

L 3.42

M5

15314.

*Que
sais-je ?*

Sandra Costa
et Thierry Dufrêne

La peinture
italienne
des XIX^e et XX^e siècles



puf

02449840X

75

QUE SAIS-JE ?

La peinture italienne des XIX^e et XX^e siècles

SANDRA COSTA

Maître de conférences d'Histoire de l'art
à l'Université de Grenoble II

THIERRY DUFRÊNE

Professeur d'Histoire de l'art
à l'Université de Grenoble II



04

2000 - 18699

DL 26 AVR. 99 17986

Sandra Costa a rédigé les
chapitres concernant le XIX^e siècle.
Thierry Dufrêne est l'auteur
de ceux qui traitent du XX^e siècle.



ISBN 2 13 049707 1

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1999, avril

© Presses Universitaires de France, 1999
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Il est aujourd'hui possible de proposer un tableau de la peinture italienne des deux derniers siècles. Des recherches récentes, tant en Italie que dans le reste du monde, travaux universitaires et catalogues d'expositions, ont permis de venir à bout de clichés paralysants. Par exemple, on ne peut plus voir le XIX^e siècle comme un pur siècle d'académisme et on voit bien que le Futurisme est tout autre chose qu'une antichambre du fascisme. Mieux : au-delà des situations particulières, des éléments structurels se dégagent.

Un polycentrisme assumé s'oppose au jacobinisme de l'art français. En Italie les villes et les Écoles régionales ne cessent d'avoir une initiative artistique qui les rapproche de la situation artistique allemande. C'est la conséquence d'une histoire longue de vie municipale autonome et d'unité nationale tardive.

Au cours du XIX^e siècle, les Académies cèdent peu à peu leur rôle aux multiples Sociétés promotrices des Beaux-Arts. Expression de la bourgeoisie libérale, si elles ne parviennent guère à concilier exigences du marché et qualité esthétique, elles imposent un goût pour un art intime, plus éclectique, des peintures de petites dimensions. Même s'il y eut dès le milieu du XIX^e siècle des tentatives pour remplacer les multiples unités locales par une langue artistique commune sous l'égide de la Monarchie, si plus tard certains hiérarques fascistes caressèrent le rêve d'un art officiel, néanmoins sur le long terme, il apparaît que l'esprit italien – et jusque la Constitution de la République

actuelle – dénie à l'État le monopole de l'action dans le domaine de l'art, espace de liberté. L'effet négatif d'une telle conception est sans doute que l'art contemporain italien a eu moins qu'en France d'aide à la création et de soutien aux lieux de diffusion quand ils existent. Certains artistes comme Burri ou Pistoletto doivent même créer leurs propres fondations. En revanche l'initiative privée évite une dérive vers l'art officiel. Elle a eu des résultats (Palazzo Grassi) même si l'on peut parfois relever une plus grande soumission au marché. Lorsque les organismes régionaux et les mécènes privés combinent leurs efforts dans une gestion mixte, on aboutit à des réussites comme le musée Pecci de Prato ou le « Castello di Rivoli ».

Vis-à-vis du monde extérieur, la position de la peinture italienne est rythmée par des phases d'ouverture et de repli sur soi. On doit considérer la présence au XIX^e siècle d'artistes européens à Rome et à Florence notamment comme le gage d'une confrontation. De fait une émulation existe. Pendant la seconde moitié du siècle, le voyage d'étude à Paris devient incontournable pour les artistes italiens. Cela présentait l'inévitable risque d'expatriation des artistes attirés ailleurs par les formes artistiques modernes. Le Futurisme est le première avant-garde qui traite à égalité avec les avant-gardes parisiennes en affirmant ses racines italiennes. Si les artistes de la Transavantguardia à la fin de notre période sont attirés par New York, bien des artistes et des courants du XX^e siècle comme Fontana, Manzoni ou l'Arte povera ont su engager l'Italie dans des réseaux d'échanges internationaux.

La dernière polarité que nous relevons est esthétique : c'est un balancement dual très fort en Italie du fait de sa riche histoire artistique entre innovation iconoclaste et *renovatio* (Jean Clair) qui remet sur le

métier les acquis longuement médités de l'art passé. Les ruptures romantique, futuriste, spatialiste ou néo-dadaïste tranchent sur une logique artistique plus cumulative d'inspiration réaliste ou symboliste. Il reste qu'un courant comme la *pittura metafisica* emprunte aux deux sensibilités.

ET LA RESTAURATION
LANGAGE RHÉTORIQUE
ET RECHERCHE
DE NOUVEAUX MODÈLES
ESTHÉTIQUES

1. — L'héritage de Pétrarque néoplatonicien
dans le projet de l'art

Après la longue période vacante dont certains peintres ont bénéficié dans le courant du XVI^e siècle, le silence ou le reflux ont accompagné l'histoire critique de l'art italien de la période et une réévaluation plus sereine et objective de cette production n'a eu le jour que récemment.

La condition particulière de la création picturale italienne, jugée souvent mineure et provinciale, se dégage par une oscillation constante entre l'innovation et la tradition, une pratique symbolique et de nouvelles solutions, une spiritualité locale et adaptation à la culture européenne. Ces contradictions internes et un certain relativisme pictural ont été attribués à la plupart des artistes italiens même parmi les modernes. Alors que l'art italien contemporain publie de plus en plus vaste, le développement favorise la création de nombreux styles critiques de peinture et une nouvelle demande bourgeoise qui voit dans l'art une stratégie de persuasion sociale, vient réajuster les critères traditionnels.

quand l'État doit intervenir, il ne faut pas que l'État intervienne trop tard, car il ne peut pas intervenir trop tard. L'État doit intervenir quand il est encore temps de le faire, et non quand il est trop tard pour le faire. L'État doit intervenir quand il est encore temps de le faire, et non quand il est trop tard pour le faire. L'État doit intervenir quand il est encore temps de le faire, et non quand il est trop tard pour le faire.

En revanche l'initiative privée crée une dérive vers l'art officiel. Elle a eu des résultats (Parsons Grant) même si l'on peut parfois relever une plus grande admission au musée. Lorsque les organisations régionales et les artistes privés continuent leurs efforts dans une gestion aduse, on aboutit à des résultats comme le musée Pirelli de Crato ou le « Castello di Rivoli ».

En face du monde extérieur, la position de la peinture italienne est rythmée par des phases d'ouverture et de repli sur soi. On doit considérer la présence au XIX^e siècle d'artistes européens à Rome et à Florence notamment comme le gage d'une confrontation. De fait une émulation existe. Pendant la seconde moitié du siècle, le voyage d'étude à Paris devient incontournable pour les artistes italiens. Cela présente l'inévitable risque d'expatriation des artistes attirés ailleurs par les formes artistiques modernes. Le Futurisme est le premier parti-pris qui tente à égalité avec les avant-gardes parisiennes en affirmant ses racines italiennes. Si les artistes de la Troisième-garde, à la fin de notre période sont attirés par New York, bien des artistes et des courants du XIX^e siècle comme Fontana, Manzoni ou l'Arte povera ont eu recours à l'Italie dans des réseaux d'échanges internationaux.

La dernière polarité que nous relevons est esthétique : c'est un balancement des axes fort en Italie du fait de sa riche histoire artistique entre innovation monochrome et *rosso e nero* (Josi Clair) qui remet sur le

Chapitre I

LA FIN DE L'ÉPOQUE NAPOLÉONIENNE ET LA RESTAURATION : LANGAGE RHÉTORIQUE ET RECHERCHE DE NOUVEAUX MODÈLES FIGURATIFS

I. — L'héritage de l'époque napoléonienne dans la promotion de l'art

Après le succès parfois excessif dont certains peintres ont bénéficié dans le courant du XIX^e siècle, le silence ou le refus ont accompagné l'histoire critique de l'art italien de la période et une réévaluation plus sereine et objective de cette production n'a vu le jour que récemment.

La condition particulière de la création picturale italienne, jugée souvent mineure et provinciale, se définit par une oscillation continue entre l'innovation et la tradition, une pratique académique et de nouvelles tendances, entre spécificité locale et adaptation à la culture européenne. Ces contradictions formelles et un certain éclectisme peuvent être ainsi attribués à la plupart des artistes italiens même parmi les meilleurs. Alors que l'art séduit désormais un public de plus en plus vaste, le dilettantisme favorise la création de nombreuses écoles civiques de peinture et une nouvelle clientèle bourgeoise, qui voit dans l'art une stratégie de promotion sociale, vient s'ajouter au mécénat traditionnel.

Le congrès de Vienne avait laissé l'Italie divisée et sous la domination autrichienne et le pays ne devait parvenir que très difficilement à reconquérir son unité et son indépendance politique. En 1816, la majorité des œuvres qui avaient été réquisitionnées par Napoléon et envoyées en France retournent en Italie. Dans ce contexte, les grands chefs-d'œuvre rendus assumèrent une valeur symbolique d'affirmation de l'identité nationale.

Restitués dans un souci d'utilité publique et générale, ils se rattachent également à l'ouverture de plusieurs musées, institutions qui s'acquittèrent d'une tâche didactique, mais eurent aussi un rôle commémoratif.

Entre-temps, en province, le développement de nombreuses académies, encouragé par la politique napoléonienne, favorisa la persistance des thèmes et des formes néo-classiques préférés du mécénat public.

Ainsi le néo-classicisme ne s'acheva pas avec la fin de l'époque napoléonienne et son langage formel subsista jusqu'à la moitié du siècle, grâce aux contradictions propres au développement de la culture italienne.

Le milieu artistique romain fut marqué par l'empreinte décisive de l'œuvre de Vincenzo Camuccini (1771-1844). Il opéra une relecture de la manière de David et il eût une grande influence sur les peintres romains de l'époque, qui imitèrent sa véhémence expressive caractérisée par d'amples gestes oratoires et de violents contrastes d'ombres et de lumières, mais apprécièrent aussi son engagement politique.

Un des chantiers les plus importants, véritable paradigme de rhétorique impériale, fut le palais du Quirinal où, dès 1809, des artistes comme Landi, Camuccini et Palagi, mais aussi le Français Ingres, furent chargés de représenter des épisodes de l'histoire antique destinés en réalité à perpétrer l'apologie de Napoléon.

De nombreux témoignages ont toutefois été perdus car une grande partie des efforts furent absorbés

par la préparation d'imposants appareils et manifestations de célébrations éphémères.

Pendant toute la première moitié du XIX^e siècle, Rome resta l'un des marchés internationaux de l'art : énième témoignage de l'intérêt constant que l'Europe cultivée lui attribua, avant et après les vicissitudes napoléoniennes.

Grâce à ses liens directs et assidus avec la France et Vienne, Milan aussi vécut avec ardeur l'épopée napoléonienne et les artistes recherchèrent leur inspiration dans les entreprises légendaires de Bonaparte. Dans la ville, le poète Giuseppe Parini encourage beaucoup de peintres au néo-classicisme leur dictant les thèmes des fables mythologiques. Entre 1803 et 1807, Andrea Appiani (1754-1817) peint, pour la République cisalpine, une série de toiles monochromes de batailles dédiées aux fastes de Napoléon. De ses œuvres, il ne nous reste aujourd'hui que les gravures réalisées par Giuseppe Longhi. *Les fastes*, qui s'inspirent de modèles antiques, évoquent, pour la première fois, des épisodes d'histoire contemporaine et constituent une nouveauté pour la peinture d'histoire italienne. La création de l'œuvre avait fait naître un débat sur le style héroïque et sur les costumes dont il fallait habiller les personnages. Tandis que la majorité soutenait l'usage du drapé héroïque, Appiani choisit une voie intermédiaire : parfois il utilisa des allégories liées au classicisme, mais, le plus souvent, il représenta le vrai avec une attention qui reste un exemple unique parmi les peintres néo-classiques et qui marque une évolution de la peinture italienne.

Dans la fresque peinte par Appiani au Palais Royal, la mythologie s'allie à l'actualité et l'image de Napoléon-Jupiter manifeste avec évidence la vision héroïque et grandiose du néo-classicisme, parallèlement à sa vocation commémorative explicite.

Bien que la critique contemporaine ait reconduit la renommée d'Appiani à sa juste valeur, il demeure le

peintre italien le plus important et le plus caractéristique de la période. C'est à lui que l'on confia l'étude pour la réorganisation de l'Académie de Brera ; dans cette tâche, il fut aidé par Giuseppe Bossi (1777-1815), peintre d'une grande notoriété, mais aussi poète, écrivain et théoricien de l'art, ce personnage complexe et multiforme laisse présager certaines interrogations romantiques.

Suite aux changements politiques, la Vénétie resta en revanche isolée de toute culture active et à Venise le poids de la tradition du XVIII^e siècle demeure encore évident (Domenico Tiepolo mourut en 1804 et Alessandro Longhi en 1803).

La fin de l'époque napoléonienne provoqua dans toute l'Italie l'interruption des grands chantiers, mais aussi la suspension des projets liés aux institutions artistiques.

La Restauration, qui eut un développement bien plus long, ne parvint pas, faute peut-être d'avoir perdu la faveur de l'ensemble de la population, à promouvoir une production artistique aussi active que celle de la saison napoléonienne, même si celle-ci fut contradictoire et de courte durée.

Tandis que les grandes décorations profanes imitent l'incontournable modèle français, l'évolution suivie par la peinture religieuse est en partie différente car elle reste souvent liée au traditionnel langage expressif du baroque tardif.

Dans la province italienne, de nombreux temples font appel aux peintres romains, il suffit de songer à la cathédrale de Spolète ou aux nombreux retables envoyés de Rome pour l'église de Saint-Nicolas aux arènes de Catane (Camuccini, *Saint Grégoire avec saint Benoît et saint Augustin*, 1833). Parfois dans les grands retables, la dramatisation qui tend au romanesque ou l'exhibition délibérée des archétypes de la fin du XVI^e siècle représentent un élément inédit.

II. — La recherche de nouveaux modèles figuratifs, puristes et nazaréens

La polémique anticlassique du romantisme substitua à l'intérêt érudit et archéologique pour le passé, la revalorisation de l'époque médiévale et, en particulier, de la période des premières communes. L'intime cohésion populaire contre les invasions étrangères fut mise en rapport avec les mouvements insurrectionnels du *Risorgimento* : ainsi, dans le romantisme italien, l'utilisation de l'histoire prit une connotation didactique mais aussi d'engagement idéologique. L'intérêt pour l'histoire touche l'art et la littérature : le roman historique, avec en Italie l'œuvre célèbre de Manzoni *Les fiancés*, implique un public de plus en plus vaste alors que le développement d'intérêts analogues entre culture littéraire et culture figurative constitue une constante pour l'art italien du XIX^e siècle. Comme dans le débat littéraire, on veut proposer des formes linguistiques pures, s'inspirant du XIV^e siècle, de même, en peinture, le purisme redécouvre l'art des primitifs, de Cimabue à Raphaël. La première opposition explicite aux canons de la beauté néo-classique se forma à Rome où, en 1810, s'était constitué, dans le couvent abandonné de Saint-Isidore, une association d'artistes dirigée par l'allemand Friedrich Overbeck ; du groupe d'origine faisaient partie aussi Pforr, Fohr et Sutter. La réévaluation du sentiment religieux et de l'idéologie catholique est à la base des idées de ces artistes, appelés Nazaréens pour leur grande sensibilité religieuse. En effet, la rébellion romantique contre le classicisme des académies et contre l'impérialisme napoléonien avait amené à une réévaluation partielle du sentiment religieux et les nazaréens et les puristes constituent les exemples les plus évidents de ce romantisme chrétien. Les Nazaréens réalisèrent des travaux collectifs, en se référant à la condition des anciens artisans, mais ils

offraient aussi un modèle de vie communautaire proposant l'identité entre art et vie, attitude qui influença certainement les préraphaélites. Le milieu académique romain exprime par contre une grande indifférence à l'égard de l'expérience des artistes allemands. La peinture des Nazaréens reste éloignée de tout rapport direct avec la réalité dans les thèmes religieux, souvent inspirés aux légendes du Moyen Age chrétien, mais aussi dans les illustrations d'ouvrages littéraires célèbres comme dans les fresques du Casino Massimo à Rome retraçant des scènes de la *Divine Comédie*, du *Roland furieux* et de la *Jérusalem délivrée*. Raphaël et Dürer avec Giotto et Fra Angelico, Ghirlandaio et le Pérugin sont les modèles privilégiés de cette peinture cultivée.

Les Nazaréens s'inspirent de la Rome du premier christianisme, bien différente de celle qui avait éveillé l'intérêt de Winckelmann et David.

Les Allemands partagent avec les puristes italiens la réutilisation de la technique de la fresque, qui commence désormais à être à la mode assumant aussi une connotation antibourgeoise.

Le passage d'une antiquité mythique à un mythique Moyen Age est lié aussi aux sujets, issus de l'histoire des croisades et des poésies d'amour des troubadours : l'histoire des communes éclipsa les entreprises de Rome et les poèmes chevaleresques remplacèrent Homère. Cependant le changement de l'iconographie et de modèles ne signifiait pas toujours une différence de style et les archétypes expressifs restèrent souvent liés aux schémas académiques.

Le mot purisme fut théorisé tardivement dans le manifeste du Purisme de 1842 et, sous cette étiquette, on réunit des expériences absolument opposées comme celle des Nazaréens ou d'Ingres. Le rapport entre les puristes italiens et les artistes allemands est direct : avec d'une part, l'importance du sentiment

religieux et de l'art sacré, et d'autre part, l'influence des peintres primitifs qui deviennent des modèles de style et, en même temps, de conduite morale.

Le Purisme, qui s'affirme à Rome entre 1820 et 1840, offrira ses meilleurs résultats dans des compositions simples, au dessin très soigné et à la facture lisse et précise délibérément reliés au style du xv^e.

L'orthodoxie catholique des puristes établit les caractères, longtemps inchangés, de l'art sacré du xix^e qui eût en Italie une grande importance.

Le représentant le plus significatif du courant est Tommaso Minardi (1787-1871), dont l'œuvre plus connue est *Autoportrait sous les combles* (1813, Florence, Offices), toile qui est l'un des portraits les plus fascinants du xix^e italien et qui témoigne l'idéal, désormais romantique, de l'artiste bohème.

Tommaso Minardi et Luigi Mussini (1813-1888) s'engagèrent non seulement dans l'enseignement, mais aussi dans la restauration et l'étude de l'art moderne.

Le Purisme contribua ainsi à donner à la culture du xix^e une orientation historiciste : au fond, il peut être reconduit aux expériences romantiques de la Restauration, mais les indications qu'il offrit connurent un court lendemain.

Entre-temps, l'Académie de Saint-Luc cherchait à conserver sa primauté dans le milieu artistique romain en favorisant les artistes alignés sur la tradition académique, dont Camuccini et Wicar étaient les représentants les plus connus.

En 1823, tandis que l'on commémorait avec solennité la mort de Canova, Léon XII ordonna de brûler les gravures des œuvres païennes de l'artiste : la Restauration se faisait particulièrement écrasante et Milan deviendra le pôle des nouvelles recherches artistiques.

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

dirigée par Anne-Laure Angoulvent-Michel

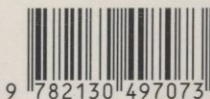
Cet ouvrage propose un panorama de la peinture italienne des XIX^e et XX^e siècles en insistant sur les structures de l'art italien ; polycentrisme, recherche d'identité, affirmation internationale dans une période où tradition et modernité sont en constant dialogue. Cette époque de la peinture italienne est très peu connue et très peu traitée en France. Or, elle suscite un regain d'intérêt depuis quelque temps dans l'histoire et la critique d'art.

Sandra Costa, docteur en histoire de l'art, est maître de conférences à l'Université Pierre-Mendès-France de Grenoble. Elle est l'auteur du « Que sais-je ? » n° 3020 *La peinture italienne du maniérisme au néoclassicisme*.

Thierry Dufrêne, agrégé d'histoire, docteur en histoire de l'art, est professeur d'histoire de l'art à l'Université Pierre-Mendès-France de Grenoble.

Derniers titres parus

- 3426 La mode
D. WAQUET et M. LAPORTE
- 3427 Les politiques publiques de la culture en France
P. MOULINIER
- 3428 Histoire de Londres
H. CLOUT
- 3429 Le laser en dermatologie et esthétique
S. BENOLIEL
- 3430 Les synagogues
M.-R. HAYOUN et D. JARRASSÉ
- 3431 La qualité des soins médicaux
H. LETEURTRE et J.-F. QUARANTA
- 3432 L'Europe du Nord au XX^e siècle
F.-C. MOUGEL
- 3433 Le corps et la beauté
J. MAISONNEUVE
et M. BRUCHON-SCHWEITZER
- 3434 Le chaos
F. LURÇAT
- 3435 Géographie de la santé en France
F. TONNELIER et E. VIGNERON
- 3436 Le patrimoine mondial
D. AUDRERIE, R. SOUCHIER et L. VILAR
- 3437 Textes du droit de l'asile
D. ALLAND
- 3438 Aristophane et l'ancienne comédie
P. THIERY
- 3439 Les grandes dates de l'architecture contemporaine en Europe
G. MONNIER



9 782130 497073

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7531 00438834 5

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

