10.4000/perspective.2711)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2008

Pagination : 733-754

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Flavio Fergonzi, « Périodiser l'art italien du XX^e siècle », *Perspective* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 11 avril 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2711> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.2711>

Périodiser l'art italien du XX^e siècle

Flavio Fergonzi

Quelle périodisation ?

L'histoire : quelques dates

Pour commencer ces réflexions, il me semble opportun de rappeler quelques dates, fondamentales, auxquelles certains acteurs du système de l'art italien du XX^e siècle (artistes, critiques, mais aussi historiens de l'art et personnages institutionnels) ont conféré une valeur de rupture résolue et consciente par rapport au passé, avec la volonté plus ou moins explicite de contribuer à une périodisation en devenir.

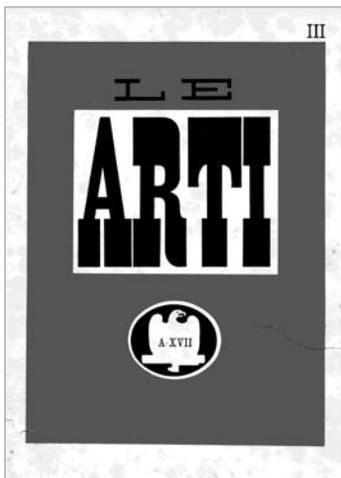
En 1910, Umberto Boccioni brise nettement la continuité avec la peinture du siècle qui vient de s'achever : il sait, pour l'avoir lu chez Marinetti, qu'il se situe « sur le promontoire extrême des siècles »¹ (MARINETTI, [1909] 1983, p. 11) et il considère que le moment est venu de « détruire le culte du passé, l'obsession de l'antique » et de « mépriser profondément toute forme d'imitation ». A posteriori, la peinture du XIX^e siècle lui apparaît comme le produit de « peintres du dimanche impuissants », contre lesquels il réunit un groupe d'artistes motivés par la nouveauté des sujets et par les risques d'une peinture provocatrice, voire désagréable (BOCCIONI *et al.*, [1910] 1958, p. 64)². Leurs créations eurent l'audace, en deux ans seulement, de se mesurer au cubisme parisien d'avant-garde le plus extrême, inaugurant de fait l'entrée de l'Italie sur la scène artistique moderne internationale.

Entre 1922 et 1924 naît un mouvement baptisé par un de ses membres, Anselmo Bucci, du nom du nouveau siècle : le *Novecento italiano*. Deux ans plus tard, Margherita Sarfatti, sa puissante promotrice, écrit que la recherche commune à ses représentants, celle du « concept » et de la « composition », coupe définitivement les ponts avec le naturalisme du XIX^e siècle et son pire esclavage, celui de l'observation d'après le modèle : derrière les formules de la « concrétude » et de la « simplicité » (SARFATTI, 1924, p. 76), on peut imposer un art revendiquant un sévère contrôle du dessin, dans la lignée de ce qui fit la grandeur de l'art italien des XV^e et XVI^e siècles. Cette nouvelle synthèse se répand rapidement et le « style *Novecento* » devient le médiateur décisif entre la peinture et la sculpture modernes et le public italien : il séduit les collectionneurs de la bourgeoisie et aborde avec succès le grand décor des édifices et des espaces publics.

En 1939, Giuseppe Bottai, un ministre intelligent de Benito Mussolini, écrit une introduction concise à un numéro de la revue *Le Arti* (une publication du ministère de l'éducation nationale) entièrement consacré à l'art contemporain (fig. 1). Bottai s'oppose à ceux qui considèrent la tradition comme la seule ressource permettant une représentation visuelle de l'esprit de l'époque fasciste et, plus encore, à tous ceux qui poussent à une socialisation de l'art en se rebellant contre la peinture de chevalet et la statuaire d'intérieur au profit de l'art monumental. Il fait au contraire l'éloge du travail des peintres et des sculpteurs de la dernière génération : « c'est l'étendue illimitée des contenus et la pluralité des formes qui donne à la tradition artistique italienne sa valeur universelle » ; il faut se reconnaître dans une ligne entièrement constituée « de faits, de clarté stylistique,

Flavio Fergonzi est né à Pavie en 1963, il a étudié à Scuola Normale Superiore de Pise et enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'Università d'Udine. Ses recherches portent sur la sculpture du XIX^e siècle, l'histoire critique de l'art italien du XX^e siècle et les sources internationales consacrées à l'avant-garde artistique italienne. Ses derniers sujets d'étude sont Mario Sironi et Giorgio Morandi.

1. *Le Arti*, février-mars 1939 :
 a. couverture ;
 b. reproduction de Filippo de Pisis, *Composizione* [planche lxiv].



de franchise de langage, d'intériorité de sentiment » ; les artistes doivent être « les acteurs et non pas les spectateurs, les protagonistes et non pas le chœur du destin épique, dramatique et religieux de cette Italie nouvelle et très ancienne » (BOTTAI, 1939, p. 231 et 234)³. Exprimé ainsi, ce programme peut sembler assez vague, mais dans les pages du même numéro de la revue, on voit défiler des œuvres de Filippo

De Pisis, Ardengo Soffici, Giorgio Morandi, Carlo Carrà, Afro Basaldella, Mario Mafai et Giacomo Manzù. Leur ligne intimiste, lyrique, visionnaire, est de fait irréductible au style sagement classicisant qu'aiment tant les principaux responsables de l'art moderne italien, au premier rang desquels le secrétaire des Biennales, Antonio Maraini. Surtout, il s'agit d'une ligne qui légitime les préférences, en matière d'art moderne, des historiens de l'art les plus intelligents, formés à l'école de la philologie visuelle au cours des trente années précédentes, de Roberto Longhi à Cesare Brandi, de Carlo Ludovico Ragghianti à Giulio Carlo Argan ; et ces artistes avaient été chers, à une époque récente, à toute une société d'hommes de lettres et de collectionneurs raffinés.

Entre 1946 et 1947, trois groupes d'artistes distincts entrent en scène dans l'Italie tout juste libérée et publient trois manifestes programmatiques qui rompent avec le passé. Ceux qui s'appellent « réalistes » se réfèrent à la tradition moderniste française allant de Cézanne à Matisse et au cubisme, et renient les caractères en apparence les plus caractéristiques de l'art italien du XX^e siècle – la modulation tonale et l'atmosphère sentimentale – au nom de la pureté de la ligne et du plan, de la couleur en soi (AJMONE *et al.*, [1946] 1992). Ceux qui signent l'appel à la formation d'un « *Fronte Nuovo delle Arti* » [Nouveau Front des Arts] demandent, conformément à l'idéologie marxiste, le remplacement de « l'esthétique des formes » par une « dialectique des formes » qui situe le métier d'artiste au sein des mouvements de renouveau social en cours (BIROLI *et al.*, [1946] 1992). D'autres encore, peintres abstraits plus radicaux et d'une foi marxiste obstinément revendiquée, disent aspirer à « des formes abstraites objectives » contre « le fortuit, l'apparent, l'approximatif » qui ont, chez les peintres du passé le plus récent, engendré une confusion morale plus encore qu'esthétique (ACCARDI *et al.*, [1947] 1992). Ces trois positions remettent de facto à l'ordre du jour, pour la peinture et la sculpture italiennes, la question du rapport avec les avant-gardes européennes du début du XX^e siècle, inaugurant une période de grands à-plats et de formes géométriques.

En 1960, dans la revue avant-gardiste à la courte existence *Azimuth*, deux jeunes artistes coupent le cordon ombilical avec le primat du formalisme et de la visibilité pure qui, depuis la publication de *l'Esthétique* de Benedetto Croce⁴, avait régi les relations entre l'art et la critique. Enrico Castellani écrit que le seul critère artistique valable à ses yeux est celui qui conjugue « la possession d'une entité élémentaire, ligne, rythme répétable à l'infini, surface monochrome » à l'entrée en jeu d'une nouvelle composante, celle du « temps, seule dimension concevable, mesure et justification de notre exigence spirituelle » (CASTELLANI, [1960] 1990, p. 274)⁵. Pietro Manzoni se déclare à la recherche d'un « espace total, d'une lumière pure et absolue » et il ouvre la voie

à la transformation la plus radicale de l'acte artistique en acte existentiel : « il ne faut rien dire ; il faut seulement être » (MANZONI, [1960] 1990, p. 275)⁶. La dialectique entre pensée géométrique et geste exécutoire, entre rationalité du dessin et lyrisme de la couleur, qui avait dominé la décennie de l'art informel, se retrouve soudain dépassée : peu après, les conséquences de ce dépassement concerneront les frontières entre les disciplines, puis la raison d'être même du travail artistique.

En 1968, un jeune critique proche des nouveaux mouvements et bon connaisseur de l'art américain le plus récent, Germano Celant, confère une coloration politique inédite au dépassement des limites de l'œuvre dans l'installation et la performance ; il observe qu'un art qui ne produit « plus d'objets, mais des faits et des actions exposant leurs propres processus de formation » est avant tout « une incitation à contrôler sans cesse le degré d'existence, mentale et physique » de l'artiste et une invitation, adressée au spectateur, à se situer « face à la spécificité mentale et physique de toute action humaine, conçue comme une entité à compléter et à juger » (CELANT, [1968] 1969, p. 9 et 15)⁷. Dans les années 1970, on produit souvent des œuvres hésitant entre une tendance à la régression anthropologique et l'allégorie explicite de symboles révolutionnaires.

Environ dix ans plus tard, en 1979, Achille Bonito Oliva rassemble sous la bannière de la « *Transavanguardia Italiana* » [Trans-avant-garde italienne] un groupe d'artistes qui, selon des parcours divers, en étaient venus à liquider les prémisses de régénération utopique de la société caractéristiques de l'avant-garde. Le retour à la pratique de la peinture, la récupération éclectique des sources, la fragmentation du « mythe unitaire du je » et l'attitude déséquilibrée, incohérente et nomade qui en découlait réintroduisaient des traditions visuelles du xx^e siècle italien totalement oubliées ou sous-évaluées (représentées, par exemple, par Carlo Carrà, le plus primitiviste et le plus expressionniste, Alberto Savinio, Osvaldo Licini, Ottone Rosai, Giorgio De Chirico postérieur à 1920), poussant de fait à une nouvelle hiérarchisation, et donc à une nouvelle périodisation, du siècle en cours (BONITO OLIVA, 1979).

Il faut d'ores et déjà mettre en évidence, pour éclairer le thème de la périodisation, deux questions de fond. La première est celle de l'alternance, dans ces sept dates charnières, entre la tendance au refoulement, ou à la remise en cause radicale des développements les plus récents de l'art italien, et la tendance à la récupération de l'Histoire elle-même. Une réflexion sur la façon dont on a périodisé l'art italien du xx^e siècle doit tenir compte de l'urgence et de la contingence de ces prises de position, qui n'ont rien d'historiographique, mais sont nées du militantisme critique, politique ou artistique. La seconde question découle d'une constatation : des artistes de première importance, peut-être les plus grands du xx^e siècle italien (Giorgio De Chirico, Amedeo Modigliani, Alessandro Martini, Giorgio Morandi, Filippo De Pisis, Lucio Fontana, Alberto Burri, Giulio Paolini, pour n'en citer que quelques-uns) échappent au maillage de la scansion fondée sur les sept événements significatifs cités plus haut. Il faut donc se demander (et on l'a fait très tôt, dans les histoires de l'art italien du xx^e siècle) si la périodisation doit se faire en se concentrant sur le caractère crucial de certains événements ou plutôt sur les vicissitudes créatives (et peut-être même biographiques) des artistes ayant produit les meilleures œuvres.

Chronologie de la réception : collections et musées

Qu'a gardé le système artistique italien de la scansion proposée plus haut, sans doute grossière mais non dénuée d'efficacité, ? Une première indication peut être fournie par le marché des œuvres et par leur fortune dans les collections publiques et privées. On commence à acquérir les tableaux du futurisme historique quarante ans après leur création, car dans les années 1910, les musées d'art moderne manifestent un goût éclectique internationaliste, bien représenté par les Biennales de Venise, dans la continuité des dernières décennies du xix^e siècle. Umberto Boccioni, Giacomo Balla et Gino

Severini entrent dans les musées lors du second après-guerre, au moment où il faut exposer les précédents italiens du néo-cubisme et de l'abstraction alors à la mode (ces dernières œuvres ont été acquises au bon moment, lorsque les musées devaient s'orienter vers l'art moderne) et où, surtout, l'intérêt des collectionneurs étrangers a fait augmenter les prix des chefs-d'œuvre des années 1910-1915 au point de les rendre inabordable. Il se passe le contraire pour le retour à l'ordre des années 1920 et 1930, qui obtient un succès immédiat dans les expositions nationales (ce dont témoignent les présences triomphales des artistes du courant *Novecento*, et de ceux qui leur sont proches, aux Biennales de Venise et aux Quadriennales de Rome ; fig. 2) et fait donc l'objet d'acquisitions publiques, derrière lesquelles se profile la volonté déclarée d'identifier la peinture du classicisme *Novecento* à celle de la nouvelle Italie fasciste. Lorsque, en 1940, Bottai crée un *Ufficio Speciale per l'Arte Contemporanea* [Bureau spécial pour l'art contemporain], il lance par la même occasion une nouvelle politique d'achats. L'entrée dans les musées, y compris ceux n'ayant pas de vocation particulière pour l'art contemporain (par exemple la Pinacoteca di Brera de Milan), d'œuvres tout juste sorties des ateliers des artistes (Renato Birolli et Renato Guttuso, Giorgio Morandi et Antonietta Raphael Mafai), est le signe d'une continuité manifeste entre art du passé et art du présent, un présent pourtant lourdement chargé de tensions et de contradictions. Néo-réalistes et peintres abstraits entrent rapidement dans les principaux musées des années 1950. Il s'agit, dans ce cas, de marquer le climat nouveau des galeries d'art moderne, pour faire oublier le nationalisme ostentatoire et le sombre classicisme du régime fasciste. Mais on emploie d'importantes ressources financières à compenser le manque de chefs-d'œuvre internationaux susceptibles d'offrir un cadre digne au développement de l'art moderne italien (en 1962, le premier Picasso fait son entrée à la Galleria d'Arte Moderna de Turin ; en 1970, le premier Mondrian rejoint les cimaises de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome). La rupture de l'art conceptuel, jugée scandaleux, puis de l'Arte Povera, amène à leur exclusion des musées pour au moins deux décennies. Ils ne sont récupérés que plus tard, essentiellement grâce aux donations de collectionneurs privés ou à des relectures rétrospectives. En revanche, le succès international précoce, en Allemagne puis aux États-Unis, du retour à la figuration de la Trans-avant-garde et du « citationnisme » a poussé les collections publiques italiennes à les acquérir en temps voulu, au prix d'un effort budgétaire parfois important.

Si les musées ont eu du mal à relever le défi d'une présentation des œuvres mettant en évidence les articulations de leur histoire (il était difficile, en 1920, 1950 ou 1980, de reconstituer une scansion correcte de l'art italien le plus récent en visitant la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de

Rome, la Ca' Pesaro de Venise ou la Galleria d'Arte Moderna de Milan), les collectionneurs privés ont en revanche joué un rôle fondamental en ce sens. Des collections comme celle de Pietro Feroldi, à Brescia (constituée dans les années 1930), celles des Milanais Emilio Jesi et Riccardo Jucker (formées entre la fin des années 1930 et les années 1950), de Gianni Mattioli (rassemblée entre la fin des années 1940 et les années 1950 ; fig. 3), de Carlo

2. *Emporium*, mai 1924, LIX/353, p. 274-275 : article sur les peintres italiens à la Biennale de Venise avec un *Portrait de Renato Gualino* par Felice Casorati.



Cardazzo et d'Achille Cavellini (qui couvrent une période allant du courant *Novecento* à l'art abstrait et à l'art informel) ont de fait exercé à la place des musées la fonction de retracer une véritable histoire de l'art italien moderne. Les œuvres qu'ils ont acquises ne devaient pas décorer des demeures, mais rendre compte d'une recherche artistique alternative à celle dont les musées témoignaient. Leurs collections ont apporté une contribution fondamentale à la périodisation correcte de l'art italien du XX^e siècle : elles ont peu à peu reconnu le rôle crucial de la peinture métaphysique comme moment fondateur du langage pictural italien des deux décennies suivantes ; elles ont défini, dans l'entre-deux-guerres, un canon pictural qualitatif éloigné des critères officiels (Morandi, Carrà, De Pisis, Sironi), qui a gardé toute sa valeur ; elles ont enfin redécouvert que le premier futurisme italien avait été un élément crucial de l'avant-garde internationale, l'ont courageusement soustrait, après 1945, à sa réputation de phénomène pré- ou para-fasciste et ont concentré les recherches sur la révolution linguistique mise en œuvre par ses productions.



3. Collection de Gianni Mattioli à Milan, vers 1950 avec des œuvres métaphysiques de Giorgio De Chirico.

Périodisation et horizons du discours

Comparée à la constitution d'une collection, la rédaction d'une histoire de l'art italien du XX^e siècle se posant explicitement le problème de sa périodisation semble laisser davantage de marge de manœuvre. Mais dans le cas de l'Italie, il faut tenir compte de certains facteurs préalables, qui l'ont rendue complexe.

Le premier tient à la situation provinciale de l'Italie au sein d'un espace artistique international dont les capitales, depuis Canova, se situent ailleurs. Lorsque l'on s'efforce d'insérer dans une histoire internationale de l'art du XX^e siècle des épisodes liés à l'art italien, les retards finissent fatalement par apparaître, en particulier si l'observateur est étranger. Le cas récent le plus éclatant est celui du manuel de vulgarisation *Art since 1900* (FOSTER *et al.*, 2004). L'art italien n'y joue un rôle de premier plan qu'à trois dates – 1909 (naissance du futurisme), 1959 (expositions des « *Tagli* » de Fontana) et 1967 (théorisation de l'Arte Povera par Celant) – et il y manque la peinture métaphysique de De Chirico, tout le classicisme des années 1920 (de Sironi à Casorati), l'art romain (de Guttuso à Burri), la Trans-avant-garde et le « citationnisme » des années 1980.

Le deuxième élément est la permanence de traditions artistiques locales qui, dérivées des écoles régionales du XIX^e siècle selon des itinéraires variés, semblent continuer à jouer un rôle actif dans l'art italien du siècle suivant. Il ne s'agit pas là d'une découverte historiographique récente. Lorsque, dans la seconde moitié des années 1920, on engagea un processus sérieux de relecture historique du XIX^e siècle italien, on se mit à mesurer la vitalité de l'art contemporain également en fonction de cette continuité : des artistes comme Armando Spadini, Carlo Carrà ou Arturo Tosi semblèrent à beaucoup les plus grands de leur décennie parce qu'ils n'avaient pas trahi la culture visuelle locale (le paysagisme toscan, piémontais ou lombard) dont ils provenaient ou à laquelle, comme dans le cas de Carrà, ils étaient revenus après un long détour internationaliste par le futurisme et la métaphysique. D'autres mythologies s'efforcent de contrebalancer, polémiquement, la ligne de rupture avec le passé. Ainsi, pour Emilio Cecchi, engagé dans une interprétation d'Oscar Ghiglia et d'Ardengo Soffici,

ce fut le seul moyen de maintenir le lien, aussi ténu fût-il, avec la grande tradition du *Quattrocento* (CECCHI, 1926). Par ailleurs, certains perçoivent dans la continuité avec le XIX^e siècle une survivance de la catégorie romantique de « primitif » : Lionello Venturi voit le XIX^e siècle de Manet et des impressionnistes, mais aussi celui de Lega et de Fattori, se perpétuer dans les paysages et les portraits de son temps les plus hostiles au classicisme (VENTURI, 1926). Enfin, Ugo Ojetti, favorable à l'art académique et ennemi du modernisme, ne perçoit aucune fracture entre les traditions des académies régionales du XIX^e siècle et le retour au métier, au dessin et à la composition des classicistes des années 1920 (OJETTI, 1934).

Le troisième facteur est l'existence d'une critique qui, sous l'influence de Croce et de l'idéalisme, se montre plus attentive aux idées créatrices qu'aux poétiques, au lyrisme des personnalités individuelles qu'à la signification de la succession des générations. En 1949, pour la première fois, un point de vue non italien, celui de deux conservateurs américains du MoMA de New York, James Thrall Soby et Alfred Barr J.-R., aborde, à l'occasion d'une exposition consacrée à l'art italien de la première moitié du siècle, la délicate question d'une présentation de son évolution qui soit compréhensible pour un public habitué à la scansion internationale de l'art moderne (*Twentieth-Century Italian Art*, 1949 ; fig. 4). Le parcours tracé en 1949 à New York, en accord avec le goût des collectionneurs privés d'art contemporain les plus avisés, avait pour principales étapes le premier futurisme, la peinture métaphysique, le mouvement *Novecento*, les grands isolés des années 1930, le néo-cubisme et le néo-réalisme d'après 1945. Il devient, lors des décennies suivantes, la ligne de lecture la plus accréditée de l'histoire récente de l'art italien, mais laisse perplexe une bonne partie de la critique italienne (un compte rendu venimeux de Cesare Brandi dénonçait le simplisme des critères retenus, trop liés aux « -ismes » et trop déséquilibrés en faveur de la conclusion néo-cubiste et abstraite ; BRANDI, 1949). Dix ans plus tôt, à l'occasion d'une manifestation anthologique sur l'art italien organisée à la Golden Gate Exposition de San Francisco, Longhi et Argan avaient retenu un parcours d'une plus grande cohésion stylistique, qui excluait le futurisme historique, mettait l'accent sur la rupture représentée par la peinture métaphysique de De Chirico,

consacrait une section centrale (dominée par Tosi, Carrà, Soffici et De Pisis) à une vaste sélection de paysages, de natures mortes et de portraits datant des années 1920 et 1930 et s'achevait, pour la période d'une actualité plus brûlante, par une ouverture sur la peinture la plus visionnaire d'Afro, Mafai, Scipione et Guttuso (*Golden Gate...*, 1939).

1920-1940 : Italie et France

Je souhaiterais maintenant essayer d'analyser les principales histoires de l'art italien du XX^e siècle publiées en Italie entre le début des années 1930 et le début des années 1990, en gardant bien présent à l'esprit que, sur un thème aussi périlleux que l'art du passé récent, la question de la périodisation est toujours restée étroitement liée à celle de la hiérarchie des valeurs.



4. *Twentieth-Century Italian Art*, 1949, vues de l'exposition présentée au MoMa [*Domus*, novembre 1949, p. 25].

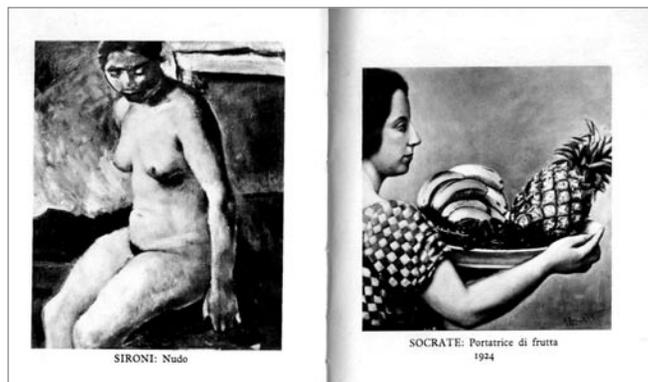
On ne peut parler de véritable regard historique à propos des auteurs qui ont écrit sur l'art italien du xx^e siècle avant la fin des années 1920. Certes, la critique militante des années précédentes avait fait quelques tentatives de périodisation, mais toujours dans un but explicite de légitimation du jugement porté sur le présent.

***Novecento italiano* : le primat du dessin après Cézanne**

En 1930, Margherita Sarfatti publiait sa *Storia della pittura moderna*. L'animatrice du mouvement *Novecento italiano* partait de la France pour expliquer l'Italie. Si Cézanne, opérant une rupture inattendue, avait réaffirmé le primat de la logique du dessin, de la construction et de la composition dans le métier du peintre, c'est la peinture italienne des années 1920 qui avait accompli cette mission : elle avait en effet tiré toutes les conséquences logiques du principe, fermement anti-impressionniste, selon lequel « les figures et les objets ne sont pas employés comme un matériau se suffisant à lui-même, mais choisis et adoptés comme matière première d'une composition architectonique, dont ils font partie et forment les membres » (SARFATTI, 1930, p. 100)⁸. Or, cette façon de voir n'opposait pas les XIX^e et XX^e siècles, naturalisme et classicisme, peinture de 1890 et de 1924 (fig. 5). Elle opposait, en revanche, la « synthèse spirituelle » dont les Italiens se montrèrent capables (d'Emilio Gola à Antonio Mancini, d'Umberto Boccioni à Mario Sironi) et la sensibilité dispersée, l'éclectisme ironique et l'intellectualisme stérile de l'art qu'elle définissait comme « parisianisé » (de Monet à Matisse, Picasso et Chagall). On pouvait en trouver, à l'époque, une nouvelle preuve dans la volonté particulière de composition, très italienne, que semblaient manifester les artistes de la Péninsule résidant à Paris (De Chirico, Campigli, Tozzi, De Pisis, Licini), obsédés par la nécessité d'« acquérir une conscience plus aigüe de leurs propres caractéristiques nationales ». Et rétrospectivement, le choc futuriste de 1910-1914 était relu dans une perspective de récupération des valeurs nationales, d'un nationalisme enflammé qui s'était déplacé du domaine de la politique vers celui de l'art.

Dans la première véritable histoire analytique de la peinture italienne allant de 1880 à 1930 publiée en Italie, le regard de l'historien ne parvient pas à se soustraire à une partition facile (et des plus insensées) en trois périodes : la crise de la fin du XIX^e siècle est perçue comme un abandon coupable du principe de réalité (Segantini et Previati minent les ultimes certitudes de Tito, Sartorio ou Giacomo Grosso ; Spadini, Mancini et Carena maintiennent courageusement leurs positions favorables au XIX^e siècle) ; le futurisme et la peinture métaphysique sont vus comme un passage risqué mais inévitable au « surréel » (le choix des œuvres reproduites, très parlant, privilégie les œuvres du second futurisme et celles peintes par De Chirico en 1927-1928 pour démontrer le caractère inhumain de la réduction de l'homme à la machine et à la référence archéologique) ; le classicisme des années 1920 a eu le mérite de favoriser le « retour à la nature et à la terre » (COSTANTINI, 1934, p. 241)⁹, qui atteint son apogée vers 1930, avec le naturalisme reconquis par Soffici et Carrà, mais aussi par Cipriano Efisio Oppo et Carlo Socrate.

Observer l'art italien à travers sa confrontation avec l'art français empêche tout au moins des erreurs de perspective



5. SARFATTI, 1930, double page d'illustrations : Mario Sironi, *Nu* et Carlo Socrate, *Porteuse de fruits*, 1924.

de ce genre et peut conduire la critique à des résultats inattendus. Dans sa très personnelle *Pittura moderna* de 1934, Giorgio Castelfranco, un amateur et collectionneur d'art raffiné, propose un point de vue opposé à celui de Sarfatti : il y défend une reconstitution synthétique de l'histoire de la peinture postérieure à Manet qui évite les regroupements par mouvements et par poétiques et fonde son point de vue critique sur la notion d'« indissolubilité de l'intuition artistique et de l'intuition philosophique » (CASTELFRANCO, 1934, p. 22)¹⁰. Selon lui, le principe commun aux tendances dominantes de l'art moderne est celui de la transfiguration de la réalité, qui ne parvint à mettre l'art italien au niveau de l'art français qu'en trois occasions. Il y eut d'abord la tentative désespérée de Boccioni qui a su mettre au premier plan la question du style : sa *Ville qui monte* apparaît à Castelfranco comme « la première et unique grande page de peinture politique créée en Italie » ; il y eut ensuite les deux tentatives solitaires, et d'une certaine manière parallèles, de Modigliani et de De Chirico, les seuls peintres en accord avec le grand art philosophique produit à Paris à la suite des révolutions du fauvisme et du cubisme.

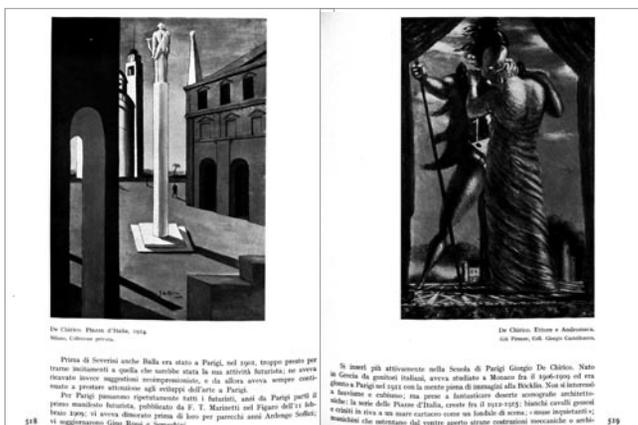
Anna Maria Brizio : la révolution de l'impressionnisme

En 1939, on publia pour la première fois en Italie une véritable histoire internationale de l'art des deux derniers siècles : l'auteur, Anna Maria Brizio, était l'élève de Lionello Venturi, le critique qui s'était opposé le plus énergiquement au goût classicisant à la mode dans la péninsule depuis deux décennies et qui avait défendu l'apport novateur décisif de la révolution impressionniste. En dépit de la collection éditoriale prestigieuse où elle s'inséra (une histoire universelle de l'art en six volumes publiée par UTET) et de son attention portée principalement sur le siècle passé, le livre d'Anna Maria Brizio, intitulé *Ottocento Novecento*, proposait un texte fortement militant, un parcours à l'intérieur des recherches des artistes ayant le fait stylistique pour centre d'intérêt exclusif (fig. 6). Il ne contenait aucune périodisation faite d'événements, de documents ou de déclarations de poétiques qu'on pût utilement rapprocher de la production peinte ou sculptée. Pour l'auteur, c'était accepter la révolution linguistique de l'impressionnisme comme ayant déterminé la modernité (et donc l'intérêt) des représentants des générations suivantes. Des articulations chronologiques allant désormais de soi, comme 1910 (apparition du futurisme pictural), 1917 (la peinture métaphysique à Ferrare) ou 1924 (le triomphe du classicisme du mouvement *Novecento*), ne sont pas même mentionnées ou sont polémiquement rejetées : les prémisses des manifestes futuristes ont trouvé « leur aboutissement naturel dans l'action et non pas dans l'art » et donné « des résultats artistiques insignifiants » (BRIZIO, 1939, p. 399)¹¹. S'il existe un « moment de formation » de l'art du XX^e siècle, il s'agit de celui où Soffici, Carrà, Tosi, De Pisis ou Semeghini sont remontés jusqu'aux

racines de la modernité française et se sont appuyés sur les valeurs d'immédiateté de la vision, de richesse chromatique et d'humanité que Monet, Renoir ou Cézanne avaient désormais rendues inaliénables.

Cette périodisation qui avait pour but d'étalonner l'art italien sur les legs impressionniste eut des conséquences transversales sur les positions de l'historiographie italienne la plus avancée.

6. BRIZIO, 1939, p. 518-519 : De Chirico, *Place d'Italie*, 1914, Milan, coll. part et *Hector et Andromaque*, Florence, coll. Giorgio Castelfranco.



Lorsque, en 1948, Longhi écrit sa fondamentale introduction à l'édition italienne de *l'Histoire de l'impressionnisme* de John Rewald, il scande de fait les progrès d'un siècle d'art italien (de 1850 à 1948) en fonction des dates et des modalités de sa mise à jour sur le naturalisme et sur l'impressionnisme (LONGHI, 1948). Les comptes rendus importants de Ragghianti sur certains exposants de la Quadriennale romaine de 1935 allaient déjà toutefois dans cette direction. Ses jugements de valeurs et ses analyses de l'évolution des artistes (ses deux études comparées sur De Chirico et Carrà, en réalité deux lectures opposées de l'histoire des arts figuratifs italiens du XX^e siècle, restent mémorables) n'étaient pas le fruit d'une mise en perspective historique. La périodisation ne présentait pas le moindre intérêt aux yeux de Ragghianti : il ne se préoccupait que de la façon dont l'artiste s'était posé le problème du « style » (expression la plus directe, selon Croce, de sa personnalité) et le lien avec l'art français n'arrivait qu'en dernière analyse, la modernité du style dépendant de son accord avec le langage pictural de l'impressionnisme (RAGGHIANI, 1935-1936).

Il est en un certain sens naturel que la riche *Pittura del Novecento* d'Ugo Nebbia, qui conclut la décennie, prenne le contre-pied de la perspective qui oppose les deux points de vue résumés plus haut, l'un attentif à la chronologie de la confrontation avec la France, l'autre exclusivement concentré sur la victoire du classicisme italien des années 1920 et 1930 (NEBBIA, 1941). L'activité de critique militant de Nebbia, qui écrivit pendant longtemps sur les principales expositions italiennes et, surtout, son activité d'artiste lié au groupe para-futuriste milanais *Nuove Tendenze* le conduisaient à s'interroger sur les motivations les plus théoriques des prises de position des artistes. Sa scansion chronologique de l'art international apparaît dépassée par bien des aspects (une longue préparation postimpressionniste et expressionniste ; le cubisme et ses aboutissements les plus extrêmes ; une subdivision par écoles nationales qui rappelle les vieux reportages de Vittorio Pica sur les Biennales), mais son long chapitre consacré à l'art italien, très riche en références, y compris à des artistes mineurs, met en évidence une périodisation originale, à contre-courant des tendances dominantes. Nebbia voyait la première décennie du XX^e siècle comme la coexistence confuse d'interférences internationales balayées par le cyclone futuriste et les années 1920 comme la confluence logique, dans le classicisme, de tendances longuement mûries (la conquête de l'autonomie du dessin par rapport au modèle, la volonté de définition spatiale). On est surtout frappé par l'interprétation que donne Nebbia de la période suivante : il perçoit en effet les différentes réactions anti-classiques postérieures à la tendance classiciste des années 1920 comme une sorte de réémergence naturelle et virtuose d'écoles locales longuement assoupies, d'abord sous l'effet du futurisme, puis sous celui du mouvement *Novecento*.

1940-1950 : l'Italie et le monde

La peinture métaphysique et la modernité

Entre 1940 et 1946, on publia en Italie plusieurs importants catalogues de collections particulières, ainsi que des livres édités avec l'appui de galeristes, ayant pour but de faire le point sur l'état de l'art italien à la date de leur rédaction (BARBAROUX, GIANI, 1940 ; *Confederazione fascista...*, 1942 ; PIOVENE, 1942 ; *Arte italiana...*, 1946). La nouveauté de ces ouvrages, qui ne visaient pas à la construction d'une histoire organique (les artistes y sont souvent classés par ordre alphabétique), mais semblaient plutôt aller à la rencontre d'une orientation récente du marché (particulièrement actif pendant la Seconde Guerre mondiale, lorsque l'inflation croissante poussa la bourgeoisie à investir ses capitaux dans les œuvres d'art), consista surtout en l'importance accrue accordée aux artistes qui s'étaient imposés dans les années 1930 (Morandi, Campigli, De Pisis, Martini, Mafai) ; à quoi il faut ajouter l'attention portée au moment de formation du style de ceux qui, tels De Chirico

et Carrà, avaient été, dans la première moitié du siècle, les principaux artisans du renouvellement de la peinture italienne. Tandis que le futurisme historique demeure ostracisé et ne semble intéresser qu'une frange restreinte des collectionneurs, on recommence, pendant la guerre, à considérer la peinture métaphysique comme un moment essentiel de l'histoire de l'art italien au xx^e siècle.

Après la fin du conflit, le jugement critique sur la peinture métaphysique devint l'un des principaux problèmes à résoudre pour ceux qui s'apprêtaient, à la lumière des nouvelles informations disponibles sur le monde artistique international, à réécrire une périodisation de l'art italien. À Giulio Carlo Argan, un élève de Lionello Venturi qui s'affirmait en Italie comme l'interprète le plus intelligent des exigences modernistes de l'après-guerre, les tableaux métaphysiques de 1913-1917 apparurent comme le dramatique témoignage d'un échec, le dernier grand moment d'une peinture qui avait cru en l'universalité et en l'intangibilité du classicisme et s'était refusée à emprunter la seule voie sérieusement praticable pour la peinture du xx^e siècle, celle, inaugurée par Picasso, d'une confrontation soutenue avec l'Histoire (en 1946, « les artistes italiens savent parfaitement qu'il ne peut désormais pas exister de peinture, si ce n'est au-delà de Picasso »¹² ; ARGAN, 1946, p. 295). Pour Cesare Brandi, en revanche, une véritable histoire de la peinture italienne du xx^e siècle ne pouvait commencer que par la peinture métaphysique : non pas celle, trop littéraire, de De Chirico, mais celle, plus authentiquement picturale, de Morandi, qui aurait compris qu'« il était nécessaire d'adjoindre à la reconquête définitive de l'image [après les avant-gardes cubistes et futuristes], à la distinction consensuelle de la réalité existante, une nette séparation entre couleur physique et couleur mentale »¹³, recourant ainsi à cette « couleur de position » qui marque pour la peinture italienne, selon Brandi, la véritable fracture entre le xix^e et le xx^e siècle (BRANDI, 1947, p. 81-82). Cette conquête synthétise en effet la rupture entre la représentation de la réalité encore filtrée par l'œil et celle filtrée par l'esprit.

« Ismes » et personnalités

Le poids exercé, dans le débat sur l'art récent de l'après-guerre, par la scansion du xx^e siècle international à travers la succession des mouvements plutôt qu'à travers celle des personnalités individuelles des artistes se refléta surtout, en Italie, dans les très importantes expositions rétrospectives organisées aux Biennales de Venise à partir de 1948. Toutefois, avec les autres rétrospectives organisées en Italie dans les musées publics et les galeries privées, et avec les livres sur l'art du xx^e siècle qui reproduisaient enfin les œuvres conservées dans les collections publiques et privées de New York, Paris et Zurich, elles posaient aussi le problème d'une relecture de l'histoire de la peinture et de la sculpture italiennes susceptible de ne pas trop subir l'emprise de ces retards et de conserver un développement autonome.

Il devint donc alors inévitable de se concentrer à nouveau sur les personnalités individuelles des artistes pour voir, à l'appui des dates, quelle avait été la contribution réelle des artistes italiens. On s'efforça donc de périodiser l'art italien autour d'épisodes qualifiés, parfois généreusement, « d'avant-garde ». Raffaele Carrieri, un homme de lettres proche du monde de l'édition d'art et des galeries, publia au tout début des années 1950 un volume traçant une ligne d'opposition à l'art officiel postérieur à 1890 (CARRIERI, 1950) : le parcours commençait avec la révolutionnaire sculpture « atmosphérique » de Medardo Rosso et se terminait par l'œuvre d'art totale, les « *Ambienti spaziali* » de Lucio Fontana. Carrieri suivait parfois le parcours de l'exposition organisée à New York en 1949, mais il y ajoutait des épisodes plus particuliers (l'art abstrait de Côme, les peintres de la Ca' Pesaro, le surréalisme de Savinio, les œuvres tardives de Martini). En éliminant de l'histoire de l'art italien les divisionnistes, les sécessionnistes, les représentants du mouvement *Novecento* et les fresquistes des années 1930, les soixante dernières

années devenaient accessibles au goût international (d'où aussi le choix de publier, en 1955, une édition anglaise du livre de Carrieri). Mais elles le devenaient au prix d'une attention exclusivement portée à des épisodes exceptionnels, qui aboutissait à une simplification de l'histoire et à l'exclusion de moments clés, ceux les plus liés au contexte politique et culturel de l'époque. Avec davantage de conscience historique, et en dépit d'un regard encore plus déterminé par son rôle de critique militant, Giuseppe Marchiori (qui, au milieu des années 1930, avait soutenu l'art abstrait de Fontana et de Licini et qui avait été, depuis 1945, le défenseur critique du *Fronte Nuovo delle Arti*) publia en 1960 une description de l'art d'avant-garde en Italie, d'abord refusée par le principal éditeur culturel de l'époque, Einaudi, qui l'avait jugée trop dispersée dans ses analyses et peu synthétique (MARCHIORI, 1960). Le modèle historiographique qu'il suivait concentrait son attention sur les personnalités individuelles de premier plan. Les regroupements géographiques (Milan, Rome et Venise, conçus comme laboratoires visuels alternatifs à la politique artistique du régime fasciste) et les scansionnements chronologiques (l'ouvrage s'ouvrait sur les cinq signataires du *Manifeste du futurisme* de 1910 pour s'achever sur les développements de l'art informel postérieurs à 1945 avec Vedova, Morlotti, Moreni, Santomaso) alternaient avec une liberté et une désinvolture que seule la connaissance directe des événements et de leurs acteurs pouvait justifier.

Cette insistance sur les figures singulières des artistes plutôt que sur les mouvements aboutit aussi à isoler des tranches chronologiques inhabituelles, avec des résultats souvent intéressants. L'exposition anthologique organisée par Giorgio Castelfranco et Marco Valsecchi pour la septième Quadriennale de Rome en 1955-1956 (CASTELFRANCO, VALSECCHI, 1956) avait pour objet de rendre son autonomie de recherche à la génération des artistes qui s'étaient imposés entre 1910 et 1930 : les commissaires d'exposition, en désaccord ouvert avec ceux qui, depuis 1945, réglaient leurs jugements de valeur selon le critère exclusif des développements du cubisme et de l'art abstrait, revendiquaient la modernité avant-gardiste de Rosai, Campigli, Martini et Modigliani, mais aussi d'artistes mineurs comme Viani, Tosi, Semeghini, et Guidi, .

Cette attitude critique atteignit son apogée avec la grande exposition organisée par Raghianti, qui opposait au procédé attribuant plus ou moins de valeur à une œuvre en fonction de la poétique qui la sous-tend une « reconstruction fondée sur les documents », c'est-à-dire sur les œuvres elles-mêmes (*Arte moderna...*, 1967 ; fig. 7). En mettant le doigt sur une articulation fondamentale de l'art italien du xx^e siècle (le passage de l'avant-garde linguistique du futurisme au retour à l'ordre des années 1920), non seulement il montrait « l'impossibilité d'un transfert immédiat des vicissitudes de la politique dans l'art », mais il rassemblait aussi des ensembles d'œuvres qui devaient par la suite constituer des thèmes centraux de la périodisation de l'art italien du début du xx^e siècle : le passage crucial du style Liberty aux Sécessions ; la transition entre les instances les plus décoratives du futurisme (Balla et Depero) et l'abstraction ; le rôle essentiel joué par les poétiques anti-classiques des années 1920 et 1930 et la redécouverte d'artistes comme Mario Cavaglieri, Carlo Corsi, Luigi Bartolini, Roberto Melli,



7. *Arte moderna...*, 1967, p. 82-83 : entrée sur Fortunato Depero (1892-1960).

Antonio Donghi. L'exposition florentine de 1967 invitait ainsi pour la première fois à reformuler la périodisation du xx^e siècle artistique italien selon des modèles autres que la simple succession de mouvements ou de personnalités.

Et il y eut enfin, tout au long des années 1950 et 1960, une forte incitation à proposer une périodisation de l'art italien du xx^e siècle qui certes tînt compte du rôle des avant-gardes internationales, mais qui ne les lût pas dans l'optique exclusive du retard de l'Italie et qui étudiait aussi le dialogue instauré avec les œuvres les plus novatrices des meilleurs artistes. Francesco Arcangeli défendit obstinément, tout au long des années 1950, une ligne de continuité naturaliste de l'art du xx^e siècle allant de Monet à Pollock et, pour l'Italie, un parcours allant de Fontanesi à Morlotti, en passant par Carrà, Morandi et De Pisis ; une ligne qui, mieux que toute autre, lui semblait instaurer un rapport dialectique avec le grand art européen (ARCANGELI, [1977] 1995). Pour couronner dignement cette relecture de la première moitié du siècle, Arcangeli écrivit en 1960, et publia en 1964, une monographie de référence sur Morandi (ARCANGELI, 1964). Prendre la mesure des articulations de l'art international sur le plus isolé des artistes italiens ne trahissait pas seulement, de la part d'Arcangeli, une crise de confiance envers les périodisations traditionnelles (les véritables périodes ne se mesurent pas, selon lui, en fonction de l'histoire des mouvements, mais de la chronologie des évolutions intérieures des artistes). Une telle démarche équivalait aussi à attribuer une importance nouvelle à des thèmes qui s'introduisaient pour la première fois dans le débat sur l'art italien du xx^e siècle : le rôle de médiateurs culturels joué par certains critiques ; l'importance de l'illustration des livres et des revues comme source de connaissance de l'art international ; la valeur des civilisations figuratives locales (Bologne ou Florence) comme rempart contre la diffusion trop facile des modèles internationaux.

Les années 1960-1970. Périodisation italienne et histoire culturelle internationale : Maltese et Argan

Les années 1960 ont vu l'historiographie de l'art italien du xx^e siècle évoluer essentiellement dans deux directions. D'un côté, on a relu certains épisodes oubliés des premières décennies à la lumière de l'importance renouvelée que leur conféraient les recherches artistiques contemporaines. Le futurisme de Giacomo Balla (FAGIOLO DELL'ARCO, 1967) ou des artistes du second futurisme turinois (CRISPOLTI, 1961) sont ainsi apparus comme des précédents incontournables aux nouvelles poétiques de l'art programmatique, des installations et des performances naissantes. De l'autre, on a vu apparaître plusieurs tentatives de relire de manière plus organique l'ensemble des vicissitudes de l'art italien du xx^e siècle, à la lumière des apports de l'histoire culturelle internationale.

En 1960, Corrado Maltese, un élève de Lionello Venturi d'orientation résolument marxiste, publia chez Einaudi un long essai ayant pour objet de retracer le développement de l'art italien des débuts de la mode néoclassique (le livre s'ouvre sur la présentation à Rome du *Serment des Horaces* de David en 1784) à 1943, année de la chute du fascisme. Son intention était d'interpréter le phénomène artistique en rapport direct avec l'histoire politique et culturelle d'une nation (fig. 8). Maltese se refusait, comme il l'indique dans l'introduction, « à abstraire l'histoire de l'art des conditionnements de l'histoire humaine en général »¹⁴ (MALTESE, 1960, p. XXI) et de l'histoire des intellectuels en particulier. Son xx^e siècle obéissait ainsi à une scansion véritablement révolutionnaire. Le futurisme de Boccioni n'ouvrait pas le xx^e siècle mais concluait le xix^e, apparaissant comme le symptôme de la crise de l'idéalité que les meilleurs artistes de la fin du siècle (Giuseppe Pellizza, Giovanni Segantini, Gaetano Previati, Medardo Rosso) s'étaient efforcés de greffer sur les poétiques du vrai. Les tournants de la peinture métaphysique et du classicisme de *Valori Plastici* étaient perçus

comme un acte de désengagement, un repli sur la « suspension » et le pessimisme stérile d'un « art d'évasion ». Les positions anticlassiques, tout compte fait interchangeables, qui se succédèrent dans les années 1920 et 1930 (second futurisme, peintres du « *Strapaese* », artistes milanais, turinois et romains hostiles au mouvement *Novecento*), ne sont associées qu'à de rares et fortes personnalités (et l'histoire dramatique d'Arturo Martini se voit consacrer la totalité d'un beau chapitre). Le changement d'orientation se produit avec « l'expressionnisme de guerre », engendré par le mouvement Corrente, qui culmine dans les grands tableaux peints dans les années 1940 par Renato Guttuso, qui eut le courage d'abandonner le langage indirect et allusif de la période fasciste pour réaffirmer le nouveau rôle de l'artiste au sein de la société. Le seul événement postérieur à 1915 véritablement crucial concernait, selon Maltese, l'architecture : l'évolution du rationalisme des années 1930 avait mis en évidence la double défaite dramatique du passéisme académique et de l'ouverture illusoire du régime fasciste à la modernité. Ainsi, 1922 (année de la fondation du mouvement *Novecento*, mais aussi de la Marche sur Rome de Mussolini) et 1942 (année de la *Crucifixion* de Guttuso, mais aussi de la première véritable crise du fascisme) représentaient les dates clés de l'art italien récent : il s'agissait d'une évolution interne sur laquelle, on le voit, les interférences internationales avaient peu d'effet.

Quelques années plus tard, Guido Ballo – un critique militant et sympathisant progressiste (mais qui n'était pas inscrit au Parti communiste) proche des recherches de jeunes artistes grâce à ses fonctions de professeur d'histoire de l'art à l'Accademia di Brera de Milan – publia une histoire de l'art italien du siècle en cours qui s'appuyait sur des prémisses opposées à celles de Maltese : il était pour lui fondamental de partir de la trame serrée des œuvres, des influences réciproques des styles, des expositions, des déclarations de poétique des artistes, des documents, de manière à ne pas trahir la succession exacte des faits (BALLO, 1964 ; fig. 9). La périodisation qui en dérive est la conséquence directe de ce regard analytique. Ballo retrace un xx^e siècle italien fait de « vagues », d'« attitudes morales », de continuités stylistiques obstinées. Les articulations communément établies (le début des années 1910 et la confrontation avec l'avant-garde européenne ; le second après-guerre et la rencontre décisive avec la grande tradition européenne ; les années 1960 comme moment de remise en cause du statut de l'artiste) perdent de leur importance : le dernier Previati, le Tosi de 1940, les œuvres tardives de De Pisis ou de Sironi caractérisent l'époque artistique où ils travaillèrent autant



8. MALTESE, 1960, ill. 169-170 : Felice Casorati, *Le vecchie*, 1909 ; Lorenzo Viani, *Piritucco col fiocco rosso* (« *Il bestemmiatore* »), 1913-1914 et *Carcerati*, vers 1908.



9. BALLO, 1964, ill. 250-254 : Giacomo Manzù ; Alberto Viani, Marino Marini, Nino Franchina, Gina et Gino Severini (*Gli Spozzi*, 1939) ; Luciano Minguzzi ; Pietro Cascella, Imberto Milani et Mario Bionda ; Giorgio De Giorgi, *Rilievo-composizione*, 1960 ; Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli ; Piero Dadun, Aldo Calò ; Edgardo Mannucci, *Opera n. 7*, 1952.

que de jeunes artistes en proie à leur ferveur polémique. L'attention se déplace ainsi vers des moments de création jusqu'alors sous-évalués par l'histoire de l'art : les symbolistes sont conçus comme les véritables précurseurs des futuristes (Bonzagni, Romani, Cambellotti, Alberto Martini, Moggioli) ou même de la peinture métaphysique et d'un certain classicisme des années 1920 (Wildt, Melli, et jusqu'à Modigliani) ; on reconnaît aux artistes du second futurisme et de l'abstraction le mérite d'avoir maintenu le dialogue avec les artistes européens les plus expérimentaux et les plus progressistes ; la génération visionnaire et irrationaliste des années 1930 (de Scipione aux représentants du mouvement Corrente) semble déterminante à Ballo pour expliquer l'irrationalisme d'origine surréaliste des années 1950, de Burri à Fontana et Capogrossi.

Dans le dernier volume du manuel d'histoire de l'art, à grand succès, écrit par Giulio Carlo Argan, qui couvre la période allant du néoclassicisme au pop art (ARGAN, [1970] 1992), l'art italien se voit relégué à une place tout à fait secondaire par rapport aux grandes écoles étrangères (la France, l'Allemagne et l'Europe orientale, la Russie puis l'Union Soviétique, les États-Unis). En raison de sa substantielle absence de contact avec les grands thèmes de la culture visuelle et architecturale du xx^e siècle (le modernisme jusqu'à la Première Guerre mondiale, le fonctionnalisme des années 1920 et 1930, la crise de l'art comme « science européenne » après 1945), l'évolution de l'art italien ne peut bénéficier, aux yeux d'Argan, d'une périodisation autonome. Le futurisme lui apparaît comme une déclinaison locale, culturellement limitée, des avant-gardes des années 1910 ; de grandes figures comme celles de Modigliani, de Morandi et de Burri, dont les œuvres font l'objet de denses fiches de lecture, témoignent surtout du difficile itinéraire que pouvait parcourir un artiste italien, toujours en équilibre instable entre contrôle intellectuel des moyens techniques et intensité d'expression ; et même le courant, qu'Argan aimait beaucoup, allant de Fontana à l'art cinétique et programmatique des années 1960 ne marque selon lui aucune rupture décisive sur la scène artistique internationale de la seconde moitié du xx^e siècle.

À partir des années 1980 : grandes synthèses et désengagements

La storia dell'arte Einaudi

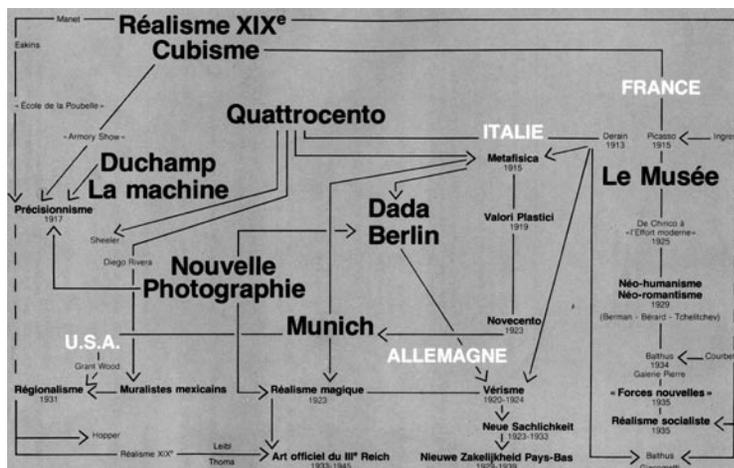
Le volume consacré au xx^e siècle (BOLLATI, FOSSATI, 1982) au sein de la *Storia dell'Arte Italiana* dirigée par Federico Zeri représenta une rupture importante pour les études sur l'art italien contemporain, qui venait de faire l'objet, dans le livre d'Antonio Del Guercio publié en 1980 par UTET, d'un traitement encore dominé par la dialectique non résolue entre mouvements et individualités (DEL GUERCIO, 1980). Dans le livre édité chez Einaudi, les essais de Maria Mimita Lamberti, Paolo Fossati et Giorgio De Marchis, bien que distribués selon une répartition traditionnelle (peinture et sculpture jusqu'en 1915 ; jusqu'en 1943 ; le second après-guerre) incitaient de fait à une nouvelle périodisation du siècle. Dans les essais de Lamberti et de Fossati, en particulier, se lisait en filigrane l'influence d'une anthologie de la littérature artistique des XIX^e et XX^e siècles établie quelques années plus tôt par Paola Barocchi (BAROCCHI, 1974). L'évolution de l'art italien entre 1880 et 1926 y était retracée en accordant une attention marquée aux jugements critiques portés sur lui : comptes rendus oubliés, essais sur l'art ancien ayant des implications évidentes sur des thèmes artistiques d'actualité, correspondances épistolaires, manifestes et déclarations de poétique ne servaient pas de documents, mais de composantes d'un véritable champ de forces où le produit artistique trouvait sa situation culturelle la plus accomplie.

Dans son essai pour Einaudi, Maria Mimita Lamberti, aidée par les instruments de l'histoire sociale de l'art la plus à jour, décrivait le futurisme comme le moment culminant d'une série de tentatives effectuées par les artistes pour organiser leur propre marché et protéger leur

autonomie des encombrants contrôles institutionnels du XIX^e siècle : elle insistait ainsi sur le lien entre la génération des divisionnistes et celle de Boccioni et Carrà, entre lesquelles elle percevait des thématiques picturales, des techniques d'exécution et des références livresques communes (LAMBERTI, 1982). Avant 1910, année de publication des manifestes de la peinture futuriste, les dates clés de l'art italien deviennent donc 1895 (première Biennale de Venise), 1899 (mort de Segantini et lancement de la carrière internationale de Gaetano Previati par le marchand Grubicy) et 1908 (début des polémiques critiques de Soffici dans la revue *La Voce* et des expositions de la Ca' Pesaro). Fossati lisait l'art de l'entre-deux-guerres en conjuguant les dates de constitution des groupes (*Valori Plastici*, *Novecento*, seconds futuristes, anticlassiques milanais, turinois et romains, muralisme, art abstrait, expressionnistes de Corrente) et celles des expositions cruciales où les groupes et leurs œuvres firent l'objet de débats critiques significatifs (la *Primaverile* de Florence en 1922 ; la première exposition de *Novecento Italiano* en 1929 ; la première et surtout la seconde Quadriennale romaine en 1931 et 1935 ; la cinquième Triennale en 1933 ; les remises du Prix Bergamo en 1941 et 1942). Il accorda en outre une importance nouvelle à des livres de critique et d'histoire de l'art qui créèrent l'arrière-plan culturel de l'évolution des artistes. Giorgio De Marchis, dans son essai plus traditionnel sur l'art de l'après-guerre, identifiait les pivots de la scansion chronologique de sa période d'abord dans l'ouverture internationaliste née de la Biennale de 1948, puis dans la remise en question, en 1957 et 1958, de la frontière entre peinture et sculpture (avec Fontana et Burri), et enfin dans l'année 1968, avec la disparition de la génération d'artistes comme Fontana, Colla, Pascali et Leoncillo et le début, en concomitance avec les mouvements contestataires, d'une phase de stagnation, d'« absence ou de clandestinité de l'art » qu'il voyait avec pessimisme se prolonger pendant toutes les années 1970 (DE MARCHIS, 1982).

Les Réalismes

Vers 1980, le point de vue idéologique d'observation de l'art italien avait radicalement changé par rapport au panorama retracé en 1970 par Argan. Dans l'exposition consacrée aux *Réalismes*, Jean Clair, son commissaire, avait refusé, à propos de l'art de l'entre-deux-guerres, le privilège jusqu'alors accordé à l'expérimentalisme linguistique et à l'utopie régénératrice de l'avant-garde, et lui avait préféré un parcours centré autour des thèmes de la conservation de l'image et de la tension poétique de la représentation (*Les Réalismes...*, 1981). Sa synthèse fondamentale du développement des arts en Europe des années 1910 à la fin des années 1930 (publiée seulement dans l'édition parisienne du catalogue) voulait explicitement s'opposer à celle qui, dans le catalogue de l'extraordinaire exposition *Cubism and Abstract Art* (1936, New York, MoMA), avait représenté le début du XX^e siècle comme une succession d'« ismes » modernistes, où la contribution de l'Italie à l'art moderne se limitait au futurisme (BARR, 1936). Dans le schéma



10. Schéma de l'évolution de l'art de la première moitié du XX^e siècle selon Jean Clair (*Les Réalismes...*, 1981, p. 15).

alternatif tracé par Jean Clair, la périodisation de l'art italien, en fonction de ses rapports avec le reste de l'Europe, voyait se succéder la peinture métaphysique, les mouvements *Valori Plastici* et *Novecento*, le réalisme magique et l'école romaine (fig. 10). La position de l'Italie était donc, pour les vingt années prises en considération, dominante (l'exposition ne s'ouvrait pas par hasard sur la section italienne) ; et elle était illustrée, outre les œuvres exposées, par une anthologie de poétiques d'artistes et d'écrivains publiée dans le catalogue en complément des images. La nouvelle hiérarchie instaurée et la nouvelle périodisation qui en découlait ne s'appuyaient pas sur une enquête historique conduite grâce à de nouveaux moyens d'investigation. Elles provenaient plutôt d'une prise de position ouvertement militante : Clair voulait démontrer, dès la fin des années 1970, la crise de l'avant-garde et il en retrouvait les racines dans les années 1920 et 1930. Mais ce modèle devait avoir des conséquences considérables sur cette discipline au statut encore incertain qu'était l'histoire de l'art italien du xx^e siècle. L'exposition *Réalismes* avait permis un élargissement du regard vers des domaines de l'art italien qui auparavant n'avaient fait l'objet d'aucune recherche et son désengagement idéologique substantiel avait autorisé le retour d'un principe traditionnel de « qualité » dans l'évaluation des œuvres.

Si l'on ajoute à cette prise de position critique l'attention renouvelée du marché de l'art pour des périodes, des artistes et des espaces géographiques restés jusqu'alors marginaux, on comprend sans trop de difficulté les principales histoires de l'art italien parues dans les années 1980.

Focalisations locales

Dans la collection *La Pittura in Italia*, publiée par Electa entre 1985 et 1994, la subdivision en régions, adoptée pour la totalité de la série dès le volume sur le *Duecento*, a été maintenue jusqu'à celui allant de 1900 à 1945 (PIROVANO, 1992). Cette fragmentation géographique annule *de facto* le problème d'une périodisation efficace de la première moitié du siècle : il existe des histoires picturales locales dont les chronologies sont en décalage patent avec celle de l'histoire picturale nationale. Mais cela n'équivaut pas toujours à un enrichissement de l'information. On comprend certes mieux la peinture milanaise, romaine, turinoise ou vénitienne de la première moitié du xx^e siècle si l'on prend en considération la permanence des caractéristiques stylistiques locales provenant du xix^e siècle. Toutefois, la production, au xx^e siècle, d'une langue locale moderne, résulte surtout d'événements d'importance nationale, voire internationale, même s'ils se produisirent localement (par exemple, à Milan, le défi de la décoration architecturale lors des Triennales ; à Venise, l'émulation cosmopolite des Biennales ; à Rome, la destinée des galeries proches du futurisme). De plus, la concentration sur les vicissitudes et sur les personnages locaux ne permet pas toujours de mettre en relation les deux périodisations. Le schéma fondé sur les régions est abandonné, bien qu'à contrecœur, pour le second après-guerre, à propos duquel on admet la nécessité de « l'habitude historiographique de procéder par associations de groupes et de mouvements » (PIROVANO, 1993, p. 11)¹⁵ : les focalisations locales (Turin, Milan, la Vénétie, Bologne, Rome, Florence et la Toscane, Rome, Naples et le Sud) ne concernent plus le langage pictural, désormais sous l'emprise des modes nationales et internationales, mais la succession d'événements tels que l'ouverture de galeries ou la publication de périodiques à la mode. Concernant la peinture postérieure à 1970, Enrico Crispolti se contente d'une bipartition chronologique entre « années de la participation » (les années 1970) et les « années du désengagement et du désenchantement » (les années 1980). Le mérite principal de son investigation est de ne pas s'en tenir aux expériences des générations les plus jeunes : Guttuso, Vedova ou Burri deviennent, dans les pages de son essai, un intéressant contre-chant à l'Arte Povera des années 1970 ; Schifano et Vacchi, des références indispensables au retour à la figuration des années 1980 (CRISPOLTI, 1994).

Aux antipodes de la régionalisation des volumes publiés par Electa, il y eut la tentation de reconstituer une histoire du xx^e siècle italien sans périodisations autres que celles de la pure et simple succession des générations. L'ambitieuse et confuse *Storia dell'Arte del Novecento per generazioni* de Giorgio Di Genova naquit en 1981 de la conviction que la réalité artistique italienne, avec sa fragmentation en centres et en provinces, sa coexistence entre une histoire institutionnelle tourmentée et les opportunités stratégiques des protagonistes individuels, était irréductible à toute lecture diachronique (DI GENOVA, 1981). La seule voie praticable semblait être celle d'un état-civil des artistes par décennies de naissance, des années 1900-1910 (les maîtres historiques) aux années 1940. Le minutieux répertoire des présences, loin de « débarrasser le terrain des équivoques » dues aux manipulations de la critique militante, comme le prétendait l'auteur, aboutissait au contraire à un engorgement du panorama artistique des cinquante dernières années (l'ouvrage accueillait « tout type d'expression ou de recherche, pourvu qu'elles fussent en ligne avec la dialectique du temps », DI GENOVA, 1981, p. 8¹⁶) et ne permettait jamais aux événements de s'organiser de façon à former une histoire.

Réflexions sur une histoire en cours

Je voudrais terminer cet article par quelques considérations récapitulatives et quelques ouvertures peut-être utiles à l'enrichissement du débat sur la périodisation de l'art italien récent, que j'ai jusqu'ici reconstitué dans son développement historique.

Problèmes de méthodes

Il est évident que la périodisation d'une époque artistique chronologiquement proche de l'historien est une opération en relation directe avec les idées qu'a l'historien sur le présent artistique qu'il est en train de vivre (et qu'il juge ou promeut, dans le cas où l'auteur n'est pas un historien, mais un critique militant). Sa lecture du présent se reflète sur le passé proche, de sorte que ses choix et ses refus, ses insistances et ses silences, établissent de fait un critère de périodisation. Il est moins évident que chaque époque de critique militante applique un modèle particulier de périodisation du passé récent. Un modèle plus sélectif, qui privilégie les avant-gardes et les discontinuités avec les époques précédentes, est adopté dans les moments où l'art contemporain est en forte évolution progressiste (les années 1930, la seconde moitié des années 1940, les années 1960-1970). En revanche, un modèle plus inclusif, qui conduit à élargir le regard, à étudier les décennies de manière plus analytique, à inclure des variantes géographiques ou des artistes isolés, s'impose lors des époques où l'art contemporain semble caractérisé par un éclectisme dominant, par une pluralité de positions, par la coexistence de styles différents et, en dernière analyse, par la crise du concept d'évolution (le cas le plus parlant, en ce sens, est celui des années 1980).

Les tentatives de périodisation du xx^e siècle italien sont rarement nées d'une méthodologie historiographique, libre de tout intérêt contingent. On a souvent vu entrer en jeu les modes du temps et les acteurs du marché (dans les années 1980, le succès commercial de l'art classicisant des années 1920 et 1930 est allé de pair avec celui du retour à la peinture des artistes les plus jeunes). En ce sens, un exemple intéressant pourrait être fourni par l'analyse des expositions rétrospectives consacrées aux artistes et aux mouvements. Il faut souvent tenir compte des rentes de situation obtenues par les critiques ayant été les leaders ou les soutiens militants des mouvements et des artistes, dont ils deviennent, au bout de quelques décennies, les metteurs en scène du passage à l'Histoire (cela s'est produit, par le passé, avec Marinetti, qui fut, durant sa vie, le responsable de presque toutes les rétrospectives consacrées au futurisme et, plus récemment, avec Germano

Celant ou Bonito Oliva, commissaires d'expositions sur l'Arte Povera ou la Trans-avant-garde). La lecture rétrospective conduite de cette façon est inévitablement à sens unique et empêche de percevoir des événements désormais lointains. La périodisation de l'art du xx^e siècle devient ainsi la résultante d'un jeu de forces, impliquant encore la critique militante, où chacune d'elles se sert de son poids culturel, de son pouvoir mercantile ou de son succès médiatique.

La tentative d'insérer la périodisation de l'histoire de l'art au sein de l'histoire sociale et politique n'a abouti, pour le xx^e siècle italien, qu'à des résultats dans l'ensemble modestes. Dans le meilleur des cas, c'est surtout l'étude de la politique artistique qui s'est révélée utile (SALVAGNINI, 2000). Le regard d'ensemble porté, d'un côté, sur les œuvres et, de l'autre, sur les événements historiques et sociaux a conduit à des parallélismes commodes ou à des mécanismes faciles d'action et de réaction : cela s'est produit à propos des années 1930 (*Gli Annitrenta...*, 1983), mais aussi des années 1960 et 1970 (*Identité italienne...*, 1981 ; *Annisettanta...*, 2007). On manque en revanche de tentatives sérieuses d'études comparées des recherches littéraires et artistiques, en dépit de la contiguïté explicite de ces deux mondes à certaines périodes : dans les années 1920 et 1930, mais aussi dans les années 1960, les développements de l'écriture et de la peinture sont souvent superposables.

Pistes d'enquêtes

Voici, pour finir, quelques indications sur divers facteurs qu'il faut garder à l'esprit pour établir une périodisation de l'art italien du xx^e siècle : mis en évidence par des études spécialisées, ils n'ont pas encore été intégrés dans les histoires générales de l'art de cette période.

Les titulaires successifs des chaires les plus importantes, peinture et sculpture, des Académies des beaux-arts italiennes et, plus encore, les architectes ayant occupé celles des écoles polytechniques, ont exercé une influence certaine sur leurs élèves. Le cas le plus exemplaire est sans doute celui de Brera et de sa très influente chaire de sculpture (grâce aux possibilités de commandes publiques ou privées auxquelles elle donnait accès). Il n'était pas indifférent de se former, entre 1890 et 1915, avec Enrico Butti, qui voulut soustraire l'enseignement académique à l'étude des modèles sculptés, au profit de celle d'après le modèle vivant ; ou, au contraire, avec Adolfo Wildt, qui poussait ses élèves, à travers une pédagogie sévère fondée sur la copie de sculptures, à concentrer leur attention sur le fait proprement plastique (ce qui laissa des traces indélébiles sur la génération de Fausto Melotti et Fontana) ; ou encore, dans les années 1940 et 1950, de devoir choisir entre l'enseignement de Francesco Messina, favorable à une revitalisation du classicisme et des musées, et celui de Marino Marini, passionné par le purisme et l'archaïsme. Pour les générations des sculpteurs lombards du xx^e siècle, il s'agit là, de facto, de la périodisation la plus efficace. Mais l'étude de ces générations successives d'élèves sert aussi à comprendre d'autres villes et d'autres décennies. L'enseignement de Felice Casorati à l'Accademia Albertina de Turin, dans les années 1940, ou celui de Toti Scialoja, à Rome, vers la fin des années 1950, sont des facteurs non négligeables lorsqu'il s'agit d'expliquer, à Turin, la victoire d'un art abstrait à forte composante narrative et décorative (puis sa contestation par la génération de Merz, Saroni et Ruggeri) et, à Rome, la tendance commune à la génération de Jannis Kounellis et de Mario Schifano à évoluer vers des emblèmes visuels à partir des poétiques courantes du geste et de la matière. Des générations homogènes d'artistes font ainsi leur apparition sur la scène artistique nationale, souvent protégées, lors de leurs premières apparitions, par le poids politique de leurs maîtres.

Les générations successives de collectionneurs ornèrent leurs nouvelles demeures en attribuant des significations nouvelles aux œuvres d'art qu'ils y introduisaient. La crise du style *Liberty*, entre 1920 et 1925, et la recherche d'objets accordés selon une nouvelle harmonie décorative, explique le succès du retour au *Quattrocento* promu au même moment par le

mouvement *Novecento*. La volonté de rompre avec le tableau de chevalet décoratif et son encadrement traditionnel pousse, après 1960, toute une génération de collectionneurs à rechercher un dialogue nouveau entre l'œuvre d'art et son environnement et, après 1970, à accueillir chez eux de véritables installations. Ces moments de renouvellement du goût n'influencent pas seulement l'histoire du marché, ils ont aussi des répercussions directes sur l'évolution des artistes, qui se montrent souvent capables d'adaptations, voire de conversions retentissantes, au goût standard des collectionneurs.

Concernant la chronologie des rapports avec la scène artistique internationale, il faut tenir compte des voyages des artistes italiens à l'étranger (une thématique encore cruciale au XX^e siècle, du séjour de Boccioni à Paris en 1911 à celui de Schifano à New York en 1963), de la présence d'œuvres d'art étrangères en Italie, et surtout ne pas négliger, au moins pour la première moitié du siècle, les informations fournies par les reproductions photographiques d'œuvres d'art, en particulier celles des livres et des revues. On pourrait établir une périodisation de l'art italien du XX^e siècle en se concentrant sur les vagues d'informations relatives au monde international de l'art rendues disponibles par la presse spécialisée. Les illustrations choisies par Vittorio Pica pour *Emporium*, celles parues dans des revues allemandes, comme *Kunst für Alle*, ou françaises, comme *L'Art décoratif*, contribuèrent beaucoup à la définition du style mêlant postimpressionnisme, expressionnisme et symbolisme, qui domina l'art italien entre 1900 et 1910 et exerça une influence non négligeable sur la peinture du premier futurisme. Les rares reproductions de tableaux modernistes et cubistes, visibles dans les publications des Edizioni della Voce et dans quelques livres français édités entre 1910 et 1915, déterminèrent des choix stylistiques décisifs chez les peintres futuristes ; la présence massive de la peinture française du XIX^e siècle et le rôle pionnier attribué à Cézanne et à Derain dans des revues très lues en Italie dans les années 1920, comme *L'Art vivant* ou *L'Art et les Artistes*, favorisèrent la conviction généralisée qu'il était possible de recommencer à peindre des tableaux figuratifs de style moderne.

Il faut aussi insister sur les moments de grande capacité de dialogue entre, d'un côté, la peinture et la sculpture, et, de l'autre, l'architecture, les arts décoratifs et les arts du spectacle. Ce dialogue eut pour fonction l'accélération de la diffusion de l'art moderne auprès du public et pour résultat la consolidation des positions des générations d'avant-garde les plus jeunes. Le style *Novecento*, en passant dans les fresques ornant les bâtiments du régime fasciste (fig. 11), dans les décors scéniques du Maggio Fiorentino, dans les céramiques et l'ameublement des maisons modernes, obtient auprès du grand public une légitimation qui lui aurait manqué s'il s'était limité aux tableaux et aux sculptures : grâce à son application aux arts décoratifs, il devient largement toléré, tout en amorçant un processus inévitable de prise de distance irritée de la part des plus jeunes. Des processus analogues de démocratisation d'un langage visuel se sont produits (et doivent encore faire l'objet de recherches), lors des années 1950, à travers les empiétements de l'art abstrait le plus radical dans la décoration architecturale, l'ameublement des magasins ou

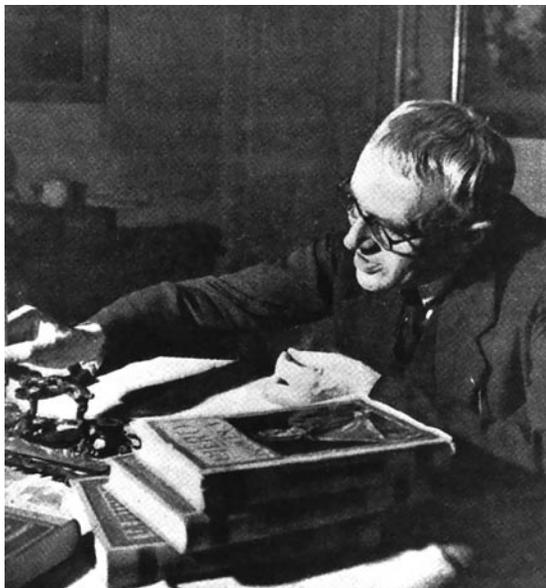


11. Artistes italiens et fresques pour la cinquième Triennale de Milan [*Domus*, mars 1933, p. 12].

le graphisme éditorial ; ou encore ceux de l'art cinétique et programmatique des années 1960 dans les architectures d'intérieurs et la scénographie des studios de télévision.

Les expositions rétrospectives d'art ancien (et, plus rarement, les livres sur le même sujet) ont parfois influencé les artistes modernes. Pour s'en tenir à l'entre-deux-guerres, on citera comme exemples : l'exposition sur le *Seicento* organisée en 1922 au Palais Pitti et ses reflets dans les constructions spatiales et les compositions des œuvres monumentales de style *Novecento*, d'Achille Funi à Ubaldo Oppi ; la rétrospective sur le XIX^e siècle de la Biennale de Venise de 1928 et son rôle dans la définition d'une peinture de paysage italienne moderne ; l'exposition de la collection Contini-Bonacossi à Rome, en 1930, et l'importance de la peinture espagnole qui en découla pour la jeune école romaine ; la rétrospective de petits bronzes de la Renaissance à la Triennale de Milan, en 1933, qui poussa de nombreux sculpteurs, de Martini à Messina et Mascherini, à s'essayer à ce genre depuis longtemps négligé ; la grande exposition monographique sur Tintoret, organisée à Venise en 1937, qui influença les effets d'éclairages et les compositions des grands formats d'Afro et de Guttuso. De tels exemples sont autant de réapparitions du dialogue incessant entre le développement de l'histoire de l'art et celui des recherches des artistes modernes.

Il me plaît de rappeler, pour conclure sur ce point, le rôle exemplaire que joua la peinture de Piero della Francesca dans l'évolution de la peinture italienne des années 1920 et 1930 (*Piero della Francesca...*, 1991). En l'occurrence, ce ne fut pas une exposition qui fit découvrir aux jeunes artistes la solennité, la complexité tonale et la modernité des compositions de ce maître du *Quattrocento*, mais le texte suggestif et le superbe appareil iconographique de la monographie que Roberto Longhi écrivit sur lui en 1927 (LONGHI, 1927 ; fig. 12).



12. Giorgio Morandi avec sur la table le *Piero della Francesca* de Roberto Longhi édité par Valori Plastici (Rome, 1927) [*Piero della Francesca...*, 1991, p. 37].

Notes

1. « ... sul promontorio estremo dei secoli » (MARINETTI, [1909] 1983, p. 11).
2. « distruggere il culto del passato, l'ossessione dell'antico » ; « disprezzare profondamente ogni forma di imitazione » ; « impotenti pittori da villeggiatura » (BOCCIONI *et al.*, [1910] 1958, p. 64).
3. « ... tutta fatti, tutta chiarezza di stile, tutta franchezza di linguaggio, tutta interiorità di sentimento » et « attori e non spettatori, protagonisti e non coro nella vicenda epica, drammatica, religiosa, di questa Italia antichissima e nuova » (BOTTAL, 1939, p. 231 et 234).

4. Benedetto Croce, *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale : I, théorie ; II, histoire*, Paris, 1904 [éd. orig. : *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: 1. teoria, 2. storia*, Milan, 1902].
5. « ... il possesso di una entità elementare, linea, ritmo indefinitamente ripetibile, superficie monocroma », « tempo, sola dimensione concepibile, metro e giustificazione della nostra esigenza spirituale » (CASTELLANI, [1960] 1990, p. 274).
6. « ... spazio totale, di una luce pura e assoluta », « non bisogna dire nulla ; essere soltanto » (MANZONI, [1960] 1990, p. 275).
7. « ... niente più oggetti, ma fatti e azioni

- che espongano la propria processualità [...] stimolo a verificare continuamente il grado di esistenza, mentale e fisica » et « dinanzi alla specificità mentale e fisica di ogni azione umana, quale entità da completare e da giudicarsi » (CELANT, [1968] 1969, p. 9 et 15).
8. « ... figure e oggetti non sono adoperati come materiale bastente a sé stesso, ma scelti e adottati quale materia prima di una composizione architettonica, della quale formano parte di cui forniscono le membra » (SARFATTI, 1930, p. 100).
 9. « ... riapproccio alla natura e alla terra » (COSTANTINI, 1934, p. 241).
 10. « ...indissolubilità dell'intuizione artistica

e dell'intuizione filosofica » (CASTELFRANCO, 1934, p. 22).

11. « ... come sbocco naturale l'azione e non l'arte » ; « risultati nulli nelle arti » (Brizio, 1939, p. 399).

12. « ... gli artisti italiani sanno perfettamente che ormai non può esistere una pittura se non oltre Picasso » (ARGAN, 1946, p. 295).

13. « ... alla riconquista definitiva dell'immagine [dopo le avanguardie cubofuturiste], alla separazione consensuale dalla realtà esistente, fosse necessario affiancare un taglio netto fra il colore fisico e il colore mentale » (BRANDI, 1947, p. 81-82).

14. « ... di eccepire la storia dell'arte dalle condizioni della storia umana in generale » (MALTESE, 1960, p. xxi).

15. « ... consuetudine storiografica di procedere per aggregazioni di gruppi e di movimenti » (PIROVANO, 1993, p. 11).

16. « ... ogni tipo di espressione e ricerca, purché in linea con la dialettica dei tempi » (DI GENOVA, 1981, p. 8).

Bibliographie

– *Arte italiana...*, 1946 : *Arte italiana del nostro tempo*, Stefano Cairola éd., (cat. expo., Bergame, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1946), Bergame, 1946.

– ACCARDI *et al.*, (1947) 1992 : Carla Accardi *et al.*, « Forma », 15 mars 1947, repris dans BAROCCHI, 1992, p. 65-66.

– AJMONE *et al.*, (1946) 1992 : Giuseppe Ajmone *et al.*, « Manifesto del realismo », février 1946, repris dans BAROCCHI, 1992, p. 51-52.

– *Annisettanta...*, 2007 : *Annisettanta: il decennio lungo del secolo breve*, Marco Belpoliti, Gianni Canova, Stefano Chiodi éd., (cat. expo., Milan, Triennale, 2007-2008), Milan, 2007.

– ARCANGELI, 1943 : Francesco Arcangeli, « Della giovane pittura italiana e di una sua radice malata », dans *Proporzioni*, 1943, I, p. 89-98.

– ARCANGELI, 1964 : Francesco Arcangeli, *Giorgio Morandi, (Vite, lettere, testimonianze di artisti italiani, 4)*, Milan, 1964.

– ARCANGELI, (1977) 1995 : Francesco Arcangeli, *Des romantiques aux impressionnistes*, Paris, 1995 [éd. orig. : *Dal Romanticismo all'Informale, I, Dallo spazio romantico al primo Novecento ; II, Il secondo dopoguerra*, Turin, 1977].

– ARGAN, 1946 : Giulio Carlo Argan, « Pittura italiana e cultura europea », dans *Prosa*, 1946, I/3, p. 276-302.

– ARGAN, (1970) 1992 : Giulio Carlo Argan, *L'art moderne : du siècle des Lumières au monde contemporain*, Paris, 1992 [éd. orig. : *L'arte moderna 1770-1970*, Florence, 1970].

– *Arte moderna...*, 1967 : *Arte moderna in Italia 1915-1935*, Carlo Ludovico Ragghianti éd., (cat. expo., Florence, Palazzo Strozzi, 1967), Florence, 1967.

– BALLO, 1964 : Guido Ballo, *La linea dell'arte italiana: dal simbolismo alle opere moltiplicate*, 2 vol., Rome, 1964.

– BARBAROUX, GIANI, 1940 : Vittorio E. Barbaroux, Giampiero Giani éd., *Arte Italiana Contemporanea*, Milan, 1940.

– BAROCCHI, 1974 : Paola Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. Dal Divisionismo al Novecento*, Messine/Florence, 1974.

– BAROCCHI, 1992 : Paola Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti*, III/2, *Tra neorealismo ed anni novanta: manifesti, polemiche, documenti: 1945-1990*, Turin, 1992.

– BARR, 1936 : Alfred Hamilton Barr, « Futurism », dans *Cubism and Abstract*

Art, Alfred Hamilton Barr éd., (cat. expo., New York, MoMA, 1936), New York, 1936, p. 54-61.

– BIROLLI *et al.*, (1946) 1992 : Renato Birolli *et al.*, « Fronte nuovo delle arti », 1^{er} octobre 1946, repris dans BAROCCHI, 1992, p. 53-54.

– BOCCIONI *et al.*, (1910) 1958 : Umberto Boccioni *et al.*, « Manifesto dei pittori futuristi », 11 février 1910, repris dans Maria Drudi Gambillo, Teresa Fiori éd., *Archivi del Futurismo*, Rome, 1958, I, p. 63-65.

– BOCCIONI, (1914) 1997 : Umberto Boccioni, *Pittura e scultura futuriste: dinamismo plastico*, Zeno Birolli éd., (*Saggi e documenti del Novecento*, 72), Milan, (1914) 1997.

– BOLLATI, FOSSATI, 1982 : Giulio Bollati, Paolo Fossati éd., *Storia dell'arte italiana. Dal Medioevo al Novecento, 7/1, Novecento*, Turin, 1982.

– BONITO OLIVA, 1979 : Achille Bonito Oliva, « La Trans-Avanguardia italiana », dans *Flash-Art*, octobre-novembre 1979, 92-93, p. 17-20.

– BOTTAL, 1939 : Giuseppe Bottai, « Modernità e tradizione nell'arte Italiana d'oggi », dans *Le Arti*, février-mars 1939, I-III, p. 230-234.

– BRANDI, 1947 : Cesare Brandi, « Europeismo e autonomia di cultura nella moderna pittura italiana (II-VIII) », dans *L'Immagine*, juin 1947, I/2, p. 69-86.

– BRANDI, 1949 : Cesare Brandi, « La mostra dell'Arte Italiana Moderna a New York », dans *L'Immagine*, 1949, 13, p. 294-296.

– BRIZIO, 1939 : Anna-Maria Brizio, *Ottocento Novecento, (Storia universale dell'arte, 6)*, Turin, 1939.

– CARRIERI, 1950 : Raffaele Carrieri, *Pittura Scultura d'Avanguardia (1890-1950) in Italia*, Milan, 1950.

– CASTELFRANCO, 1934 : Giorgio Castelfranco, *La pittura moderna*, Florence, 1934.

– CASTELFRANCO, VALSECCHI, 1956 : Giorgio Castelfranco, Marco Valsecchi, *Pittura e scultura italiana dal 1910 al 1930, (Quaderni della Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, 8)*, Rome, 1956.

– CASTELLANI, (1960) 1990 : Enrico Castellani, « Continuità e nuovo », dans *Azimuth*, 1960, 2, p. 3-4 ; repris dans CELANT, 1990, p. 274.

– CECCHI, 1926 : Emilio Cecchi, « La Prima Mostra d'Arte del '900 Italiano », dans *La Fiera Letteraria*, 27 février 1926.

– CELANT, (1968) 1969 : Germano Celant, « Arte povera », dans *Il Verri*, 1968, 25, p. 22-27, repris dans Germano Celant, *Arte Povera più Azioni Povere*, Salerne, 1969, p. 9-15.

- CELANT, 1990 : Germano Celant, *L'inferno dell'arte italiana: materiali 1946-1964, (I turbamenti dell'arte, 21)*, Gênes, 1990.
- *Confederazione fascista...*, 1942 : *Confederazione fascista professionisti e artisti, La pittura italiana contemporanea nella raccolta Valdameri*, Massimo Bontempelli éd., (cat. expo., Rome, Galleria LI/LII, 1942), Milan, 1942.
- COSTANTINI, 1934 : Vincenzo Costantini, *Pittura italiana contemporanea dalla fine dell'800 a oggi*, Milan, 1934.
- CRISPOLTI, 1961 : Enrico Crispolti, *Il secondo futurismo: Torino, 1923-1938*, Turin, 1961.
- CRISPOLTI, 1994 : Enrico Crispolti, *La pittura in Italia. Il Novecento, 3, Le ultime ricerche*, Milan, 1994.
- DE CHIRICO, 1920 : Giorgio De Chirico, « Classicismo pittorico », dans *La Ronda*, juillet 1920, I/7, p. 506-511.
- DE MARCHIS, 1982 : Giorgio De Marchis, « L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale », dans BOLLATI, FOSSATI, 1982, p. 551-625.
- DEL GUERCIO, 1980 : Antonio Del Guercio, *La pittura del Novecento*, Turin, 1980.
- DI GENOVA, 1981 : Giorgio Di Genova, *Storia dell'arte italiana del '900, 4, Generazione anni Venti*, Bologne, 1981.
- FAGIOLO DELL'ARCO, 1967 : Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Balla, futurista. Omaggio a Balla*, Rome, 1967.
- FOSSATI, 1982 : Paolo Fossati, « Pittura e scultura fra le due guerre, in Storia dell'arte italiana », dans BOLLATI, FOSSATI, 1982, p. 173-259.
- FOSTER *et al.*, 2004 : Hal Foster *et al.*, *Art since 1900: modernism, antimodernism, post-modernism*, Londres, 2004.
- *Gli Annitrenta...*, 1983 : *Gli Annitrenta: arte e cultura in Italia*, Nadine Bortolotti éd., (cat. expo., Milan, Palazzo reale/Galleria del Sagrato, 1982), Milan, 1983.
- *Golden Gate...*, 1939 : *Golden Gate International Exposition. Departement of Fine Arts. Contemporary Art*, (cat. expo., San Francisco, Palace of the Legion of Honor, 1939), San Francisco, 1939.
- GUZZI, 1930 : Virgilio Guzzi, *Pittura italiana contemporanea. Origini e aspetti, (Quaderni/Istituto Nazionale di Cultura Fascista. Roma, 3)*, Milan/Rome, 1931.
- *Identité italienne...*, 1981 : *Identité italienne : l'art en Italie depuis 1959*, Giovanni Anselmo, Marco Bagnoli, Alighiero Boetti, Enrico Castellani..., Germano Celant éd., (cat. expo., Paris, Centre Georges-Pompidou/Florence, Centro Di, 1981), Paris, 1981.
- LAMBERTI, 1982 : Maria Mimmita Lambertini, « 1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti », dans BOLLATI, FOSSATI, 1982, p. 3-172.
- LONGHI, 1927 : Roberto Longhi, *Piero della Francesca*, Paris/Rome, 1927.
- LONGHI, 1948 : Roberto Longhi, « L'Impressionismo e il gusto degli italiani », dans John Rewald, *Storia dell'Impressionismo*, Florence, 1948, p. v-xxix.
- MALTESE, 1960 : Corrado Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Turin, 1960.
- MANZONI, (1960) 1990 : Piero Manzoni, « Libera dimensione », dans *Azimuth*, 1960, 2, p. 19-20, repris dans CELANT, 1990, p. 275.
- MARCHIORI, 1960 : Giuseppe Marchiori, *Arte e artisti d'avanguardia in Italia (1910-1950), (Studi e documenti di storia dell'arte, 1)*, Milan, 1960.
- MARINETTI, (1909) 1983 : Filippo Tommaso Marinetti, « Fondazione e Manifesto del Futurismo », 11 février 1909, repris dans Luciano De Maria éd., *Teoria e invenzione futurista*, Milan, 1983, p. 7-14.
- NEBBIA, 1941 : Ugo Nebbia, *La pittura del Novecento (Storia della pittura, 3)*, Milan, 1941.
- OJETTI, 1934 : Ugo Ojetti, *Ottocento, Novecento e via dicendo*, Milan, 1934.
- *Piero della Francesca...*, 1991 : *Piero della Francesca e il Novecento: prospettiva, spazio, luce, geometria, pittura murale, tonalismo, 1920-1938*, Maria Mimmita Lambertini, Maurizio Fagiolo dell'Arco éd., (cat. expo., Sanssepulcro, Museo civico, 1991), Venise, 1991.
- PIOVENE, 1942 : Guido Piovene, *Le grandi raccolte d'arte contemporanea, 1, La Raccolta Feroldi*, Milan, 1942.
- PIROVANO, 1992 : Carlo Pirovano éd., *La pittura in Italia: il Novecento, 1, 1900-1945*, Milan, 1992.
- PIROVANO, 1993 : Carlo Pirovano éd., *La pittura in Italia: il Novecento, 2, 1945-1990*, Milan, 1993.
- RAGGHIANI, 1935-1936 : Carlo Ludovico Ragghianti, « La Seconda Quadriennale d'Arte Italiana », dans *La Critica d'Arte*, 1935-1936, I, p. 52-60, 148-151.
- *Les Réalistes...*, 1981 : *Les Réalistes : 1919-1939, dessin, sculpture, architecture, graphisme, objets industriels, littérature, photographie*, Jean Clair éd., (cat. expo., Paris, Centre Georges-Pompidou/Berlin, Staatliche Kunsthalle, 1980-1981), Paris, 1981.
- SALVAGNINI, 2000 : Sileno Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologne, 2000.
- SARFATTI, 1924 : Margherita G. Sarfatti, « Mostra dei Sei pittori del 900 », dans *Venezia*, (cat. expo., Venise, Biennale, 1924), Venise, 1924, p. 76.
- SARFATTI, 1930 : Margherita Grassini Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, Rome, 1930.
- *Twentieth-Century Italian Art*, 1949 : *Twentieth-Century Italian Art*, James Thrall Soby, Alfred H. Barr éd., (cat. expo., New York, Museum of Modern Art, 1949), New York, 1949.
- VENTURI, 1926 : Lionello Venturi, « Un problema della mostra del Novecento », dans *Il Secolo*, 2 mars 1926, p. 3.