



HAL
open science

L'École romaine de 1918 à nos jours : histoire d'une fortune critique

Marie Frétiigny

► **To cite this version:**

Marie Frétiigny. L'École romaine de 1918 à nos jours : histoire d'une fortune critique. Art et histoire de l'art. Institut d'études politiques de paris - Sciences Po, 2013. Français. NNT : 2013IEPP0051 . tel-03520812

HAL Id: tel-03520812

<https://theses.hal.science/tel-03520812>

Submitted on 11 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Institut d'Études Politiques de Paris
ECOLE DOCTORALE DE SCIENCES PO

Histoire

Centre d'histoire

Doctorat d'histoire de l'art

L'École romaine de 1918 à nos jours : histoire d'une fortune critique

Marie Frétiigny

*Thèse dirigée par Laurence Bertrand-Dorléac, professeur des universités, Institut
d'Études Politique de Paris*

Soutenue le 29 novembre 2013

Jury :

Mme Bertrand-Dorléac, professeur des universités, Institut d'Études Politiques de Paris, directrice de thèse

Mme Maria Grazia Messina, professeur ordinaire, Università degli Studi di Firenze

M. Bertrand Tillier, professeur des universités, Université de Bourgogne (rapporteur)

M. Éric Vial, professeur des universités, Université de Cergy-Pontoise (rapporteur)

Remerciements

Tout d'abord, je voudrais remercier ma directrice de thèse, Laurence Bertrand-Dorléac, qui a soutenu mon projet dès le début. Sa disponibilité, ses conseils et son écoute m'ont été très précieux tout au long de ce travail. Sa finesse intellectuelle et humaine resteront une inspiration.

Ce travail est placé sous les mannes tutélaires de deux chercheuses et personnalités hors du commun : Fanette Roche-Pézard et Pia Vivarelli qui, toutes deux, ont accueilli et orienté avec générosité l'étudiante de master que j'étais et l'ont déterminée à poursuivre dans la voie de l'étude de l'art italien de l'entre-deux-guerres.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance aux enfants et héritiers des artistes de l'École romaine : Donatella Trombadori, Giulia Mafai, Franco Muzz, avec une pensée particulière pour Ninetta Ferrazzi, dont la gentillesse et la vivacité ont fait des moments d'étude un vrai plaisir. J'ai aussi rencontré une aide importante parmi les chercheurs italiens, notamment auprès de Maria Grazia Messina qui a suivi l'évolution de mon travail. Fabrizio D'Amico, Francesca Romana Morelli, Valerio Rivosecchi, Beatrice Marconi, Beatrice Mirri, qui m'a permis d'accéder à la bibliothèque de son époux, Maurizio Fagiolo dell'Arco : tous m'ont donné de leur temps et aucun ne m'a laissée repartir sans m'avoir procuré tous les livres et documents dont je pouvais avoir besoin. Qu'ils en soient tous remerciés.

Ce travail n'aurait matériellement pas pu voir le jour sans l'accueil qui m'a été offert par un certain nombre d'institutions : l'*Archivio della Scuola Romana*, l'*Archivio della Quadriennale*, l'*Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, la *Biblioteca d'archeologia e di storia dell'arte* à Rome, la bibliothèque de l'INHA et la Bibliothèque Nationale de France à Paris. Les nécessaires séjours à Rome ont été rendus possibles grâce à des bourses de l'EGIDE et de l'École Française de Rome.

Je tenais aussi à remercier Christine Lang, Karine, Christine et toute l'équipe de la crèche Dunois grâce à qui j'ai pu terminer ce travail dans la sérénité, sachant Darius entre de bonnes mains.

Merci aux amis dont les discussions m'ont fait avancer dans ma réflexion, en particulier Sergio Cortesini et Christophe Poupault, à tous ceux qui ont partagé avec moi cette aventure romaine : mes amies Alessia et Francesca Siniscalchi, Manuel Sanz, Anne (dans l'appartement « *della Gioia* »), Emilie et Thomas (je garde le souvenir des discussions sans fin autour d'un plat de pâtes). Plusieurs m'ont servis de véritables guides ou de compagnons dans la découverte de Rome : ainsi, Claire et Luigi, Paolo Assenza (qui m'a fait découvrir que la vie artistique romaine

d'aujourd'hui n'est peut-être pas si éloignée que cela de ce qu'elle était au temps de l'École romaine), Karine, qui a partagé quelques uns des situations les plus inattendues où m'ont menés ces recherches, Marie et Célia dont les présences chaleureuses ont été importantes pendant toutes ces années de travail.

Merci enfin à mes relecteurs qui se sont investis dans ce travail bien au-delà de la simple question orthographique : Jérôme et son sens de la formule, Elisabeth mon amie de toujours, Raphaëlle dont je me suis rapprochée grâce à cette thèse, Emilie et son enthousiasme communicatif. Mes parents ont été tour à tour relecteurs et baby-sitteurs, mais ce n'est pas uniquement pour cela que je voudrais les remercier : ils sont un soutien essentiel, de même que Jean-Baptiste et Raphaël, avec qui j'ai pu partager cette aventure, que ce soit à Lyon ou à la BNF.

À mon époux à qui cette thèse doit tant, dans son aspect matériel comme dans sa maturation intellectuelle, pour cela et pour tout le reste : merci d'être à mes côtés.

Table des matières

Remerciements.....	2
Abréviations et autres conventions.....	8
INTRODUCTION.....	9
I 1918 – 1945 : l'invention de l'École Romaine.....	23
<u>A : Une préhistoire de l'École Romaine : les artistes romains et le retour à l'ordre, 1918 – 1929</u>	24
Introduction : Rome 1911 – 1918, à la recherche du statut de capitale.....	24
1) <i>Valori Plastici</i> , revue romaine	27
a) Mario Broglio et la Signorina Muelhen à Rome	28
b) <i>Finis metafisicae</i> ?.....	30
c) Une difficile ouverture : entre tradition et modernité, péninsule et international.....	33
2) Le réalisme magique romain	34
a) Roberto Melli et Cipriano Efisio Oppo : noyau romain de <i>Valori Plastici</i> et figures de transition vers l'École de Rome.....	35
b) Le réalisme magique romain.....	38
c) Réception du néo-réalisme romain et anti-impressionnisme.....	40
3) Les artistes Romains face à <i>Novecento</i>	43
a) Expositions communes et stratégies de distinction.	43
b) Le détour allemand.....	48
c) De nouveaux protagonistes sur la scène artistique romaine.....	49
Conclusion.....	51
<u>B : La <i>Scuola di via Cavour</i> : l'École Romaine comme expressionnisme, 1929 – 1933</u>	52
Introduction : la <i>Scuola di via Cavour</i> , une rupture ?.....	52
1) Les conditions de possibilité de l'invention de la <i>Scuola di via Cavour</i>	53
a) Le besoin d'un renouvellement : l'exposition <i>Il Convegno</i> (1928).....	53
b) Roberto Longhi (1890 – 1970)	57
c) La première Exposition du Syndicat fasciste des artistes du Latium.....	58
d) Réalistes et « Irréalistes ».....	60
2) La <i>Scuola di via Cavour</i> en ordre de marche.....	63
a) Les artistes de la <i>via Cavour</i> dans le paysage artistique contemporain.....	63
b) L'Exposition Quadriennale Romaine de 1931.....	65
3) Réception de la <i>Scuola di via Cavour</i> : quelles catégories stylistiques ?.....	67
a) Surréalisme.....	69
b) Expressionnisme	70
c) Baroque.....	73
d) Romantisme.....	74
e) Primitivisme.....	74
Conclusion.....	76
<u>C : L'École de Rome comme « tonalisme », 1933 – 1937</u>	78
Introduction : contre <i>Novecento</i>	78
1) 1933 : les « jeunes peintres romains » entre Milan et Paris.....	82
a) Les « trois jeunes peintres romains » en Italie.....	86
b) L'exposition à la galerie Jacques Bonjean en décembre 1933.....	89
c) Waldemar-George et l'École de Rome.....	94
2) L'École de Rome en Italie	95
a) La référence parisienne.....	95
b) Une romanité affirmée.....	99
c) Polycentrisme.....	104

3) La reconnaissance.....	106
a) L'exposition Quadriennale de 1935 et sa réception	107
b) Les collectionneurs privés.....	112
Conclusion.....	114
<u>D : La fin de l'École de Rome : le réalisme inquiet et les « années difficiles », 1937 - 1945.....</u>	<u>115</u>
Introduction.....	115
1) Développement du réalisme à Rome	117
a) Les étapes.....	117
b) Une École romaine de sculpture ?.....	123
c) <i>Corrente</i> et la nouvelle génération	128
2) Face à la persécution des juifs	130
a) L'École Romaine dans la polémique autour du « cosmopolitisme ».....	130
b) La <i>Scuola Romana</i> et le régime	133
c) Les artistes dans la tourmente.....	136
d) Conséquences sur la vie artistique.....	140
3) L'École Romaine dans la guerre.....	140
a) La vie artistique à Rome pendant la guerre et l'occupation.....	140
b) Représenter la guerre ?.....	145
c) Les artistes romains et la Résistance.....	147
d) « <i>Arte contro la barbarie</i> » (Art contre la barbarie).....	148
Conclusion.....	150
II 1945 – 1982 : persistances de l'École romaine.....	152
<u>A : La place de l'École Romaine dans le paysage artistique au sortir de la guerre (1945-1948).....</u>	<u>153</u>
Introduction.....	153
1) Réorganisation de la scène romaine.....	155
a) Des trajectoires marquées.....	155
b) Dynamisme de la situation romaine.....	163
c) Une nouvelle génération de critiques et d'intellectuels ?.....	170
2) Un renouvellement artistique.....	174
a) Renzo Vespignani et la Nouvelle école de Rome.....	174
b) Les images de la guerre.....	177
c) Tentatives d'association.....	181
3) Les institutions.....	184
a) La <i>Galleria Nazionale d'Arte Moderna</i>	184
b) Le destin troublé de la villa Strohl-Fern.....	186
Conclusion.....	190
<u>B : L'abstraction en question.....</u>	<u>191</u>
Introduction : de la figuration à l'abstraction.....	191
1) Le passage à l'abstraction en question.....	192
a) Chronologie sommaire du débat abstraction-figuration.....	193
b) Giuseppe Capogrossi, le groupe <i>Origine</i> et la peinture informelle.....	197
c) Les réalistes.....	200
2) Les réfractaires	204
a) Mafai : vers une abstraction lyrique.....	204
b) Cavalli et Gentilini : une figuration « autre ».....	209
c) Cagli : troisième voie ou voie de garage ?.....	214
Conclusion.....	216
<u>C : La question politique : 1948-1956.....</u>	<u>218</u>
Introduction.....	218

1) Le rôle du Parti Communiste Italien.....	222
a) Adoption du réalisme.....	223
b) Presse et critiques.....	225
c) Quel réalisme ?	228
d) Rapprocher les artistes du peuple : les Romains et la Sicile.....	228
e) Culture populaire américaine à Rome : les abstraits et les autres.....	231
2) La mémoire du fascisme.....	234
a) Les artistes de l'École Romaine : des antifascistes?	234
1) À nouveau les Démolitions.....	234
2) L'invention de « l'anti-rhétorique ».....	236
3) Le scandale Cagli.....	239
b) L'intérêt pour la Résistance dans les années 1960.....	242
Conclusion.....	245
<u>D : Les années 1960 et 1970 : premiers retours critiques</u>	246
Introduction : la nécessité de l'histoire.....	246
1) Écrire une histoire de l'art italien de l'entre-deux-guerres entre 1959 et 1980.....	249
a) La rétrospective de l'École romaine à la Quadriennale romaine de 1959.....	250
b) Expositions et publications sur l'École romaine.....	255
2) Réévaluations critiques.....	258
3) Les récits des artistes vieillissants.....	262
4) Artistes et Église.....	263
a) Œuvres diverses	263
b) Paul VI.....	264
Conclusion.....	267
 III 1980 – 2010 : hypothèses autour d'une « redécouverte ».....	268
<u>A : Un « alignement de planètes » : les facteurs favorables à une « redécouverte » de l'École Romaine</u>	269
Introduction.....	269
1) Contexte historique et effets de miroir	270
a) Histoires de l'art générales et histoire de l'art du <i>ventennio</i>	271
c) Un esprit de réhabilitation.....	275
2) Actualité artistique et intellectuelle.....	278
a) « <i>Avanguardia - transavanguardia</i> ».....	278
Le retour à la peinture.....	278
Les points communs.....	281
La confrontation.....	287
b) Pensée de la post-modernité.....	290
c) Les réalismes.....	294
Conclusion	296
<u>B : De nouveaux discours concurrentiels (1983-1988)</u>	298
Introduction : chercheurs et galeristes.....	298
1) Fagiolo vs Benzi : le temps des chercheurs.....	298
a) Maurizio Fagiolo dell'Arco et son « école ».....	298
b) Fabio Benzi.....	306
2) Les expositions des années 1980.....	308
a) 1983.....	308
b) Autres expositions.....	312
c) 1988.....	313
Conclusion.....	318

<u>C: L'École romaine à l'épreuve du marché</u>	320
Introduction.....	320
1) La reconquête du marché.....	321
a) Un marché internationalisé : les États-Unis.....	322
b) L'action de Netta Vespignani.....	326
c) Évolution du marché de l'École romaine.....	332
2) La constitution de nouvelles collections.....	335
a) Particuliers.....	335
b) Banques et assurances.....	338
3) La concurrence des actions et la fin de la suprématie de Netta Vespignani.....	341
a) Une première tentative de revalorisation : Edita Broglio.....	342
b) Les filles Mafai.....	345
c) <i>Gli amici di villa Strohl-Fern</i>	346
Conclusion.....	349
<u>D : L'École romaine au musée</u>	351
Introduction.....	351
1) Musées et expositions.....	352
a) Dans la suite des expositions des années 1980.....	352
b) Récupérations locales.....	352
c) L'École romaine à l'étranger.....	357
2) L'École romaine dans les musées italiens.....	360
a) La réorganisation de la <i>Galleria Nazionale d'Arte Moderna</i>	360
b) <i>La galleria Comunale di Roma</i>	363
c) <i>Il Museo della Scuola Romana</i> à Rome.....	364
La création.....	364
Le fonctionnement.....	366
Conclusion.....	369
CONCLUSION.....	371
ANNEXES.....	377
Index des personnalités citées.....	378
Sources.....	391
Bibliographie sélective.....	394
Liste des œuvres reproduites.....	414
Documents.....	501
Annexe 1 – Chronologie.....	501
Annexe 2 – Liste des artistes mentionnés sur le site de l'Archivio della Scuola Romana.....	517
Annexe 3 – Roberto Longhi, « Clima e opere degli irrealisti ».....	518
Annexe 4 - Mario Mafai, « Les « Surindépendants », <i>L'Italia Letteraria</i> , 3 août 1930.....	520
Annexe 5 - Manifesto del primordialismo.....	524
Annexe 6 – Carte de membre de l'ISA de Palma Buccarelli.....	525
Annexe 7 - Photo du musée de l'École Romaine.....	526
Annexe 8 – Page d'accueil du cabinet de l'avocat Giuseppe Iannacone.....	527
Annexe 9 – Copies d'écran du site ArtPrice (http://www.artprice.com).....	528
Annexe 10 – Publicités « carosello » Fabbri.....	529
Annexe 11 – Publicité pour le parfum Tabacco d'Harar, reproduisant une œuvre d'Antonio Donghi.....	530
Entretiens.....	531
Annexe 12 – Extraits d'un entretien avec Beatrice Marconi.....	531
Annexe 13 – Extraits d'un entretien avec Donatella Trombadori.....	551

Abréviations et autres conventions

Toutes les citations sont traduites par l'auteur, sauf indication contraire.

Les références bibliographiques en note en bas de page sont répétées en intégralité au début de chaque chapitre. Par la suite, elles sont indiquées de manière abrégée avec *op. cit.* Elles figurent aussi dans la bibliographie générale à la fin de ce travail.

Les références aux archives reprennent la nomenclature en usage en Italie : *carteggio* pour carton, *busta* pour dossier, *cartella* pour chemise.

Abréviations :

Coll. : collection

Ed. : éditions

Id. : idem

Fig. : figure

Sigles

Archives

ASQ : *Archivio Storico della Quadriennale*

AS GNAM : *Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*

Autres

DC : Democrazia Cristiana

GNAM : Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome

ISA : Istituto Solidarietà Artistica

MoMA : Museum of Modern Art, New-York

PCI : Partito Comunista Italiano

PNF : Partito Nazionale Fascista

INTRODUCTION

Le terme d' « école » est de ceux que l'Histoire de l'art enfle comme un gant pour conduire ses travaux, pour penser, classer et mettre en scène¹.

Cette phrase de l'historienne de l'art Christine Peltre, liminaire d'un ouvrage consacré à la notion d'école, pose d'emblée les questions que cette catégorie suscite. La comparaison est particulièrement convaincante. En effet, comme tout bon gant, la notion d'école se moule sur la main, c'est-à-dire le système argumentatif de celui qui l'emploie, disant autant, si ce n'est plus, sur cette main que sur l'objet qu'elle touche. Comme tout gant, elle fausse le toucher en mettant un voile entre la sensibilité du doigt et le réel. Plus le gant est fin et plus, finalement, il ressemble à la main qui le porte. Ainsi, aussi loin que l'on puisse questionner ce terme et son emploi, on ne cernerait pas pour autant avec plus de précision l'objet sur lequel il porte. Et pourtant, on ne peut pas se passer de ces gants, qui sont utiles, non seulement à l'historien de l'art, mais aussi au public, aux critiques et, *in fine*, même s'ils s'en défendent parfois comme de la peste, aux artistes.

Dans le cas de la fortune critique de l'École romaine, mouvement essentiellement pictural mais qui comprenait quelques sculpteurs, apparu dans la capitale italienne au lendemain de la Première Guerre mondiale et qui s'est développé jusqu'à la Libération, les trois actions de la phrase de Christine Peltre se vérifient. Il s'est agi tantôt, pour la critique, de mettre en scène un groupement d'artistes qui existait de façon plus ou moins évidente dans la réalité, tantôt, pour les historiens de l'art, de classer, c'est-à-dire de créer une catégorie pour distinguer le mouvement par rapport aux autres sur un plan horizontal (géographique) et vertical (chronologique), tantôt, enfin, de le penser et de le questionner sur le long terme, pour voir comment une telle catégorie résiste à la sélection qu'opère la mémoire. Selon les acteurs et les moments, ces actions prennent des formes différentes et influent sur la définition de l'École romaine à la fois comme corpus et dans ce que l'on retient du mouvement.

Depuis son invention par Giorgio Vasari², la notion d'école est devenue une catégorie de pensée fondamentale de l'histoire de l'art. L'École, telle qu'elle est conçue dans ce cadre, articule trois éléments que plusieurs artistes ont en commun : un moment, un lieu et un ensemble de goûts et d'idées en matière artistique. Utiliser le terme d'École revient d'abord à définir un mouvement artistique par sa situation géographique, en ce qu'il regroupe des artistes rassemblés sur un même

1 Christine Peltre, « Des usages d'un outil », *La notion d'école*, Études rassemblées par Christine Peltre et Philippe Lorentz, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2007, p. 9.

2 Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Lorenzo Torrentino, Florence, 1550.

territoire. On nommera alors l'école d'après le nom du territoire en question. Il faut aussi que l'école corresponde à un moment clairement délimité dans le temps. Dans le cas de l'École romaine, la période prise en compte est assez large puisqu'elle correspond à la vingtaine d'années que dure l'entre-deux-guerres en Italie. C'est cette époque que les Italiens appellent *ventennio* car elle s'assimile presque entièrement au fascisme, arrivé au pouvoir en 1922. L'École romaine est étroitement liée aux conditions spécifiques – en particulier économiques – qui ont permis son développement. Enfin, les artistes de l'École romaine partagent une série de conceptions esthétiques qui peuvent être classées dans la mouvance du « retour à l'ordre », ou au moins d'une modernité modérée, qui estime que les avant-gardes sont allées trop loin sans pour autant remettre en question tout ce qu'elles ont apporté.

Or, ce dernier point est délicat : les œuvres de l'École romaine présentent en effet des aspects assez hétérogènes, allant d'un réalisme quasi photographique (certaines toiles du réalisme magique comme celles de Riccardo Francalancia ou d'Antonio Donghi) à des travaux beaucoup plus expressionnistes (les peintures de la *via Cavour* mais aussi de Ferruccio Ferrazzi). C'est pourquoi, tous les chercheurs qui se sont sérieusement confrontés à l'École romaine s'accordent à dire qu'il est vain de se demander s'il s'agit d'une véritable école. Les autres termes qui pourraient être plus appropriés (courant, tendance, nébuleuse, groupe, mouvement ...) n'apportent pas non plus de précision fondamentale.

Pour sortir de ces questionnements, nous nous appuyerons sur la description du spécialiste Maurizio Fagiolo dell'Arco selon laquelle ce qu'on appelle École romaine correspond à une succession de moments différents : réalisme magique autour de *Valori Plastici*, entre 1918 et le début des années 1920, expressionnisme de la *Scuola di via Cavour* à la fin de la décennie, tonalisme aux côtés de Cagli et de la *Galleria della Cometa* pendant les années 1930. Le chercheur parle de « vagues »³, réunies sous l'appellation d'École romaine « pour les besoins de la cause ». Nous verrons que cette cause peut prendre de nombreuses formes. C'est précisément son étude qui peut s'avérer intéressante.

D'autre part, ces « vagues » successives sont à mettre en rapport avec une lecture de l'histoire en termes de générations : un tel découpage est utilisé depuis longtemps dans l'histoire du fascisme⁴. Les études de l'École romaine viennent d'ailleurs se couler – donnant une impression de

3 Maurizio Fagiolo dell'Arco, « *Premessa* », dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi et Emily Braun, *Scuola romana : artisti tra le due guerre* [exposition, Milan, Palazzo Reale, 13 avril-19 juin 1988], Mazzotta, Milan, 1988, p. 11.

4 Dès la fin de la seconde guerre mondiale, la génération dite des *Littoriali* (d'après ces concours de toutes sortes qui s'adressaient à la jeunesse), qui a grandi sous le fascisme tend à donner une lecture de la période en fonction de la succession des générations. Si une telle lecture est à prendre avec précaution, elle a néanmoins marqué les méthodes historiques dans l'analyse du fascisme.

naturel que l'on pourra interroger – dans la succession des générations. Les premiers artistes de l'École romaine, ceux qui gravitent autour de la revue *Valori Plastici*, sont nés à la fin du XIX^{ème} siècle, ils ont pris part à la Première Guerre mondiale et ont fait leurs débuts dans le cadre de l'ouverture offerte par les expositions de la Sécession romaine. La *Scuola di via Cavour* correspond en revanche à la génération née dans la première décennie du XX^{ème} siècle. Enfin, la « *generazione di mezzo* », la génération du milieu, qui a grandi dans l'entre-deux-guerres, fait ses armes dans le mouvement tonaliste puis se regroupe autour de *Corrente*, la revue milanaise critique par rapport au régime fasciste. L'École romaine apparaît comme une sorte de période juvénile pour certains artistes (comme Capogrossi, Gentilini...) qui, arrivés à maturité, ont eu des carrières florissantes.

Ainsi, les premières phrases de l'article de Laurence Bertrand-Dorléac à propos de l'École de Paris seraient aisément transposables au cas qui nous intéresse :

L'École de Paris n'est pas une école de peinture fixée à tout jamais. C'est une construction imaginaire dont les métamorphoses renvoient à l'identité de l'art français et donc à cette France à la recherche d'elle-même qui oscille toujours entre l'ouverture et l'exclusion⁵.

En effet, ce sont précisément les contours mouvants de cette construction imaginaire et leur rapport à ceux qui les établissent qui nous semblent intéressants. Questionner le fait que cette notion d'école ait été appliquée au groupe d'artistes que nous connaissons sous le nom d'École romaine ne nous paraît pas vain, au contraire : cela éclaire les motivations de ceux qui l'utilisent. En effet, l'étiquette a largement dépassé les circonstances pour lesquelles elle avait été créée et est entrée dans l'histoire de l'art. Il paraît donc fructueux d'étudier la fortune critique du mouvement sous toutes ses formes, de sa création à nos jours, pour comprendre les raisons de ce succès. Nous nous intéresserons donc, plutôt qu'aux œuvres et à l'histoire du mouvement, qui ont déjà fait l'objet de nombreuses études, à la réception de l'École romaine à travers le temps. Si cette réception n'est pas linéaire, quels en sont les différents moments ? Qui participe à cette réception ? Est-elle un succès ? Que nous apprend-elle au sujet du contexte artistique, politique, économique ou encore intellectuel de l'Italie du XX^{ème} siècle ?

Dans cette étude, nous avons privilégié une vision délibérément large de l'École romaine. Il ne s'agit pas d'un acte qui serait naïvement militant et aurait pour objectif de réhabiliter des artistes ou des groupes entiers. Une telle attitude nous aurait placés dans la continuité des prises de position qui ont lieu régulièrement depuis la « redécouverte »⁶ du mouvement dans les années 1980. Notre

5 Laurence Bertrand-Dorléac, « L'école de Paris, suites », *L'École de Paris, 1904-1929 : la part de l'Autre* [exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 30 novembre 2000-11 mars 2001], Paris musée, Paris, 2000, p. 148.

6 Nous verrons que l'idée d'une « redécouverte » s'avère problématique dans ce cas.

approche se justifie au contraire par le fait que, dans la mesure où ces artistes et groupes avaient été, à un moment donné, reliés au mouvement, il semblait intéressant de se demander pourquoi et comment ils avaient pu l'être. Nous avons utilisé la formule française d'École romaine, comme nous l'autorisait à le faire le critique Waldermar George qui est le premier à avoir utilisé cette expression, quand nous faisons mention du groupe dans son ensemble et avons précisé quand il s'agissait de la *via Cavour*, des tonalistes ou même d'un autre sous-groupe.

Bien qu'il s'agisse d'un travail courant pour l'historien de l'art, en particulier de l'art moderne, étudier un mouvement artistique pose toujours des problèmes complexes. Le chercheur est confronté à la succession voire à la coexistence de dynamiques contradictoires, centrifuges et centripètes au sein d'un même groupe. L'articulation entre groupe et individus, le regroupement des artistes en différents courants, écoles, etc. est l'une des éternelles questions de la discipline, à laquelle seules des réponses ponctuelles peuvent être données tandis que toute généralisation nous échappe. C'est pourquoi, dans ce travail d'histoire de l'art, nous avons fait quelques emprunts aux méthodes d'autres domaines de connaissance.

Pour penser le collectif, l'histoire propose les outils de la prosopographie qui permettent de comprendre le fonctionnement d'un groupe professionnel, en l'occurrence les artistes, dans un environnement donné. Cependant, nous ne souhaitons pas, dans ce travail, envisager une catégorie socioprofessionnelle entière mais justement distinguer les artistes qui ont fait partie de l'École romaine ou du moins ont été perçus comme tels, ce qui, dans notre approche, revient au même.

La sociologie de l'art peut aider à appréhender les tendances qui prévalent au regroupement des artistes. Ces tendances coexistent chez les artistes, mais dans un mouvement inverse, avec des stratégies de distinction. La sociologie permet surtout de comprendre les interactions entre les différents acteurs qui aboutissent à un phénomène, dans le cas qui nous intéresse, l'inscription dans la durée de l'étiquette d'École romaine. Cependant, la discipline n'aide pas directement pour comprendre ce qui fait émerger un style caractéristique d'un groupe : la sociologie ne fait pas d'histoire des formes.

Parallèlement, nous avons donc adapté nos méthodes d'historien de l'art à l'objet étudié. Ainsi, nous verrons qu'à propos de l'École romaine, les différents discours (ceux des artistes, des critiques mais aussi des chercheurs et des marchands) font des allers-retours constants entre description des singularités personnelles et analyse des tendances collectives. Nous avons distingué trois larges mouvements qui correspondent à trois moments différents dans l'histoire de la fortune critique du mouvement et, partant, aux trois parties autour desquelles notre étude est organisée.

Le premier mouvement va de l'individu au groupe : il concerne la création de l'École romaine pendant l'entre-deux-guerres, sur des bases dont tout le monde reconnaît aujourd'hui la

fragilité mais qui ne sont pas pour autant inexistantes ni entièrement construites. Parmi ces bases, mentionnons les intérêts pour la peinture de *Valori Plastici* mais aussi ceux, bien qu'ils diffèrent, des artistes la *via Cavour*, ou encore les affinités spirituelles des tonalistes. Les particularités esthétiques des œuvres vont généralement de pair avec des ententes ou des inimitiés personnelles des artistes.

Ensuite, après la Deuxième Guerre mondiale, on constate l'éclatement du groupe en une série d'unités individuelles correspondant aux carrières personnelles des artistes, couronnées de succès pour certaines d'entre elles, tandis que le souvenir d'une implication collective n'est plus qu'une toile de fond pour donner de la profondeur à l'œuvre. Ainsi, même les phénomènes de réévaluation du rôle de certains individus dans le groupe ne jouent pas en faveur du collectif mais valorisent plutôt l'artiste en question.

Enfin, dans un troisième mouvement qui s'amorce à la fin des années 1970, on assiste à l'affirmation très forte du groupe comme donnée muséale et marchande. Dans un contexte artistique international de retour à la peinture, la recherche scientifique comme le marché de l'art se penchent sur la période de l'entre-deux-guerres qui avait été écartée du devant de la scène à cause de sa dimension politique. Pour se repérer dans cette période complexe, il est commode pour tous d'avoir sous les yeux différents mouvements clairement identifiés.

Pour étudier ces trois moments, notre travail s'est organisé de façon assez naturelle autour d'arrêts plus ou moins longs sur certaines figures (en particulier Antonio Donghi, Mario Mafai, Corrado Cagli...), parce qu'à un moment donné leur travail ou leur parcours se trouve être révélateur d'un phénomène, ou au contraire parce qu'ils constituent un contre-exemple qui éclaire la tendance générale. Enfin, en revenant à plusieurs reprises sur certains artistes pour étudier des moments différents de leur carrière, on arrive à penser des évolutions longues. C'est pourquoi, quoique suivant un développement chronologique, notre étude procède parfois à des retours en arrière, ou au contraire à des prolepses quand cela nous a paru utile. Il subsiste malgré tout un certain arbitraire dans le choix des artistes étudiés, cette méthode a l'inconvénient de laisser dans l'ombre d'autres artistes (comme Fausto Pirandello par exemple) ou œuvres qui auraient largement mérité une étude plus approfondie.

D'autre part, le rapport des artistes au groupe et la question de la valeur de leurs œuvres ont aussi à voir avec des questions d'image, au sens de la représentation de soi que chacun projette aux autres. Ainsi, tous les artistes étudiés l'ont été sous l'angle de leur image, dans le cadre d'une histoire culturelle et sociale de l'art. Comme l'écrivent Eric Darragon et Bertrand Tillier, dans leur introduction à une série d'études portant sur cette question : « Les poses [de l'artiste] intéressent

l'étude des mythologies, des imaginaires et des comportements sociaux »⁷. Nous nous intéresserons donc à l'image que l'artiste veut donner de soi à travers ses œuvres mais pas seulement : il faut aussi prendre en compte son attitude dans la société. Nous verrons qu'un problème se pose, par exemple, dans le cas des artistes qui se présentent, après la Seconde Guerre mondiale, comme des antifascistes de la première heure, alors qu'ils s'étaient fait connaître dans le cadre des grandes expositions du fascisme. D'autre part, cette image interagit, parfois en symbiose, mais le plus souvent en contradiction, avec l'image que la société associe à l'artiste. Dans le cas de l'École romaine, il faudra se pencher sur l'image bohème qui est régulièrement associée à la *Scuola di via Cavour* et sur celle d'une *koiné* intellectuelle, dans le cas des artistes la villa Strohl-Fern ou du groupe des tonalistes qui se retrouvent autour du Tibre, mêlant sports nautiques, séances de poses et lecture de Platon ou de littérature étrangère. Il faudra voir à la confluence de quels discours se construisent de telles images.

De plus, on le sait, Vasari impose l'idée d'école dans une visée polémique, opposant l'École de Toscane à celle de Venise. Avec lui, la définition passe du plan spatial à celui de l'esthétique et du style. Par ses implications géographiques, en effet, la notion d'école est en rapport avec les questions de centre et de périphérie, dont les relations, plus complexes que la simple opposition dialectique, ont été étudiées en 1978 par Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg pour l'art de la Renaissance⁸. Les conclusions des deux chercheurs quant au XX^{ème} siècle sont plutôt à prendre comme des indications de pistes de travail :

Les décennies qui suivent [celle des années 1910 dont il vient d'être question] jusqu'à la chute du fascisme voient la résurgence des tendances municipales, plus ou moins liées aux expériences européennes : des Six turinois au groupe milanais de *Corrente*, de l'école romaine de *via Cavour* aux expériences solitaires de Rosai à Florence, de Morandi à Bologne⁹.

Le problème s'avère en effet particulièrement complexe pour Rome, dont le statut de centre n'est pas acquis. Au début de la modernité artistique, la situation italienne est encore tributaire du morcellement du territoire tel qu'il existait avant l'unité, et les nationalismes locaux, voire municipaux, sont encore vivaces. La politique culturelle fasciste a eu tendance à organiser la vie artistique selon une structure pyramidale, dans une tentative pour répartir sur toute la péninsule des centres d'importance équivalente. Parallèlement, le statut de capitale de Rome est fortement affirmé

7 Eric Darragon et Bertrand Tillier « Introduction », dir. Eric Darragon et Bertrand Tillier, *Image de l'artiste, Territoires contemporains*, nouvelle série - 4 - mis en ligne le 3 avril 2012, consulté le 14 septembre 2013 à l'adresse : URL : http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/image_artiste/Introduction.html

8 Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, « *Centro e periferia* », dir. Giovanni Previtali, *Storia dell'arte italiana, I Parte, Materiali e problemi*, vol. 1, *Questioni e metodi*, Einaudi, Turin, 1979, p. 283-352. Nous nous référons à la traduction française de l'article : « Domination symbolique et géographie artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40, novembre 1981, p. 51-72.

9 Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg, « Domination symbolique et géographie artistique », *op. cit.*, p. 72.

par le régime. Malgré tout, la scène artistique locale doit encore s'imposer, d'abord notamment par rapport à Milan, capitale de la modernité avec le futurisme puis avec *Novecento* et dans un deuxième temps par rapport à Turin, qui présente des tendances parallèles, donc concurrentes, à l'École romaine avec le groupe des Six réunis autour de Felice Casorati. D'autre part, les conclusions de Ginzburg ouvrent surtout sur un autre axe qui nous intéressera : le rapport de la scène artistique romaine à l'Europe (et au monde). Historiquement en effet, l'École romaine entendue comme tonalisme a été créée pour s'imposer à l'étranger, notamment pour concurrencer l'École de Paris. La tentative n'ayant pas eu le succès escompté, il s'agira de faire des hypothèses sur la raison de cet échec.

Le mouvement se trouvant à l'articulation entre différents niveaux, son étude impose d'alterner entre un focus serré portant sur l'École romaine, prise dans un contexte strictement romain et, prenant de la profondeur de champ, une vision plus large de son inclusion dans une dimension nationale, voire internationale. Là encore la méthode utilisée sera celle d'allers-retours entre ces différents niveaux.

Pour analyser la fortune critique du mouvement, il faut prendre en compte les différents types de discours qui s'appliquent à cet objet et viennent le façonner, comme par couches successives. L'École romaine en tant qu'étiquette a eu du succès pour des raisons non uniquement artistiques, mais aussi d'ordre politique et économique. L'étude de la réception touche plusieurs domaines et nécessite donc plusieurs approches : d'une part, elle recoupe l'histoire du goût et ses manifestations concrètes dans le marché de l'art, d'autre part, elle renvoie à l'histoire culturelle. Il faut enfin envisager l'histoire de la réception artistique, pour voir comment les œuvres de l'École romaine ont pu susciter d'autres œuvres et servir de références à des artistes arrivés après le mouvement.

Tout d'abord, nous étudierons la littérature critique, qui permet d'appréhender ce qu'on appelle traditionnellement la fortune critique au sens strict. Ce type de discours se rencontre surtout pendant l'entre-deux-guerres, il est, par définition, contemporain de la création, ou du moins de la première présentation des œuvres. Il se caractérise par sa fonction discriminante, établissant des hiérarchies « à chaud ». Ce discours est celui d'un expert et d'un point de vue économique, les critiques effectuent un travail d'inter-médiation entre les œuvres et leurs acquéreurs. C'est un discours situé : le critique est pris dans une série d'intérêts d'ordres divers. Au regard de l'histoire postérieure, il est facile de pointer ces prises d'intérêt comme autant de faiblesses. Notre objectif est plutôt d'essayer de comprendre comment et sur quelles bases les critiques jugent l'École romaine, en mettant en relation leurs discours avec le contexte (artistique, intellectuel, économique) dans lequel

ils voient le jour.

D'autre part, après la Seconde Guerre mondiale, un discours hybride se développe, qui se situe entre la critique militante et l'histoire de l'art. A propos de l'École romaine, la critique a longtemps comporté une dimension très narrative qui confine parfois au romanesque : le mouvement a donné lieu à des récits très littéraires, souvent écrits par des poètes comme Libero de Libero ou Leonardo Sinisgalli. On pourrait dire la même chose qu'à propos de l'École de Paris qui, comme l'écrivent Jean-Louis Andral et Sophie Kerbs, « a fait naître nombre de mythologies et de légendes, souvent entretenues par la mémoire de ses protagonistes, eux-mêmes peu enclins à des développements théoriques. »¹⁰. Quelle forme ces récits prennent-ils dans le cas du mouvement qui nous intéresse ?

Enfin, à partir des années 1980, deux types de discours se distinguent nettement : le discours scientifique (historique) et le discours nostalgique. Ces discours se coulent dans des formes différentes (catalogues, manuels et ouvrages historiques pour l'un, romans et témoignages pour l'autre) et coexistent parfois au sein d'événements voire de publications liés à l'École romaine.

Dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, jusqu'à nos jours, le cas de l'École romaine pose la question cruciale de l'alternance entre refoulement et récupération de l'art de la période fasciste. Nous devons donc essayer de situer l'École romaine et la façon dont elle est reçue par rapport à ce contexte. En effet, le régime fasciste a largement encadré la vie culturelle italienne, l'orientation de la culture passant essentiellement par l'organisation syndicale qui garantit commandes et possibilité d'exposer. Par la suite, le fait que l'École romaine se soit développée dans ce contexte particulier donne lieu à des attitudes qui sont bien plus complexes que ce qu'une certaine bipolarisation de la vision historique (opposant fascistes et antifascistes) pourrait laisser penser. Il faudra donc étudier la carrière des artistes après la guerre pour voir si celle-ci est placée – par l'artiste comme par les commentateurs – dans une continuité ou au contraire en rupture avec la période de l'entre-deux-guerres.

La question du rapport entre un artiste et l'école à laquelle il participe ponctuellement est un « fil rouge » de ce travail car ce rapport influe très directement sur la réception de son œuvre, selon des modalités diverses que nous essaierons de distinguer. Dans le cadre de l'établissement d'une hiérarchie de valeurs, il est important de situer l'intérêt du mouvement, en tant que jalon considéré comme majeur ou mineur dans l'histoire de l'art. D'autre part, il convient de savoir, pour chaque œuvre, si elle correspond à un moment précurseur du mouvement où si elle se situe dans un sillage

¹⁰ Jean-Louis Andral, Sophie Kerbs, « Préface », *L'École de Paris, 1904-1929 : la part de l'Autre* [exposition, Paris, Musée d'Orsay, 30 novembre 2000-11 mars 2001], Paris-musées, Paris, 2000, p. 24.

déjà largement ouvert. Et à l'échelle de chaque carrière artistique, on distingue des périodes qui ne correspondent pas parfaitement à la chronologie générale du mouvement. Il faut donc être attentif à une succession plus fine des évolutions.

Cependant, la fortune critique n'est pas faite que de discours, elle se traduit aussi par des ventes et des échanges d'œuvres dans des conditions diverses. Il faudra donc étudier les mouvements des œuvres de leur création à nos jours : qui achète ces œuvres ? S'agit-il de particuliers, d'entreprises, d'organisations publiques ou encore de musées ? Qui les vend, et quand ? A quel prix sont-elles vendues ? Dans quel but sont-elles acquises ?

Les sources primaires qui peuvent nous apporter des éléments de réponse sont essentiellement les archives, la presse ainsi que les catalogues d'expositions et de vente.

Nous n'avons pas réalisé de grande découverte du côté des archives des artistes. Le travail de dépouillement a été largement réalisé dès les années 1980 : les chercheurs qui s'intéressaient déjà à l'École romaine se sont alors livrés à une sorte de course à la documentation. Les archives des principales institutions (musées, galeries) n'ont pas été oubliées et l'essentiel a été publié dès ce moment-là. Quelques nouveaux fonds sont disponibles, comme celui d'Antonello Trombadori qui vient d'être classé par l'*Archivio della Fondazione Quadriennale*, mais ils ont été mis à la disposition des chercheurs tardivement au cours de notre travail. En revanche, ils donnent des pistes pour des recherches ultérieures. Nous avons tout de même consulté ponctuellement l'*Archivio della Scuola Romana* et surtout l'*Archivio Valori Plastici*, conservé à la GNAM, ainsi que des archives d'institutions comme la *Quadriennale* romaine et la GNAM. Enfin, nous avons eu accès à quelques archives privées, en particulier celles de Ferruccio Ferrazzi et de Corrado Cagli.

Le paysage de la presse se renouvelle à plusieurs reprises pendant la période que nous avons étudiée. Nous avons pris en compte la presse généraliste, dans laquelle les arts plastiques tiennent une place importante (ainsi *La Tribuna*, *Il Tevere*, puis *Il Globo*, *Il Messaggero*...), la presse spécialisée (en particulier pour l'entre-deux-guerres, *L'Italia Letteraria*), les organes des partis politiques pour l'après-guerre (notamment le journal communiste *L'Unità*) et enfin les magazines (comme *L'Espresso* ou *Panorama*), des années 1980 à nos jours. L'italianiste Pascale Puma Budillon a bien indiqué les conditions difficiles du travail sur la presse italienne, en particulier les lacunes dans les fonds conservés dans les bibliothèques italiennes¹¹. Nous avons largement consulté les revues de presse consacrées à des artistes en particulier (notamment celles de l'*Archivio bioiconografico* de la GNAM) ou bien à des événements (à l'*Archivio Storico della Quadriennale*).

11 Pascale Budillon Puma, « Les quatre éditions de l'Unità et la Biennale de Venise (1948-1956) », *Mélanges de l'école française de Rome*, a. 1978, vol. 90, n° 1, p. 504-505.

Pour ce qui est des catalogues d'époque, un fond très riche est disponible à la bibliothèque d'histoire et d'archéologie de Rome. Certains sont aussi consultables à la bibliothèque nationale, en particulier dans le fond Enrico Falqui. Enfin, grâce à la disponibilité de sa veuve, nous avons pu accéder à la bibliothèque personnelle de Maurizio Fagiolo dell'Arco, qui contient des documents rares, patiemment collectés par le chercheur pendant vingt ans.

Certains de ces catalogues d'exposition comportent des prix qui, même s'ils ne correspondent pas forcément à ceux auxquels la vente est réalisée, permettent de donner des indications sur la valeur des œuvres. Les catalogues de vente portant spécifiquement sur l'École romaine sont peu nombreux. C'est pourquoi nous avons préféré consulter les bases de données sur internet comme Artprice¹², Artnet¹³ ou encore le site italien ArsValue¹⁴.

D'autre part, si en France il n'existe qu'un unique catalogue d'exposition¹⁵ datant de 1997, en Italie la bibliographie sur l'École romaine est abondante. Dans la perspective que nous avons adoptée, une partie de la bibliographie est une source sur laquelle nous nous fondons. L'École romaine fait d'abord l'objet de critiques, puis, après la Deuxième Guerre mondiale, quelques monographies sont publiées, nées des liens qui unissent les artistes aux écrivains et éditeurs romains (*Valori Plastici* et *De Luca* en particulier) et mettant les œuvres en perspective. Pour ce qui est des études véritablement scientifiques, à part quelques unes de ces monographies parues dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, (comme celle d'Argan sur Capogrossi publiée en 1967¹⁶), il faut attendre le début des années 1980. C'est alors que se développent de façon spectaculaire les recherches sur l'École romaine, sous forme de monographies d'artistes autant que d'études générales, prenant souvent place dans des catalogues d'exposition. Il faut donc voir comment cette littérature scientifique évolue, jusqu'à ses parutions les plus récentes.

Nous avons essayé d'être particulièrement attentifs à la dimension humaine du mouvement, prenant en compte les liens interpersonnels des artistes et de leur entourage (amitié, amour, filiation ou autres), ainsi que les évolutions de ceux-ci dans le temps, essayant de comprendre les œuvres à partir des *realia* qui faisaient l'environnement de leur production (proximité des ateliers, etc.). Pour cela, de nombreux séjours à Rome, notamment dans le cadre de deux bourses de l'École Française de Rome et de la bourse européenne EGIDE, ont été déterminants.

12 <http://web.artprice.com/?l=fr>

13 <http://www.artnet.fr/>

14 <http://www.arsvalue.com/webapp/>

15 *Ecole romaine, 1925-1945* [exposition, Paris, Pavillon des arts, 24 octobre 1997-25 janvier 1998], Paris-musées, Paris, 1997.

16 Giulio Carlo Argan, *Capogrossi*, Editalia, Rome, 1967.

Pour appréhender cette dimension particulièrement fuyante et peu documentée, je me suis aussi appuyée sur de nombreux témoignages, qu'ils aient été publiés (dans des autobiographies ou dans la presse) ou recueillis lors d'entretiens (Donatella Trombadori, Giulia Mafai, Ninetta Ferrazzi¹⁷, Valerio Rivosecchi, Francesca Romana Morelli, Beatrice Marconi, Fabio Benzi). Le témoignage est une source dont la complexité est bien connue. Comme l'écrivent Marie-Anne Matard-Bonucci et Marc Lazar dans leur ouvrage sur l'Italie des années de plomb :

Irremplaçables, les témoignages n'en constituent pas moins un matériau difficile à exploiter tant il porte la marque de sa propre finalité. Car ils veulent donner du sens à une histoire que l'on peine à comprendre. Parce qu'ils tendent à constituer les parcours individuels en itinéraires emblématiques d'un destin collectif. Précieux, ces discours de militants doivent être mis en perspective les uns par rapport aux autres, non seulement, comme cela a été fait, pour en tirer des informations de nature sociologique, culturelle, ou générationnelle, mais encore pour en repérer les motifs récurrents, la dimension d'intertextualité et les lectures communes de l'histoire qu'ils proposent¹⁸.

Quand bien même ils ne sont pas toujours fiables (confusions dans les dates, biais interprétatifs...), ces discours sont précieux pour comprendre une époque à travers des détails, anecdotes et perceptions qu'il en reste.

Enfin, une attention toute particulière a été accordée aux éléments présents sur internet : sites, articles (que ce soit dans des revues en ligne reconnues¹⁹ ou même sur des blogs d'amateurs²⁰), bases de données et autres archives de films et de publicité nous informent différemment des discours qui sont écrits pour être imprimés. Ces informations et la présentation à travers laquelle elles sont données sont analysées selon des méthodes spécifiques au support internet.

Notre étude se déroulera en trois temps qui épousent les trois mouvements que nous avons évoqués plus haut.

Dans un premier temps, entre 1918 et la Libération, on peut parler d'invention de l'École romaine au sens primitif : l'invention est autant une trouvaille qu'un acte d'imagination. Différents critiques (comme Roberto Longhi ou Waldermar George) « trouvent » et donc font exister l'École romaine. Le mouvement se déploie en quatre temps successifs. Il correspond d'abord au réalisme magique qui se développe autour de *Valori Plastici*, après 1918, comme une version particulière de néo-classicisme. A la fin des années 1920, la *Scuola di via Cavour* donne un sentiment de nouveauté sur la scène romaine. Dès ce moment-là, le mouvement bénéficie, au titre de sa romanité, de la politique culturelle du fascisme. Cela s'accroît encore avec l'« École de Rome », c'est-à-dire les peintres tonalistes qui occupent la scène artistique romaine et nationale dès 1933. Enfin, nous

17 Cette dernière n'a pas voulu se prêter au jeu de l'entretien mais elle a généreusement nourri nos discussions informelles d'informations, d'anecdotes ainsi que de ses réflexions personnelles toujours stimulantes.

18 Marc Lazar, Marie-Anne Matard-Bonucci et Claude Sophie Mazéas, *L'Italie des années de plomb : le terrorisme entre histoire et mémoire*, Ed. Autrement, Paris, 2010, p. 10.

19 Ainsi, par exemple, la revue *Predella* : <http://www.predella.it/>

20 Comme celui de l'historien de l'art Flaminio Gualdoni : <http://flaminioGualdoni.com/>

reviendrons, dans les années 1940, sur les dernières formes du mouvement, en nous interrogeant sur le moment de sa fin. Si la naissance d'un mouvement est souvent identifiée par des événements saillants – même si ceux-ci peuvent être discutés – il est plus difficile de dater la fin des mouvements, quand cette fin prend la forme d'une dissolution, d'un éclatement individuel qui, pour rapide qu'il soit, ne laisse par définition pas de trace.

Après la Deuxième Guerre mondiale et la chute du fascisme, l'École romaine semble d'une certaine façon se survivre à elle-même. L'après Seconde Guerre mondiale est une période de profond renouvellement social et artistique. Nous étudierons donc la façon dont les artistes de l'École romaine s'adaptent à un contexte radicalement différent, leur survie artistique passant par un éparpillement du mouvement en une série de solutions plus ou moins individuelles. Puis nous verrons comment ces parcours se situent par rapport à la question de l'abstraction et de la figuration, qui occupe alors la scène artistique. D'autre part, comment ces deux tendances, abstraite et figurative, reçoivent-elles l'héritage tout proche de l'École romaine ? Cette question nous amènera à envisager le poids de la politique et l'idéologie dans la fortune critique de l'École romaine. Enfin à partir de 1959, année où l'École romaine est présentée dans une rétrospective de la Quadriennale²¹, ces querelles étant apaisées et la création ayant pris des directions entièrement nouvelles, comment est perçue l'École romaine qui est désormais classée du côté de l'histoire ? Une telle interrogation se pose par rapport à la question de la mémoire du fascisme en Italie. Nous verrons aussi que la décennie 1970 prépare, à travers quelques publications d'histoire de l'art italien et expositions organisées par des scientifiques, la grande redécouverte marchande des années suivantes.

Dans un troisième temps, nous étudierons ce qui a paru – ou du moins s'est présenté comme tel – une « redécouverte » de l'École romaine au début des années 1980. Orchestrée par quelques figures reliées entre elles par un réseau solide et plus particulièrement par la galeriste Netta Vespignani, cette redécouverte s'effectue dans un contexte où plusieurs facteurs ont préparé les mentalités à recevoir l'École romaine. C'est ce contexte intellectuel et artistique que nous éclairerons d'abord, avant de nous pencher sur les acteurs, notamment scientifiques, de cette redécouverte. Cette tentative de révision des valeurs artistiques a des conséquences sur le marché de l'art, en particulier national, l'ouverture internationale n'ayant pas fonctionné comme prévu. Nous nous intéresserons donc à l'évolution du marché de l'École romaine, étudiant le prix et les mouvements des œuvres, en particulier la façon dont elles entrent dans d'importantes collections.

21 Dir. Giorgio Castelfranco et Dario Durbè, *La scuola romana dal 1930 al 1945* [exposition tenue dans le cadre de la VIII quadriennale d'Arte di Roma, Rome, 1959], De Luca, Rome, 1960.

Un dernier point sera consacré à la place de l'École romaine dans les musées italiens. En conclusion, nous proposerons quelques pistes pour comprendre ce qui subsiste aujourd'hui de ce mouvement de redécouverte.

I 1918 – 1945 : l'invention de l'École Romaine

A : Une préhistoire de l'École Romaine : les artistes romains et le retour à l'ordre, 1918 – 1929

Introduction : Rome 1911 – 1918, à la recherche du statut de capitale

Ce premier chapitre poursuit deux objectifs. D'une part, il entend poser le cadre dans lequel se développe l'École Romaine : il s'agit d'examiner les conditions qui ont permis la naissance du premier mouvement spécifiquement romain du XX^{ème} siècle, le réalisme magique. Certains éléments abordés sont déjà relativement connus mais nous essayons ici de dégager une dimension spécifiquement romaine du mouvement. Ainsi, la revue *Valori Plastici* a fait l'objet de différentes études que nous signalerons au fur et à mesure. Cependant, il nous semble que les liens très étroits que la revue entretient avec le contexte romain n'ont pas assez été mis en avant. D'autre part, il cherche à montrer que les artistes qui gravitent autour de *Valori Plastici* forment une première École romaine. En effet, le réalisme magique qui provient en droit fil de cette revue est un phénomène romain et doit se définir comme tel face à d'autres mouvements italiens et par rapport au reste de la création européenne.

Durant tout l'entre-deux-guerres, l'École Romaine bénéficie de volontés convergentes visant à faire de Rome une capitale artistique aussi bien que politique. Ces volontés s'inscrivent dans la continuité de l'héritage du *Risorgimento*²². Dans cet objectif sont organisés différents événements par l'Italie libérale, comme la célébration du Cinquantenaire de l'unité italienne en 1911. Parallèlement, un groupe d'artistes révoltés met en place les Sécessions, ces expositions artistiques annuelles qui ont lieu entre 1913 et 1916²³ et qui donnent à Rome un nouveau statut de centre de la modernité.

La ville a toujours attiré de nombreux artistes étrangers et avec les cérémonies du Cinquantenaire, c'est de toute la péninsule qu'arrivent artistes et décorateurs, avec l'espoir de trouver à s'employer. Différents témoignages concordent sur l'attraction que la ville exerce sur les jeunes artistes, en particulier sur les provinciaux qui viennent à Rome pour faire des études d'art²⁴. Avant la Première Guerre mondiale, Rome possède un milieu artistique plutôt réduit mais actif, comme le

22 Sur l'arrière-plan de la politique de *romanità* mené par le régime fasciste, voir notamment : Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*, Laterza Ed., Bari, 2007, p. 35-40.

23 Voir : Rossana Bossaglia, Mario Quesada, Pasqualina Spadini, *Secessione romana 1913-1916*, Palombi, Rome, 1987. En mai 2013, plusieurs événements ont été organisés par l'Université La Sapienza de Rome en collaboration avec la GNAM et le *Museo Laboratorio di Arte Contemporanea* pour célébrer le centenaire de la première Sécession romaine.

24 Si l'importance à Rome des voyageurs du Grand Tour est connue, il y aurait une étude quantitative à faire sur l'attractivité de Rome dans le contexte italien : la ville attire bien entendu des aspirants-artistes du Latium et des régions environnantes, mais aussi de plus loin, en particulier du Sud de la péninsule qui n'offre pas de centre de formation important.

montre la sociabilité qui se développe autour de la *terza saletta* (troisième salon) du *Caffè Aragno*, établissement stratégiquement situé sur la *Via del Corso*, en plein cœur du centre historique. Cependant, la ville manque encore de lieux d'exposition pour l'art moderne, ainsi que de marchands et de collectionneurs.

On comprend alors l'importance des expositions de la Sécession romaine, qui correspondent à une première tentative pour développer à Rome des idées et des formes artistiques modernes. Dernière-née des Sécessions qui ont éclot en Europe, la Sécession romaine provient d'une scission de la *Società Amatori e Cultori*. Cette société qui régent la vie artistique romaine depuis sa création en 1892 a provoqué une insatisfaction croissante chez les jeunes artistes. En janvier 1912, une trentaine d'entre eux constitue un groupe en marge de la *Società*, bien vite baptisée *Secessione romana*, Sécession romaine. Ces artistes, dont un certain nombre fera partie de l'École Romaine après la guerre²⁵, estiment que la vieille *Società* est incapable de représenter les forces vives romaines. Cet épisode est vécu par les deux parties comme un véritable conflit de génération, dans lequel des Modernes s'élèveraient contre des Anciens qui ne leur laissent pas la possibilité de percer. Les Sécessions sont l'occasion pour les jeunes artistes italiens d'exposer leurs œuvres et de se faire une place sur la scène contemporaine de leur pays, mais aussi de se familiariser avec les tendances les plus modernes de l'art européen. En effet, une partie de l'exposition est toujours réservée aux artistes étrangers. La première édition de la Sécession, qui a lieu en 1913 au Palais des Expositions, rend hommage aux Impressionnistes français. Malgré une volonté de former un point de ralliement pour les artistes de toute l'Italie, les Sécessions restent pourtant des événements d'ampleur locale et ne provoquent pas un débat national, d'autant qu'au même moment, des initiatives similaires sont organisées en d'autres points d'Italie, comme à Venise, où le groupe de Ca' Pesaro s'était constitué au début du XX^{ème} siècle pour protester contre la politique, jugée trop conservatrice, de la Biennale de Venise²⁶.

Rossana Bossaglia, qui les a étudiées, a pourtant remarqué que les œuvres présentées lors des Sécessions ne franchissaient pas la frontière de l'avant-garde. La chercheuse considère l'expérience des Sécessions comme une sorte de troisième voie entre tradition et avant-garde²⁷. Les expositions ignorent par exemple complètement le phénomène futuriste qui, il est vrai, se développe d'abord hors de la sphère romaine. La peinture métaphysique n'y est pas exposée non plus. Le style

25 Parmi les artistes importants pour la capitale, on trouve entre autres Roberto Melli, Felice Casorati, Armando Spadini, Lorenzo Viani, Ferruccio Ferrazzi ou encore Felice Carena.

26 Voir notamment : Silvio Branzi, *I ribelli di Ca' Pesaro*, Pan, Milan, 1975 et : *Le forme del moderno: scultura a Ca' Pesaro, da Medardo Rosso a Viani, da Rodin ad Arturo Martini* [exposition, Venise, Ca' Pesaro, Galleria internazionale d'arte moderna, 9 mars-18 juillet 2010], textes de Giandomenico Romanelli, Silvio Fuso, Cristiano Sant, Matteo Piccolo], Fondazione Musei Civici, Venise, 2010.

27 Rossana Bossaglia *et al.*, *Secessione romana, op. cit.*, p. 1

défendu lors des Sécessions correspond à une avant-garde modérée, de composante largement symboliste et post-impressionniste, qui forme une solution de continuité avec les formes artistiques du début de l'entre-deux-guerres. Au fil des éditions, ces expositions tendent à favoriser les divisionnistes romains. Ainsi, ce sont les divisionnistes qui ouvrent la dernière édition de la Sécession, en 1916, et l'on peut dire qu'ils la dominent largement de leur présence. Au cœur de l'exposition, dans la salle VI, on trouve les toiles de Felice Carena, de Cipriano Efisio Oppo, des natures mortes de Pasquarosa Bertolotti (un modèle venu d'Anticoli Corrado qui s'est découvert une vocation de peintre), des scènes de famille d'Armando Spadini. La salle IX complète le panorama avec les expérimentations de deux jeunes peintres romains : Deiva De Angelis et Virgilio Guidi, qui semblent alors assimiler les leçons de Cézanne et des Fauves.

A cause de la guerre, la Sécession doit suspendre ses activités après 1916 et la plupart de ses membres réintègre les rangs de la *Società Amatori e Cultori* ; cette dernière retrouve ainsi sa place d'arbitre de la situation nationale. L'immédiat après-guerre apparaît pourtant comme le moment d'un nécessaire reclassement des valeurs artistiques. En Italie comme en France et dans les autres pays européens, la guerre semble avoir dévoilé une crise des avant-gardes qui ne fait que s'amplifier de façon souterraine depuis le milieu des années 1910²⁸. Le peintre Carlo Carrà en particulier tente de comprendre ce phénomène qu'il analyse comme une forme de « marasme psychologique » qu'il observe chez les Italiens et chez les autres Européens. Il replace ainsi la scène intellectuelle de son pays dans un contexte plus généralement morose²⁹. Pour lui, c'est une véritable crise de la civilisation qui s'exprime à travers la création artistique³⁰. La guerre, loin de combler les espérances futuristes, s'achève en laissant toutes sortes d'incertitudes. Ce contexte est à l'origine de ce qu'on a appelé le « retour (ou rappel) à l'ordre »³¹. Pour Maria Grazia Messina³², 1918 marque une véritable rupture dans les recherches figuratives italiennes : la référence à Paris et à l'avant-garde est remplacée par celle au musée et à la tradition nationale. La revue *Valori Plastici* (« Valeurs

28 Voir notamment : Philippe Dagen, *Le silence des peintres : les artistes face à la grande guerre*, Fayard, Paris, 1996.

29 Carlo Carrà, « *Difficile è cercare le cause complesse che hanno determinato il presente marasma psicologico negli italiani e negli altri europei* » (« Il est difficile de chercher les causes complexes qui ont déterminé le marasme psychologique actuel de l'Italie et des autres pays »), « *Il rinnovamento della pittura in Italia* », *Valori Plastici*, novembre – décembre 1919, a. II, n° 11-12, p. 1.

30 *La décadence dans la culture et la pensée politique, Espagne, France et Italie (XVIIIè – XXè siècle)*, études réunies par Jean-Yves Frétygné et François Jankowiak, Collection de l'École Française de Rome, Paris, 2008.

31 La célèbre expression est reprise du titre de l'ouvrage de Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, Stock, Paris, 1926. Une des premières réflexions sur la question fut le colloque de Saint Étienne, dont les actes ont été publiés : *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925*, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, Saint Étienne, 1975. Voir aussi l'ouvrage de Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre, l'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale, 1914-1925*, Flammarion, Paris, 1991.

32 Maria Grazia Messina, « *Valori Plastici, il confronto con la Francia e la questione dell'arcaismo* », dir. Federica Pirani, *Il futuro alle spalle : Italia Francia, l'arte tra le due guerre* [exposition, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 22 avril-22 juin 1998], De Luca, Rome, 1998. L'ouvrage commence par analyser les effets de la guerre en Italie sur différents plans, en s'arrêtant en particulier sur la perplexité des Futuristes qui l'avaient fortement appelée de leurs vœux.

Plastiques ») est le lieu où s'effectue ce changement de paradigme³³.

1) *Valori Plastici*, revue romaine

Valori Plastici est une revue qui se situe au point de rencontre entre des expériences et des cultures artistiques locale, nationale et européenne. Comme cela a souvent été écrit, il s'agit d'une revue de portée internationale, ainsi que l'avait voulu Mario Broglio, son créateur³⁴. Néanmoins on n'a peut-être pas assez insisté jusqu'ici sur l'ancrage de cet organe dans la situation romaine : c'est en utilisant ses appuis romains que Broglio a pu dépasser le cadre local.

Le constat d'une crise artistique générale donne lieu à une certaine effervescence intellectuelle en Italie³⁵. Le début de l'entre-deux-guerres est marqué par un foisonnement de revues, dans divers centres géographiques de la péninsule, touchant les différents domaines de la pensée et de la création. Certaines publications marquent durablement le paysage artistique et intellectuel, tandis que d'autres ont une existence plus éphémère ou plus confidentielle³⁶. Toutes ces revues cherchent à se faire une place dans la vie culturelle du pays, cependant elles entretiennent entre elles des contacts étroits ; elles forment un véritable réseau, leurs rédacteurs participant souvent à plusieurs publications simultanément.

On remarque d'emblée la précocité de *Valori Plastici*, dont le premier numéro sort en kiosque le 15 novembre 1918, soit trois jours seulement après l'armistice : la revue se donne manifestement pour ambition d'indiquer les tendances du nouvel ordre de l'après-guerre³⁷. Cette parution précoce correspond également à un bouillonnement plus spécifiquement romain autour de la question du retour au musée. C'est pour cette raison qu'immédiatement après la guerre, plusieurs

33 *Valori Plastici, rivista d'arte, Roma, 1918 – 1921, Riproduzione anastatica conforme all'originale*, Mazzotta, Milan, 1969.

34 Maria Grazia Messina revient sur la ligne générale volontairement apolitique de la revue qui évolue rapidement vers une conception aristocratique de l'art, et c'est ainsi qu'elle reste perçue, comme apolitique et élitiste. Maria Grazia Messina, « *Valori Plastici...* », *op. cit.*

35 Ainsi, *Ars Nova*, dirigée par le musicien Alfredo Casella (1883 - 1947) paraît entre 1917 et 1919 à Rome. Casella est intéressé par les nouveautés dans les matières littéraires et artistiques, et il obtient des contributions de Mario Broglio, Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Albert Gleizes, ou encore Alberto Savinio. *La Ronda* que l'on présente souvent comme l'équivalent de *Valori Plastici* en littérature à cause de sa défense d'un travail sur la forme, commence à paraître à Rome en 1919. Sur le contexte de *Valori Plastici*, voir l'étude réalisée à l'occasion de la Quadriennale romaine de 1998 : dir. Paolo Fossati, Patrizia Rosazza Ferraris, Livia Velani, *Valori plastici : XIII quadriennale*, Skira, Milan, 1998.

36 L'étude des revues artistiques de l'entre-deux-guerres est en plein développement, à la suite des travaux de Gianni Carlo Sciolla. Voir en particulier : dir. Gianni Carlo Sciolla, *Riviste d'arte fra Ottocento ed eta contemporanea : forme, modelli e funzioni*, Skira, Milan, 2003 et pour la période fasciste : Mauro Forno, *La stampa del ventennio. Strutture e trasformazioni nello stato totalitario*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005.

37 Mario Broglio en avait eu l'idée dès 1917. Carlo Carrà est parmi les premiers à qui il s'ouvre de son projet : Carlo Carrà, « *Fu verso la fine del 1917 che Mario Broglio venne a trovarmi a Milano, manifestandomi il proposito di creare una rivista che fosse il punto d'incontro della corrente più viva che in arte andava rivelandosi in Italia* », (« Ce fut vers la fin de 1917 que Mario Broglio vint me trouver à Milan, me proposant de créer une revue qui soit un point de rencontre pour le courant le plus vivant qui se révélait en Italie »), « Mario Broglio », *L'informatore librario*, a. IX, n° 2, Rome, février 1979, p. 38.

artistes s'installent à Rome. Ainsi Giorgio de Chirico, venu vivre dans la capitale à peine démobilisé, et qui visite fréquemment la *Galleria Borghese*³⁸. Son frère, Alberto Savinio, le rejoint de Paris en 1919 et il est suivi par Filippo De Pisis l'année suivante. En février 1917, Pablo Picasso est à Rome, où il réalise les décors du ballet *Parade*³⁹. Le changement de style du maître du cubisme, qui élabore une peinture de portraits et d'odalisques fortement influencée par Ingres, n'échappe pas aux Romains les plus observateurs⁴⁰.

Valori Plastici est alors la revue qui rend compte, depuis Rome, des dernières évolutions artistiques qui se font sous les yeux de ses rédacteurs.

a) Mario Broglio et la Signorina Muelhen à Rome

A l'origine de *Valori Plastici* on trouve un peintre, qui compte de solides relations dans le milieu artistique romain : Mario Broglio (1891 – 1948), bientôt secondé par celle qui deviendra sa femme, l'artiste d'origine russe Edita Walterowna zur Muelhen (1886 – 1977). Mario Broglio est né à Piacenza, en Émilie-Romagne. Il suit un parcours caractéristique dans ses grandes lignes des artistes romains de sa génération. Il vient à Rome dans les premières années du siècle pour étudier la peinture à l'Académie des Beaux-Arts, et complète cette formation par des voyages à travers l'Europe. De retour à Rome, il commence à exposer lors des Sécessions romaines.

Alors que la guerre touche à sa fin, il développe le projet d'une revue mensuelle dédiée à la création plastique. Entre novembre 1918 et le 31 octobre 1921, paraissent, de façon irrégulière, les quinze numéros de *Valori Plastici*. Rapidement, Broglio fonde la maison d'édition *Valori Plastici*, qui survivra à la revue et publiera des textes d'artistes et d'érudits, comme le *Piero Della Francesca* de Roberto Longhi en 1926⁴¹. La revue atteint rapidement une diffusion relativement bonne pour une publication de ce type. Selon Paolo Fossati qui l'a bien étudiée, *Valori Plastici* constitue la « présence la plus significative dans le paysage d'après-guerre »⁴². On peut penser que la personnalité truculente et l'activité infatigable de son fondateur ont assuré en partie le succès de la revue par rapport à ses concurrentes. Mario Broglio se révèle en effet un véritable animateur pour le groupe d'artistes qui gravite autour de lui. Il organise ainsi de nombreux événements qu'il finance de manière importante⁴³. Enfin, aspect moins connu, Mario Broglio a aussi développé une activité

38 Giorgio de Chirico évoque son séjour romain et ses liens avec le groupe de *Valori Plastici* dans les pages de son autobiographie : *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milan, 1962, p. 119 et 131-134.

39 *Parade*, 1917, ballet de Léonide Massine, musique d'Eric Satie sur un poème de Jean Cocteau, décors et costumes de Pablo Picasso. Sur Picasso à Rome, voir : dir. Jean Clair, *Picasso, 1917-1924 : le voyage d'Italie*, Gallimard, Paris, 1998.

40 Parmi ces Romains, on pense en particulier à Carlo Socrate, qui côtoie alors Picasso. Sur ce peintre, voir p. 47.

41 Roberto Longhi, « *Piero della Francesca* », *Valori Plastici*, Rome, 1927.

42 Paolo Fossati, *Valori Plastici 1918 – 1922*, Einaudi, Turin, 1981.

43 En 1939, une exposition des œuvres métaphysiques de Giorgio de Chirico, à la galerie *Il Milione* de Milan est l'occasion de revenir sur l'action de Broglio : les frères Giringhelli et Carlo Belli évoquent les expositions que le romain a organisées à Londres, en France, en Allemagne et aux États-Unis.

informelle de marchand⁴⁴. Dans un article de 1981 dédié à Edita Broglio, l'historienne de l'art Anna Banti, la femme de Roberto Longhi, qui connaissait personnellement les époux Broglio, dresse ce portrait :

Broglio était un impresario-né, il s'improvisait éditeur, agriculteur, marchand avec un égal enthousiasme ; il était attiré par tout nouveau métier ; il n'y a que de sa peinture qu'il parlait rarement ; son atelier était toujours fermé à clefs et ses tableaux tournés contre le mur. D'humeur changeante, il souffrait de crises qu'il combattait en s'adonnant à la gastronomie, invitant amis et connaissances⁴⁵.

Edita Broglio suit un parcours plus nettement centré sur son activité artistique. Néanmoins, il semble que son influence sur le développement de *Valori Plastici* ait été déterminante. D'emblée, elle apparaît dotée d'une culture européenne plus large que celle de son mari : c'est une de ces étrangères, aisées et sans attaches, qui affluent à Rome depuis le milieu du XIX^{ème} siècle⁴⁶. Elle est née en 1886 à Smiltene (dans l'actuelle Lettonie, alors province de l'empire russe), dans une famille noble de la Baltique. A la mort de sa mère, elle est élevée par son oncle paternel, Raimund von Zur-Muehlen, célèbre chanteur de la cour des tsars, chez qui elle découvre le dessin et qui lui transmet ses idées libertaires. Elle étudie à l'académie des Beaux Arts de Königsberg puis à Paris, où elle se rend en 1910, attirée par la réputation artistique de la ville. Deux ans plus tard, elle s'installe à Rome et expose à la première Sécession (1913) des paysages de sa période dite « incandescente », d'inspiration fauve. Ce cycle d'œuvres est inspiré par l'hymne à la lumière qu'avait écrit André Gide avec son poème en prose *Les nourritures terrestres* (1897).

En 1922, lors de l'exposition *Fiorentina Primavera*, Alberto Savinio utilise encore la clé gidienne pour présenter le travail d'Edita Broglio, pourtant nettement influencé à ce moment-là par les primitifs italiens, en particulier par Piero Della Francesca. Il écrit :

Elle se sentit comme éblouie par la somptuosité dorée de cet environnement, c'est ainsi que les œuvres de cette période apparaissent comme les fruits d'un état d'ébriété, presque de somnambule⁴⁷.

Ce double trait, qui dit à la fois une adoption symbiotique par la cité éternelle et la persistance d'une certaine extranéité, rapproche la figure d'*Edita Broglio de celle d'Antonietta Raphaël (1895 – 1975), balte elle aussi*⁴⁸. Les réceptions de l'œuvre de ces artistes ont, en effet, plus d'un trait commun. A

44 A propos de sa stratégie commerciale autour des œuvres métaphysiques, notamment celles de Morandi, voir : Patrizia Rosazza Ferraris, « Mercato, collezionismo, committenza e pubbliche acquisizioni : appunti per una storia economica dei valori plastici », *Valori Plastici : XIII Quadriennale*, op. cit. p. 165.

45 Anna Banti, « Broglio era un impresario nato, con eguale entusiasmo s'improvvisa editore, agricoltore, mercante; ogni nuovo mestiere lo attraeva; solo della sua pittura parlava raramente; il suo studio era sempre chiuso a chiave e i suoi quadri voltati al muro. Di umore mutevole, soffriva di crisi che combatteva dedicandosi alla gastronomia e invitando amici e conoscenti », « Una pittrice del nord », *Corriere della sera*, Milan, 3 juillet 1981.

46 Voir le texte autobiographique « Riassunto » dans : dir. Raffaele Monti, *Edita Broglio*, [exposition, Milan, *Galleria del Levante*, octobre-novembre 1971], Galleria del Levante, Milan, 1971.

47 Alberto Savinio, « si sentì come abbacinata dalla dorata sontuosità dell'ambiente, onde le opere di questo periodo appaiono come i frutti di uno stato di ebbrietà quasi sonnambolica », « Edita Walterwna Zur-Muehlen », *La Fiorentina primavera, catalogo della mostra*, Florence, 1922, Casa Ed. Valori Plastici, p. 242-243.

48 Voir p. 49

cette réserve-près toutefois qu'*Edita Broglio est tout de suite beaucoup mieux intégrée dans les milieux artistiques romains que sa consœur lituanienne. Ainsi, à son arrivée à Rome, elle rencontre la Russe Olga Signorelli (Resnevic de son nom de jeune fille). Avec son mari, le médecin Angelo Signorelli, celle-ci fait partie des rares collectionneurs romains des premières décennies du XX^{ème} siècle. Son salon est fréquenté par des personnalités en vue, comme le peintre Armando Spadini⁴⁹, pour qui le couple a une certaine prédilection, mais c'est aussi un lieu de rencontre pour des artistes plus avant-gardistes. On peut y voir, par exemple, le jeune Ferruccio Ferrazzi⁵⁰, dont Olga a acquis une sculpture provenant de la très polémique « salle du prisme » conçue pour l'exposition *Amatori e Cultori* de 1916.*

La guerre est un moment critique pour Edita zur Muelhen qui doit faire face à des problèmes financiers, tout en affrontant une importante crise morale. Elle se réfugie quelques temps à Anticoli Corrado (Latium)⁵¹. C'est à Rome cependant, lors d'une audition pour le théâtre des frères *Bragaglia*, qu'elle rencontre le peintre Mario Broglio. En 1917, celui-ci est en plein travail d'élaboration de *Valori Plastici*. Les deux artistes se marient dix ans plus tard. Dans leur pratique, ils partagent des vues similaires sur l'importance du métier et de la construction formelle : ces conceptions forment le socle théorique de *Valori Plastici*. Edita Broglio joue rapidement un rôle important dans la revue et plus encore dans la maison d'édition *Valori Plastici*. De son côté, Mario Broglio fait jouer pour sa femme ses talents d'impresario, lui offrant la couverture de la revue pour ses dessins, tandis qu'elle expose avec le groupe de *Valori Plastici* à la *Fiorentina Primaveraile* (1922). L'unique contribution écrite d'Edita Broglio à *Valori Plastici*⁵² porte de façon significative sur l'art russe et paraît assez tardivement, en 1921.

b) *Finis metafisicae* ?

Pour sa revue, Mario Broglio s'est entouré en premier lieu des peintres de la *Metafisica* : la triade formée par Giorgio de Chirico, Alberto Savinio et Carlo Carrà est en effet à l'origine de la plupart des contributions à *Valori Plastici* tout au long de son existence. Cependant, la revue est aussi ouverte à nombre d'autres contributeurs, venus d'horizons différents, comme Gino Severini (1883 – 1966), qui évolue alors de plus en plus loin du futurisme, mouvement dans lequel il avait fait ses débuts⁵³. *Valori Plastici* apparaît au moment où la peinture métaphysique traverse une importante crise, après le moment d'intense créativité qui avait eu lieu à Ferrare en 1916, lorsque

49 Voir p. 35

50 Voir p. 156

51 Sur les artistes liés au village d'Anticoli Corrado, grand pourvoyeur de modèles pour la capitale, voir : Fabio Benzi, *Italian art from symbolism to Scuola romana: the artists of Anticoli Corrado*, Electa, Milan, 1996.

52 Edita Walterowna Zur-Muelhen, « *Commenti sull'arte russa* », *Valori Plastici*, a. III, n° 1, Rome, 1921, p. 21-23.

53 Gino Severini publie bientôt à Paris un ouvrage au titre révélateur : *Du cubisme au classicisme*, J. Povolozky & Co, Paris, 1921.

Carlo Carrà et les frères de Chirico y étaient retenus en garnison⁵⁴. La peinture romaine néo-classique des années 1920 dérive de la Métaphysique historique, mais est aussi très largement influencée par les directions que les artistes de ce mouvement prendront séparément par la suite.

Après 1918, Giorgio de Chirico poursuit en effet une évolution de plus en plus solitaire, surtout après la réception mitigée de son exposition romaine à la *Casa d'Arte Bragaglia* (1919), qui comprenait plusieurs versions de ses mannequins (les toiles autour du thème d'Hector et Andromaque⁵⁵), ainsi que des intérieurs métaphysiques. Son travail se trouve en particulier éreinté par Roberto Longhi dans un l'article qui s'intitule de façon mordantes « *Al dio ortopedico* », (« Au dieu orthopédique »)⁵⁶. En s'arrêtant sur cette critique, on peut comprendre en creux les attentes d'une certaine part de la communauté artistique. Longhi reproche notamment à de Chirico de présenter une humanité mutilée et mécanique :

Poussée par sa main de machiniste cruel, l'humanité horriblement mutilée et inexorablement « mannequin », équipée du mieux qu'elle a pu, s'identifie à un mélancolique *cul de jatte* et apparaît au milieu de grands crissements et piailllements, sur de vastes scènes désertes, observées par les logements, lourdes boîtes pleines de chaleur et d'obscurité⁵⁷.

Se devinent déjà les germes d'une peinture « humaniste » qui cherchera à restaurer la figure humaine dans son intégrité physique (voire, pour certains, dans sa dignité morale) après les visions traumatiques de la guerre et que Longhi pensera avoir trouvé avec la *Scuola di via Cavour*⁵⁸.

A cause de son influence sur les jeunes peintres de la capitale, Giorgio de Chirico est, aujourd'hui, souvent rapproché de l'École Romaine⁵⁹. Néanmoins, au début des années 1920, le peintre ne se sent manifestement pas à l'aise dans les milieux artistiques de Rome et il ne s'ancre pas durablement dans cette ville. Un peu plus âgé que la nouvelle génération de Romains qui se forme en fréquentant *Valori Plastici*, il bénéficie, à ce moment-là, d'une reconnaissance certaine, en particulier hors d'Italie. L'isolement de l'artiste s'explique aussi par son attitude viscéralement indépendante, ainsi que par ses relations conflictuelles avec ses pairs (que montre bien son autobiographie, publiée en 1945⁶⁰). D'ailleurs, à l'époque, il est toujours présenté comme une

54 Sur ces questions, voir : dir. Renato Barilli et Franco Solmi, *Metafisica, gli Anni Venti*, Grafis, Bologne, 1980, vol. 1. Renato Barilli interprète l'évolution de la Métaphysique dans les années 1920 comme une dissolution tant il est vrai que cette influence est essentielle pour la plupart des mouvements des années 1920 qui sont obligés de se positionner par rapport à elle.

55 Voir l'œuvre reproduite en annexe, Fig. 1.

56 Roberto Longhi, « *Al dio ortopedico* », *Il Tempo*, Rome, 22 février 1919, cité dans : dir. Francesca Romana Morelli, *Scuola Romana, artisti à Roma tra le due guerre* [exposition, Rome, *Musei di Villa Torlonia*, 1er novembre 2008-15 février 2009], Zetema Progetto Cultura, Rome, 2008, p. 78.

57 Roberto Longhi, « *Spinta dalla sua mano di macchinista crudele, l'umanità orrendamente mutilata e inesorabilmente manichina, attrezzata alla meglio si immedesima come un melanconico 'cul-de-jatte', appare fra grandi stridori e pigolamenti sui i vasti palcoscenici deserti, guardati a vista dai pesanti scatoloni dei casamenti pieni di caldo e di bujo* », « *Al dio ortopedico* », *op. cit.*

58 Voir p. 57.

59 Ainsi, sur le site de l'*Archivio della Scuola Romana*, <http://scuolaromana.net/artisti/dechiric.htm>, consulté le 13 avril 2013.

60 Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, *op. cit.*

personnalité artistique à part plutôt que comme un chef de file, même lorsqu'il participe aux expositions organisées par Mario Broglio aux côtés du groupe *Valori Plastici*. Durant son séjour romain, de Chirico se rend fréquemment à Florence, et il finit par retourner à Paris à l'automne 1925 : c'est alors qu'il se rapproche des « Italiens de Paris ». Il ne revient s'installer à Rome qu'après la seconde guerre mondiale. Malgré tout, à regarder les œuvres, il apparaît assez clairement que la peinture métaphysique mais aussi les natures mortes que de Chirico présente à la Biennale Romaine de 1923 ont eu une influence essentielle sur les artistes de la première École Romaine.

Carlo Carrà, quant à lui, représente une autre voie à suivre qui sera très importante pour les artistes de l'entre-deux-guerres. Il aborde à la fin de la guerre sa période « anti-gracieuse » (*antigradosa*) : en pleine crise morale, il se dirige vers un style archaïsant, fortement influencé par la peinture italienne du XV^{ème} siècle : c'est ainsi que la toile *Les filles de Loth* est reproduite au tout début du numéro de novembre 1919 de *Valori Plastici*⁶¹. Son antagonisme avec de Chirico, qui trouve ses racines dans la période ferraraise, va croissant au cours du temps, notamment lors du débat qui se développe dans les pages de *Valori Plastici* sur la peinture du XVII^{ème} siècle italien.

L'exposition *La Fiorentina Primavera*, qui a lieu à Florence en 1922, montre le passage qui s'effectue, au sein du groupe de *Valori Plastici*, d'une prégnance de la Métaphysique à celle d'un style bientôt appelé néo-classique. L'exposition découle d'un projet un peu confus, auquel collabore Mario Broglio, mais qui est coordonné par le dramaturge toscan Sem Benelli, sous l'égide de la *Società delle Belle Arti di Firenze*. L'exposition ouvre ses portes le 8 avril, au Palais des expositions du Parc de San Gallo⁶². Dans le catalogue, la mention « *gruppo Valori Plastici* » (groupe *Valori Plastici*) figure à côté du nom des artistes qui sont associés à la revue : l'intention est manifestement de suggérer l'existence d'un groupe homogène. Les œuvres des peintres de la Métaphysique sont les plus représentées numériquement. de Chirico expose vingt-et-une toiles ainsi que des dessins, dont la moitié est encore d'inspiration métaphysique. Carlo Carrà n'expose que treize œuvres, mais il est présenté dans le catalogue par un très long texte de Mario Broglio, tandis que Giorgio Morandi expose douze toiles, des dessins et des aquarelles. Aux côtés de ces artistes, apparaissent ceux qui forment la nouvelle garde romaine : Amerigo Bartoli, Riccardo Francalancia, Carlo Socrate, Edita Broglio, Deiva De Angelis. *La Fiorentina Primavera* marque donc une ouverture du mouvement aux Romains qui tirent avantage, dans leur pratique comme dans leur notoriété, de la proximité avec leurs aînés de stature internationale. Selon Edita Broglio, la *Fiorentina Primavera* fut le baptême du groupe de *Valori Plastici*⁶³. Cependant, cette exposition reste un *hapax* dans l'histoire de la revue.

61 Carlo Carrà, *Les Filles de Loth*, 1919, huile sur toile, 110 x 80 cm, Cortina d'Ampezzo, coll. Larese, reproduit sur la couverture de *Valori Plastici*, a. I, n° XI-XII, novembre-décembre 1919. Voir aussi tableau reproduit en annexe, Fig. 2.

62 Voir la présentation de l'événement par Nello Tarchiani dans : *Emporium*, vol. LV, n° 329, mai 1922, p. 281-290.

63 Edita Broglio, « *A un certo punto, entro' da noi Sem Benelli : ecco i trionfatori, disse. Era il battesimo ufficiale per*

c) Une difficile ouverture : entre tradition et modernité, péninsule et international

Valori Plastici se veut une plate-forme pour les différentes tendances artistiques qui doivent voir le jour après la guerre. Cependant, la revue est restée dans les mémoires comme l'organe du retour à l'ordre en Italie⁶⁴. Comme cela a souvent été rappelé, il s'agit cependant d'un retour conçu comme incarnation de la modernité : la tradition apparaît comme une possibilité de renouvellement face à la « crise » des avant-gardes. Après la guerre, il s'agit d'en revenir à une figuration renouvelée, qui ne doit pas être assimilée à un classicisme rigide. Les textes publiés dans *Valori Plastici* prennent bien garde de distinguer leur conception de la modernité d'un académisme stérile, qui est renvoyé dos-à-dos avec les expérimentations avant-gardistes dont la force paraît épuisée. Chacun des contributeurs défend l'idée d'une modernité alternative, dégagée du mythe de la table rase. Alberto Savinio définit ce qu'il entend par classicisme :

Classicisme qui, bien entendu, n'est pas un retour à des formes précédentes, établies à l'avance et consacrées par une époque passée, mais concrétisation de la forme la plus adaptée à la réalisation d'une pensée et d'une volonté artistique⁶⁵.

Dans son article « Le retour au métier », Giorgio de Chirico plaide pour un retour au dessin⁶⁶. Pour décrire la crise fatale dans laquelle s'est engagé l'art moderne, il crée l'expression de « *finis avanguardiae* », ou « fin de l'avant-garde », dont la formulation latine indique bien, à elle seule, le retour à une tradition culturelle récemment remise en cause, notamment par les Futuristes.

La question de l'ouverture internationale de *Valori Plastici* a été largement débattue. Selon Maurizio Fagiolo dell'Arco, spécialiste de l'École Romaine :

Ce n'est pas se hasarder que de dire que le climat engendré par *Valori Plastici* est en réalité le premier langage commun européen⁶⁷.

La revue est indéniablement en lien avec le reste de l'Europe artistique et participe non seulement

gli artisti di « Valori Plastici ». », cité dans : Edita Broglio, *op. cit.*, p. 205.

64 Sur la question de savoir si *Valori Plastici* est une revue plutôt réactionnaire ou d'avant-garde, voir : Fanette Roche, « *Valori Plastici 1918 – 1921 : ordre plastique, ordre moral, ordre politique* », *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture 1919-1925*, *op. cit.*, p. 225-239. Cet ouvrage est encore très marqué par une vision du retour à l'ordre comme réactionnaire en soi, se définissant principalement par une négation jugée hypocrite des avant-gardes. Si d'autres travaux cités plus loin montrent qu'en réalité, la ligne de *Valori Plastici* a été extrêmement ambiguë et fluctuante, les éléments mis en avant par Fanette Roche n'en restent pas moins pertinents et n'ont pas été remis en question à ce jour.

65 Alberto Savinio, « *Classicismo che, beninteso, non è ritorno a forme antecedenti, prestabilite e consacrate da una epoca trascorsa : ma raggiungimento della forma più adatta alla realizzazione di un pensiero e di una volontà artistica* », « *Fini dell'arte* », *Valori Plastici*, 1919, a. I, n° 6-10, cité dans : Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Classicismo pittorico : Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e "900"*, Costa & Nolan, Milan, 2006, p. 7-8.

66 Giorgio de Chirico, « *Il ritorno al mestiere* », *Valori Plastici*, a. II, n° 11-12, novembre-décembre 1919, p. 15-19.

67 Maurizio Fagiolo dell'Arco, « *Non è azzardato dire che il clima generato da 'Valori Plastici' è in realtà il primo linguaggio comune europeo* », *Classicismo pittorico : metafisica, valori plastici, realismo magico e "900"*, Gênes, Costa & Nolan, 1991, p. 10.

au « climat » européen du retour à l'ordre, mais encore, à un niveau plus large, aux différents développements artistiques internationaux. Le projet prenant de l'ampleur, *Valori Plastici* publie même une édition pour l'étranger, entièrement en français⁶⁸. Ainsi, le deuxième numéro de *Valori Plastici*, dirigé par le marchand parisien Léonce Rosenberg, est entièrement consacré au cubisme français. De plus, la revue est ouverte aux contributeurs étrangers (on y trouve entre autres des textes du Français André Salmon, de l'Allemand Theodor Daubler, du Néerlandais Theo van Doesburg) et rend compte régulièrement de publications hors d'Italie et d'événements internationaux. Si les reproductions proposées sont la plupart du temps des œuvres italiennes, la maison d'édition *Valori Plastici* fait paraître une importante collection de monographies qui portent sur des artistes de la modernité européenne. Paraissent ainsi le *Georg Schrimpf* de Carlo Carrà en 1924, mais aussi des ouvrages sur Picasso, Grosz, Derain et Courbet⁶⁹.

La revue cesse de paraître en 1922, sans doute pour des raisons financières, bien que l'on puisse supposer, avec Giovanni Lista, que le climat politique, depuis l'arrivée au pouvoir des fascistes, était moins favorable à son esprit d'ouverture⁷⁰. Pour autant, le groupe réuni autour de Mario Broglio et de *Valori Plastici* ne se désagrège pas immédiatement et la maison d'édition survit à la revue. La triade métaphysique se détache des initiatives de Broglio, chacun des artistes suivant sa trajectoire propre, mais *Valori Plastici* aura tout de même permis la constitution à Rome d'un style spécifique, fruit d'une conception singulière du retour à la tradition.

2) Le réalisme magique romain

Ce style, largement tributaire de l'énigme métaphysique (qui, elle-même, se fonde en grande partie sur *Das Unheimliche*, cette inquiétante étrangeté, comme la nomme Freud en 1919⁷¹), prend le parti d'exprimer cette énigme en des termes hérités de la tradition. Pour Valerio Rivosecchi :

Dans l'étude des rapports du contexte artistique romain à *Valori Plastici*, il faut distinguer deux moments : il y a une relation immédiate, liée à la participation directe de certains artistes à l'activité de la revue et aux expositions promues par Broglio en Allemagne (1921) et à Florence (1922), mais il y a aussi, et c'est peut être le plus important, une influence plus profonde et de longue durée, liée à la réflexion sur des thèmes qui deviendront une sorte de marque de fabrique de la recherche romaine qui dure encore dans les années 1930⁷².

68 Sur les trois numéros parus en Français entre 1920 et 1921, voir l'édition établie par Giovanni Lista : *Valori plastici, revue d'art : édition française*, Trans/Form, Paris, 1983.

69 En 1924 paraissent aux éditions Valori Plastici : Waldemar George, *Pablo Picasso*, Italo Tavolato, *George Grosz*, Carlo Carrà, *André Derain*, et l'année suivante Giorgio de Chirico publiée : *Courbet*, Ed. Valori Plastici, Rome, 1925.

70 Giovanni Lista, *Valori Plastici, revue d'art, op. cit.*, p. X.

71 Sigmund Freud, « *Das Unheimliche* », 1919.

72 Valerio Rivosecchi, « *Considerando i rapporti dell'ambiente artistico romano con « Valori Plastici » bisogna distinguere due momenti: c'è una relazione immediata, data dalla partecipazione diretta di alcuni artisti all'attività della rivista e anche alle mostre promosse da Broglio in Germania (1921) e a Firenze (1922), ma c'è anche, ed è forse più importante, un influsso più profondo e di lunga durata, data dalla riflessione su alcuni temi che diventeranno una sorta di sigla della ricerca artistica romana fino a tutti gli anni trenta* », *Valori Plastici : XIII Quadriennale, op. cit.*, p. 143.

Valori Plastici a permis d'abandonner le post-impressionnisme, symboliste ou divisionniste, qui incarnait la modernité pour les Sécessionnistes et de donner corps à un néo-classicisme original. Le passage du groupe de *Valori Plastici* d'une métaphysique en crise à la tendance baptisée par la suite « réalisme magique » a été perçu à l'époque comme une continuité, grâce à l'intervention des personnalités de la Métaphysique en faveur d'un retour au musée et à la tradition. Cette transition s'est aussi effectuée autour d'artistes romains non métaphysiciens comme le peintre et sculpteur Roberto Melli (1885 – 1958) et le peintre Cipriano Efisio Oppo (1890 – 1962). Ces deux personnalités, chacune dans son domaine d'action, auront une importance cruciale dans la construction de l'École Romaine. Tous deux sauront tirer avantage de leur expérience dans les rangs de *Valori Plastici*.

a) Roberto Melli et Cipriano Efisio Oppo : noyau romain de *Valori Plastici* et figures de transition vers l'École de Rome

Au début des années 1920, en dehors du cercle de *Valori Plastici*, la scène romaine est encore largement dominée par la figure d'Armando Spadini (1883 – 1925), qui incarne la modernité sécessionniste. Adulé ou détesté, le peintre constitue une référence incontournable pour les artistes d'alors. Maurizio Fagiolo Dell'Arco, dans le catalogue de l'exposition monographique la plus importante sur cet artiste, a bien montré la position-charnière du peintre qui joue un rôle de transition, dans les années 1910, entre un post-impressionnisme nourri de tradition italienne et les différentes avant-gardes (Futuristes et Fauves en particulier), pour ensuite influencer les artistes de l'École Romaine :

Ce sont peut-être ses proches élèves qui expriment le legs authentique que Spadini laisse aux années 1920 et 1930. Les échelles dis-harmoniques et ensorcelées des natures-mortes de Gino Bonichi et Mario Volpe (qui ne sont pas encore Scipione & Mafai), se rattachent directement à l'expression chromatique de Spadini. Les terres colorées et assorties de Pirandello se modèlent sur cette échelle juvénile rappelée par De Carolis (« Il peignait sur du carton avec trois couleurs seulement – les trois terres comme il disait – terre rouge, terre jaune, terre verte »). Jusqu'à certains airs allemands de Ferrazzi et certaines atmosphères romanesques de Ziveri qui n'existeraient pas sans la leçon de Spadini. Et tout ces peintres ont reconnu leur dette envers lui.⁷³

D'origine toscane, Spadini s'installe à Rome en 1910. A ce moment-là, il pratique une peinture dans un style impressionniste, traitant essentiellement de thèmes domestiques ou de portraits. Ainsi, la célèbre toile intitulée *Bambini che studiano* (« Enfants à l'étude »)⁷⁴ est

⁷³ Maurizio Fagiolo dell'Arco fait dériver de Spadini une bonne partie de l'œuvre de l'École Romaine : « Forse sono proprio i suoi allievi prossimi a dichiarare il legato autentico che Spadini lascia agli anni Venti e Trenta. Le stregate scale enarmoniche delle nature morte di Gino Bonichi e Mario Volpe (non ancora Scipione & Mafai) si riassociano direttamente all'espressione cromatica di Spadini. Le colorate e assortite terre di Pirandello si modellano su quella sua scala giovanile ricordata da De Carolis (« Dipingeva su cartoni con tre soli colori – le tre terre, come diceva – terra rossa, terra gialla, terra verde »). Perfino certe tedescherie di Ferrazzi e certe atmosfere romanesche di Ziveri non esisterebbero senza la lezione di Spadini. E tutti questi pittori hanno riconosciuto il debito verso Armando. » dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Armando Spadini 1883-1925 : tra ottocento e avanguardia*, Electa, Milan, 1995, p. 23.

⁷⁴ Armando Spadini, *Bambini che studiano*, 1918, huile sur toile, 61 x 82 cm, Rome, coll. Banca d'Italia (œuvre

caractéristique de ce style séduisant : le sujet, deux enfants d'une famille bourgeoise (l'une est Anna, la propre fille de l'artiste), est traité dans des tons lumineux, avec une touche qui met en valeur de façon quasi tactile la peau des enfants, la souplesse des étoffes et des chevelures.

Les premiers succès arrivent rapidement, qui se traduisent par une victoire du Pensionnat artistique en 1909 et par la participation de l'artiste aux différentes Sécessions romaines. Après la guerre, pendant laquelle Spadini est mobilisé, il n'est pas d'exposition importante qui se passe de sa présence et ses œuvres sont très recherchées par les collectionneurs privés, en particulier les époux Signorelli⁷⁵, l'industriel turinois Riccardo Gualino, mais aussi par les institutions. En 1924, sa participation à la Biennale de Venise est remarquée et Armando Spadini atteint désormais une stature nationale. La peinture de Spadini commence, à ce moment-là, à s'éloigner de son inspiration impressionniste initiale pour refléter un intérêt plus large pour la peinture ancienne.

Spadini se trouve aussi très bien intégré dans la sociabilité intellectuelle romaine : ainsi, c'est par le jeu des amitiés qu'il se rapproche des revues *La Ronda* et *Valori Plastici*. S'il ne contribue pas directement à cette dernière, celle-ci rend largement compte de son activité⁷⁶. Une monographie, éditée par *Valori Plastici*, lui est consacrée en 1925⁷⁷. Elle est rédigée par Ardengo Soffici, son ami de jeunesse. Cependant, c'est aussi dans les pages de *Valori Plastici* que se font entendre les premières remises en cause de la peinture spadinienne. Ainsi, dès 1919, Roberto Melli critique vertement l'œuvre de Spadini à propos de son exposition conjointe avec de Chirico chez Peppino Giosi⁷⁸. Pour lui, le peintre s'est réfugié dans un sensualisme béat et ses toiles manquent de spiritualité : elles n'ont aucune signification au-delà du jeu plaisant des lignes et des couleurs. Melli suit en effet à ce moment-là une voie bien différente.

Roberto Melli participe à l'aventure de *Valori Plastici* dès le premier numéro de la revue. Peintre et sculpteur, il n'est alors plus tout-à-fait un artiste émergent : c'est à peu de choses près un exact contemporain de Mario Broglio et Armando Spadini. Né en 1885 à Ferrare, c'est dans sa ville natale qu'il commence, très jeune, son apprentissage de la sculpture et de la peinture. Après un séjour gênois, il s'installe définitivement à Rome en 1910. Il participe à la première Sécession romaine en 1913 et en est un promoteur enthousiaste (il est membre du comité directeur) : dès ce moment-là, Melli se montre désireux de répandre en Italie des formes artistiques modernes.

reproduite en annexe, Fig. 3). Le tableau a été reproduit sur le billet de 1 000 liras « Montessori ».

75 Voir p. 30

76 Sur les liens entre Spadini et *Valori Plastici*, voir : Flavia Matiti, Maurizio Fagiolo, *Armando Spadini, al tempo di Valori Plastici, 1918 – 1925*, [exposition, Rome, Nuova Galleria Campo di Fiori, 27 octobre-10 décembre 1994], Galleria Campo dei Fiori, Rome, 1994.

77 Ardengo Soffici, *Armando Spadini*, Ed. Valori Plastici, Rome, 1925.

78 Roberto Melli, « *Mostre romane* », *Valori Plastici*, a. I, n° 6, juin-octobre 1919, p. 27-28.

Melli fait partie d'une nouvelle génération par rapport aux artistes célébrés par la Sécession : ses œuvres ne sont plus post-impressionnistes sans être futuristes pour autant. Depuis le début des années 1910 en effet, il est à la recherche d'un renouvellement dans la peinture qui évolue dès ce moment-là vers une forme tonale, travaillant le volume par des masses de couleurs. Il trouve sa maturité dans ce style au début des années 1920, alors qu'il est encore le seul à explorer cette voie, dans laquelle il sera rejoint une dizaine d'années plus tard par des artistes beaucoup plus jeunes que lui : Melli donnera alors à sa peinture le nom de « tonalisme », terme appelé à connaître une certaine fortune⁷⁹. En 1922, il participe à la *Fiorentina Primavera* avec cinq œuvres, dont trois bronzes. On peut ainsi lire dans la notice du catalogue :

Melli a le mérite, aujourd'hui propre à bien peu d'artistes, de posséder à plein la technique de tous les beaux-arts et, ce qui importe plus, de savoir se référer, dans chaque technique, à l'esprit qui lui convienne le mieux et qui corresponde aux différents matériaux⁸⁰.

Dans la lignée du « retour au métier » prôné par de Chirico, cette présentation insiste aussi sur la multiplicité des techniques que maîtrise l'artiste : sculpture, peinture, xylographie et céramique. Pour autant, déjà à ce moment-là, la peinture de Melli est moins directement influencée par la tradition picturale que par la recherche d'une synthèse à partir des tons de la réalité. Personnalité appréciée généralement pour sa probité, l'artiste défend les jeunes générations avec ardeur à travers son activité de critique, jusqu'à ce que les lois raciales l'obligent à se retirer en un exil intérieur, en 1938⁸¹.

Cipriano Efisio Oppo (1891 – 1962) a une trajectoire bien différente de celle de Melli. Grand admirateur de Spadini, qu'il défend activement⁸², ses œuvres portent la trace de l'influence du florentin. Il provient d'une famille de la noblesse sarde. Artiste de formation (il est diplômé de l'Académie des Beaux Arts de Rome), il devient, dans le cadre du régime fasciste, un organisateur important de la vie artistique romaine. Il n'abandonne pas la peinture pour autant et expose ses toiles régulièrement. Il s'est formé à l'*Accademia di Belle Arti* de Rome en même temps que Francesco Trombadori, Amerigo Bartoli, Mario Broglio ou encore Virgilio Guidi. Oppo est un proche de *Valori Plastici*, et lors de la *Fiorentina Primavera*, il est présenté par Alberto Savinio⁸³. Dès 1918, il s'efforce de donner une dimension politique au retour à l'ordre à travers ses contributions à *L'Idea*

79 Voir chapitre I C.

80 Anonyme, « *Il Melli ha il merito, oggi proprio a pochissimi artisti, di possedere appieno la tecnica di tutte le arti belle, e quel che più importa, di sapere riferire ad ogni tecnica lo spirito che le è adeguato e che si confà alle diverse materie.* », *La fiorentina primavera...*, *op. cit.*, p. 144. Cette notice n'étant pas signée, on peut raisonnablement supposer qu'elle a été rédigée par l'artiste lui-même.

81 Voir p. 139.

82 Oppo lui a d'ailleurs consacré un petit ouvrage : Cipriano Efisio Oppo, *Valore di Armando Spadini*, Fratelli Parenti, Florence, 1934.

83 Savinio n'hésite pas à convoquer la figure de Matisse à propos de l'œuvre d'Oppo : *La fiorentina primavera ...*, *op.cit.*, p. 164.

Nazionale, un hebdomadaire dont le titre annonce la ligne nationaliste. Au cours des années 1920, il élabore les notions d'*italianità* (italianité) puis de *romanitas* (romanité), qui serviront de soutien théorique constant à son action lorsqu'il devient secrétaire de la Quadriennale de Rome, en 1927.

Oppo et Melli fréquentent les « centres nerveux » de l'art à Rome, comme la *Terza Saletta* du *Caffè Aragno* et la *villa Strohl-Fern*⁸⁴, autour desquels se développe toute une sociabilité artistique spécifique, avec ses codes et ses hiérarchies. A la *villa Strohl-Fern*, qu'il habite de XXX, il noue une relation amoureuse avec Deiva De Angelis. C'est dans ce milieu qu'ils fédèrent autour d'eux une nouvelle génération d'artistes plus jeunes qui fréquentent ces lieux en espérant y entendre les dernières nouvelles artistiques et surtout y nouer des relations qui leur permettent de se lancer dans la carrière.

b) Le réalisme magique romain

La mort d'Armando Spadini, survenue de manière prématurée en 1925, laisse le champ libre à une réorganisation de la scène romaine. Les peintres les plus en vue sont alors ceux qui trouvent leur inspiration dans la peinture d'autrefois. C'est le cas de Riccardo Francalancia, Gisberto Ceracchini, Pasquarosa Bertolotti ou encore de Carlo Socrate, des artistes aux références très différentes les unes des autres, mais que l'on retrouve constamment dans les Biennales Romaines et dans des expositions collectives importantes à Rome, à Venise et à l'étranger. Maurizio Fagiolo dell'Arco a finement montré comment s'est effectué le passage du néo-classicisme au réalisme magique, à mesure que le terme de « réalisme » voisine de plus en plus avec l'idée de « magie » sous la plume des artistes de cette époque⁸⁵.

Pour autant, il reste compliqué de définir le réalisme magique. Cette poétique - il est difficile d'y voir un véritable mouvement - s'appuie d'abord sur les nouveaux principes de la Métaphysique, en particulier sur l'injonction faite par Giorgio de Chirico dans le premier numéro de *Valori Plastici* : « il faut découvrir le démon en toutes choses »⁸⁶. Le romancier Massimo Bontempelli (1878 – 1960), fondateur en 1926 de la revue *900, Cahiers d'Italie et d'Europe*⁸⁷, est à la recherche d'un réalisme magique en littérature. Il joue également un rôle important dans l'invention et la diffusion du style en peinture, grâce à ses liens privilégiés avec les artistes⁸⁸. L'historien de la littérature Renato Barilli insiste sur le rôle de pivot qu'a joué Bontempelli entre les

84 Sur la villa Strohl-Fern, voir p. 186 et suivantes.

85 Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Classicismo pittorico, op. cit.* p. 17.

86 « *Bisogna scoprire il demone in ogni cosa* », Giorgio de Chirico, « *Zeusi l'esploratore* », *Valori Plastici* n° 1, novembre 1918, p. 10.

87 "900", *Cahiers d'Italie et d'Europe*, 1926 – 1929, semestrielle puis mensuelle à partir de 1928, Rome.

88 Bontempelli résume son programme en 1938 dans : *l'Avventura novecentista*, Vallecchi, Florence, 1938. Cet ouvrage réunit par ailleurs plusieurs articles importants sur l'art et la littérature publiés dans l'entre-deux-guerres.

différents domaines culturels de son temps :

Massimo Bontempelli, parfait coordinateur interdisciplinaire de roman, théâtre, cinéma, peintre, architecture, costume : l'anti-Marinetti, comme il m'est arrivé de le dire ailleurs, programmeur lucide d'un système cohérent de négation de l'avant-garde⁸⁹.

Bontempelli favorise l'intégration du néo-classicisme pictural romain dans les polémiques intellectuelles et politiques de son temps. Fasciste convaincu, proche de Mussolini, l'écrivain entend inscrire le réalisme magique dans une culture européenne large, celle du retour à l'ordre. C'est pour cette raison que *900* est publiée en français⁹⁰.

Dans l'article « Justification » qui ouvre le premier cahier de sa revue *900*, Bontempelli, propose de définir le réalisme magique par les traits suivants :

précision réaliste des contours, solidité de la matière bien ancrée sur le sol ; et, autour, comme une atmosphère de magie qui fasse sentir, à travers une inquiétude intense, presque une autre dimension dans laquelle notre vie se projette⁹¹.

Pour l'écrivain, ces caractéristiques sont héritées de la peinture du *Quattrocento*, celle de Piero della Francesca et de Paolo Uccello en particulier : la modernité du réalisme magique ainsi conçue puise donc ses racines au plus profond de la tradition italienne.

L'un des meilleurs représentants de cette tendance « réaliste magique » au sens où l'entend Bontempelli est Antonio Donghi (1897 – 1963). Romain de naissance (provenant même plus précisément du quartier populaire de *Trastevere*), l'artiste perce en 1924 grâce à sa première exposition personnelle à la *Casa d'Arte* des frères Bragaglia. A ce moment-là, son style est déjà bien en place et ne se modifiera plus que dans les nuances jusqu'à sa mort. Ses peintures se caractérisent par une clarté de la composition, une netteté (« *nitore* ») des formes qui contribuent paradoxalement à rendre ses images mystérieuses. Ces qualités picturales correspondent à celles que Bontempelli avait identifiées dans certaines œuvres du *Quattrocento* :

De là vient la *stupeur*, l'expression magique qui est le vrai protagoniste de cette peinture du *Quattrocento*. De là ces atmosphères en *tension*, plus précises et vibrantes encore que les formes de la matière représentée (ce qui est pur « novecentisme », refusant tant la réalité que la fantaisie, et vivant du sens magique découvert dans la vie quotidienne des hommes et des choses)⁹².

89 Renato Barilli, « Massimo Bontempelli, perfetto coordinatore interdisciplinare di romanzo, teatro, cinema, pittura, architettura, costume : l'anti-Marinetti, mi è avvenuto di dire altrove, il lucido programmatore di un sistema coerente di « neg-avanguardia ». », dir. Renato Barilli et Franco Solmi, *Metafisica : gli anni Venti*, 2 vol, Grafis, Bologne, 1980.

90 Cette ambition internationale vaudra à l'écrivain de nombreuses attaques, en particulier de la part des toscans de *Strapaese*.

91 Massimo Bontempelli : « *Precisione realistica di contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo ; e intorno come un'atmosfera di magia che faccia sentire, traverso un'inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione in cui la vita nostra si proietta* », dir. Elena Pontiggia, *Realismo magico et altri scritti sull'arte*, Abscondita, Milan, 2006, p. 72.

92 Massimo Bontempelli : « *Di qui lo stupore, espressione di magia, vero protagonista di quella pittura del Quattrocento. Di qui quelle atmosfere in tensione, ancora più precise e vibranti che le forme della rappresentata materia (questo è puro « novecentismo », che rifiuta così la realtà come la fantasia, e vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose).* », *id.*

Donghi construit ses toiles comme une synthèse combinatoire de différents éléments élaborés à part. Il travaille une matière lisse, en rupture avec la touche impressionniste ou pointilliste en vogue, et met en place de solides volumes. Au rebours des avant-gardes, Donghi semble représenter une société qui n'aurait jamais été bouleversée par la modernité. Il tend de plus en plus au cours de sa carrière à gommer les spécificités de ce monde petit-bourgeois pour construire de véritables archétypes, des représentations hors du temps. Il s'appuie sur le modèle du cinéma muet, qui reprend lui-même les codes du vaudeville et ses lieux communs autour de relations conflictuelles entre hommes et femmes. Ainsi, par exemple, *La canzonettista* (1925)⁹³ met en scène une diva de boulevard, femme coquette et capricieuse, qui joue avec les nerfs de son impresario. Celui-ci (l'homme de dos) tient un contrat dans ses mains. La femme tarde à se décider, tout en espionnant les réactions de l'homme dans son miroir. La peinture de Donghi évoque un instantané photographique, une sorte d'arrêt sur image qui décomposerait artificiellement le mouvement. Cependant, ces images apparemment d'une lisibilité totale, sont en fait travaillées par des forces souterraines : celle de l'ironie d'une part (notamment dans l'analyse que fait Donghi des rapports humains comme une comédie dont personne n'est vraiment dupe), mais aussi par une charge d'angoisse. Le réalisme magique n'est donc pas uniquement un refuge dans des valeurs rassurantes et éprouvées. D'une manière générale, Donghi est celui qui a le plus de succès à l'étranger, où il incarne souvent à lui seul le néo-classicisme italien. C'est ainsi qu'il reçoit à Pittsburgh en 1927 le prestigieux Prix Carnegie pour son tableau *Carnevale (Carnaval)*⁹⁴.

Comment, alors, cette version « magique » du rappel à l'ordre a-t-elle été reçue par ses contemporains italiens ?

c) Réception du néo-réalisme romain et anti-impressionnisme.

En 1923, la tendance néo-classique domine la deuxième Biennale de Rome. Si les artistes consacrés sont bien représentés (tout comme Ferruccio Ferrazzi, les maîtres de la Sécession romaine ont chacun une salle personnelle), la nouvelle génération romaine du néo-classicisme occupe la salle 5, dans laquelle sont présentes des œuvres de Carlo Socrate, d'Antonio Donghi, de Francesco Trombadori. Deux lignes d'interprétations semblent alors se développer. L'une d'elles pense la tendance dans un système d'opposition au futurisme. L'autre ligne envisage le réalisme magique dans une logique de rupture avec l'impressionnisme. Cet changement de direction est accueilli de

93 Antonio Donghi, *La canzonettista*, 1925, huile sur toile, 148 x 100 cm, coll. Particulière (œuvre reproduite en annexe, Fig. 4). Pour une analyse de cette peinture en termes de genre, on pourra se reporter à : Marie Frégnny «Antonio Donghi, le réalisme et la comédie du genre », « Réalisme et *gender* dans la peinture au vingtième siècle », *Corridor*, n° 3, février 2010, Amiens, p. 75-92.

94 Antonio Donghi, *Carnevale*, 1923, huile sur toile, 151 x 151 cm, collection particulière.

façon plus ou moins positive selon les critiques⁹⁵.

Deux ans après cette Biennale, le peintre Francesco Trombadori revient sur les intentions des artistes de la salle 5, qu'il interprète comme une tendance spontanée et collective :

Quand, à la Biennale romaine, fut organisée une salle, la plus importante, et qu'on réunit dans cette salle les tableaux de jeunes artistes invités et d'autres admis par le jury, [...], on cria à l'académisme et au néo-classicisme.

Et cependant, aucun de ces artistes n'avait pensé ni faire l'un ni l'autre. Chacun avait peint dans son atelier ce qu'il sentait ; mais, comme [...] l'on pouvait constater que, finalement, le dessin n'était plus aussi lamentable et exotique que d'habitude, que les formes faisaient preuve d'une certaine correction, que l'on faisait une peinture soignée, dans une grande volonté de travailler avec sérieux, certains eurent intérêt à dire que tout cela n'allait pas, qu'ainsi on venait à refaire le passé et qu'au contraire il fallait faire le temps d'aujourd'hui ; c'est-à-dire peindre avec une pâte très boueuse, fractionner la forme [...] et représenter des sujets d'actualité tels que des automobiles, des avions, des motocyclettes, des usines *et cetera*, en suivant les préceptes et les formules transalpines⁹⁶.

Trombadori, à l'unisson avec d'autres artistes, considère ce moment comme un progrès inéluctable de l'art, qui dépasse les erreurs du passé. Il s'en prend manifestement aux futuristes, à leurs sujets modernes et à leur supposée dépendance esthétique par rapport à la France. En effet, les artistes romains ne peuvent ignorer que, depuis la guerre, le futurisme connaît une nouvelle saison de son activité dans la capitale italienne⁹⁷. Leur peinture s'oppose alors fortement au premier futurisme qui valorise l'action et cherche à représenter l'essence du mouvement en le décomposant et en utilisant la touche pointilliste, mais aussi à ce que l'on a appelé le « second futurisme », qui se développe après la première guerre et constitue un concurrent important dans les années 1920.

En 1924, le poète Renato Mucci affiche sa préférence pour l'immobilité des toiles de Donghi, auxquelles il donne explicitement une portée politique (et l'on entend entre les lignes l'écho de la période troublée qui a permis la prise de pouvoir par les fascistes deux ans à peine avant l'exposition) :

Si, étant donné tout ce qu'assurent les futuristes devenus fascistes et les fascistes faits futuristes, l'aristocratie et le dynamisme sont caractéristiques de la nouvelle ère, personne plus que le peintre Donghi n'est « anachronique et hors du temps », comme a pu l'écrire Vincenzo Cardarelli à propos de

95 Sur la première réception de l'Impressionnisme en Italie, on peut se référer à l'ouvrage de Jean-François Rodriguez, *La réception de l'impressionnisme à Florence en 1910* Prezzolini et Soffici *maîtres d'œuvre de la Prima esposizione italiana dell'impressionismo francese e delle sculture di Medardo Rosso*, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venise, 1994.

96 Francesco Trombadori, « *Quando alla biennale romana fu organizzata una sala, la più importante, riunendo in essa quadri di giovani artisti invitati e di altri ammessi dalla giuria, [...], si grido all'accademia e al neoclassicismo.*

*Eppure nessuno di questi artisti aveva creduto di fare né l'una né l'altra cosa. Ognuno aveva dipinto nel suo studio quello che sentiva ; ma per il fatto che [...] si poteva constatare che finalmente il disegno non era più tanto sgangherato ed esotico quanto il solito, che le forme mostravano una certa correttezza, che si faceva una pittura diligente, con grande volontà di lavorare sul serio, alcuni ebbero interesse di dire che tutto ciò non andava, che si ritornava così a fare il passato, e che invece bisognava fare il tempo di oggi ; cioè dipingere con molta pasta fangosa, squadrare la forma [...] e rappresentare soggetti d'attualità come automobili, aeroplani, motociclette, officine e via di seguito, andando dietro ai precetti e alle formule d'oltralpe », *Nove maestri della Scuola romana Donghi, Fazzini, Ferrazzi, Mafai, Pirandello, Raphaël, Scipione, Trombadori, Ziveri*, Ed. Seat, Turin, 1992, p. 91.*

97 Voir notamment : Elisabeth Mondello, *Roma futurista : i periodici e i luoghi dell'avanguardia nella Roma degli anni Venti*, Franco Angeli, Milan, 1990.

Leopardi. Je ne donnerai pas mon opinion sur la situation politique parce que, en tant que père de famille, je suis poussé par la nécessité de survivre et donc je ne veux pas me compromettre par les temps qui courent : mais sur le plan esthétique je me hasarderais à déclarer que, à l'aristocratie et au dynamisme d'un artiste futuriste, je préfère cent fois un Donghi immobile et démocrate à l'extrême, qui expose chez Bragaglia ses toiles franchement statiques et populaires⁹⁸ .

Cependant, pour la plupart des critiques, le réalisme magique romain ne s'oppose pas tant au futurisme qu'il ne vaut comme anti-impressionnisme. C'est ainsi que la salle 5 ne fait pas l'unanimité, auprès d'une critique encore largement acquise au « spadinisme » et au style des Sécessions. Le critique Emilio Cecchi, en particulier, émet un jugement sévère⁹⁹. Il s'en prend à un portrait de jeune fille de Francesco Trombadori qu'il compare à un bâton de réglisse à cause de ses teintes sombres¹⁰⁰. Cette position peut s'expliquer par l'engagement de Cecchi pour la peinture impressionniste, comme le montre l'historien d'art Valerio Rivosecchi :

La critique de Cecchi, l'un des plus grands partisans et connaisseurs de la peinture des « *Macchiaioli* », est un indice précis de ce qui était en train de se passer : le virage néo-classique des jeunes artistes romains sanctionnait la fin de l'impressionnisme et de ses ultimes ramifications italiennes, la fin du « spadinisme » avec ses atmosphères brillantes, et aussi, sur le front opposé, un frein au futurisme, avec sa confiance dans le présent¹⁰¹.

De ce point de vue, les artistes romains ne se dégagent pas du reste du mouvement néo-classique en Italie. La question d'un impressionnisme à l'italienne agite la critique depuis la première exposition impressionniste en Italie, organisée à Florence en 1910 par Ardengo Soffici. En 1918, le musicien et collectionneur Alfredo Casella traduisait bien l'idée communément admise en déclarant dans *Ars Nova* :

La nature de notre pays, le classicisme et la transparence de sa lumière, l'absence quasi-totale de nébulosité et de mystère de nos paysages, ne sont pas favorables à la vision impressionniste¹⁰².

Cet argument du « climat » national sera repris par la suite par Margherita Sarfatti dans son *Histoire*

98 Renato Mucci, « *Se, dato quanto i futuristi divenuti fascisti e i fascisti fatti futuristi vanno assicurando, sono caratteristiche dell'era nuova l'aristocraticismo e il dinamismo, nessuno è più del pittore Donghi 'anacronistico e fuori tempo' come ebbe una volta a scrivere Vincenzo Cardarelli a proposito di Leopardi. Non dico la mia sulla questione politica perché son padre di famiglia, mi preme la ghirba e non voglio quindi, coi tempi che corrono, compromettermi: ma in sede estetica m'azzardo a dichiarare che di fronte all'aristocrazia e al dinamismo di un artista futurista preferisco cento volte il democraticissimo e immobilissimo Donghi, il quale ora espone da Bragaglia le sue tele francamente statiche e popolarissime* », « *La mostra di Donghi* », *Il Nuovo Paese*, 11 décembre 1924.

99 Voir : *Nove Maestri della Scuola Romana*, op. cit., p. 91.

100 Francesco Trombadori, *Ritratto di Signorina*, 1923, huile sur toile, perdu, connu par des reproductions (reproduit en annexe, Fig. 5).

101 Valerio Rivosecchi : « *La stroncatura di Cecchi, ovvero di uno dei maggiori sostenitori e conoscitori della pittura dei « macchiaioli », è un indizio preciso di quanto stava accadendo : la svolta neoclassica dei giovani artisti romani sanciva la fine dell'impressionismo e delle sue ultime propaggini italiane, la fine dello « spadinismo » con le sue brillanti atmosfère, e anche sul fronte opposto un argine al futurismo con la sua fiducia nel presente* », *Nove maestri della Scuola Romana*, op. cit. p. 91

102 Alfredo Casella, « *la natura del nostro paese, il classicismo e la trasparenza della sua luce, la assenza quasi totale di nebulosità e di mistero dei nostri paesaggi, non sono favorevoli alla visione impressionistica* », « *Impressionismo e antimedesimo* », *Ars nova*, a. II, n° 4, mars 1918, p. 4-5, cité dans : *Spadini*, op. cit. p. 16.

de la peinture moderne¹⁰³. Pour l'animatrice de *Novecento*, l'impressionnisme correspond à une vision du monde individualiste et libertaire :

Une telle conception nouvelle ne se manifestait plus seulement dans le choix des sujets, ou dans la violence, ou dans le hasard voulu de la composition ; elle niait le stable et le définitif, cette très grande aspiration de l'art idéal et classique, dissolvant en atomes jusqu'à l'existence physique des corps¹⁰⁴.

Ce style encourt une lourde condamnation morale car il conduit, selon certains, à une dissolution totale de la peinture, image d'une désagrégation sociale inacceptable. On reconnaît ici le spectre de la démocratie « décadente », repoussoir du fascisme auquel aspire Margherita Sarfatti et qu'elle combat à travers l'organisation du mouvement *Novecento*.

3) Les artistes Romains face à *Novecento*.

En janvier 1920 paraît à Milan le manifeste futuriste « *Contro tutti i ritorni in pittura* » (« Contre tous les retours en peinture ») signé par Leonardo Dudreville, Achille Funi, Luigi Russolo et Mario Sironi. Ce texte entre en polémique avec les théories développées dans *Valori Plastici* et s'en prend aux artistes de style « vaguement archaïsant » qui, oubliant les leçons avant-gardistes, sont accusés de copier les primitifs¹⁰⁵. Pourtant, quelques mois à peine après la publication de ce manifeste, ses signataires exposent à Milan, à la *Galleria d'Arte*, aux côtés d'Arturo Martini et de Carlo Carrà, tous deux très proches de *Valori Plastici*. La suite est bien connue : la première exposition du Groupe des 7 a lieu en 1923, le groupe s'élargissant bientôt pour donner naissance au mouvement baptisé *Novecento*. Margherita Sarfatti essaie rapidement d'associer des artistes romains à son entreprise. La critique use de l'ascendant personnel qu'elle a sur le *Duce* pour imposer ses protégés. L'objectif de la critique en créant *Novecento* au milieu des années 1920 est d'en faire le mouvement artistique qui incarne le régime : ce mouvement doit alors être d'ampleur nationale et surmonter les clivages régionaux.

a) *Expositions communes et stratégies de distinction.*

Dans le contexte du début du fascisme, la nécessité de faire montre, à Rome, d'une grande vitalité, de réaffirmer la place de la capitale dans le contexte italien et face au reste du monde apparaît plus forte que jamais. Pour Mussolini comme pour les fascistes de la première heure, Rome était l'incarnation de « *l'Italietta* », la médiocre Italie de l'ère giolittienne, qu'il s'agissait de transformer en une ville moderne et prestigieuse, sur le modèle de l'*Urbs* augustéenne¹⁰⁶.

103Margherita Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, Paolo Cremonese, Rome, 1930.

104Margherita Sarfatti, « *Tale nuova concezione non si manifestava più nella sola scelta dei soggetti, o nella violenza, o nella voluta casualità della composizione ; negava lo stabile e il definitivo, questa massima aspirazione dell'arte ideale e classica, dissolvendo in atomi la stessa esistenza fisica dei corpi* », *Storia dell'arte moderna*, op. cit., p. 24.

105Leonardo Dudreville, Achille Funi, Luigi Russolo et Mario Sironi, « *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto futurista* », Direzione del Movimento futurista, 1920.

106Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*, Laterza, Rome, 2007.

Si la vie artistique de la capitale est balbutiante pour ce qui est du marché de l'art (en dehors de l'exception notable que constitue la *Casa d'arte* des frères Bragaglia, ouverte en 1918¹⁰⁷), du point de vue des événements officiels, Rome n'est pas en reste. Dès 1921, les Biennales Romaines se donnent pour objectif de reprendre le flambeau des Sécessions dans la capitale italienne¹⁰⁸. Ces événements (il y eut trois éditions de la Biennale : en 1921, 1923 et 1925) de portée nationale, tentent de faire un contrepoids aux Biennales de Venise. Elles correspondent à un engagement de l'État (libéral d'abord, puis fasciste), qui entend ne plus laisser le champ libre à la *Società Amatori e Cultori*. Ces vastes expositions, organisées selon un classement régional, permettent à une large frange d'artistes de montrer et de vendre leur travail. Les œuvres sont sélectionnées par un jury, selon une procédure qui vise la transparence. En prévoyant des occasions d'achat régulières, les organisateurs des Biennales entendent compenser le manque de galeries et aident à la naissance d'une classe de collectionneurs. Enfin, une fois par an, ces expositions offrent à Rome la vie artistique animée qui lui faisait défaut.

Or, en matière artistique, la montée en puissance de *Novecento* à Milan, mouvement du retour à l'ordre fortement organisé et rival du groupe de *Valori Plastici* constitue une menace sérieuse à la suprématie romaine. Le succès rapide de *Novecento* empêche aussi le développement d'autres mouvements importants en province. C'est ce que déclare Renato Barilli :

Si le tonalisme lombard, ou le toscanisme vernaculaire [c'est-à-dire la tendance *Strapaese*, basée à Florence], avec leurs brumes et leurs dégradés, ne prévalent pas tout de suite (en dépit des appuis reçus de la part d'un Carrà ou d'un Soffici), on le doit précisément aux Sept milanais¹⁰⁹.

Pour Maurizio Fagiolo dell'Arco, les expositions de *Novecento* signent aussi la mort du réalisme magique. Le chercheur écrit :

A Rome, la recherche picturale reste à part, bien qu'elle s'effectue au centre du pouvoir (ou justement à cause de cela ?). Donghi sera le seul dans les années 1930 à sanctionner le fait que cette tendance est un paradis perdu : devenu, dans son cas au moins, un style¹¹⁰.

De fait, les réalistes magiques romains ne sont pas organisés en un groupe aussi efficace que *Novecento*. Les artistes qui gravitaient autour de *Valori Plastici* forment par la suite un réseau complexe et ramifié. Aucun des peintres de la Métaphysique n'a voulu assumer le rôle de chef de file tandis que, chez les artistes plus jeunes, personne n'a la légitimité suffisante pour s'imposer aux

107 Sur ce lieu et sur les frères Bragaglia, voir les travaux de Mario Verdone, en particulier : *La Casa d'arte Bragaglia, 1918-1930*, Bulzoni, Rome, 1992.

108 Sur les Biennales, voir : Loredana Finicelli, *Le biennali romane : Le Esposizioni Biennali d'Arte a Roma 1921-1925*, Rome, De Lucca Editore, 2010.

109 Renato Barilli, « *Se il tonalismo lombardo, o il toscanismo vernacolare, con le loro nebbie e i loro sfumati, non prevalgono subito (nonostante gli appoggi ricevuti da un Carrà o da un Soffici), ciò lo si deve appunto ai sette milanesi* », *Metafisica : gli anni Venti, op. cit.*, p. 17.

110 Maurizio Fagiolo dell'Arco, « *A Roma la ricerca pittorica rimane più appartata, nonostante che si operi nel centro del potere (o proprio per questa ragione?). Donghi sarà l'unico negli anni Trenta a sancire che questa tendenza è un paradiso perduto : divenuto, almeno nel suo caso, stile* », *Classicismo pittorico...*, op. cit. p. 42.

autres. C'est donc individuellement, et avec des réactions ambivalentes, que les Romains font face à l'initiative extrêmement volontariste de Margherita Sarfatti.

Les chemins de *Novecento* et du réalisme magique se croisent sans cesse, ce qui a été bien montré par la galeriste Claudia Gian Ferrari¹¹¹. Avec un net parti-pris en faveur de *Novecento*, elle résume ainsi la situation :

Par conséquent, le scénario italien se présente, dans ce bref laps de temps, divisé entre les deux pôles culturels de Rome et de Milan, ou plutôt de *Valori Plastici* et de *Novecento*, avec une différence idéologique de fond : le premier regarde vers le passé et la leçon classique en reniant la modernité, faisant l'éloge, avec de Chirico, du retour au métier, avec un fort accent individualiste de refus des théories politiques socialistes et donc du rôle de l'artiste dans la société ; le second, qui se raccroche pourtant à la grande leçon de la Renaissance, construit néanmoins une recherche nouvelle en partant des expériences d'avant-garde et en greffant sur celles-ci un langage novateur, revendiquant en outre le rôle central de l'artiste dans la société, avec des positions théoriques qui le porteront, surtout avec Sironi, à l'élaboration de projets interdisciplinaires qui construiront l'image figurative, architectonique et objectale d'une période historique entière¹¹².

En décembre 1924, à Milan, le galeriste Lino Pesaro, autour de qui s'était développé le groupe des 7 en 1922, inaugure l'exposition : « *Venti artisti italiani* » (« Vingt artistes italiens »), qui, sous un titre assez neutre, présente les principaux artistes néo-classiques d'Italie¹¹³. Les artistes romains représentés sont au nombre de quatre : il s'agit d'Antonio Donghi, Virgilio Guidi, Carlo Socrate et Francesco Trombadori. Sont aussi présents quatre Milanais de *Novecento* : Gian Emilio Malerba, Ubaldo Oppi, Mario Tozzi, Luigi Chessa. Les douze autres sont des peintres d'horizons différents, comme le turinois Felice Casorati. Le projet initial de l'exposition était de réaliser un panorama des expressions artistiques italiennes.

Le catalogue est rédigé par Ugo Ojetti qui cherche à donner l'impression que le néo-classicisme correspond à l'affirmation d'une pensée à droite de l'échiquier politique. Fasciste engagé, Ojetti essaie de broser une image apaisée de la situation artistique qui vienne corroborer son projet idéologique. Selon lui, la peinture italienne se caractérise par sa richesse et doit être appréciée dans le sens d'un dilettantisme éclairé, par opposition à une « *critica dommatica e intransigente* » (« critique dogmatique et intransigeante »), formule qui est une claire attaque contre

111 Claudia Gian Ferrari, « « *Valori Plastici* » e « *Novecento* » : le due facce della medaglia », *Valori Plastici : XIII Quadriennale*, op. cit., p. 91.

112 Claudia Gian Ferrari, « Lo scenario italiano si presenta pertanto in questo breve volgere di anni diviso fra i due poli culturali di Roma e di Milano, o, se vogliamo, di « *Valori Plastici* » e « *Novecento* », con una differenza ideologica di fondo : il primo guarda al passato e alla lezione classica rinnegando la modernità, ed elogiando con de Chirico il ritorno al mestiere, con una forte accentuazione individualistica e di rifiuto delle teorie politiche socialiste, e quindi del ruolo dell'artista all'interno della società ; il secondo, che pure si riaggancia alla grande lezione rinascimentale, costruisce tuttavia la nuova ricerca partendo dalle esperienze dell'avanguardia, e su queste innestando un linguaggio innovativo, rivendicando inoltre il ruolo centrale dell'artista all'interno della società, con posizioni teoriche che lo porteranno, soprattutto con Sironi, all'elaborazione di progetti interdisciplinari che costruiranno l'immagine figurativa, architettonica e oggettuale di un intero periodo storico. », *id.*, p. 92.

113 Ugo Ojetti, présentation du catalogue : *Esposizione di venti artisti italiani : dicembre 1924 - gennaio 1925*, Bestetti & Tumminelli, Milan, 1925.

la France, aussi bien du classicisme académique que des avant-gardes « intellectualistes » qu'Ojetti exècre. Il préfère insister sur le retour à la figure humaine, qu'il présente comme une tendance de fond, pour ne pas que donner l'impression d'un effet de perspective orchestré par les organisateurs. Le premier devoir de l'art moderne serait de remettre l'homme au centre du monde après la dissolution de la figure réalisée par l'impressionnisme. Ojetti dégage trois raisons pour lesquelles la tendance « humaniste » qu'il défend devrait être durable. En premier lieu, celle-ci repose sur la « redécouverte » d'attitudes naturelles à l'homme : elle s'impose par son évidence. Ensuite, il s'agit d'une tendance européenne. Ojetti l'affirme, mais sans donner plus de précision ni établir de parallèle avec d'autres mouvements hors d'Italie. Enfin, raison selon lui la plus importante, ce mouvement correspond à un virage politique à droite dans les sociétés occidentales, à une quête d'ordre, de discipline et de paix. Le critique termine son texte sur une évocation à peine voilée d'un César qui favoriserait un style qui convienne à ces nouvelles aspirations. Tout à son intention de dégager un courant général en Italie, Ojetti assimile les différents mouvements locaux en une tendance unique et gomme la réalité dynamique de la situation artistique de son pays.

D'autres occasions de confrontation entre les Romains et les artistes italiens surviennent dans les années qui suivent, en Italie comme à l'étranger. Les possibilités d'absorption par *Novecento* sont à leur apogée à partir de 1925, lorsque Margherita Sarfatti s'installe à Rome et qu'elle tente de transférer dans cette ville le centre du mouvement dont elle est l'animatrice. Deux ans plus tard a lieu l'exposition *Dix artistes du Novecento italien*, qui présente uniquement des Romains au cercle *Amatori e Cultori* de Rome. Organisée par Margherita Sarfatti, elle comprend des œuvres de Carlo Socrate, Gisberto Ceracchini et Virgilio Guidi, qui sont particulièrement mises en avant. Les autres artistes représentés sont Riccardo Francalancia, Leonetta Cecchi-Pieraccini, Amerigo Bartoli, Francesco Trombadori. Dans le catalogue, Sarfatti écrit :

Les dix amis, artistes de Rome, qui exposent ensemble aujourd'hui dans une salle aimablement concédée par la *Società Amatori e Cultori*, appartiennent tous au groupe du "Novecento italien", qui fait le vœu et la promesse, avec la foi, la ferveur et le sérieux des œuvres, de préparer à l'Italie nouvelle une époque de splendeur artistique renouvelée. Aucun préjugé d'école ne les relie. Ils sont unis fraternellement par l'aspiration, à la fois diverse et unanime, à un style, extrêmement moderne et classique à la fois, de clarté et de synthèse. Créer à chaque grande époque un idéal de beauté atypique, hors de la réalité labile, immortellement vrai, c'est le devoir méditerranéen, qui fut égyptien et grec, puis italique. C'est pourquoi le mot « art » émeut nos cœurs amoureux comme le second nom de la patrie. C'est pourquoi nous voulons encore que, dans le monde, le mot "Novecento" résonne, glorieusement italien, comme le "Quattrocento"¹¹⁴.

114 Margherita Sarfatti, « *I dieci amici artisti di Roma, che oggi espongono insieme nella sala gentilmente concessa dalla Società Amatori e Cultori, appartengono tutti al gruppo del "Novecento italiano", il quale si augura e si promette, con la fede, il fervore e la serietà delle opere, di preparare alla nuova Italia una rinovellata epoca di splendore artistico. Nessun preconetto di scuola li vincola. Sono affratellati dall'aspirazione diversa ed unanime verso uno stile, modernissimo e classico insieme, di chiarezza e di sintesi. Creare ad ogni grande epoca un ideale di bellezza atipica, fuori dalla labile realtà, immortalemente vero, è compito mediterraneo che fu egizio ed ellenico, e poi italico. Per questo la parola "Arte" commuove i nostri cuori innamorati come il secondo nome della patria. Per*

Carlo Socrate (1889 – 1967), artiste alors très reconnu (la première Exposition Quadriennale Romaine lui consacre une vaste exposition personnelle en 1931), est aujourd'hui largement oublié, quand son œuvre n'est pas décrite comme un parfait exemple de pastiche néo-classique¹¹⁵. Cependant, son parcours vaut la peine d'être étudié car il élabore une peinture néo-classique, entretenant des liens aussi bien avec le groupe de *Valori Plastici* qu'avec *Novecento*. Socrate est un artiste de la villa Strohl-Fern¹¹⁶. Il est arrivé à Rome en 1914, après une enfance passée en Argentine dans une famille de comédiens itinérants et des études à l'École libre de Nu de Florence. En 1917, il collabore aux Ballets Russes et rencontre Picasso, avec lequel il se lie d'amitié. Ce dernier l'emmène séjourner quelques temps avec lui à Paris, puis en Espagne. A son retour à Rome en 1918, Socrate se rapproche de *Valori Plastici*. Il expose à la *Fiorentina Primavera* où ses natures-mortes attirent l'attention. Roberto Longhi lui consacre une courte monographie en 1926, dans laquelle il mène une réflexion plus large sur le néo-classicisme¹¹⁷. L'artiste est aussi un proche de Sarfatti, qui le mentionne dans sa *Storia dell'arte moderna*¹¹⁸. Il réalise d'ailleurs un portrait de cette dernière avec sa fille, Fiammetta, en 1929¹¹⁹. Ce double portrait fonctionne sur le modèle photographique : la mère et la fille sont côte-à-côte, se tenant de trois-quart. Cadrées au niveau de la poitrine, elles regardent hors du tableau. Elles se détachent sur un fond indéterminé. Dans cette composition stéréotypée, les figures sont traitées avec une touche post-impressionniste, mais le fond sombre et la composition pyramidale rigoureuse font référence à la grande tradition italienne du portrait.

Il semble donc que le réalisme magique ait donc été en partie absorbé par *Novecento*, au moins dans le cas de certains artistes et lors d'occasions particulières. Pour autant, le mouvement de Margherita Sarfatti a du mal à s'accommoder des dynamiques centrifuges : il est conçu comme un tout, organisé par son animatrice. Les artistes romains s'en rapprochent en fonction des fluctuations de leurs intérêts personnels, mais ils restent rétifs à toute idée d'un regroupement rigide et ne sont jamais des éléments solides pour le groupe.

D'autre part, au cours des années 1920, le milieu artistique se développe dans la capitale, en partie favorisé par la dynamique qui concourt à faire de Rome une capitale moderne. Si les artistes

questo vogliamo che nel mondo ancora la parola "il Novecento" risuoni gloriosamente italiana come "il Quattrocento" », 93. Esposizione di belle arti della Societa' Amatori e Cultori : catalogo, Enzo Pinci, Rome, 1927.

115L'exposition *Carlo Socrate, opere dal 1910 al 1946*, organisée par l'historien de l'art Giuliano Briganti au *Palazzo Venezia* en 1983 n'a pas suffi à convaincre la critique ni le public. Voir en particulier l'article de la critique d'art Lorenza Trucchi, sévèrement intitulé « *Socrate il mediocre* » (« Socrate le médiocre »), *Il Giornale*, Milan, 13 novembre 1983.

116Voir pp. 186 sqq.

117Roberto Longhi, *Storia di Carlo Socrate, Vita artistica*, Rome, 1926.

118Margherita Sarfatti, *Storia dell'arte moderna, op. cit.*, p. 117.

119Carlo Socrate, *Ritratto di Margherita Sarfatti con la figlia Fiammetta*, 1929, huile sur toile, 48 x 46 cm, Turin, coll. Antonio et Marina Forchino (reproduit en annexe, Fig. 6).

romains ne sont pas organisés en un ensemble cohérent, leur travail apparaît singulier par rapport au reste de la production néo-classique. Par son atmosphère « magique », il se distingue en particulier des constructions très rationnelles des artistes de *Novecento*. Finalement, c'est peut-être à l'étranger, et en particulier en Allemagne, que la singularité du réalisme magique romain apparaît le mieux.

b) Le détour allemand

Après la Première Guerre mondiale, rétablir le dialogue avec l'Allemagne était un enjeu autant dans le domaine artistique qu'en matière de politique. En art, les échanges entre les deux pays se multiplient dans les années 1920 et c'est parfois en Allemagne que se joue une partie de la vie artistique italienne¹²⁰.

En 1920, le peintre Christian Schad est à Rome et Georg Schrimpf y séjourne à son tour en 1922. Ce dernier a d'ailleurs droit à une monographie dans la collection *Valori Plastici*, rédigée par Carlo Carrà en 1924. En 1921, un an avant la *Fiorentina Primavera*, la première exposition des artistes de *Valori Plastici* a lieu à Berlin, à la *National Galerie*. Intitulée *Das jung Italien* (« Le Jeune Italien »), l'exposition se déplace ensuite à Hanovre et Hambourg. On ne connaît pas encore bien les conditions d'élaboration de cette exposition¹²¹. Il semble que Theodor Daübler (qui contribue à plusieurs reprises à *Valori Plastici*) et Ludwig Justi, le directeur de la *National Galerie*, s'y soient impliqués dès 1920. Cet événement devait sans doute être la contrepartie d'une exposition de jeunes artistes allemands à Rome qui n'eut finalement pas lieu. L'exposition comprend deux cents œuvres en tout : des peintures de Carrà et de de Chirico, de Morandi, mais aussi trois toiles de Francalancia, sept sculptures d'Arturo Martini, une peinture et deux bronzes de Melli, ainsi que pas moins de vingt-trois toiles d'Edita Broglio, qui se présente pour l'occasion sous son nom germanique : Edita von Zur Muelhen.

Maurizio Fagiolo a bien montré que Broglio avait pour objectif de permettre à ses artistes de pénétrer le territoire allemand¹²². L'année 1925 est cruciale pour ces échanges, qui se focalisent autour de la notion de réalisme magique. Le livre de Franz Roh, *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neusten europäischen Malerei* (« Après l'expressionnisme : Réalisme Magique : les problèmes de la nouvelle peinture européenne ») est édité cette année-là à Leipzig¹²³.

120 Sur les échanges entre Italie et Allemagne autour du réalisme magique et de la nouvelle objectivité, voir : Wieland Schmied, « *Realismo magico : un caso parallelo in Germania* », *Scuola Romana. Artisti a Roma tra le due guerre*, Mazzotta, Milan, 1988, p. 215-219, qui revient notamment sur la figure de Schrimpf. Voir aussi : Andres Lepick : « *Un nuovo Rinascimento per l'arte italiana ? « Valori Plastici » e il dialogo artistico Italia-Germania* », *Valori Plastici : XIII Quadriennale*, op. cit., p. 155-164.

121 Sur cet événement, voir les indications données par Maurizio Fagiolo dell'Arco et Elena Gigli, « *Dove va l'arte moderna ? « Mostra documentaria su Mario Broglio e "Valori Plastici" »* », *Valori Plastici : XIII Quadriennale*, op. cit., p. 290.

122 *Id.*, p. 275-302.

123 Franz Roh, *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neusten europäischen Malerei*, Klinkhardt

Sur la couverture de l'ouvrage, la *Tzigane endormie* du douanier Rousseau est un bon symbole de l'atmosphère de réalité suspendue qui caractérise la peinture du réalisme magique¹²⁴. Spécialiste de la photographie d'avant-garde, Franz Roh (1890 – 1965) cherche à faire une histoire de l'art le plus récent et présente le réalisme magique (ou, pour reprendre ses propres termes, post-expressionnisme) comme un dépassement de l'opposition entre la structure réaliste et la déformation expressionniste. Il ne faut donc surtout pas y voir un retour au réalisme ancien, ni surtout un mode d'expression qui corresponde à des positions politiquement réactionnaires :

Les réactionnaires, toutefois, s'illusionnent en pensant qu'avec le nouvel art, leur heure est arrivée. À bien y regarder, ce nouveau monde des objets continue à être étranger au concept courant de réalisme¹²⁵.

Dans son texte, Roh évoque en passant les noms d'Antonio Donghi, d'Edita Broglio et de Virgilio Guidi.

Cette même année se tient l'exposition « *Neue Sachlichkeit* » (Nouvelle Objectivité) à la *Städtische Kunsthalle* de Mannheim, à l'initiative du directeur du musée, Gustav Hartlaub. Ce dernier publie alors le célèbre catalogue dans lequel il distingue un courant de droite, classique et atemporel (représenté par Georg Schrimpf, Alexander Kanoldt, Carlo Mense) et une tendance de gauche, plus attentive à la vérité sociale et prompte à l'engagement (dont les représentants seraient Otto Dix, Max Beckmann, George Grosz). Donghi figure à côté du turinois Felice Casorati dans le catalogue de Gustav Hartlaub : ils sont tous deux classés du côté des « néo-classiques ».

c) De nouveaux protagonistes sur la scène artistique romaine.

Tandis que le groupe de *Valori Plastici* se dissout et que le réalisme magique romain peine à s'organiser collectivement face à *Novecento*, une nouvelle génération d'artistes se prépare à aborder la scène artistique romaine. Les artistes de la phase expressionniste de l'École Romaine forment une génération cohérente, née à l'aube du XX^{ème} siècle (Mafai naît en 1902, Scipione en 1904). Au début de l'année 1925, les deux jeunes étudiants de l'École libre de Nu font la connaissance d'une femme un peu plus âgée qu'eux et venue de Londres *via* Paris : Antonietta Raphaël. C'est sans doute de cette rencontre que l'on peut marquer le véritable début de la *Scuola di Via Cavour*, ce micro-mouvement à partir duquel va être élaborée la notion d'École Romaine. La jeune femme est née vers 1895¹²⁶ à Kowno, en Lituanie (empire russe), dans une famille de rabbins. À la mort de son père,

& Biermann, Leipzig, 1925.

124Henri Rousseau, *La bohémienne endormie*, 1924, huile sur toile, 201 x 130 cm, New York, Museum of Modern Art.

125Franz Roh, « *I reazionari, tuttavia, si illudono che con la nuova arte sia arrivata la loro ora. A ben vederlo, infatti, questo nuovo mondo degli oggetti continua ad essere estraneo al concetto corrente di realismo* », dir. Sandra Cecchini, *Post-espressionismo : realismo magico : problemi della nuova pittura europea*, Liguori, Naples, 2007, p. 19.

126La date de naissance d'Antonietta Raphaël fait débat, car l'artiste l'a volontairement falsifiée, sans doute pour atténuer la différence d'âge avec Mafai. Nous nous fondons sur la plupart des études qui semblent indiquer qu'elle est née en 1895.

Antonietta part pour Londres avec sa mère, pour rejoindre des membres de la famille qui s'y étaient installés. Elle habite l'*East End*, et vit en donnant des leçons de musique, fréquentant un milieu d'intellectuels et d'artistes de la communauté juive. Lorsque sa mère meurt, en 1923, Antonietta Raphaël décide de visiter l'Europe : elle se rend d'abord à Paris, puis sur la Côte d'Azur avant d'arriver à Rome, vraisemblablement à la fin de l'année 1924. Elle s'inscrit à l'École Libre de Nu¹²⁷ et, alors que Rome n'aurait dû être qu'une étape dans ce parcours culturel, « son destin se scelle »¹²⁸ dans cette ville lorsqu'elle commence à nouer une relation amoureuse avec Mario Mafai.

Mario Mafai et Gino Bonicchi (Scipione) se sont sans doute rencontrés vers 1924, par l'intermédiaire d'un ami commun. Mario Mafai (1902 – 1965) est un enfant naturel : le nom de Mafai a été inventé lors de la déclaration de sa naissance. Sa mère, venue de Pascara, s'est installée à Rome où elle tient bientôt une pension avec l'homme qu'elle a épousé¹²⁹. A peine plus jeune que son ami, Gino Bonicchi, qui signera Scipione à partir de 1927, est né à Macerata (Marches) mais sa famille est rapidement venue vivre à Rome. C'est un bon athlète amateur et une personnalité truculente, malgré une tuberculose contractée dans l'adolescence. Mafai pousse son ami à fréquenter l'École Libre de Nu de l'Académie des Beaux Arts, avant que lui-même ne s'en fasse exclure en 1925.

Les deux jeunes gens sont très proches et partagent tous leurs projets. Peu confiants dans les possibilités offertes par Rome, ils rêvent de partir à Cuba comme l'écrit Mafai, bien plus tard :

Vendre des tableaux était alors une chimère, il n'existait pas de collectionneurs ni de galeries, pas plus que d'individus disposés à croire que l'art moderne puisse être pris au sérieux ; le marché en était resté aux Tito, aux Ciardi, à Sartorio, à Carlandi et les chahuts futuristes n'avaient fait que confirmer la confiance accordée à ces peintres et à leurs sous-produits¹³⁰.

Pour trouver l'argent nécessaire au voyage, ils proposent à de petits commerçants de peindre des enseignes publicitaires qu'ils signent Bomaf (contraction de Bonicchi et de Mafai). Malgré l'enthousiasme des jeunes gens, les résultats ne sont guère concluants, et Scipione est bientôt touché par la première attaque grave de la tuberculose qui l'emportera en 1933. Avec leurs amis le poète Libero De Libero et le peintre Marino Mazzacurati, ces jeunes garçons font partie d'une nouvelle génération qui ne regarde que de loin les artistes établis du *Caffè Aragno*, une génération qui était

127La *Scuola Libera del Nudo* (École Libre du Nu) dépend de l'Académie des Beaux-Arts de Rome. Aujourd'hui comme autrefois, elle propose un enseignement pratique et théorique dans le cadre de la formation permanente.

128« *E la mia [sic] destino era segnato!* » (« et mon destin était scellé »), pour reprendre les mots célèbres de l'artiste, publiés dans son journal, et cités entre autres dans : Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Casa Mafai : da via Cavour a Parigi (1925-1933)*, Linea d'ombra libri, Coneglio, 2004, p. 98.

129Cette pension jouera un rôle important dans la vie du couple Raphaël-Mafai. Il y habitent quelques temps au début des années 1930 et la mère de Mafai y élève en partie leurs trois filles.

130Leonardo Sinisgalli, « *Vendere i quadri era una chimera allora, non esistevano collezionisti né gallerie, né individui disposti a credere che l'arte moderna fosse una cosa da prendersi sul serio; il mercato era rimasto fermo ancora ai Tito, i Ciardi, Sartorio, Carlandi e le schiamazzate futuriste non avevano fatto che confermare le fiducia su questi pittori e sui loro sottoprodotti.* », *Pittori che scrivono*, Ed. della Meridiana, Milan, 1954, p. 149.

trop jeune pour être mobilisée pendant la guerre, et qui est arrivée à maturité sous le fascisme.

Rapidement, les liens entre Antonietta Raphaël et Mario Mafai se font plus intimes. A la fin de l'année 1925 cependant, les artistes devenus amants se séparent après une série de tensions. Antonietta Raphaël, enceinte, se réfugie en Toscane où elle finit par accoucher seule d'une fille, Raffaella, aussi appelée Miriam. C'est lors de son retour à Rome, au cours de l'année suivante, que se forme vraiment ce qui va bientôt prendre le nom d'École de la *Via Cavour*.

Conclusion

Ainsi, autour de la revue *Valori Plastici* et de ses animateurs – Mario Broglio mais aussi les frères De Chirico – une dynamique se crée dès le sortir de la Première Guerre mondiale. Elle aboutit à la constitution d'un style appelé le réalisme magique et constitue le premier mouvement spécifiquement romain de l'entre-deux-guerres. Ce mouvement n'est pas organisé de façon structurée, néanmoins il s'insère comme un ensemble cohérent dans le débat artistique européen du retour à l'ordre, dialoguant en particulier avec les Allemands de la Nouvelle Objectivité.

A la fin des années 1920 cependant, alors que commence à s'affirmer un groupe de peintres bientôt connu sous le nom de *Scuola di via Cavour*, le succès du réalisme magique commence à fléchir. Le critique Alberto Francini parle par exemple avec mépris de la « métaphysique apprivoisée » de Riccardo Francalancia¹³¹. Cette formule est révélatrice d'une certaine lassitude envers un néo-classicisme dont la force novatrice s'essouffle manifestement. Quelles sont, pour autant, les possibilités pour une peinture expressionniste de réussir à Rome et au-delà ?

131 Alberto Francini, « *metafisica addomesticata* », « *Il "gruppo" di Roma alla XVIII Biennale di Venezia* », *L'Italia Letteraria*, 12 juin 1932, p. 3.

B : La « Scuola di via Cavour » : l'École Romaine comme expressionnisme, 1929 – 1933

Introduction : la Scuola di via Cavour, une rupture ?

Dans cette partie nous reviendrons sur les conditions du succès de la *Scuola di via Cavour* (École de la via Cavour), en essayant de comprendre comment cette peinture a pu apparaître comme une rupture avec le néo-classicisme qui avait prévalu à Rome dans les années 1920, malgré différents éléments de continuité avec plusieurs tendances qui l'ont directement précédée. Nous verrons ce qui a permis à Scipione, Mario Mafai et Antonietta Raphaël d'occuper quelques temps le devant de la scène artistique romaine puis nationale, alors que les deux niveaux semblaient se confondre pour la première fois.

Au moment où les néo-classiques, individuellement ou bien en groupe, essaient de se faire une place dans le nouvel ordre artistique organisé par le régime, émerge ce qui n'apparaît d'abord que comme un sous-courant du réalisme magique romain : la *Scuola di via Cavour* (l'École de la via Cavour). Ce nom provient de la rue où se trouve l'habitation de Mario Mafai et Antonietta Raphaël, car leur appartement-atelier est un point de ralliement pour d'autres artistes qui leur sont proches, comme Scipione et le peintre et sculpteur Marino Mazzacurati. Il est vrai que les productions de cette « École » ne sont pas très éloignées de la tendance du retour au musée et à la grande tradition¹³². Seules leurs références peuvent distinguer les jeunes artistes de leurs aînés romains : ils s'intéressent plus particulièrement à l'architecture baroque et à la peinture espagnole du début du XVII^{ème} siècle. Le néo-classicisme étant devenu l'apanage de *Novecento*, le style de la *via Cavour*, dont la catégorisation est délicate, apparaît à l'époque comme un moyen pour Rome de se distinguer du reste de la péninsule par le dynamisme de sa vie artistique.

L'École de la *via Cavour* a eu une existence très brève – cinq ans tout au plus s'écourent entre la première apparition des artistes au *Convegno di Roma* de 1928 et la mort de Scipione en 1933 – et elle n'a rassemblé qu'un nombre très réduit d'artistes, majoritairement des peintres. Néanmoins, sa réception lui a donné une place non négligeable dans l'histoire de l'art italien. Il faut alors examiner la perception critique et le problème des catégories utilisées pour parler de cette peinture, car ces catégories correspondant à des systèmes intellectuels ou à des visions du monde particulières, conditionnant le succès des artistes à long terme. Aujourd'hui, on classe plutôt ce mouvement du côté de l'expressionnisme, mais ce n'est pas ainsi qu'il est reçu à l'époque. Les termes employés pour définir cette peinture sont alors nombreux et ils recouvrent chacun des enjeux spécifiques. De plus, les artistes de la *via Cavour* prennent soin de ne se ranger sous aucune

¹³²Voir p. 27

bannière stylistique. L'un des intérêts des productions du petit groupe de la *via Cavour* est sans doute d'indiquer une voie pour renouveler le néo-classicisme, tout en contraignant les observateurs contemporains à reconsidérer les catégories existantes.

1) Les conditions de possibilité de l'invention de la scuola di via Cavour

a) Le besoin d'un renouvellement : l'exposition // Convegno (1928)

Le succès de la *Scuola di via Cavour* provient de ce que les œuvres qu'elle présente semblent une alternative à un néo-classicisme qui commence à s'essouffler. L'essor de *Novecento* au cours des années 1920 ne doit pas occulter le fait que, dès le début de la décennie, le « retour à l'ordre » ne fait pas l'unanimité. À côté des thuriféraires de l'entreprise de Margherita Sarfatti, le scepticisme d'une certaine critique se manifeste rapidement, à Rome en particulier. Nous avons vu les raisons des réticences d'un Emilio Cecchi, qui restait attaché aux solutions impressionnistes¹³³. En 1925, à l'occasion des Biennales Romaines, ce dernier, pourtant rédacteur à *Valori Plastici* s'en prend aux néo-classiques dont il estime les productions falotes :

Quant au groupe "néo-classique", [...] il faut dire d'emblée que rien ne leur manque tant que la physionomie et [...] la consistance d'un groupe. C'est sa fortune ; peut-être la seule. Un peu plus serrée entre les guides et les serre-files, cette jeune bande, dans la netteté de l'uniforme, boutons brillants, marche les bras ballants et désordonnée comme des pensionnaires à la promenade¹³⁴.

À la fin des années 1920, Emilio Cecchi, qui a d'ailleurs signé le *Manifeste des Intellectuels antifascistes* et ne saurait soutenir les efforts de *Novecento*, finit par offrir son soutien aux expressionnistes contre les néo-classiques¹³⁵. Cette attitude est caractéristique de ce qui permettra le succès de la *Scuola di via Cavour*.

Plus largement, à mesure que se confirme le succès de la tendance néo-classique, les citations académiques ou archaïsantes dénuées d'inspiration se multiplient. La nécessité, dans le cadre de la critique, de distinguer constamment un renouvellement formel rendu possible par le retour à la tradition et une répétition stérile de formules éprouvées conduit pour beaucoup à une lassitude générale envers tout le courant néo-classique. De plus, dès la fin des années 1920, *Novecento* est en crise : le soutien de Mussolini fait défaut au mouvement et Margherita Sarfatti subit les attaques de la presse, en particulier celles que publie le bouillant *ras* de Crémone Roberto

133 Voir p. 42

134 Emilio Cecchi, « *Quanto al "gruppo neoclassico" [...] occorre dir subito che nulla gli manca come la fisionomia, [...], la consistenza d'un gruppo. E' la sua fortuna; forse la sua unica fortuna. Un poco più stretta tra le guide e i serrafila, questa giovane comitiva, che, nel lindore dell'uniforme, bottoni raggianti, cammina ciondolona e disordinata come i convittori fuori porta.* », *L'esame*, Monza, février 1924, cité dans : Francesca Romana Morelli, *Cipriano Efisio Oppo : un legislatore per l'arte : scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, De Luca, Rome, 2000, p. 296.

135 Rédigé par Benedetto Croce en réponse au *Manifesto degli intellettuali fascisti*, le *Manifesto degli intellettuali antifascisti* fut publié sur le quotidien *Il Mondo*, Rome, le 1er mai 1925.

Farinacci (1892 – 1945) dans son journal *Il Regime fascista*.

En 1928 se tient l'une des premières expositions à laquelle participent les artistes de la *via Cavour*. Le *Convegno Giovani Pittori Romani* (« Congrès des jeunes peintres romains ») a lieu au *Circolo di Roma*, dans le Palais Doria et a pour objectif de permettre à de nouvelles tendances de s'exprimer. Quarante ans plus tard, le professeur Giovanni Sangiorgi revient sur le *Convegno* :

De cette façon le "*Convegno*" de Rome [...] atteignait ses objectifs : faire connaître et valoriser les jeunes les plus prometteurs pour qui, parce qu'innovants et éloignés du style courant, il était difficile de témoigner de la validité de leur propre vocation et parfois de vivre par manque de moyens¹³⁶.

L'exposition ouvre ses portes le 21 janvier, présentée par le jeune critique Corrado Pavolini (1898 – 1980)¹³⁷. Y participent des artistes déjà confirmés comme le néo-classique Francesco Di Cocco (1900 – 1989) ou Gisberto Ceracchini (1899 – 1992), peintre autodidacte d'inspiration archaïsante, qui figure parmi les organisateurs de l'exposition. Scipione y expose une seule toile, un paysage (*Contemplazione*¹³⁸), tandis que Mafai en présente huit, dont un autoportrait, un portrait de femme et des vues de Rome qui sont remarquées. Ces vues, déjà marquées par l'expressionnisme, représentent une nouveauté au seuil de la décennie.

Pour autant, ce renouvellement formel dans le traitement de sujets plutôt traditionnels n'est pas compris par tous. En réalité, à ce moment-là, aucun critique n'envisage l'éventualité de l'existence d'une École Romaine, pas même à l'état embryonnaire. Dans la recension de l'exposition qu'il rédige pour le quotidien fasciste *Il Tevere*, publiée le 23 janvier 1929, Corrado Pavolini s'attarde sur la dernière génération artistique (son article s'intitule : « *Artisti giovani al Convegno di Roma* », « Jeunes artistes au Congrès de Rome »)¹³⁹. Le critique rend compte de la situation dans laquelle s'inscrivent les artistes romains en début de carrière :

L'environnement artistique à Rome est trop divisé. Rivalités et jalousies de village y ont empêché que se forme, nous ne dirons pas un « groupe » ou une « école » romaine que personne ne souhaite, mais cette atmosphère de sympathie réciproque, d'entente générale qui est la base nécessaire de tout développement civil et harmonieux des forces¹⁴⁰.

En dehors du fait que les conditions pour son apparition ne soient pas réunies, Pavolini n'estime

136Giovanni Sangiorgi, « *In tal modo il "Convegno" di Roma, fondato dal giovanissimo Giovanni De Menace, raggiungeva i suoi obbiettivi : far conoscere e valorizzare i giovani più promettenti ai quali, perché innovatori lontani dallo stile corrente era difficile testimoniare la validità della propria vocazione e talvolta perfino vivere per mancanza di mezzi.* », Mario Mafai, Ente Premi di Roma, Rome, 1969.

137La *Scuola di via Cavour*, et en particulier Mario Mafai, est aussi soutenue par Alessandro Pavolini (1903 – 1945), le frère de Corrado Pavolini, futur ministre du Minculpop et directeur de *L'Italia Letteraria*, dès ses premiers balbutiements.

138Scipione, *Contemplazione (Tramonto)*, 1928, huile sur toile, 48 x 59 cm, Milan, coll. particulière. La toile faisait autrefois partie de la collection della Ragione.

139Citée dans : dir. Fabrizio D'Amico et Marco Goldin, *Casa Mafai*, Linea d'ombra libri, Conegliano, 2004, p. 113-114.

140Corrado Pavolini, « *L'ambiente artistico a Roma è stato troppo diviso. Rivalità e invidie da villaggio vi hanno impedito il formarsi, non diciamo di un 'gruppo', o d'una 'scuola' romana che nessuno desidera, ma di quella atmosfera di reciproca simpatia, di generica intesa comune che è la base necessaria per ogni civile e armonioso sviluppo di forze* », « *Artisti giovani al Convegno di Roma* », *Il Tevere*, Rome, 23 janvier 1929.

donc même pas souhaitable la formation d'un mouvement spécifiquement romain. En effet, à ce moment-là, la position du critique est dans la ligne des efforts de la politique culturelle fasciste : tous semblent aspirer à la constitution d'un groupe national, qui dépasse les traditionnels clivages régionaux. Sa capacité à proposer un projet italien fut d'ailleurs l'une des raisons principale du succès de *Novecento*. D'une manière générale, la modernité artistique est alors assimilée à la capacité de constituer un courant national, quitte à ce qu'en réalité ce courant soit localisé dans un centre unique comme cela est le cas en France par exemple. Si chacun s'accorde à reconnaître que les écoles régionales ont donné à l'Italie ses plus belles réalisations à une époque ancienne, elles paraissent obsolètes depuis l'unification du pays. La fragmentation de la scène culturelle apparaît d'ailleurs comme l'un des facteurs responsables du déclin artistique de la péninsule. Roberto Longhi le disait en 1926, évoquant, à propos d'une toile néo-classique de Carlo Socrate, la possibilité manquée de construire une école nationale dès le début du XIX^{ème} siècle :

Ce que nous enseigne, pour ainsi dire, ce portrait sobre et naturellement antique, c'est comment la première moitié du XIX^{ème} siècle italien aurait dû peindre pour ne pas s'appauvrir dans l'étroitesse des petites écoles bourgeoises qui ont fleuri au cours de la seconde moitié du siècle¹⁴¹.

La mise en avant d'une École de Rome se fait alors à contre-courant de ces projets. La seule manière de la faire accepter serait de la présenter comme l'incarnation de cette école nationale désirée, à l'image de l'École de Paris qui fait la réputation artistique de la France à l'étranger. C'est ce qui se passera dans un second temps, après 1931, mais pour l'heure, la *Scuola di via Cavour* a encore une portée trop restreinte pour assumer ce rôle : elle compte peu de membres et ceux-ci sont encore jeunes. Comment expliquer alors que les artistes de la *via Cavour* mobilisent aussi rapidement autour d'eux un certain nombre de critiques prêts à les défendre comme une tendance constituée ?

Au contraire de ce qui se passe pour Pavolini, le soutien d'Oppo aux jeunes expressionnistes du *Convegno* s'explique par la recherche qu'il mène d'une alternative à *Novecento*. Le succès de la *via Cavour* peut alors se comprendre dans le cadre de la rivalité personnelle qui oppose Cipriano Efisio Oppo et Margherita Sarfatti, tous deux désireux de contrôler la politique culturelle du régime. Dans la *La Tribuna*, périodique fasciste qui est, en matière artistique, la tribune d'Oppo lui-même, ce dernier souligne la diversité des œuvres exposées au *Convegno*¹⁴². Il salue l'apparition d'une génération nouvelle, talentueuse et arrivée à maturité à l'aube du régime. Le critique passe rapidement sur l'unique composition de Scipione, mais il rapproche les œuvres présentées par Mafai

141Roberto Longhi, « *Insegna insomma, per di così, questo sobrio e naturalmente antico ritratto, come la prima metà dell'800 italiano avrebbe dovuto dipingere per non impoverirsi nei misurini delle scuiolette borghesi fiorite nelle seconda.* » *Storia di Carlo Socrate, op. cit.*, p. 49.

142Cipriano Efisio Oppo, « *La mostra al "Convegno". Giovani pittori romani* », « *Mafai e Scipione alla Galleria di Roma* », *La Tribuna*, Rome, 13 novembre 1930, p. 3, cité dans : *Cipriano Effisio Oppo : un legislatore per l'arte, op. cit.* p. 130.

de la peinture de l'École de Paris qu'il prend soin de ne pas nommer explicitement. A propos d'un portrait de femme présenté par Mafai, il convoque, de façon individuelle, les figures de Maurice Utrillo, de Maurice Vlaminck, ainsi que d'André Derain.

Scipione n'a qu'une petite composition plaisante, à partir de laquelle on ne peut se faire une opinion. De toutes les façons, ici aussi la peinture est écrasée par le schéma du sujet.

[...] Même Mafai se souvient, dans les vues de ville, d'Utrillo, de Waroquier, de Vlaminck, et dans le portrait de femme, excellent dans sa puissance plastique, de Derain. A sa manière cependant. Avec un enthousiasme juvénile. Avec ses qualités propres. Nous regrettons le vernis de cette peinture, ainsi que certaines déformations inutiles qui se comprennent néanmoins, quand elles sont faites par quelqu'un qui dessine avec esprit¹⁴³.

Les références choisies sont celles de cette modernité « apprivoisée »¹⁴⁴ développée par les artistes de l'École de Paris et qui avait tant attiré l'attention des Italiens lors de la Biennale de Venise de 1928.

Oppo ne distingue pas les œuvres de la *via Cavour* du reste des travaux exposés et il place Mafai et Scipione aux côtés de Francesco Di Cocco et d'autres artistes romains, définis comme « *antimpressionisti* » (anti-impressionnistes) et rangés du côté de la forme et de *Valori Plastici* :

Qu'ont en commun Ceracchini, Bandinelli, Di Cocco, Vannuccini, Scipione, Mafai ? En fait de technique ou d'école, rien de précis. Mais il est certain qu'ils sont tous anti-impressionnistes¹⁴⁵.

Par la suite, tout en apportant un soutien sans faille aux artistes de la *via Cavour*, on verra qu'Oppo tente régulièrement de canaliser leur tendance à la « déformation ».

Néanmoins, ce qu'Oppo s'applique à présenter comme un ensemble produit une forte impression d'hétérogénéité stylistique. Pour surmonter cette difficulté, le critique insiste sur le fait que les artistes de l'exposition n'ont en commun ni une technique ni une école. Il défend l'idée d'une tendance diffuse, au spectre plus large qu'une simple école locale. A nouveau, cette notion d'école est perçue de manière très négative : ce n'est plus l'école régionale de la Renaissance mais celle des avant-gardes, qui fonctionnent selon une succession d'« -ismes ». Le critique trouve un dénominateur commun aux œuvres de la *via Cavour* et à celles du réalisme magique : pour lui, ce qui les caractérise toutes, c'est la qualité synthétique de cette peinture, qui lui permet de se dégager du réalisme :

[Les artistes] montrent leur volonté de voir la forme et le récit hors de la tyrannie du naturalisme uniquement optique et occasionnel¹⁴⁶.

143Cipriano Efisio Oppo, « *Lo Scipione ha soltanto una piccola piacevole composizione dalla quale non ci si ricava un giudizio. In ogni modo anche qui la pittura è sopraffatta dallo schema del soggetto.*

[...] *Pure il Mafai si ricorda nelle vedute di città di Utrillo, di Waroquier, di Vlaminck, e nel ritratto di donna, ottimo come potenza plastica, di Derain. Ma a suo modo. Con entusiasmo giovanile. Con qualità sue, specie di colore. Ci spiace il verniciume di questa pittura e certe inutili deformazioni che pure si capiscono fatte da uno che disegna con spirito.* », *id.*

144Nous reprenons l'expression d'Alberto Francini à propos de la Métaphysique (voir p. 51)

145Cipriano Efisio Oppo, « *Cosa hanno in comune il Ceracchini, il Bandinelli, il Di Cocco, il Vannuccini, lo Scipione, il Mafai? Nulla di preciso in fatto di tecnica e di scuola. Ma certo sono tutti antimpressionisti* », « *Mafai e Scipione alla Galleria di Roma* », *op. cit.*

146Cipriano Efisio Oppo, « *dimostrano di volere la forma e il racconto fuori della tirannia del verismo soltanto ottico*

Il s'agit pour Oppo de rendre compte, d'une manière positive, des libertés prises par rapport au réalisme, tant, bien entendu, qu'il ne s'agit pas de déformation expressive. Le terme de « synthèse » est caractéristique des valeurs néo-classiques et marque bien les efforts que déploie Oppo pour intégrer les œuvres de la *via Cavour* dans les rangs du néo-classicisme. Ces artistes qui cherchent à fuir la « tyrannie du naturalisme » seront bientôt appelés des « irréalistes » par le critique Roberto Longhi¹⁴⁷.

b) Roberto Longhi (1890 – 1970)

Ce ne sont donc pas tout à fait des inconnus que Longhi met en avant lorsqu'il leur consacre une partie de sa recension de la première exposition du Syndicat des Artistes du Latium. Ce compte-rendu paraît en deux parties, le 7 et le 14 avril 1929 sur *La Fiera Letteraria*¹⁴⁸, l'une des principales revues culturelles de l'époque, dont Longhi est un collaborateur régulier. Cet écrit est généralement considéré comme marquant la naissance de l'École Romaine car Longhi forge pour l'occasion la formule de « *Scuola della via Cavour* » : c'est la première mention explicite d'un mouvement romain spécifique.

L'étiquette est volontairement pompeuse : Longhi a recours à une emphase humoristique pour évoquer un petit groupe d'amis gravitant autour de l'habitation d'un jeune couple. En novembre 1927, en effet, après une période de séparation et la naissance de leur première fille, Antonietta Raphaël et Mario Mafai se sont installés au numéro 325 de la *via Cavour*. Situé au bas de la pente de cette importante artère, l'endroit est proche du Colisée. Leur appartement-atelier situé au dernier étage de l'immeuble et doté d'une belle terrasse est fréquenté par d'autres artistes comme Scipione, l'ami de Mafai ou le jeune peintre Renato Marino Mazzacurati, fraîchement arrivé de Bologne et qui fréquente lui aussi l'École Libre de Nu de Rome. S'y retrouvent encore les écrivains Enrico Falqui, Giuseppe Ungaretti, Leonardo Sinisgalli ainsi qu'Antonino Santangelo, qui est alors bibliothécaire à l'Institut d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. Ces rassemblement perdurent jusqu'au départ de Mafai et Raphaël pour Paris en 1930. Par la suite, comme nous le verrons, les termes de « *Scuola di via Cavour* » et de « *Scuola romana* » seront utilisées de manière quasi indifférente alors qu'ils recouvrent des réalités qui, si elles se recoupent partiellement, restent à distinguer rigoureusement.

La première exposition du Syndicat des Artistes du Latium a été inaugurée le 1er mars 1929 au Palais des Expositions, *via Nazionale* à Rome¹⁴⁹. L'événement constitue une bonne occasion de

e occasionale. », « *Mafai e Scipione alla Galleria di Roma* », *op. cit.*.

147 Roberto Longhi, « *La Mostra romana degli artisti sindacati* », *La Fiera Letteraria*, 14 avril 1929.

148 Sur cette revue, voir : Diego Divano, *Alle origini della « Fiera Letteraria » (1925 – 1926)*, Società Editrice Fiorentina, Florence, 2009.

149 Roberto Longhi, « *La Mostra romana degli artisti sindacati* », *La Fiera Letteraria*, 7 avril 1929, p. 4.

faire le point sur la situation artistique nationale, voire de donner des pronostics sur l'avenir des différentes tendances et, comme universitaire autant que comme critique averti, Roberto Longhi se sent légitime pour mener cette tâche à bien. En 1929, à l'âge de quarante ans, il est déjà un historien d'art reconnu, dont la notoriété de critique n'est plus à faire. Né en 1890, il obtient son diplôme (*laurea*) à Turin, en soutenant une thèse sur Le Caravage sous la direction de Pietro Toesca. Il fait ses premiers pas de critique aux côtés des Futuristes, dans la revue *La Voce*. Après la première guerre, il s'affirme de manière fracassante à Rome en faisant une critique très négative de l'exposition de Giorgio de Chirico à la *Casa d'Arte Bragaglia*¹⁵⁰. Entre 1920 et 1922, il parfait sa culture artistique ancienne mais aussi moderne en parcourant l'Europe (France, Espagne, Europe centrale) avec le mécène florentin Alessandro Contini-Bonacossi (1878 – 1955), qu'il a rencontré sur le front et avec qui il reste très lié. Parallèlement, Longhi continue ses études académiques en travaillant sur Piero Della Francesca et sur la peinture vénitienne sous la direction d'Adolfo Venturi à Rome. En 1927, il publie dans la collection de *Valori Plastici* une monographie sur Piero Della Francesca¹⁵¹ qui a eu une influence importante dans les cercles artistiques et poursuit son travail de critique dans différentes revues, en particulier dans *L'Italia Letteraria*.

L'attitude de Longhi par rapport au néo-classicisme est complexe. Le critique voue une haine farouche à De Chirico et à Armando Spadini. C'est d'ailleurs en partie contre eux qu'il soutient les artistes du réalisme magique romain, comme Antonio Donghi et Carlo Socrate. Cependant, tout comme son ami Emilio Cecchi, Longhi n'est pas certainement pas un défenseur du néo-classicisme en tant que tel.

c) La première Exposition du Syndicat fasciste des artistes du Latium

La *Prima Mostra del Sindacato laziale fascista degli artisti* (« Première exposition du syndicat des artistes du Latium ») est inaugurée le 1er mars 1929, dans le grand Palais des Expositions, sur la *via Nazionale* à Rome. Le ministre de l'Instruction Publique Giuseppe Bottai (1895 – 1959) est le président honoraire de la manifestation, mais son véritable animateur est Cipriano Efisio Oppo, qui est alors Secrétaire National du Syndicat des Beaux-Arts. Les implications de l'exposition dépassent la portée régionale que laisse entendre son titre, puisque qu'il s'agit d'une étape dans la sélection des œuvres pour l'Exposition Quadriennale qui se tiendra deux ans plus tard au même endroit et qu'Oppo est déjà en train de préparer. En effet, cette manifestation se tient dans le contexte de la mise en place d'un nouvel ordre artistique sous l'égide de l'État fasciste¹⁵². Les expositions syndicales sont les pierres angulaires de cet édifice pyramidal qui s'étend

¹⁵⁰ Voir p. 31

¹⁵¹ Roberto Longhi, *Piero Della Francesca*, Ed. Valori Plastici, Rome, 1927.

¹⁵² Sur cette organisation, voir : Pia Vivarelli, « *La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo* », *Gli*

du chef-lieu de province à la Quadriennale romaine¹⁵³. Cette organisation est d'autant mieux accueillie à Rome qu'elle ne va à l'encontre d'aucune autre initiative privée sérieuse, mais vient au contraire pallier un manque. Les œuvres, envoyées par les artistes affiliés au Syndicat, sont sélectionnées par des jurys composés en grande partie d'artistes reconnus. A tous les niveaux, ces expositions se veulent des instances légitimantes, des points de repère dans le système de l'art moderne dont les hiérarchies semblent mouvantes.

Dans le premier des deux articles qu'il consacre à l'exposition, Roberto Longhi commence par interroger l'étiquette commune des artistes qui se reconnaissent comme des « *sindacati* » (syndiqués) tout en exposant des œuvres d'une grande diversité stylistique :

Ce n'est pas le moment d'insister sur le nouvel attribut, commode, de "syndiqué", conféré aux exposants et qui, dès le titre de l'exposition, prend une importance insolite ; aussi parce que cet attribut ne se donne pas pour objectif d'embrasser la diversité de leur art, dont en revanche il nous faut parler, mais qu'il correspond seulement au mode qu'ils ont choisi pour se regrouper et convenir de certains principes de rassemblement pas catégories. Si bien qu'ensuite, pour éclaircir l'essence véritable et les limites de ce singulier *consortium*, la forme syndicale, dans la bouche de ses dirigeants, pourra avoir une fonction de premier ordre et décisive, s'agissant, en l'espèce, des artistes ; à savoir la fonction de devoir peser des qualités moins palpables et de ne pas fonder de définition sur le critère d'une simple apparence professionnelle, ou sur la garantie pure et simple des instruments de travail exposés, des outils du métier (comme le seraient le pinceau, le scalpel, les marteaux, le compas, *etc*). Au contraire, il nous semble que ce serait une occasion tout-à-fait inespérée – puisse-t-elle toucher des gens au cerveau lucide et un tantinet intransigeant – pour commencer à marquer une claire démarcation entre la production et le nom des artistes ; avec pour conséquence un tri ou un acheminement des indésirables vers d'autres catégories plus appropriées qu'il sera temps d'énumérer une autre fois¹⁵⁴.

L'exposition syndicale se caractérise en effet par une hétérogénéité constitutive des envois : avec le jury de sélection, Oppo a cherché à conserver une pluralité des expressions et à ne surtout pas imposer un style « fasciste ». Il n'a donc pas déterminé un style qui serait le seul recevable ; en revanche, son autorité joue lorsqu'il s'agit de trancher le nœud gordien entre ce qui peut être considéré comme de l'art et ce qui n'en est pas et ne peut donc pas figurer dans l'exposition. Devant cette diversité, Longhi loue le Syndicat d'avoir évité la confusion dans l'espace pourtant immense du Palais des Expositions, en ne présentant qu'un nombre réduit d'œuvres de chaque exposant. C'est

anni del Premio Bergamo : arte in Italia intorno agli anni Trenta, Electa, Milan, 1993, p. 24-38.

153 Sur le rôle de la Quadriennale dans l'organisation fasciste de la culture, voir Claudia Salaris, *La quadriennale : storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Venise, Marsilio, 2004, 289 p.

154 Roberto Longhi, « *Non è questo il momento d'insistere sul nuovo, pratico attributo di « sindacati », conferito agli espositori e che, fin dal titolo, fa insolito spicco; anche perché l'attributo non vuole già impegnare la varietà dell'arte loro, di cui invece ci tocca a parlare: ma soltanto il modo ch'essi hanno scelto per aggrupparsi e convenire in certi principi di collegamento categorico. Sebbene poi, a chiarire la vera essenza e i limiti di codesto singolare consorzio, la forma sindacale per bocca dei suoi dirigenti, potrà avere una funzione di prim'ordine e decisiva, trattandosi, nella fattispecie, di artisti; e cioè di dover pesare qualità meno palpabili e da non definirsi col criterio di una mera apparenza professionale, o sul contrassegno puro e semplice degli esibiti strumenti di lavoro, dei ferri del mestiere: come sarebbero pennello, scalpello, mazzuoli, archipendolo, etc. A noi anzi pare che questa sarà la più insperata occasione – possa toccare a gente di cervello lucido e un tantino spietata – per iniziare una chiarificante demarcazione tra il fatto e il nome di artisti; con un conseguente smistamento od avviamento degli indesiderabili verso altre categorie più appropriate che un'altra volta sarà il caso di enumerare* », « *La Mostra romana degli artisti sindacati* », 7 avril 1929, *op. cit.*

donc un véritable succès pour le Syndicat, qui a su dépasser l'hétérogénéité stylistique de l'offre pour présenter un panorama lisible de la création artistique contemporaine. Après ce préambule général louangeur, Longhi passe à la description commentée de l'exposition.

d) Réalistes et « Irréalistes »

Le critique commence par les personnalités les plus en vue de l'exposition, qui sont aussi celles qu'il préfère : il y a, semble-t-il, un consensus autour du sculpteur alors très en vogue Arturo Dazzi (1881 – 1966). Ensuite, Longhi évoque les expositions rétrospectives qui sont prévues dans le cadre de la Quadriennale et qui rendent hommages à des artistes confirmés. Longhi rappelle ainsi l'exposition consacrée aux peintres Norberto Pazzini et Antonio Mancini qui, à près de 80 ans, fait cette année-là son entrée à la *Reale Accademia d'Italia*. Viennent ensuite les artistes néo-classiques, que Longhi préfère appeler « réalistes ». Il s'arrête sur le cas des Romains de *Valori Plastici* dont il apprécie le travail : les peintres Amerigo Bartoli et Carlo Socrate, ainsi que Cipriano Efisio Oppo qui est représenté pour ses activités de peintre alors même qu'il a travaillé à l'organisation de l'exposition. Ces artistes sont approuvés pour les références qu'ils font à la grande tradition italienne : ils n'ont pas cédé aux sirènes de l'archaïsme qui sont pour Longhi une référence absolument négative¹⁵⁵.

A propos de la peinture d'Oppo, Roberto Longhi met en avant une origine proprement italienne de l'art moderne qui prendrait sa source dans la tradition la plus ancienne :

L'affirmation explicite, dans les toiles [d'Oppo], que la peinture moderne ne commence pas avec Manet, et encore moins avec Matisse ; et qu'il convient mieux alors de se référer aux sources italiennes entre le 16^{ème} et le 17^{ème} siècle, nous paraît très bien fondée et mériterait que l'on fasse à ce sujet un discours plus long, qui démontrerait sa portée exemplaire pour notre peinture nationale¹⁵⁶.

Longhi rejoint la position défendue par Oppo lui-même, qui cherche à dégager l'art italien de toute influence étrangère. La référence à une modernité italienne dans la continuité de la tradition historique prévaut sur la conception d'un art moderne assimilé au développement des « -ismes », mouvements d'avant-garde français. Pour appuyer son argumentation, Longhi convoque les deux figures de proue de l'impressionnisme d'abord, puis du fauvisme. Le cubisme et le futurisme ne sont pas mentionnés, qui pourraient difficilement s'insérer dans la succession construite par l'historien de l'art.

Une semaine après ce premier compte-rendu, sans surprise pour qui connaît les positions du

155 Voir p. 74

156 Roberto Longhi, « *L'affermazione implicita nelle sue tele, che la pittura moderna non comincia con Manet, e, meno ancora con Matisse; e che meglio convenga dunque rifarsi alle sorgenti italiane tra il Cinque e il Seicento, ci pare fondatissima e meriterebbe un discorso più lungo che ne dimostrasse la portata esemplare per la pittura nostrana* », « *La Mostra romana degli artisti sindacati* », 7 avril 1929, *op. cit.*

critique, le deuxième article sur l'exposition syndicale paraît dans les pages de *L'Italia Letteraria*¹⁵⁷. Longhi a eu le temps de retourner visiter l'exposition, et, portant le sous-titre « *Clima e opere degli irrealisti* » (Climat et œuvres des irréalistes), l'intégralité de son nouveau texte est consacrée à ceux qu'il appelle les « irréalistes ». L'article avait été annoncé le 7 avril par ces mots, qui précisaient ce que Longhi entendait par ce terme d' « irréalistes » :

Il nous reste maintenant à faire un trajet sur la rive des irréalistes, des néo-primitifs, des hallucinés et des expressionnistes ; qu'ils soient nos compatriotes ou des artistes d'importation. Un drapeau, de multiples enseignes¹⁵⁸.

Longhi évoque là des valeurs artistiques moins consacrées que dans le premier article et il anticipe une éventuelle critique en se justifiant d'emblée de ne pas exagérer l'importance d'un phénomène négligeable :

Mais pourquoi ne pas attiser, fût-ce d'une seule étincelle, le feu issu d'une combustion spontanée ou bien pourquoi nier que c'est justement de ce côté que l'on peut attendre les surprises de l'inédit¹⁵⁹ ?

L'historien d'art définit ainsi son attitude comme celle d'un commentateur engagé et son article est un véritable soutien polémique aux jeunes artistes. Longhi peint les « irréalistes » comme des artistes qui viennent des marges de la scène artistique et se définissent par leur stratégie de distinction individuelle :

Si l'on voulait en dresser une esquisse générale, la coutume complexe des irréalistes serait la suivante : il s'agit de les distinguer entre eux pour l'énergie intrinsèque qu'ils mettent à se diversifier et à se produire comme exemplaire unique. Pourtant, tendrait à les réunir une tendance commune à s'évader des moules habituels de la vision ordinaire, à insister sur le droit des sens purs et de la pure imagination, de l'invention, et peut-être du rêve ; une délectation de la déformation expressive, du signe magique ; une divagation dans le mythe, une façon de s'essayer aux numéros les plus irrationnels, autrefois détachés, comme le sont ceux-ci, de tout lien de temps et de lieu, tous modes, finalement une façon de ne pas être réels¹⁶⁰.

Il s'agirait alors d'une peinture aux implications très individualistes, s'expliquant par le caractère fantasque des artistes évoqués, par leurs personnalités et leurs parcours, plutôt que par un programme théoriquement élaboré.

Après avoir évoqué de façon très sévère les œuvres de Pasquarosa Bertolotti (le modèle

157 Roberto Longhi, « *La Mostra romana degli artisti sindacati* », *L'Italia Letteraria*, 14 avril 1929, p. 4.

158 Roberto Longhi, « *Ci rimane ora da tragittare sulla ripa degli irrealisti, dei neo-primitivi, degli allucinati e degli espressionisti; nostrani o d'importazione. Un drappello, e molto insegne* », 14 avril 1929, *op. cit.*

159 Roberto Longhi, « *Ma perché non attizzare il fuoco, fosse di una sola scintilla, sorto per combustione spontanea, o negare che proprio da questa parte siano da attendersi le sorprese dell'inédito?* », *id.*

160 Roberto Longhi, « *A volerlo abbozzare genericamente, sarebbe questo il complicato costume degli irrealisti; ché fra di loro c'è poi molto da distinguere, anche per l'energia, ad essi connaturata, nel diversificarsi e nel prodursi come esemplari unici. Li riunirebbe pur sempre una tendenza comune ad evadere dagli stampi consueti della visione ordinaria, ad insistere sui diritti del puro senso o della pura immaginazione, dell'invenzione, e magari del sogno; un bearsi nella deformazione espressiva, nel segno magico; un divagare nel mito, un provarsi nei numeri più irrazionali, una volta scioltoli, come usano costoro, dai legamenti di tempo e di luogo: tutti modi, insomma, di non essere reali.* », *id.*

d'Anticoli Corrado devenu peintre est critiqué pour son usage des couleurs, jugé trop sensuel), puis celles de Riccardo Francalancia et du toscan Gisberto Ceracchini, l'article s'achève par une évocation de la *Scuola di via Cavour*. Celle-ci est assimilée à l'expressionnisme, dans un paragraphe relativement court mais qui laisse la place d'honneur à ces artistes, à qui Longhi donne un caractère suffisamment sulfureux pour qu'il laisse le lecteur rêveur :

Restent les mixtures explosives. Précisément sur les confins de cette zone obscure et dévastée où un impressionisme décrépît se transforme en hallucination expressionniste, en cabale et en magie, il y a en effet les petits hameaux attendrissants et d'une virulence bacillaire de Mafai, dont la température citée plus haut – qui se mesurait encore mieux lors de la récente exposition au "*Convegno*" de Rome – pourrait s'inscrire à la suite d'un Raoul Dufy, mais dans une version locale, bien de chez nous. Tout comme la peinture d'Antonietta Raphaël, non pas tant dans le paysage qui est ici à côté de ceux de Mafai que dans d'autres choses qui me sont tombées sous les yeux lorsque je m'informais sur ce qu'à cause de leur adresse j'appellerais "l'École de la via Cavour" et qui pourraient révéler les premiers vagissements ou bien la croissance rapide d'une sœur de lait de Chagall, avec, bien entendu, toute la distance nécessaire. Un art excentrique et anarchisant qui pourrait difficilement s'enraciner chez nous, mais qui est tout de même un signe à noter, par les temps qui courent¹⁶¹.

La dimension nationale de la peinture de Mafai est largement mise en avant. Cependant, la référence positive à des artistes parisiens reconnus est essentielle : le parallèle esquissé suggère que Rome peut avoir des artistes d'un niveau équivalent à ceux de l'École de Paris, tandis que la présence d'une artiste étrangère apparaît comme un signe d'ouverture encourageant, bien que Longhi prédise à ces œuvres un avenir plutôt incertain. Évoquer la figure de Chagall à propos d'Antonietta Raphaël deviendra rapidement un lieu commun critique. En tant qu'incarnation de la modernité parisienne, le peintre russe constitue une référence fortement ambivalente, car comme l'a montré Kenneth Silver, il est :

la quintessence d'une certaine peinture parisienne : folklorique, moderne, colorée, pétrie de mythologie personnelle et de fantaisie¹⁶².

La comparaison est établie surtout pour des raisons d'origines orientales et juives, car les deux peintures apparaissent assez différentes à l'examen¹⁶³.

L'article de Longhi n'est accompagné d'aucune reproduction d'œuvre d'artistes de la *via Cavour*. Le critique insiste sur le fait que les toiles présentées dans l'exposition ne sont pas les plus

161 Roberto Longhi, « *Rimangono le misture esplosive. Proprio sul confine di quella zona oscura e sconvolta dove un impressionismo decrepito si muta in allucinazione espressionista, in cabale e magia, stanno difatti i paesini sommosi e di virulenza bacillare del Mafai, la cui sovraccitata temperatura – quale si misurava anche meglio dalla mostra recente al « Convegno » di Roma – potrebbe iscriversi al nome di un Raoul Dufy nostro locale. Così come la pittura di Antonietta Raphaël, non tanto dal paesaggio qui contiguo a quelli del Mafai, quanto da altre cose che mi sono venute sott'occhio nel raggiugliarmi su questa, che, dal recapito, chiamerei « la scuola di via Cavour », potrebbe rivelare i vagiti o la rapida crescita di una sorellina di latte dello Chagall ; a conservar le debite distanze, s'intende. Un'arte eccentrica ed anarcoide che difficilmente potrebbe attecchire tra noi, ma che è pur un segno da notarsi, nel costume odierno. », *id.**

162 Kenneth Silver, « *Made in Paris* », *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'autre*, Paris Musée, 2000, Paris, p. 52.

163 Edita Broglio appelle le peintre russe un « enfant-magicien » : Edita Broglio, « *Commentaires sur l'art russe* », *Valori Plastici*, a. II, n° 2, Rome, 1921, p. 61.

audacieuses de la production de leurs auteurs : le lecteur est donc obligé de s'en remettre à l'avis de Longhi qui crée ainsi habilement un effet d'attente. De plus, on remarque que Scipione n'a pas droit à un développement personnel : il n'est même pas nommé dans l'article. Cependant, conséquence probable de cet article, dès le 1^{er} juillet suivant, le peintre devient un contributeur de *L'Italia Letteraria*, revue dans laquelle Longhi n'est pas sans avoir une certaine influence. Ces contributions (des dessins ainsi que des têtes de rubriques) sont réalisées durant les quelques mois de la saison la plus productive de l'artiste. Elles lui donnent une audience importante : dans la capitale, Scipione est d'abord connu pour la veine satirique avec laquelle il rend compte des grands événements et des menues anecdotes de la vie artistique¹⁶⁴. Ainsi, *Sensazioni olfattive alla Quadriennale* (« Sensations olfactives à la Quadriennale »)¹⁶⁵, publié en février 1931, associe-t-il des artistes en vue à des odeurs, plus ou moins agréables, qui s'échappent de flacons de toutes sortes. Spadini est symbolisé par de l'eau de lavande pour ses couleurs et ses thèmes jugés mièvres, tandis que Ferrazzi « sent » plutôt l'acide phénique, sans doute pour l'aspect âpre (narrations complexes, espaces anguleux, figures allongées) de ses compositions. Mario Mafai et Antonietta Raphaël contribuent aussi à l'illustration de la revue, mais dans une bien moindre mesure¹⁶⁶. Néanmoins, le lien entre les artistes de la *via Cavour* et *L'Italia letteraria* reste fort et l'on peut dire que c'est l'organe qui les défend le plus fidèlement jusqu'au milieu des années 1930.

2) La Scuola di via Cavour en ordre de marche

a) Les artistes de la via Cavour dans le paysage artistique contemporain

L'article de Longhi est fondateur par son acte de nomination. Cependant, au-delà de ce phénomène révélateur, l'année 1929 marque les véritables débuts des artistes de L'École de la *via Cavour* et on les retrouve simultanément dans plusieurs manifestations importantes de la vie artistique romaine¹⁶⁷.

En juin 1929, Antonietta Raphaël attire l'attention lors de l'exposition *Otto pittrice e sculptrice romane* (Huit femmes peintres et sculpteurs romains), à la *Camerata degli artisti*, place d'Espagne. Dans le catalogue, elle se présente dans un texte court, à la syntaxe incertaine :

164 Cette représentation caricaturale des artistes par eux-mêmes s'inscrit dans une longue tradition. Voir Bertrand Tillier, *À la charge ! la caricature en France de 1789 à 2000* [exposition, Saint-Denis, musée d'art et d'histoire, novembre 2005 - février 2006], Musée d'art et d'histoire, Saint-Denis, 2005.

165 Scipione, *Sensazioni olfattive alla Quadriennale*, *L'Italia Letteraria*, Rome, Italie, 15 février 1931, p. 3, œuvre reproduite en annexe, Fig. 7.

166 On trouve régulièrement des dessins de Mario Mafai et d'Antonietta Raphaël sur les pages de *L'Italia Letteraria* au début des années 1930.

167 Pour une revue de presse de l'activité de la *via Cavour* au début des années 1930, se reporter à la chronologie de Paola Bonami à la fin de l'ouvrage *Casa Mafai*, *op. cit.*, p. 97-171.

Née en Russie, à la mort de son père elle s'installe à Londres avec sa mère. Elle étudie la musique à la *Royal Academy*. Venue à Rome en 1926, l'insurpassable beauté de cette ville éternelle éveilla en moi un fort désir de la reproduire comme je la vois : et elle se mit à l'ouvrage voici deux ans, guidée uniquement par l'instinct. Depuis ce moment l'art de peindre est devenu mon sanctuaire, je retrace d'après-nature les paysages et les personnes, non sans regarder les classiques et en particulier les Vénitiens pour les couleurs¹⁶⁸.

Ses toiles surprennent plus par leur construction apparemment instinctive que par leur lien aux références que l'artiste évoque, au point qu'Alberto Francini la définit comme « une fille à l'Américaine dans un pensionnat de jeunes filles »¹⁶⁹.

L'année suivante, Scipione est représenté à la Biennale de Venise, ce qui est une consécration pour ce tout jeune artiste. Sa toile, *Cardinale Decano*¹⁷⁰, est exposée dans la salle 28, aux côtés d'œuvres d'artistes romains comme Amerigo Bartoli, Antonio Donghi et Francesco Trombadori. Oppo a dû défendre vigoureusement cette participation, comme il le rappellera l'année suivante¹⁷¹. Ce portrait du Cardinal Vannutelli, d'un expressionnisme largement symbolique, contraste avec la salle des « Appels d'Italie », mise en place par Mario Tozzi. Réunissant des artistes italiens reconnus vivant à Paris, la salle donne le ton de la Biennale.

L'exposition de Scipione et Mafai en 1930 à la *Galleria di Roma* marque l'apogée de la *Scuola di via Cavour*, quand bien même elle ne concerne que deux de ses artistes. La *Galleria di Roma*, dirigée par Pier Maria Bardi, est largement financée par le Syndicat des Beaux-Arts et se veut la vitrine d'une modernité figurative¹⁷². L'exposition est organisée par Oppo. Elle correspond à l'affirmation des deux amis sur la scène artistique romaine, alors même que les liens entre eux se sont un peu tendus. En effet, depuis qu'il a formé une famille avec Antonietta Raphaël, Mafai s'éloigne de plus en plus de Scipione. À partir du début de l'année 1930, la distance géographique ne simplifie pas leurs rapports. En effet, à ce moment-là, les Mafai s'installent à Paris¹⁷³. On peut donc estimer que, dès cette époque, la *Scuola di via Cavour* n'existe déjà plus sous sa forme première, puisque d'une part, l'unité de ses participants a éclaté et que d'autre part, l'ancrage local qui faisait

168 Antonietta Raphaël, « *Nata in Russia, dopo la morte del padre si trasferì con la madre a Londra. Studiò musica nella Royal Academy. Venuta a Roma nel 1926, l'insuperabile bellezza di questa città eterna svegliò in me un forte desiderio di riprodurla come la vedo io: e si mise all'opera un paio di anni or sono guidata dal solo istinto. Da quel giorno l'arte di dipingere è divenuta il mio santuario* »; *ritrae dal vero paesi e persone non senza guardare ai classici e specialmente ai veneti per il colore.* », *Otto pittrici e scultrici romane*, Camerata degli artisti, Rome, 1929, non paginé. On a tenté de respecter la syntaxe d'origine dans la traduction.

169 Alberto Francini : « *una ragazza all'americana in una camerata di educande* », « *Mostre romane, Sei pittrici e due scultrici* », *L'Italia Letteraria*, Rome, 23 juin 1929.

170 Scipione, *Ritratto del Cardinal Vannutelli (il Cardinal Decano)*, 1930, huile sur toile, 133,7 x 117,3 cm, Rome, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea (reproduit en annexe, Fig. 8).

171 Cipriano Efisio Oppo, « *Abbiamo ammirato e sostenuto a Venezia il Ritratto del Cardinal Vannutelli* », « *Mafai e Scipione alla Galleria di Roma* », *La Tribuna*, Rome, 13 novembre 1930, p. 3.

172 La *Galleria di Roma* se trouve au rez-de-chaussée du Palazzo Coppede, sur la *via Veneto*. Sur l'histoire de cette galerie, centrale dans la vie artistique romaine du début des années 1930, il n'existe pas, à notre connaissance, de bibliographie spécifique. On peut néanmoins se reporter aux différents travaux menés par Maurizio Fagiolo dell'Arco qui ménagent toujours une place à l'étude du paysage artistique romain de l'entre-deux-guerres.

173 Sur l'expérience parisienne des Mafai, voir p. 98

son identité est rompu. L'exposition frappe quelques jeunes intellectuels romains comme Libero De Libero, pour qui il s'agit d'un « ouragan dans le ciel romain » mais dans l'ensemble, la critique ne s'appesantit pas sur l'événement¹⁷⁴. En réalité, comme il le formulera bien plus tard, Mafai déçoit les attentes qu'il avait suscitées l'année précédente. Le séjour à Paris s'est avéré extrêmement difficile d'un point de vue matériel et cela a empêché les deux artistes de tirer tout le parti artistique possible de cette proximité avec la modernité parisienne. Aussi, de retour à Rome, Mafai ne comble pas l'appétit de nouveauté de ses concitoyens :

J'apportai avec moi les peintures que j'avais faites à Paris, et, tandis qu'on attendait de moi des raffinements, je n'avais à offrir que des problèmes sociaux et de mœurs, des curiosités humaines et le récit de difficultés, et je ne savais pas dire des choses intéressantes à propos du dadaïsme, ni d'aucune curiosité sur le dernier cancan "du jour". [...]

On attendait de moi quelque chose de plus original et maudit, mais on n'eut rien de tout cela. »¹⁷⁵.

Dans ses mémoires, Mafai rapporte une explication franche qu'il aurait eu avec Scipione lors du dîner qui avait conclu la soirée du vernissage de l'exposition. Scipione lui aurait reproché sa soumission au style parisien :

« - Mais toi, comme ça, tu perds ton originalité. Tu n'es même pas européen. »

Ce à quoi Mafai aurait répondu :

« - Mais toi tu risques de rester un produit local. Ton baroquisme n'a plus de raison d'être. »¹⁷⁶.

Cet échange montre bien que les jeunes gens sont pleinement conscients des enjeux de la création italienne, même si, à ce stade de leur carrière, les positions adoptées en réponse à ces enjeux divergent. Mafai fait vite son choix : l'année suivante, en 1932, l'exposition du syndicat du Latium lui permet de s'affirmer dans le contexte romain.

b) L'Exposition Quadriennale Romaine de 1931

La première exposition Quadriennale, soigneusement préparée par Oppo, se tient au Palais des Expositions de la *via Nazionale* et s'ouvre le 5 janvier 1931, inaugurée par le roi Victor-Emmanuel III. Comme le souligne largement la critique, cet événement marque l'entrée des Romains de la *via Cavour* sur une scène artistique nationale. La *Scuola di via Cavour* n'est pas la seule à proposer un renouvellement artistique et elle se retrouve confrontée pour la première fois à

174 Libero de Libero, « *Tale mostra fu un vero uragano nel cielo artistico di Roma* », « *Il mio amico Mafai* », Mario Mafai, De Luca, Rome, 1949, p. 13-14, cité dans : *Casa Mafai, op. cit.*, p. 131.

175 Mario Mafai « *Io portai con me le pitture che avevo fatto a Parigi e mentre si aspettavano da me raffinatezze, non avevo che da offrire loro problemi sociali e di costume, curiosità umane e racconti delle mie fatiche e non sapevo interessarli sui dadaismi e su nessuna curiosità pettegola « venue de paraître ».* [...] *Si aspettavano da me qualcosa di più originale e maledetto, invece nulla di tutto questo.* », *Mafai Premi Roma, op. cit.* p. 19.

176 « - *Ma in quel modo tu perdi originalità. Non sei nemmeno europeo.*

- *Ma tu rischi di rimanere un prodotto locale. Il tuo barocchismo non ha più ragione d'essere.* », *id.* p. 20.

d'autres courants venus du reste du pays. Sur un terrain parallèle, les Six de Turin se sont déjà fait remarquer. Il s'agit d'un groupe d'artistes réunis autour de Felice Casorati (1883 – 1963), défendus par l'historien de l'art Lionello Venturi et parrainés par l'industriel Riccardo Gualino et son épouse, Cesarina¹⁷⁷. Le groupe, qui existe depuis deux ans, peut être considéré comme l'un des responsables de la mise en crise de *Novecento*. Bien que les créations des Turinois soient très différentes du point de vue stylistique, la création romaine doit donc se comprendre dans le cadre d'une triangulation des scènes artistiques romaine, milanaise et turinoise¹⁷⁸.

Les expositions quadriennales sont au sommet de la pyramide que constitue le nouveau système d'organisation culturelle. Afin d'éviter de constituer une concurrence stérile à la Biennale de Venise, cet événement est de portée uniquement nationale et vient se substituer à la Biennale de Rome, qui était ouverte aux étrangers, mais n'avait pas obtenu le succès escompté. Un jury de sélection formé d'artistes est nommé par le comité d'organisation : lors de la première édition, il se compose entre autres de figures de premier plan comme Felice Carena (finalement remplacé par Carlo Socrate), Arturo Dazzi, Ferruccio Ferrazzi, Giorgio Morandi, Adolfo Wildt.

Cette vaste exposition accueille quelques cinq cents artistes. Elle compte deux rétrospectives : celle du peintre Armando Spadini, récemment disparu et celle du sculpteur Medardo Rosso. Quelques autres artistes ont une salle personnelle, mais la plupart doivent partager un espace. La Quadriennale est conçue pour favoriser les rencontres : ainsi, les Italiens de Paris sont regroupés avec les Six de Turin. Cependant, les regroupements régionaux restent les plus fréquents. Côté Romain, on trouve des œuvres de Mario Mafai, Scipione, Antonio Donghi, Francesco Trombadori, Gisberto Ceracchini, Riccardo Francalancia, Francesco Di Cocco, Ercole Drei ou encore d'Alberto Ziveri.

L'un des objectifs de la manifestation était de stimuler le marché de l'art contemporain. Les ventes sont favorables aux jeunes de la *via Cavour*, mais aussi aux Romains du Réalisme magique. Scipione vend une huile sur toile (*Via che porta a San Pietro*) pour mille liras à un particulier (désigné comme « Sig. N. N. » dans le catalogue), Mafai vend deux toiles pour un prix comparable : *Ritratto della famiglia italiana* (1 000 liras, Visconti Venosta) et *Le case del Foro Traiano*, (1 150 liras au *Governatorato*). En dehors de Roberto Melli, qui ne vend rien, les artistes du réalisme magique tirent profit du succès qu'ils ont obtenu au cours des années précédentes¹⁷⁹.

177 Voir en particulier : dir. Mirella Bandini, *I sei pittori di Torino 1929-1931*, Fabbri, Milan, 1993.

178 Voir notamment : dir. Marisa Vescovo, Netta Vespignani, *Le capitali d'Italia : Torino, Roma ; arti, produzione, spettacolo ; 1911 – 1946*, Electa, Milan, 1997.

179 Antonio Donghi vend deux toiles parmi ses chefs d'œuvre à un prix élevé : le *Battesimo* (9 000 liras, Museo Civico di Torino), et la *Donna alla toletta* (8 000, *Governatorato*). Parmi les autres Romains, Amerigo Bartoli ne vend pas moins de six œuvres à des clients différents, et Gisberto Ceracchini vend une toile (5 000 liras, ministère de l'Instruction publique pour la GNAM).

Par ailleurs, l'exposition remporte un grand succès de fréquentation et elle est exportée aux États-Unis, au *Baltimore Museum of Art*. Par la suite, elle est envoyée dans deux autres villes de la Côte Est, à Syracuse et à Cleveland. Le directeur du musée de Baltimore, Roland J. McKinney, opère lui-même une sélection de soixante-douze œuvres. Il choisit des toiles d'Arturo Tosi, Mario Mafai, Ardengo Soffici, Scipione, Mario Sironi, Achille Funi, Felice Casorati et Carlo Levi, constituant ainsi un échantillon représentatif de la situation italienne, polarisée autour du triple centre que constituent Milan, Rome et Turin¹⁸⁰.

3) Réception de la Scuola di via Cavour : quelles catégories stylistiques ?

La *Scuola di via Cavour* constitue donc une relative nouveauté dans le panorama artistique romain. Rien ne préparait la critique italienne, plutôt largement acquise au néo-classicisme en dehors des quelques exceptions comme nous l'avons vu, à apprécier la peinture de la *Scuola di via Cavour*. Pour être rigoureux, il convient de distinguer les réceptions des trois acteurs principaux de la *via Cavour* car elles comportent des différences significatives.

En dépit des efforts de ses défenseurs pour les présenter comme un front uni, le mouvement est caractérisé par des stratégies d'affirmation individuelle. Les artistes ne s'organisent pas de façon active en une école, contrairement à *Novecento*, qui reposait sur la foi de Margherita Sarfatti en l'action collective. Antonietta Raphaël fait souvent l'objet de commentaires à part, car elle expose régulièrement de façon indépendante de ses compagnons, dans des événements féminins en particulier. Sa singularité est alors soulignée¹⁸¹. Les productions de Scipione et de Mafai sont souvent analysées en miroir. Les œuvres de Scipione apparaissent comme érotiques et moralement subversives, tandis que Mafai est loué pour les qualités poétiques de sa peinture. On lui prête des qualités censées être plus féminines, comme la rêverie et la sensibilité. Le portrait que dresse Toti Scialoja, jeune peintre alors très proche de Mafai, au début des années 1940 reprend et synthétise certains clichés récurrents qui ont cours depuis le début de la carrière de ce dernier :

On trouve chez Mafai, depuis ses débuts, un naturel extrême, une pudeur, une façon de s'exprimer subtilement sensuelle et sensible, une propension à se laisser aller dans le rêve, dans un repli élégiaque¹⁸².

Le personnage est considéré comme un grand mélancolique, et ses toiles sont souvent interprétées en fonction de cette grille de lecture. Personnalité apparemment plus lisse, il incarne aussi les

180 À ce sujet, on se reportera aux travaux de Sergio Cortesini, en particulier à son article : « *Depicting national identities in New Deal America and Fascist Italy : government sponsored murals* », *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930 – 1945*, Sandstein, Dresde, 2007.

181 Voir par exemple p. 63

182 Toti Scialoja, « *In Mafai troviamo sin da principio una naturalezza estrema, un pudore, un esprimersi per modi sottilmente sensuosi e sensitivi, uno sfociare continuo verso il sogno, verso un ripiegamento elegiaco* », « Mafai », *Il Selvaggio*, Rome, 15 mars 1942.

valeurs de l'étude, de la culture, par rapport à ses deux compagnons perçus comme extravagants. C'est ainsi qu'il bénéficie finalement d'un consensus et que sa réception est généralement positive jusqu'à ce qu'il se mette à pratiquer une peinture abstraite, à la fin des années 1950¹⁸³.

Enfin, nous aurons l'occasion de revenir sur la réception de Scipione. Au delà des réceptions individuelles, quelles catégories sont utilisées à propos du groupe dans son ensemble ? Qu'impliquent ces catégories, notamment par rapport aux enjeux intellectuels du moment ? Pour répondre à ces questions, nous nous appuyerons sur la chronologie réalisée par Paola Bonami pour la catalogue de l'exposition *Casa Mafai, da via Cavour a Parigi (1925 - 1933)*, qui s'est tenue en 2005 à Brescia¹⁸⁴. Ce travail comprend en particulier une revue de presse exhaustive en ce qui concerne Mario Mafai et Antonietta Raphaël, mais aussi Scipione et Marino Mazzacurati.

On remarque d'emblée que la *Scuola di via Cavour* se tient à l'écart de ces polémiques récurrentes, qui étaient l'occasion pour les principaux acteurs de l'époque de faire régulièrement le point autant sur les questions d'art actuel que d'histoire de l'art. Ces artistes ne sont pas des théoriciens, et s'il leur arrive de devoir définir un programme (lors de textes de présentations pour les expositions par exemple), ils ne se situent que de manière très générale par rapport à l'histoire de l'art, se contentant d'indiquer leurs influences¹⁸⁵. Parmi ces influences, si le style baroque tel qu'il est visible en de très nombreux lieux à Rome joue un rôle déterminant, la peinture espagnole a aussi une importance non négligeable¹⁸⁶.

En dehors de cet enthousiasme pour des influences peu en vogue autour d'eux, le programme que se donnent ces artistes reste vague. L'essentiel de leur formation intellectuelle s'est fait en autodidacte, à la bibliothèque d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de la *Piazza Venezia* en particulier. En général, Scipione choisit plutôt la poésie comme mode d'expression écrite¹⁸⁷. Mafai écrit peu en dehors de son journal intime, tout comme Antonietta Raphaël, qui reste d'ailleurs gênée par la barrière de la langue¹⁸⁸. Les artistes de la *via Cavour* rêvent surtout d'incarner une rupture. C'est cet

183 Voir p. 208

184 Dir. Fabrizio D'Amico, Marco Goldin, *Casa Mafai, da via Cavour a Parigi (1925 - 1933)*, linea d'ombra libri, Conegliano, 2004.

185 Ainsi, par exemple, dans la rapide présentation qu'Antonietta Raphaël donne d'elle-même pour l'exposition *Otto pittrici e scultrici romane* (1929). Voir p. 63.

186 Scipione a écrit un texte sur Le Greco qui est publié de façon posthume dans : « *Scipione e il Greco* », *Primato*, a. II, n° 23, 1941, p. 19. En 1930, Roberto Longhi a organisé à la GNAM une exposition de la collection du comte florentin Contini-Bonacossi qui comprend, entre autres, de nombreuses œuvres de Goya, du Greco et de Murillo (dir. Roberto Longhi, *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini Bonaccossi* [exposition, Rome, GNAM, mai-juin 1930], Bestetti e Tumminelli, Rome, 1930). On peut penser que les artistes de la *via Cavour* n'ont pas manqué l'occasion de voir de près des œuvres qu'ils ne connaissaient qu'en reproductions.

187 Ces poésies demeurent dans un cadre intime jusqu'à leur publication posthume, réalisée par Enrico Falqui : Scipione, *Le civette gridano*, All'insegna del pesce d'oro, Milan, 1938, 28 p.

188 Ces journaux sont conservés à l'*Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti"* du *Gabinetto Vieusseux* de Florence. Le journal de Mafai est publié en partie dans : dir. Giuseppe Appella, *Mario Mafai, Diario 1926-1965*, Ed. della Cometa, Rome, 1984.

espoir qu'exprime Mafai en 1928 :

C'est une chose absolument justifiée et très intéressante pour la peinture italienne que le mouvement *Novecento*, mais à présent cette période constructive doit finir.

Parmi les artistes d'avant-garde, certains, intelligents, se sentent portés à valoriser davantage les tons et la couleur et éprouvent le besoin d'une peinture plus picturale¹⁸⁹.

Mafai se place donc du côté d'une peinture vivante, qui s'oppose aux constructions rigides et comme emprisonnées de *Novecento*. Le flottement entretenu autour du style de leurs œuvres a rendu service aux artistes car leur travail a constitué pour plusieurs acteurs des milieux artistiques une occasion de faire le point sur leurs propres positions. Mais en même temps que ce vide a ouvert de larges possibilités pour l'interprétation de leurs œuvres, il a permis des annexions et des récupérations.

a) **Surréalisme**

D'emblée, il paraît important pour la critique de situer cette peinture par rapport au surréalisme. Il manque encore une bonne étude sur la pénétration du surréalisme en Italie. Malgré la figure de de Chirico, considérée par André Breton comme un précurseur du mouvement, les Italiens semblent avoir peu d'échanges avec des artistes surréalistes. Le couple Broglio aurait pu être un relai efficace : Mario et Edita Broglio habitent en France (entre Paris et la côte d'Azur) la moitié de l'année à partir de la fin des années 1920 et ils entretiennent des liens d'amitié avec les « Dioscures », les frères de Chirico¹⁹⁰. Les dessins d'Edita Broglio, en particulier, témoignent d'un dialogue avec les Français. Cependant, à la fin de l'expérience de *Valori Plastici*, les Broglio se sont un peu isolés de leurs pairs italiens. De plus, ce cas reste unique et le surréalisme est plutôt mal connu en Italie pendant tout l'entre-deux-guerres.

Or, les artistes de la *via Cavour* cherchent avant tout à se distinguer de ce mouvement qui leur apparaît avant tout comme trop français¹⁹¹. Le séjour à Paris ne change rien au point de vue de Mafai. En effet, le peintre livre à *l'Italia Letteraria* un compte-rendu plutôt dépréciatif du Salon des Surindépendants qu'il estime contaminé par une vogue surréaliste servant de « cache-misère » à

189 Mario Mafai, « *Cose giustificatissime e di grande interesse per la pittura italiana il movimento Novecento, ma adesso deve finire questo periodo costruttivo.*

Alcuni intelligenti fra gli artisti dell'avanguardia si sentono portati a valorizzazioni di toni e di colore e ad un bisogno di pittoricità », « Intendimenti », Il Fondaco, Catane, a. I, n° 1 mai 1928, cité dans : Casa Mafai, op. cit. p. 111.

190 Liens que mettent en avant la correspondance des Broglio, conservée à l'*Archivio Valori Plastici*, Rome, Série 1, UA3, sous-fascicule 2 et 3.

191 C'est ce qui apparaît dans un article de 1928 : Mario Mafai, « *Intendimenti* », *Il Fondaco*, Catane, I, n.1 mai 1928, cité dans : Casa Mafai, op. cit. p. 112. Mafai oppose l'artiste qui se contente de « répétitions du « fantasistes » [sic] et du « surréalisme » français » (« *ripetizioni del « fantasistes » e del « surrealisme » francese* ») à celui qui sait « animer son tableau des vibrations de la vie » (« *animare il suo quadro di vibrazioni di vita* »).

toutes les médiocrités¹⁹².

Malgré tout, la réception de l'exposition de Scipione et Mafai à la *Galleria di Roma* en 1930 pose directement la question d'un lien avec le surréalisme. Sur *L'Italia Letteraria*, Alberto Francini utilise le terme de « surréaliste » à propos du milieu dans lequel évoluent, selon lui, les deux artistes :

un groupe de jeunes littéraires, compact et plutôt intransigeant dans ses postulats surréalistes, qui cajole et couve ces deux peintres avec une tendresse qui a quelque chose de maternel et une jalousie d'amoureux¹⁹³.

Si l'utilisation de ce terme n'est pas absolument rigoureuse, l'image donnée de la *Scuola di via Cavour* retient l'attention. Francini insiste sur le rôle des écrivains et critiques (en réalité, les poètes Libero De Libero et Leonardo Sinisgalli, qui fréquentent assidûment l'appartement de la *via Cavour*, sont directement visés) dans la construction de cette école. Cependant, cette alliance entre des gens de lettres et des artistes, tout comme lors supposée « intransigeance » surréaliste, donnent le gage d'une certaine modernité du mouvement.

Le compte-rendu que publie Oppo dans *La Tribuna* cherche à ancrer les artistes avant tout dans la situation italienne, pour couper court à l'idée selon laquelle Mafai, de retour de Paris, se serait francisé¹⁹⁴. Oppo invoque de la part des artistes une « franchise toute romaine » et s'emploie à éloigner d'eux une éventuelle étiquette « surréaliste » en invoquant l'argument de l'extranéité : selon lui, le surréalisme est un mouvement français et allemand, mené en sous-main par des juifs :

Mais cela nous ennuie aussi d'entendre invoquer à propos de cette peinture, "l'-isme" de ce "surréalisme" qui nous rappelle Berlin et Paris par l'intermédiaire d'Israël. Il n'est pas besoin de chercher trop loin dans la tradition italienne pour retrouver le dépassement du sens réel du rêve et de la poésie ou, plutôt que le dépassement, le mariage entre monde réel et monde poétique : c'est l'équilibre parfait entre la vision objective et le rendu artistique dans un climat de pure beauté qui caractérise tout l'art italien dans ses époques heureuses¹⁹⁵.

b) Expressionnisme

Longhi est le premier à utiliser le terme d'« expressionnisme » pour caractériser la peinture de la *via Cavour* et c'est cette catégorie qui aura le succès le plus durable. L'expressionnisme

192 Mario Mafai, « *Siamo al dissolvimento, alla decomposizione di tutti gli elementi della pittura : colore, disegno, chiaroscuro, volume. Si può stabilire che dei centodiciotto artisti, centoquindici sono surrealisti* », « *I Surindipendenti* » », *L'Italia Letteraria*, 3 août 1930.

193 Alberto Francini, « *un gruppo di giovani letterati, compatto e piuttosto intransigente nei suoi postulati surrealistici, che coccola e cova questi due pittori con una tenerezza che ha del materno e con una gelosia di innamorati* », « *Scipione e Mafai alla Galleria di Roma* », *L'Italia Letteraria*, Rome, 17 novembre 1930, cité dans : *Casa Mafai, op. cit.*, p. 134.

194 Cipriano Efisio Oppo, « *Mafai e Scipione alla Galleria di Roma* », *op. cit.*

195 Cipriano Efisio Oppo, « *Ma anche ci dà noia sentire aleggiare intorno a questa pittura, l'ismo di quel "surrealismo" che ci ricorda Berlino e Parigi anche per il tramite d'Israele. Non v'è bisogno di cercare troppo lontano nella tradizione italiana per ritrovare il superamento del reale senso di sogno e di poesia, o, più che il superamento, il connubio fra mondo reale e mondo poetico : è il bilanciarsi perfetto della visione obiettiva con la resa artistica in un clima di pura bellezza, che caratterizza tutta l'arte italiana dei tempi felici.* », *id.*

allemand était connu en Italie, grâce aux différentes expositions de la Sécession¹⁹⁶. Pour autant, les œuvres de la *via Cavour* ne s'inspirent pas directement de cette influence : leurs couleurs sont chaudes et exaspérées mais elles restent imitatives et la déformation subjective qu'ils appliquent à leurs sujet arrondit la forme plus qu'elle n'en accentue les angles. De plus, les artistes romains n'entretiennent pas de contact avec leurs homologues allemands.

C'est dans les pages de *Valori Plastici* que se définit ce que les critiques entendent par « expressionniste », et que se met en place le débat autour de ce style. La revue a formé une caisse de résonance ambiguë aux expériences expressionnistes allemandes, en dépit des avis extrêmement négatifs émanant de certains de ses contributeurs, que leurs choix et leurs goûts portaient plutôt vers le néo-classicisme¹⁹⁷. Italo Tadolato, en particulier, ancien futuriste devenu fasciste convaincu, se prononce vigoureusement contre l'expressionnisme allemand. Venant de Trieste, Tadolato est germanophone. Dans les colonnes de *Valori Plastici*, il part de l'expérience allemande pour envisager l'expressionnisme au sens large comme une attitude générale, correspondant à une étape dans le processus de l'activité artistique conçue comme une pensée organisée : pour lui, « l'expression n'est pas encore art »¹⁹⁸. Il envisage la création artistique comme un travail de synthèse. Au contraire, écrit-il :

L'expressionnisme allemand entend représenter l'acte créateur, reproduire les phases et les processus de l'incubation artistique et donner une image du tumulte chaotique dont naît l'œuvre d'art¹⁹⁹.

L'expressionnisme en art correspond donc à un moment primaire de l'acte de création, comme dans l'histoire. Ce point de vue très négatif s'inscrit en effet dans une pensée de la décadence de la civilisation occidentale. Ainsi, le retour à un style qui avait précédé la période classique pour les arts (Tadolato évoque des influences « primitives », « nègres » ou « barbares »), correspond en réalité au dernier raffinement d'une civilisation en passe de s'effondrer.

Cependant, à peu près au même moment, *Valori Plastici* publie plusieurs articles de l'Allemand Theodor Daübler sur Franz Marc et Alexi von Jawlensky. La première phrase de l'article sur Marc donne le ton de l'article :

Notre époque a une grande résolution : une nouvelle éruption de l'âme. Le Je se crée son propre monde. Il part en guerre contre toute limitation²⁰⁰.

196 La dernière édition de la sécession (1916) présentait un beau corpus de travaux graphiques d'artistes de *die Brücke* comme Max Pechstein, Ernst Kirchner mais aussi de Käthe Kollwitz et d'Edward Munch.

197 Voir l'article de Fanette Roche, « *Valori Plastici* 1918 – 1921 : ordre plastique, ordre moral, ordre politique », *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture : 1919-1925*, Saint-Étienne : Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherche sur l'Expression Contemporaine, Saint-Étienne, 1975, p. 225-240.

198 Italo Tadolato, « *L'espressione non è ancora arte* », « *Espressionismo* », *Valori Plastici*, a. 3, n°1, p. 6-7.

199 Italo Tadolato, « *L'espressionismo tedesco intende di rappresentare l'atto creativo, di riprodurre le fasi ed i procedimenti dell'incubazione artistica e dare un'immagine del tumulto caotico da cui nasce l'opera d'arte* », *id.*

200 Theodor Daübler, « *L'epoca nostra ha un grande proponimento : una nuova eruzione dell'anima. L'io si crea il suo proprio mondo. Contro ogni limitazione si rompe in guerra.* », « *Marc* », *Valori Plastici*, a. 3, n°2, p. 40-41.

Ce texte enthousiaste se clôt sur l'appréciation suivante :

Marc est un poète au moyen de la couleur. C'est un artiste qui joue avec les couleurs : un jeune homme audacieux²⁰¹.

On notera l'emploi du mot « *ardito* » (« audacieux »), qui renvoie à l'actualité politique récente : les « *arditi* » sont les combattants d'élite de l'armée italienne, terreau des premiers Faisceaux fascistes. Cependant, cette audace est ici entendue comme l'expression subversive d'une individualité qui ne trouve pas sa place dans le *Fascio*.

La question de la pénétration de l'expressionnisme en Italie a fait l'objet d'un colloque en mai 2010 à l'Académie de France à Rome²⁰². Comme cela a été démontré à plusieurs reprises lors de ces journées, le qualificatif d'« expressionniste » est appliqué d'autant plus facilement que les artistes sont étrangers. Entre 1926 et 1928 apparaissent les premières occurrences du terme « expressionnisme » dans les recensions consacrées aux Biennales de Venise. Dans sa majorité, la critique italienne des années 1920 s'inscrit contre cet art allemand « de brasserie » et s'appuie sur une argumentation fondée sur la psychologie des peuples.

Plus généralement, le style expressionniste est considéré comme nordique et peu adapté aux artistes de « tempérament » latin. L'idée d'une ligne de fracture Nord-Sud, qui recouperait la distinction entre un art expressif et un art classique, héritage direct de l'historien d'art suisse Wölfflin, traverse le début du XX^{ème} siècle en Italie. Ainsi, en 1920, Carlo Carrà écrivait dans *Valori Plastici* :

En revanche, nous arrive du Nord un art alchimique, analytique, vériste et romantique qui [...] s'accorde mal à notre pensée d'aujourd'hui, laquelle aspire visiblement à une forme d'art synthétique, reposée et tranquille²⁰³.

A ce moment-là, l'ancien métaphysicien est en passe d'effectuer son « retour à l'ordre », ce qu'il justifie autant qu'il peut. En revanche, quand les artistes de la *via Cavour* arrivent à maturité, l'expressionnisme allemand n'est déjà plus un mouvement contemporain : Franz Roh n'envisage-t-il pas un post-expressionnisme dès 1925 ? Cependant, la clé de lecture expressionniste des œuvres reste d'actualité car elle entre, comme repoussoir, dans un système de représentation nationaliste et recoupe des visions du monde plus larges, autour des notions de civilisation et de barbarie . En 1930, Margherita Sarfatti l'exprime ainsi dans sa *Storia della pittura* :

Les peintres allemands, les peintres russes et tous les Germains et les Slaves en général, tendent

201 Theodor Daübler, « *Marc è un poeta per mezzo del colore. E uno che giuoca con i colori : un fanciullo ardito.* », *id.*

202 Voir : dir. Maria-Grazia Messina et de Dominique Jarrassé, *Expressionnisme : la construction de l'autre. France et Italie face à l'expressionnisme* [actes de colloque, Rome, Villa Médicis, 8-9 mai 2010], Esthétique du divers, Paris, 2012.

203 Carlo Carrà, « *Dal Nord ci venne invece un'arte alchimista, analitica, verista a romantica, che [...] male s'accorda oggi col nostro pensiero, il quale aspira visibilmente ad una forma d'arte sintetica riposata e tranquilla* », « *Rinnovamento della pittura in Italia (Parte II)* », *Valori Plastici*, a. II, n° III-IV, mars-avril 1920, p. 33-35.

fatalement à la peinture graphique : plus expressive et descriptive chez les peuples germaniques septentrionaux ; plus fantaisiste et colorée chez les Slaves orientaux. Parmi les Germains prédomine le caractère incisif du dessin, net et coupant ; chez les autres, la joie orgiaque et imagée de la couleur²⁰⁴.

c) Baroque

In fine, le problème posé est toujours celui de la déformation. Certains critiques mettent cette déformation sur le compte d'un renouveau baroque. Ainsi, Toti Scialoja écrivait en 1942 :

Après quinze ans passés sous la constellation de Cézanne, du cubisme, de la Métaphysique, et finalement du néo-classicisme, en somme des problèmes de la forme-couleur dans l'espace, nous voyons réapparaître une nécessité expressive qui retrouve la veine de Goya, de Daumier, d'Ensor et non pas par esprit de programme, mais par le fait d'un nouveau souffle, d'une humanité différente et donc d'une nouvelle émotion de la couleur, d'un nouveau frissonnement de la forme²⁰⁵.

Un peu plus loin, à propos de Scipione, et pour montrer l'infériorité de la peinture de ce dernier par rapport à celle de Mafai, Scialoja continue :

Ainsi sont nés, en même temps que ses éclairs de génie, une certaine emphase et un certain baroquisme²⁰⁶.

En effet, la fortune critique du baroque en Italie au XX^{ème} siècle est particulièrement complexe. La puissante influence de Benedetto Croce, qui condamnait le baroque, a empêché les travaux d'Heinrich Wölfflin de recevoir dans la péninsule l'accueil qu'ils avaient pu avoir dans le reste de l'Europe²⁰⁷. Croce fait le procès du baroque pour sa recherche constante de l'exceptionnel.

Or, les artistes de la *via Cavour* se réclament ouvertement d'une veine baroque romaine. Cela se perçoit dans la peinture de Scipione, comme lorsqu'il représente les fontaines du Bernin et l'église Sainte Agnès de Borromini dans sa *Place Navone*²⁰⁸. Cependant, il s'agit d'une lecture particulière du baroque, conçu comme une forme artistique crépusculaire. De plus, les artistes de la *via Cavour* ont déclaré par la suite à plusieurs reprises l'importance qu'a revêtu pour eux la découverte de la peinture espagnole. Le terme de baroque risquant d'être perçu de façon trop négative, la critique qui cherchait à défendre la *Scuola di via Cavour* ne l'utilise pas fréquemment, mais a eu recours à d'autres étiquettes de préférence, comme celle du romantisme, dans l'objectif de rapprocher cette peinture d'une tendance de fond de l'expression artistique.

204 Margherita Sarfatti, « *I pittori tedeschi, i pittori russi, e tutti i germanici e slavi in generale, tendono fatalmente alla pittura grafica : piuttosto espressiva e descrittiva nei popoli settentrionali germanici ; prevalentemente decorativa, fantasiosa e coloristica nei popoli orientali slavi. Fra i germanici, predomina la netta e tagliente incisività del disegno ; fra gli altri, la gioia orgiastica e immaginosa del colore* », *Storia della pittura*, op. cit., p. 44.

205 Toti Scialoja, « *Dopo quindici anni passati sotto la costellazione di Cézanne, del cubismo, del metafisico e persino nel neoclassico, insomma dei problemi di forma-color nello spazio, vediamo risorgere una necessità espressiva che ritrovava la vena di Goya, di Daumier, di Renoir, di Ensor, e non per atteggiamento programmatico ma per nuovo animo, per diversa umanità e quindi per nuova emozione del colore, per nuovo tremore della forma* », « Mafai », op. cit.

206 Toti Scialoja, « *Così nacquero assieme alle sue folgorazioni certi enfasi e certi barocchismi* », id.

207 En particulier dans : Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung der Barockstils in Italien*, Theodor Ackermann, Munich, 1888.

208 Scipione, *Piazza Navona*, 1930, huile sur panneau, 80 x 82 cm, Rome, GNAM (reproduit en annexe, Fig. 9).

d) Romantisme

En 1940, le journaliste Dino Bonardi emploie le terme de « romantisme » selon un usage relativement vague, dégagé de la référence au mouvement historique du début du XIX^{ème} siècle. Il fait de ce terme un équivalent d'une expression essentiellement poétique :

Mafai est indubitablement un des peintres typiques d'un nouveau romantisme, qui pousse le sentiment à se déterminer de manière picturale, qui recueille les échos et les réverbérations les plus secrets et les plus légers, les plus tourmentés et les plus diffus, ceux qui vont au plus près de l'essence poétique du vrai²⁰⁹.

Cependant, en classant cette peinture du côté du romantisme, les commentateurs entendent la plupart du temps rendre compte de la sensualité des sujets et du traitement. De nombreuses toiles de Raphaël et de Mafai témoignent des relations difficiles et fortement érotisées qu'ils entretiennent entre eux. Scipione, lui, multiplie les allusions à la sexualité, dans ses dessins représentant des prostituées comme dans ses natures-mortes à la symbolique explicite, mettant en scène des figures ouvertes ou bien des objets de la toilette féminine. Ainsi *La Piovra*, *La Pieuvre*²¹⁰, qui date de 1929, présente sous la forme d'une nature-morte les éléments d'un rituel de magie amoureuse. Des serpents noirs, une plume et une pieuvre sombre, qui enserre dans ses tentacules une photographie de femme, sont posés sur une nappe rouge que le point de vue surplombant semble rabattre vers le spectateur, l'impliquant dans une narration dont il ne peut qu'avoir une perception intuitive. Par leurs couleurs chaudes, l'aspect velouté des surfaces, les effets de matière mais aussi les espaces et les figures déformées dans le sens d'un arrondissement des formes et d'un vague des contours, ces œuvres dégagent une impression de vie qu'on ne trouve pas dans la matière sèche et les atmosphères nettes du réalisme magique. C'est peut-être l'un des dénominateurs communs les plus évidemment repérables dans les œuvres de la *via Cavour*. Enfin, après le décès de Scipione, le destin de ce peintre disparu dans la fleur de l'âge justifie son rapprochement du panthéon des grands artistes romantiques.

e) Primitivisme

L'entrée de l'expressionnisme de la *Scuola di via Cavour* sur la scène artistique a lieu en plein débat national sur l'archaïsme. Dans son article fondateur, Roberto Longhi tient à distinguer nettement les « expressionnistes » de la vague « archaïsante » qu'il réprovoque entièrement, ainsi qu'on l'a vu²¹¹. Il critique vertement les peintres « improvisés », ceux qui ont vu « de travers » quelques tableaux dans des foires internationales et se spécialisent dans une peinture qui se veut

209 Dino Bonardi, « *Mafai è indubbiamente uno dei pittori tipici di un nuovo romanticismo che porta avanti il dato del sentimento a determinarsi in fatti pittorici, che raccoglie echi e riverberi i più segreti e sottili, i più tormentosi e distillati, quelli che van più vicini alla poetica essenza del vero.* », « *Mostre d'arte* », *Sera*, Milan, 27 janvier 1940.

210 Scipione, *La Piovra (I molluschi : Pierina è arrivata in una grande città)*, 1929, huile sur panneau, 60 x 71 cm, Macerata, coll. Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata (reproduit en annexe, Fig. 10).

211 Roberto Longhi, « *La Mostra romana degli artisti sindacati* », *L'Italia Letteraria*, 14 avril 1929, p. 4.

naïve mais qui n'est que maladroite et sent l'amateurisme. Il épingle ainsi des figures comme celle du postier de Positano ou des modèles d'Anticoli devenus peintres²¹². En 1929, la veine archaïsante est devenue bien plus visible que lors de ses premiers balbutiements avec la période « antigracieuse » de Carlo Carrà. Ce qui est devenu une véritable vogue se réclame d'un double modèle. Le premier provient directement du modernisme parisien : il s'agit du Douanier Rousseau, à propos de qui, en 1924, une monographie a été publiée dans la collection *Valori Plastici*²¹³. Le second modèle est tiré de la grande tradition nationale : ce sont en particulier Paolo Uccello et Piero Della Francesca, considérés comme les deux pionniers de la Renaissance.

Les différentes veines du primitivisme se mêlent dans les références de la *via Cavour*. Le thème de l'enfant, en particulier du nourrisson, apparaît au cœur de la compétition qui fait rage au sein du couple Mafai pour peindre leurs trois filles. On peut y déceler l'influence du Douanier Rousseau et de sa toile *Pour fêter bébé*²¹⁴. Dans leur peinture de figures, les Mafai comme Scipione tendent à traiter l'image comme une icône : le sujet est isolé sur un fond neutre de couleur chaude, les traits sont simplifiés. Ainsi, *Simona emmaillotée*²¹⁵ d'Antonietta Raphaël représente la deuxième fille du couple alors qu'elle vient de naître. Le point de vue très frontal, la couleur chaude du fond, les proportions du corps faussées font référence à une inspiration byzantine, qui correspond aussi bien à la culture visuelle d'Antonietta Raphaël qu'à celle des jeunes romains, familiers des églises paléochrétiennes et de leurs décors de mosaïques.

Chez Carrà, qui part à la recherche des origines de la peinture après ses épisodes futuriste et métaphysique, l'archaïsme vaut comme une réaction anti-intellectualiste, comme un retour à l'instinct, guidé par un certain mysticisme. Avec son étude sur Piero Della Francesca, Longhi a joué un rôle non négligeable dans la fortune critique du primitivisme après la Première Guerre mondiale²¹⁶. Cet ouvrage qui se voulait avant tout un travail d'historien, indépendant des problèmes artistique de son temps, a été lu et utilisé par de nombreux artistes (entre autres, Ferruccio Ferrazzi et

212 Bourgade du Latium, Anticoli Corrado a fourni de nombreux modèles aux artistes romains, et aussi quelques collègues, parmi lesquels Pasquarosa Marcelli, modèle puis peintre, et épouse du peintre Nino Bertolotti. Longhi lui consacre d'ailleurs un paragraphe entier un peu plus loin dans l'article.

213 Roch Grey, *Henri Rousseau*, Rome, Valori Plastici, 1922.

214 Henri Rousseau, *Pour fêter bébé*, 1903, huile sur toile 100 x 81 cm, Winterthour, Kunstmuseum Winterthour (reproduit en annexe Fig. 11). Dans son journal, à la date du 26 septembre 1928, Mafai rapporte avoir acheté une reproduction en couleur du Douanier Rousseau au marché de *Campo di Fiori*. *Casa Mafai, op. cit.*, p. 112. Sur cette question, voir aussi : Francesca Romana Morelli, « *Infanzia e primitivismo, il buon cavallo a dondolo di legno* », dir. Laura Gaviolo, *Visionari primitivi eccentrici. Da Alberto Martini a Licini, Ligabue, Ontani* [exposition, Potenza, Galleria Civica di Palazzo Loffredo, 14 octobre 2005-15 janvier 2006], Marsilio, Venise, 2005, p.49-71.

215 Antonietta Raphaël, *Simona in fasce*, 1928, huile sur toile, 57 x 36 cm, Palerme, coll. Particulière (reproduit en annexe, Fig. 12). Selon le site de l'*Archivio della Scuola romana*, l'inscription « *Raffaël. Simona a venti giorni di vita. 1928* » apparaît au verso, permettant de dater l'œuvre du 25 juillet 1928 (<http://scuolaromana.net/opere/ope052.htm>, consulté le 30 mai 2013).

216 Roberto Longhi, *Piero Della Francesca*, Valori Plastici, Rome, 1927.

Corrado Cagli). Le succès de la *via Cavour* s'explique aussi par la rivalité qui oppose Roberto Longhi au fils de son ancien maître, Lionello Venturi. Tandis que Longhi a fait exister la *Scuola di via Cavour*, Venturi défend les Six de Turin²¹⁷. Le livre de Venturi, *Il Gusto dei Primitivi*²¹⁸ (« Le goût des primitifs »), paru en 1926, un an avant l'ouvrage de Longhi a fait date, répondant parfaitement aux préoccupations de la scène artistique romaine et aux choix stylistiques d'un nombre croissant d'artistes. Si l'étude de Longhi ne répond pas directement à cette publication, par la suite, le critique cherche à se distinguer de la vision enthousiaste de son confrère. C'est ainsi qu'à propos d'une sculpture d'Umberto Boccioni, il cherche à construire des hiérarchies dans le débat, établissant une nette distinction entre d'une part une attitude archaïsante qui confondrait la « fermeture d'esprit » (*ottusità*) et une « virginité mentale obtenue à grand peine » et d'autre part un archaïsme bien compris consistant à clarifier l'histoire de l'art pour en tirer le meilleur²¹⁹.

Ainsi, le style primitif correspond tout-à-fait au goût général de l'entre-deux-guerre comme en témoigne le succès très large et constant d'un peintre comme Gisberto Ceracchini (1899 – 1982) qui, malgré une vie toute romaine à la villa Strohl-Fern, est présenté comme un Toscan autodidacte à cause de ses figures raides et de ses représentations d'espaces volontairement mal maîtrisées qui miment les Primitifs de la Renaissance, tel qu'on le voit par exemple dans *Famiglia* (« Famille »)²²⁰.

Conclusion

Dès le début des années 1930, la *Scuola di via Cavour* traverse une crise qui signe, en même temps que la fin de ses expérimentations dans une direction expressionniste, l'arrêt de son existence sous une forme qui pouvait être considérée comme celle d'une école. La santé de Scipione se détériore, lui interdisant de travailler de façon suivie. Il s'éteint le 9 novembre 1933, au sanatorium d'Arco. La presse salue alors largement son œuvre²²¹. Certains, comme Libero De Libero et Leonardo Sinisgalli, tendent à isoler la figure de Scipione du reste de la *via Cavour*, faisant de l'artiste un portrait plus mythologique qu'authentique. Scipione est souvent célébré pour avoir renouvelé la peinture après le retour à l'ordre, mais l'idée subsiste que son œuvre n'a pas atteint sa plénitude stylistique car son auteur était trop pressé par le temps. Ainsi, Toti Scialoja écrit en 1942 :

Scipione fut pressé par une hâte tragique à s'exprimer, sa recherche n'eut pas le temps d'être strictement stylistique, la furie de concrétiser certains de ses fantasmes le poussait, tantôt vers les ténèbres, tantôt

217Voir p. 66.

218 Lionello Venturi, *Il Gusto dei Primitivi*, N. Zanichelli, Bologne, 1926.

219Roberto Longhi, « *verginità mentale ottenuta a fatica* », *La scultura futurista di Boccioni*, Libreria della Voce, Florence, 1914, cité dans : dir. Federica Pirani, *Il futuro alle spalle : Italia Francia, l'arte tra le due guerre*, De Luca, Rome, 1998, p. 25.

220Gisberto Cerrachini, *Famiglia*, 1923-1932, huile sur toile, 176 x 203 cm, Rome, coll. particulière, œuvre reproduite en annexe, Fig. 13.

221 Voir la chronologie de *Casa Mafai*, *op. cit.*, p. 159-161.

dans l'invocation directe²²².

Dans sa nécrologie, Oppo écrit :

La peinture de Scipione a été une apparition parmi nous : une apparition fantastique et tragique qui avait un accent neuf, déconcertant ; quelque chose de terriblement précipité et dense comme celle de quelqu'un qui avait très peu de temps pour dire ce qu'il avait à dire, de quelqu'un qui voulait arrêter encore pour un instant la clôture d'une journée dans la fulgurance du crépuscule²²³.

Un peu plus loin, il présente la peinture de Scipione comme l'œuvre d'un malade : il lit la déformation comme un symptôme morbide. Tels sont les derniers mots de l'article, qui laissent un jugement final sur le peintre :

Mais sa peinture, il faut tout de même le dire aussi, était irrémédiablement malade comme lui : et elle ne laisse pas de descendant. Je dis ceci pour ceux qui, injustement, la croiraient uniquement une mode "novecentiste".

C'était au contraire sa vie même²²⁴.

Oppo ne pouvait s'accommoder de ces toiles à la sensualité exacerbée, donnant l'image d'une Rome crépusculaire, aux architectures décrépies hantées par les prostituées.

Pendant ce temps, Mafai, déçu par la réception en demi-teinte de l'exposition de 1931, évolue de plus en plus vers une peinture tonale. Le jeune peintre Marino Mazzacurati, autour de qui aurait pu se constituer une relève, est absorbé par des problèmes personnels. Se tenant volontairement éloigné de Rome, il évolue progressivement vers la sculpture. Antonietta Raphaël est encore plus loin : entre Paris et Londres, elle se dirige elle aussi de plus en plus fermement vers la sculpture.

L'École de la via Cavour a donc représenté une saison assez courte dans l'histoire de l'art italien du début du XX^{ème} siècle. De plus, elle correspond à un moment de jeunesse dans la carrière de ses représentants (à l'exception, bien entendu, de Scipione, encore que ses dernières productions se rapprochent du tonalisme qui est en train de prendre place sur la scène artistique romaine). Pourquoi, alors, ce mouvement a-t-il pu être confondu avec l'École Romaine dans son ensemble ? Malgré le changement de style et de pratique de ses participants, le mouvement a-t-il eu des suites, directes ou non ?

222 Toti Scialoja, « *Scipione fu premuto da una tragica fretta ad esprimersi, la sua ricerca non fece in tempo ad essere strettamente stilistica, la furia a concretare certi suoi fantasmi lo spinse alle volte nel cupo, alle volte nell'invocazione diretta.* », « Mafai », *op. cit.*

223 Cipriano Efisio Oppo, « *La pittura di Scipione è stata una apparizione fra noi: un'apparizione fantastica e tragica che aveva un accento nuovo, sconcertante; qualcosa di terribilmente frettoloso e denso come di chi avesse da dire in breve moltissime cose, come di chi voleva fermare ancora per un attimo il chiudersi di una giornata nel fulgore del tramonto.* », *La Tribuna*, Rome, 17 novembre 1933, p. 3, cité dans : *Oppo Legislatore, op. cit.*, p. 165.

224 Cipriano Efisio Oppo, « *Ma la sua pittura bisogna pur dirlo era irrimediabilmente malata come lui: e non lascia discendenti. Questo dico per coloro che la credettero ingiustamente e soltanto una moda "novecentista". Era invece la sua vita stessa.* », *id.*

C : L'École de Rome comme « tonalisme », 1933 – 1937

Introduction : contre Novecento

Le début des années 1930 est marqué par des changements importants dans les milieux artistiques romains. L'expressionnisme de la fin de la décennie précédente perd de sa vigueur avec la mort de Scipione, l'animateur le plus actif de la *Scuola di via Cavour*, tandis que s'affirme en peinture un nouveau style, le tonalisme, caractérisé par la superposition de masses chromatiques qui viennent construire la surface picturale. Ce style de peinture, traditionnellement associé au XVI^e siècle vénitien, devient le trait distinctif de l'École de Rome. Dans quelles conditions et à quel moment s'est effectué le passage de l'École de la *via Cavour*, foyer de création très localisé, qui ne concernait qu'un nombre réduit d'artistes, à l'École de Rome, un mouvement dont la portée dépasse l'inscription locale et qui a pu, pour certains de ses défenseurs, incarner le renouveau de l'art italien sous la nouvelle ère fasciste ?

D'une manière générale, comme le remarque Michel Ostenc dans l'introduction à son ouvrage portant sur les intellectuels italiens face aux commencements du fascisme, le début de la décennie correspond à un véritable tournant dans différents domaines²²⁵. Alors que le contexte international est bouleversé par la crise économique consécutive au krach de *Wall Street* le 24 octobre 1929, puis par la nomination d'Adolf Hitler comme chancelier d'Allemagne après la victoire du parti nazi aux élections législatives de mars 1933, le fascisme cherche à instaurer de plus en plus fermement son nouvel ordre totalitaire en Italie²²⁶. Les historiens ont identifié ce moment comme un pic du consensus fasciste, favorisé par des succès dans des domaines différents, largement exploités par le régime pour tenter d'instaurer une dynamique positive dans le pays. En 1934, l'équipe italienne de football, la *squadra azzurra*, gagne la coupe du monde organisée en Italie et, la même année, le dramaturge Luigi Pirandello reçoit le prix Nobel de littérature. Enfin, la conquête de l'Éthiopie au printemps 1936 donne à l'Italie un vertige impérial. Cependant cette année est aussi celle de l'arrivée d'une nouvelle peinture, plus réaliste, qui exprime les inquiétudes suscitées dans la population par les entreprises fascistes et qui vient peu à peu prendre la place du tonalisme dans le peinture.

Même s'il n'édicte pas de règles strictes en matière artistique, le régime est à la recherche d'une renaissance artistique qui conforte le prestige dont il jouit déjà auprès de certains à l'étranger,

225 Michel Ostenc, *Intellectuels italiens et fascisme, 1915-1929*, Payot, Paris, 1983, p. 7-8.

226 L'historien italien Renzo De Felice (1929-1996) est le premier à avoir avancé cette idée dans la biographie qu'il a consacré à Mussolini : Renzo De Felice, *Mussolini il duce, I, Gli anni del consenso*, Einaudi, Turin, 1974. Voir aussi : Pierre Milza, *Les fascismes*, imprimerie nationale, Paris, 1985, p. 126-132.

et surtout qui consolide le consensus à l'intérieur des frontières. C'est ce qu'exprimait déjà Benito Mussolini dans le discours qu'il avait prononcé le 5 octobre 1926 à l'Académie des Beaux-Arts de Pérouse :

Quand l'Italie était encore divisée, son unité s'exprimait dans la Renaissance de l'art. L'Italie est un peuple qui a de grands moyens et les conditions qu'attendaient tous les grands, de Machiavel à Mazzini, se sont réalisées. Mais aujourd'hui, il y a plus : nous sommes sur le point d'être unis moralement. Désormais, sur un terrain aussi bien préparé, un grand art peut naître, qui puisse être tout à la fois traditionaliste et moderne²²⁷.

Dans ce contexte de recherche d'une unité, la capitale joue un rôle de centre et peut prétendre être le berceau de ce nouvel art. Rome occupe alors toutes les attentions car son prestige rénové doit servir de paradigme à la nouvelle société fasciste.

La structure corporatiste du Syndicat Fasciste des Beaux Arts, qui était le socle de la nouvelle organisation du monde artistique italien, tentait de contrer l'éclatement géographique traditionnel de la vie artistique en instaurant une dynamique centralisatrice²²⁸. C'est Antonio Maraini qui l'exprime en 1930, à propos de la Biennale de Venise dont il est aussi secrétaire général :

La difficulté gisait plutôt dans ce fait que l'Italie, par suite de ses traditions historiques et politiques, n'a pas comme la France un grand centre unique, un Paris où tout se concentre, mais bien autant de centres qu'il y a de régions, chacune ayant sa propre individualité²²⁹.

Il faut donc unifier la vie artistique sans perdre le bénéfice des identités régionales qui fait la richesse d'un art vraiment italien auquel aspire Maraini :

C'est ce que le fascisme a su faire en se servant du cadre syndical dans lequel il a invité tous les citoyens du royaume à se ranger, tout en constituant en même temps une hiérarchie des expositions²³⁰.

La Quadriennale romaine, qui forme le sommet de la pyramide des expositions syndicales, est le complément national de la Biennale de Venise. Grâce à elle, Rome peut jouer le rôle d'un centre dynamique pour la création de toute la péninsule.

Les toiles de l'École Romaine semblent alors à certains égards pouvoir incarner la peinture du nouvel ordre politique et social. Au sens strict, cette école se confond avec la tendance dite « tonale » très présente dans la peinture italienne à partir de 1933. Sa conception de la peinture

227Benito Mussolini, « *Quando l'Italia era ancora divisa, la sua unità era espressa dalla rinascenza dell'arte. L'Italia è un popolo dalle grandi possibilità e si è realizzata quella condizione che tutti i grandi aspettavano da Machiavelli a Mazzini. Oggi vi è di più : siamo anche per essere uniti moralmente. Ora sopra un terreno così preparato può' rinascere una grande arte che può' essere tradizionalista ed al tempo stesso moderna.* », discours prononcé le 5 octobre 1926 à l'Accademia delle Belle Arti de Pérouse, cité dans : dir. Paola Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti; Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumento 1925-1945*, Einaudi, Turin, 1990, p. 5.

228Antonio Maraini, « Chronique italienne : La nouvelle organisation artistique en Italie », *L'Amour de l'art*, Paris, p. 114- 115.

229Antonio Maraini, *id.*

230Antonio Maraini, *id.*

s'oppose tant au néo-classicisme qu'à l'expressionnisme des années 1920, proposant une manière alternative d'architecturer la toile par la couleur plutôt que par une composition savante et renouvelant les palettes plutôt sombres qui caractérisaient la peinture de la décennie précédente. Le *Dizionario Enciclopedico Italiano* donne cette définition de la peinture tonale :

Peinture tonale : on appelle ainsi, en histoire de l'art, une peinture qui, fondée sur des rapports de ton, met en place les valeurs figuratives avec l'application de masses chromatiques sans contours définis, toutes soumises à un accord unitaire modulé par la lumière de l'environnement (valeurs tonales)²³¹.

Le tonalisme se veut une réaction à la primauté du dessin et à la sévère dramatisation de *Novecento* : en ce sens, le mouvement se situe dans la continuité de l'art de la *Scuola di via Cavour*. En réalité, il s'agit d'une tendance plus générale que l'on retrouve ailleurs dans la péninsule, les Romains n'étant pas les seuls à chercher un renouvellement formel après l'épisode de *Novecento*. Les Six de Turin (*I sei di Torino*) suivent une voie stylistiquement assez proche de celle des tonalistes romains, tout comme les *Chiaristi lombardi* défendus par le critique Edoardo Persico à Milan²³².

Au début des années 1930, la peinture tonale est un véritable lieu commun critique, paradoxalement repris de l'analyse des œuvres néo-classiques. Au-delà, il provient du lexique consacré à propos des peintures de la Renaissance vénitienne. En effet, à cause de la dimension architectonique des peintures tonales, nombreux sont ceux qui y voient l'expression d'un classicisme méditerranéen. Margherita Sarfatti elle-même fait de l'attention au ton un trait latin, mais elle conçoit le ton dans le cadre plus large du clair-obscur, dans lequel les dégradés de tons chromatiques viennent modeler les reliefs :

La peinture de clair-obscur et de ton est la peinture méditerranéenne par excellence, et plus spécialement la peinture latine, en particulier italienne²³³.

De leur côté, les tonalistes délaissent le clair-obscur cher à *Novecento* et travaillent de préférence avec une palette plus lumineuse qui ne fait que suggérer les volumes et la profondeur par des contrastes colorés. Un expert comme le galeriste Paolo Baldacci voit dans ce parti-pris la récupération d'une tradition post-impressionniste. Les peintures tonalistes évoquent pour lui les

231« Pittura tonale : si dà questo nome, nella storia dell'arte, a quella pittura che, impostata su rapporti di tono, attua i valori figurativi con la stesura di masse cromatiche senza contorni definiti, sottoposte tutte a un raccordo unitario modulato dalla luce ambientale (valori tonali). », *Dizionario Enciclopedico Italiano*, XII, 1970, p. 243.

232Voir p. 66. Sur les Six de Turin, voir notamment : dir. Marisa Vescovo et Netta Vespignani, *Le capitali d'Italia : Torino-Roma : 1911- 1946 : arti, produzione, spettacolo*, [exposition Palazzo Bricherasio, Turin, 4 décembre 1997 - 22 mars 1998,] Milan, Electa, 1997, Mirella Bandini et Piero Flecchia, *I sei pittori di Torino : 1929-1931*, [exposition, Aoste, Museo archeologico regionale, 24 avril-4 juillet 1999], Musumeci, Aoste, 1999. Sur les *Chiaristi lombardi* : Elena Pontiggia, *Edoardo Persico e gli artisti 1929-1936: il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, Electa, Milan, 1998.

233Margherita Sarfatti, « La pittura di chiaroscuro e di tono è per eccellenza la pittura mediterranea, e più specialmente latina, e in particolar modo italiana. », *Storia della pittura moderna*, Paolo Cremonese, Rome, 1930, p. 44.

œuvres d'Armando Spadini, avec leurs couleurs claires, mais aussi avec leurs atmosphères tranquilles et familières, loin des allégories et du langage symbolique grandiose de *Novecento*²³⁴. De plus, la dimension offensive de l'École de Rome qui a pour vocation, selon ses défenseurs, à dépasser le strict cadre de la capitale, en fait un concurrent sérieux pour un *Novecento* qui se voulait d'ampleur nationale. Enfin, l'intérêt des artistes tonalistes pour le *primordio*, ce fantasme d'un retour aux origines naturelles, plutôt que pour le classicisme – notion culturelle – et pour les valeurs spirituelles plutôt que pour les valeurs plastiques est aussi le signe d'une rupture par rapport au « rappel à l'ordre » de l'immédiat après-guerre.

Les artistes romains, de par leur position géographique, et dans le contexte d'une mise en valeur de la Cité éternelle, ont paru les plus à même d'incarner les nouvelles tendances italiennes. A Rome, le mouvement tonaliste se développe autour d'un groupe de jeunes artistes composé d'Emanuele Cavalli (1904 – 1981), Giuseppe Capogrossi (1900 – 1972) et de Corrado Cagli (1910 – 1976). Ceux-ci sont soutenus par des aînés dont la notoriété est déjà assise et qui travaillent à leur reconnaissance : ainsi, l'écrivain Massimo Bontempelli (1878 – 1960), qui se trouve être l'oncle par alliance de Cagli, mais aussi le galeriste Pietro Maria Bardi (1900 – 1999), qui défend activement les tonalistes. Enfin, le peintre et sculpteur Roberto Melli (1895 – 1958), un peu plus âgé, joue aussi un rôle de référence pour ces artistes à partir de 1933²³⁵. Les jeunes peintres bénéficient donc rapidement d'appuis précieux qui les aident à acquérir une notoriété rapide dans la péninsule, mais aussi à l'étranger. Ils sont bientôt rejoints par des artistes déjà reconnus, comme Mario Mafai par exemple, qui cherchait depuis quelques années à faire évoluer le style expressionniste de ses débuts, mais aussi par des artistes plus jeunes, qui font leurs premiers pas de peintres dans ce style mais sont plus connus pour leur œuvre postérieure, comme Guttuso ou Ziveri. Le chercheur Valerio Rivosecchi résume ainsi l'histoire généralement retenue de l'affirmation de ce mouvement :

Après le bref coup de patte baroque de 1929 -1930, une nouvelle tendance picturale s'affirme à Rome : le tonalisme, dont on doit la définition à Roberto Melli et au groupe Cagli-Capogrossi-Cavalli, mais qui, au cours des années 1930, implique presque tous les jeunes artistes actifs à Rome, de Mario Mafai à Alberto Ziveri et Guglielmo Janni, d'Afro à Purificato en passant par Guttuso lui-même, quand, s'installant définitivement à Rome en janvier 1938, il y apporte les revendications anti-novecentistes qui le liaient à l'expérience milanaise menée avec Sassu et Birolli²³⁶.

234Paolo Baldacci, *Romantic expressionism in Rome, 1930-1945*, Mondadori, Rome, 1987, p. 7. Sur Spadini, voir p. 35.

235Voir p. 36.

236Valerio Rivosecchi : « *Dopo la breve zampata barocca del 1929 – 1930 si afferma a Roma una nuova tendenza pittorica: il tonalismo, la cui definizione si deve soprattutto a Roberto Melli e al gruppo Cagli – Capogrossi – Cavalli, ma che coinvolge nel corso degli anni '30 quasi tutti i giovani artisti attivi a Roma, da Mario Mafai ad Alberto Ziveri a Guglielmo Janni, da Afro a Purificato allo stesso Guttuso, quando, installatosi definitivamente a Roma nel gennaio del 1938 vi porta le istanze antinovecentiste che lo legano all'esperienza milanese fatta con Sassu e Birolli.* », Valerio Rivosecchi et Antonello Trombadori, *Roma appena ieri nei dipinti degli artisti italiani del Novecento : una magica "promenade" fissata per sempre nelle immagini dei pittori che ne furono incantati interpreti tra il primo e il secondo dopoguerra*, Newton Compton, Rome, 1986, p. 88.

Cependant, l'École de Rome qui se forme autour du trio Cagli-Cavalli-Capogrossi apparaît en fait moins comme un véritable mouvement que comme une construction fragile, travaillée de tensions qui sont dissimulées au mieux mais qui ont raison de la cohésion de l'ensemble dès la fin de l'année 1933. Si le groupe romain s'effrite rapidement, la tendance tonaliste lui survit quelques temps encore, jusqu'au milieu des années 1930, grâce aux efforts de plusieurs personnalités importantes de l'environnement artistique italien, notamment autour de la galerie *La Cometa* à Rome. C'est finalement le changement de « climat » moral et le développement du réalisme qui ont raison du tonalisme.

1) 1933 : les « jeunes peintres romains » entre Milan et Paris

La tradition critique présente généralement comme un moment fondateur de la reconnaissance du tonalisme l'exposition organisée à Paris en décembre 1933 à la Galerie Jacques Bonjean et intitulée « Exposition des peintres romains, Capogrossi, Cavalli, Cagli, Sclavi »²³⁷. C'est à cette occasion, en effet, qu'est inventée la formule d'« École de Rome » par le critique français Waldemar-George, auteur du fascicule qui accompagne l'événement et lui tient lieu de catalogue²³⁸.

L'exposition s'est faite grâce au concours de personnalités diplomatiques importantes, impliquées dans une logique de rapprochement entre la France et l'Italie²³⁹. Elle est officiellement organisée par le comte Emanuele Sarmiento, consul colombien fixé à Paris et proche de l'Italie, son pays d'origine. C'est un collectionneur de l'École de Paris mais aussi de peinture italienne, qui a fait plusieurs donations importantes à divers organismes culturels français²⁴⁰. Il est remercié à la fin du texte de Waldemar-George comme :

l'inspireur de cette exposition [...]. Ce mécène, qui créa l'an dernier, au musée de Grenoble, une salle de peinture italienne, a tenu à présenter en France la jeune école de Rome. Il a droit à la reconnaissance des artistes italiens²⁴¹.

D'autre part, l'événement est placé sous le patronage d'Anatole de Monzie (1876 – 1947), alors ministre français de l'Éducation Nationale, très italophile, et de son ami Henry de Jouvenel (1876 – 1935), ancien ambassadeur de France en Italie qui a travaillé à une alliance de son pays avec le régime fasciste, en particulier à travers le comité France-Italie. La présence de ces personnalités

237 Voir : à paraître (2013) Marie Fréty, « L'exposition des peintres romains à la galerie Jacques Bonjean en décembre 1933 », dir. Catherine Fraix, Lucia Piccioni et Christophe Poupault, *Vers une Europe latine, Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, Editions Peter Lang.

238 *Exposition des peintres romains Capogrossi, Cavalli, Cagli, Sclavi*, présentée par Waldemar-George, Paris, 1933, n. p.

239 Sur ces questions, on se reportera aux travaux de Christophe Poupault et en particulier à sa thèse : « *A l'ombre des Faisceaux. Les voyages français dans l'Italie des Chemises noires (1922-1943)* », soutenue à l'université Paris-Ouest Nanterre en juillet 2011.

240 Voir les travaux de Catherine Fraix et en particulier son exposition *Les Artistes italiens au service de la propagande fasciste* qui s'est tenue à la galerie La Box (Bourges), du 20 janvier au 20 février 2010.

241 Waldemar-George, *Exposition des peintres romains*, op. cit.

autour d'un groupe de jeunes artistes encore peu connus hors d'Italie a de quoi surprendre ; elle est révélatrice de la portée diplomatique de l'événement : l'Italie et la France se rapprochent dans le but de défendre, sur le terrain culturel, une union latine face à une Allemagne nazie qui les inquiète toutes deux.

Dans les faits, cette exposition apparaît plutôt modeste. Elle a lieu dans une galerie qui, depuis sa création en 1929, a une existence intermittente et n'est pas implantée de façon très solide dans le paysage parisien²⁴². Cependant, la galerie Jacques Bonjean est impliquée dans la défense d'une modernité non avant-gardiste, à travers l'exposition d'artistes comme Christian Bérard ou les frères Berman, que défend aussi Waldemar-George, en particulier dans la revue *Formes*, où il rend compte très régulièrement de l'activité des deux associés²⁴³.

L'exposition compte en tout vingt-sept œuvres de Giuseppe Capogrossi, Corrado Cagli, Emanuele Cavalli et Ezio Scavi. Même si son titre n'insiste pas sur la jeunesse des peintres (Capogrossi, le plus âgé, n'a encore que trente-trois ans ; quant à Cagli, il en a dix de moins), il est sous-entendu que ces artistes doivent représenter une génération nouvelle par rapport aux peintres italiens alors connus en France. En effet, il ne s'agit plus désormais d'« Italiens de Paris », groupe que les Français pouvaient clairement identifier, mais d'artistes vivant à Rome²⁴⁴. La stratégie du discours autour de l'exposition consiste à faire passer ces jeunes peintres pour des artistes confirmés. Or, leur reconnaissance est encore, à ce moment-là, toute récente, et l'exposition viendrait plutôt la consolider.

Cavalli et Capogrossi sont liés par une amitié très forte. Ils se sont rencontrés à l'école de peinture qu'avait créée à Rome le peintre Felice Carena (1879 – 1966)²⁴⁵. Après leur formation, à partir de la fin des années 1920, ils occupent des ateliers voisins dans le quartier de Prati. Leur travail attire l'attention lorsqu'il est exposé pour la première fois, en 1927, aux côtés des œuvres de Francesco Di Cocco à l'hôtel Dinesen à Rome. Des années plus tard, Capogrossi se rappelle cette

242La galerie Jacques Bonjean, soutenue par la revue *Formes* de Waldemar-George, a été montée notamment avec le tout jeune Christian Dior. Il n'existe pas d'étude consacrée spécifiquement à cette galerie, mais on peut se reporter au catalogue de Florence Müller et Barbara Jeuffroy-Mairet, *Dior, le bal des artistes*, [exposition, Villa Les Rhumbs, Musée Christian Dior, Granville, 14 mai-25 septembre 2011], Artlys, Paris, 2011.

243*Formes*, Paris, 1929-1934. Waldemar-George écrit par exemples des comptes-rendus des expositions de Giorgio de Chirico (« L'Art à Paris », *Formes*, n° 3, mars 1930, p. 14-15), Eugène Berman (« L'Art à Paris », *id.*, n° 5, mai 1930, p. 17-20), Christian Bérard (« L'Art à Paris », *id.*, n° 15, mai 1931, p. 88-89), Mario Tozzi (« L'Art à Paris », *id.*, n° 17, septembre 1931, p. 125-126) ou encore Leonor Fini (« L'Art à Paris », *id.*, n° 26-27, 1932, p. 297-298), toutes présentées par la galerie Jacques Bonjean.

244Sur les Italiens de Paris, voir le catalogue de Maurizio Fagiolo Dell'Arco et Claudia Gian Ferrari, *Les Italiens de Paris: de Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, Skira, Milan, 1998.

245Felice Carena est un peintre originaire de Cumiana, dans la région de Turin, qui s'est installé à Rome en 1906. Au début des années 1920, en collaboration avec le sculpteur Attilio Selva (1888 – 1970), il ouvre brièvement une école d'art dans les jardins de Salluste, une zone de ruines au Nord du centre historiques. En dehors de Cavalli et de Capogrossi, ses cours sont fréquentés par le jeune Fausto Pirandello. A ce sujet, voir : dir. Fabio Benzi, *Felice Carena*, Fabbri, Turin, 1996.

exposition :

J'exposai pour la première fois à l'hôtel Dinesen, qui se trouvait dans un grand immeuble ancien (aujourd'hui démolì), *via Marche* à Rome. Madame Dinesen²⁴⁶ aimait la peinture et, dans son vaste salon, elle était heureuse d'accueillir les artistes²⁴⁷.

Emanuele Cavalli est né à Lucera, une petite ville des Pouilles²⁴⁸. Il s'est installé à Rome en 1921, se destinant à la carrière artistique, tout comme son frère jumeau, Giuseppe Cavalli (1904 - 1961), qui devient photographe. Comme nombre de ses confrères, le peintre fréquente régulièrement le pittoresque village d'Anticoli Corrado, dans la campagne du Nord-Est de Rome. Il séjourne aussi à Paris, entre 1928 et 1930, où son ami le peintre Onofrio Martinelli (1900-1966) lui fait rencontrer le groupe des Italiens de Paris. A la fin de son séjour, il expose chez la cantatrice Maria Castellazzi-Bovy aux côtés de Fausto Pirandello et de Francesco Di Cocco²⁴⁹.

Giuseppe Capogrossi, quant à lui, provient d'une vieille famille de la noblesse romaine²⁵⁰. Après avoir combattu dans le Trentin lors de la Première Guerre mondiale, il obtient un diplôme de jurisprudence. C'est alors seulement qu'il commence à se former à l'activité artistique, d'abord dans l'atelier d'un artisan en fresque, puis auprès de Felice Carena. Lui aussi séjourne vraisemblablement à Paris entre 1928 et 1930.

La personnalité de Corrado Cagli se détache dans ce groupe²⁵¹. L'artiste est né à Ancône, dans les Marches en 1910, mais sa famille s'est installée à Rome alors qu'il était tout enfant. Il se forme à l'*Accademia di Belle Arti* et se fait remarquer très jeune, en 1917, pour avoir décoré les murs d'un bar de la *via Sistina*. Dès le début, son activité est multiforme : s'il fait d'abord ses preuves dans la peinture murale décorative, il s'intéresse aussi de près à la céramique. Ses premiers travaux sont marqués par un style d'inspiration futuriste, mais il évolue bientôt vers une conception

246Marie Dinesen (1873 – 1973) était une Danoise qui s'était installée à Rome. Elle a ouvert toutes une série d'hôtels à Rome, Florence et Venise. Elle est enterrée au cimetière des étrangers non-catholiques de Campo Cestio à Rome. L'hôtel Dinesen a été détruit en 1938 pour élargir la voie de circulation.

247Giuseppe Capogrossi, « *Esposi per la prima volta alla pensione Dinesen, che era in un grande e vecchio palazzo (ora demolito) in via Marche a Roma. La signora Dinesen amava la pittura e nel suo ampio salone era lieta di ospitare gli artisti.* », Leonardo Sinisgalli, *Pittori che scrivono : antologia di scritti e disegni*, Meridiana, Rome, 1954, p. 49.

248Sur Emanuele Cavalli, l'ouvrage le plus complet est : Fabio Benzi, Romeo Lucchese, *Emanuele Cavalli*, De Luca, Rome, 1984.

249Fausto Pirandello (1899-1975) le fils du dramaturge Luigi Pirandello, est une personnalité à part dans le contexte artistique italien, bien qu'il soit parfois rapproché de l'École Romaine. C'est le cas notamment sur le site réalisé par l'Archivio de la Scuola romana (www.scuolaromana.it), dans lequel le nom de Pirandello figure dans la liste des artistes de l'École romaine.

250Sur les débuts de Giuseppe Capogrossi, voir : dir. Bruno Mantura, *Capogrossi fino al 1948*, [exposition, Rome, Complesso monumentale del San Michele a Ripa, 9 octobre-23 novembre 1986], De Luca, Rome, 1986.

251Pour une monographie plus informée, avec une bibliographie exhaustive, voir : dir. Fabio Benzi, *Cagli*, [exposition, Ancône, Mole Vanvitelliana, 12 février-4 juin 2006], Skira, Milan, 2006. Plus récemment : dir. Fabio Benzi, Corrado Cagli gli anni della Scuola Romana 1932-1938, [exposition, Rome, Galerie Arco Farnese, 11 octobre-10 décembre 1999], Archivio Arco Farnese, Rome, 1999 et : dir. Fabio Benzi, *Corrado Cagli e il suo magistero : mezzo secolo di arte italiana dalla scuola romana all'astrattismo*, [exposition, Pordenone, PARCo galleria d'arte moderna e contemporanea "Armando Pizzinato", 13 novembre 2010 - 30 janvier 2011], Skira, Milan, 2010.

plus personnelle de la peinture²⁵². Il bénéficie d'une solide culture générale, transmise en majeure partie par son oncle l'écrivain Massimo Bontempelli, et conçoit son travail artistique dans le cadre d'une recherche intellectuelle plus large. Il rencontre Cavalli et Capogrossi en 1931.

Au début des années 1930, il développe en particulier la notion de « *primordio* » (que l'on pourrait traduire par « origine ») qui sera si importante pour le groupe tonaliste. Le jeune artiste est très ambitieux et entend ouvrir un nouveau chapitre de l'histoire de l'art italien. Cette origine « primordiale », dont il convient de s'inspirer, est avant tout très liée à la culture nationale et Cagli la théorise au cours d'un voyage à Paestum en 1932. Le *primordio* qu'il défend est alors entendu comme un point de départ : Cagli se voit en précurseur d'un art nouveau, comme il l'exprime dans un entrefilet publié en septembre 1933 :

Rappelons-nous avant tout qu'il est extrêmement ambitieux de vouloir écrire un nouveau chapitre dans l'histoire de l'art contemporain. [...] Être aux fondements d'une origine [*primordio*] signifie : une technique tout-à-fait ferme, une énorme volonté de puissance, l'apparition de nouveaux mythes [...] ²⁵³.

Quant à Scavi (1903 – 1968), le gardien de but de l'équipe nationale italienne de football, son compagnonnage avec le groupe ne durera pas. Le sportif a commencé à peindre peu de temps avant l'exposition parisienne. Immobilisé par une blessure, il a été fortement encouragé par Cagli. C'est ce dernier qui rédige l'introduction de sa première exposition, qui a lieu à la *Galleria del Milione* à Milan au printemps 1933²⁵⁴. L'artiste bénéficie sans doute de l'engouement pour les peintres autodidactes ou les amateurs doués comme Gisberto Ceracchini²⁵⁵. La vulgate fasciste plaide alors pour la spontanéité, le bon naturel contre l'intellectualisme bourgeois et décadent et l'écrivain Massimo Bontempelli défend le travail du footballeur selon cette lecture. Il écrit ainsi :

Le phénomène Scavi n'est pas le fait d'une acrobatie ou de technique, ou encore moins du goût : c'est un fait de naturel [*naturalizza*]²⁵⁶.

Et plus loin, renvoyant dos à dos académisme classique et modernité :

Scavi dépasse aussi certains de ses contemporains par le fait qu'il n'y a en lui nulle trace d'une quelconque académie : ni de l'académie traditionnelle, ni de celle des avant-gardes²⁵⁷.

Scavi continue à peindre jusqu'à sa mort mais, engagé volontaire lors de la guerre d'Ethiopie en 1935, il s'installe pour longtemps en Afrique et voit ainsi sa carrière artistique prendre fin.

Tous ces artistes sont réunis depuis la fin des années 1920 par une sociabilité commune, qui

252 Sur la formation de Cagli et son travail de céramiste, voir dir. Fabio Benzi, *Cagli e il suo magistero*, op. cit., p. 4-5.

253 Corrado Cagli, « Ricordiamoci innanzi tutto che è estremamente ambizioso voler scrivere un nuovo capitolo nella storia dell'arte contemporanea. [...] Essere alla base di un primordio significa : tecnica saldistima, enorme volontà di potenza, apparizione di nuovi miti [...] ». », sans titre, *L'ora*, Palerme, 19-20 septembre 1933, p. 3.

254 Corrado Cagli, *Ezio Scavi*, *Bollettino della galleria del Milione*, 17 mai-1er juin 1933, Milan, n. p.

255 Voir p. 76

256 Massimo Bontempelli, « Il fenomeno Scavi non è un fatto di acrobazia, o di tecnica, o molto meno di gusto ; è un fatto di naturalizza. », « L'altro Scavi ovvero della naturalizza », *Gazzetta del Popolo*, Turin, 13 février 1933, p. 3.

257 Massimo Bontempelli, « Scavi oltrepassa taluni di questi contemporanei anche per il fatto che non v'ha in lui traccia alcuna di accademia : né della scolastica né della avanguardista. », id.

s'est développée autour du Tibre et de ses loisirs aquatiques et qu'ils partagent avec d'autres intellectuels, notamment des écrivains comme Elsa Morante et Alberto Moravia²⁵⁸. A la belle saison, le groupe de jeunes gens se retrouve autour du fleuve, un peu hors du centre historique (entre *Ponte Risorgimento* et *Ponte Regina Margherita*) pour se baigner, canoter et pour discuter des dernières actualités intellectuelles. Les artistes de l'École romaine peignent à plusieurs reprises ces activités, sous la forme de transpositions symboliques et intemporelles plutôt que dans le cadre de représentations réalistes qui auraient sans doute paru plus anecdotiques²⁵⁹. Ainsi, Giuseppe Cavalli représente-t-il un trio de nageurs sous le titre allégorique d'Amitié²⁶⁰, faisant se superposer vision de sa vie quotidienne et expression de ses idées néo-platoniciennes.

A partir de ces liens amicaux, Cagli, bientôt appuyé par des personnalités intellectuelles et artistiques de premier plan, tente de créer un véritable mouvement pictural dont il se voit comme le chef de file. Fasciste convaincu, il sait trouver des relais dans l'administration culturelle du régime. C'est ainsi qu'il donne à une déclaration, parue dans la revue *Quadrante* de septembre 1933, un titre qui se veut une prophétie autoréalisatrice : *Anticipi sulla scuola di Roma* (« Anticipations sur l'école de Rome »)²⁶¹. Dans ce texte, il compare la situation artistique contemporaine à « une aube originelle » dans laquelle « tout est à refaire à neuf »²⁶². Cette aube a pour cadre la ville de Rome, selon le principe d'une nécessité spirituelle :

L'astre qui, dans son cycle, se lève pour illuminer le ciel et retourne dans les marges de l'horizon, aujourd'hui, c'est Rome²⁶³.

a) Les « trois jeunes peintres romains » en Italie²⁶⁴

L'école de Rome est présentée par les organisateurs de l'exposition parisienne de décembre 1933 comme un véritable mouvement artistique organisé et caractérisé par une claire unité stylistique : le tonalisme. Contrairement à la *Scuola di Via Cavour*, mouvement informel reposant sur des liens d'amitié fluctuants, consacré par un critique, les Peintres Romains semblent suivre une ligne définie, menée par la personnalité dynamique de Cagli, et soutenue, comme on l'a vu, par d'importantes figures de la culture italienne.

258 Cette sociabilité est bien décrite par le critique Romeo Lucchese, qui en a été un protagoniste, dans sa préface à : dir. Fabio Benzi, *Emanuele Cavalli*, Rome, De Luca, 1984. Lucchese est reconnaissable sur plusieurs toiles tonalistes.

259 Voir p. 92.

260 Emanuele Cavalli, *Amicizia (Nuotatori)*, 1933, huile sur toile, 120 x 150 cm, Anticoli Corrado, Museo Comunale, reproduit en annexe, Fig. 14.

261 Corrado Cagli, « *Anticipi sulla scuola di Roma* », *Quadrante*, a. VI, n° 1, Milan, septembre 1933, p. 36.

262 Corrado Cagli : « *In un alba di primordio [...] tutto è nuovamente da rifare [...]* », « *Anticipi sulla scuola di Roma* », *op. cit.*, p. 36.

263 Corrado Cagli, « *L'astro che, per il suo ciclo, sale illuminando il cielo e torna ai margini dell'orizzonte, oggi è Roma* », « *Anticipi sulla scuola di Roma* », *op. cit.*, p. 36.

264 « *Tre giovani pittori romani* » : c'est ainsi que Pier Maria Bardi désigne Cagli, Cavalli et Capogrossi, « *Tre giovani pittori romani : Cagli, Capogrossi, Cavalli, presentazione di P. M. Bardi* », *Bollettino della galleria del Milione*, Milan, 21 février-5 mars 1933, n. p.

Parmi ces soutiens, on trouve Pier Maria Bardi (1900 – 1999). Critique d'art et galeriste, autodidacte, Bardi n'en est pas à son coup d'essai en matière de lancement de carrière²⁶⁵. Après une période d'activité milanaise, au cours de laquelle il a notamment créé la galerie *Il Milione*, il vient à Rome et prend la direction de la *Galleria di Roma*, inaugurée par Mussolini en 1930 et financée par le Syndicat National des Beaux Arts fasciste. La *Galleria di Roma*, dont le nom résume bien l'ambition, est très proche du régime. Un passage par cette galerie constitue pour un artiste une assurance de rentrer dans le système artistique officiel. La galerie expose surtout des Romains, mais elle est aussi le premier lieu à se vouloir d'ampleur internationale à Rome : il semblerait par exemple que Bardi ait pris des contacts avec Otto Dix et Oskar Kokoschka pour organiser une exposition de leurs œuvres²⁶⁶. En 1932, le galeriste a cherché à stimuler l'émulation entre les jeunes artistes italiens dans une exposition qui mettait en comparaison cinq romains (Fausto Pirandello, Giuseppe Capogrossi, Corrado Cagli, Vinicio Paladini, Emanuele Cavalli) et cinq milanais (Virginio Ghiringhelli, Oreste Bogliardi, Renato Birolli, Atanasio Soldati, Aligi Sassu)²⁶⁷. Bardi tente manifestement d'exacerber la compétition avec Milan, à un moment où il sent bien que Rome peut récupérer son statut de capitale artistique de la péninsule.

En décembre 1932, Cagli, Cavalli et Capogrossi présentent leurs œuvres à la galerie milanaise *Il Milione* – laquelle est entre-temps passée aux mains des frères Peppino et Gino Ghiringhelli – lors de l'« Exposition milanaise de la nouvelle peinture romaine » (« *Mostra milanese della nuova pittura romana* »)²⁶⁸. Le texte du catalogue, rédigé par Bardi, constitue donc la première tentative de donner une existence au mouvement. C'est d'abord la jeunesse des artistes qui est mise en avant : le groupe est présenté comme le signe de l'avènement d'un nouveau cycle artistique, d'un véritable renouvellement générationnel. Ces peintres arrivent sur la scène artistique à un moment où, selon Bardi, celle-ci se trouve libérée de toutes les polémiques précédentes :

Ce sont les trois unités d'une force qui va s'affirmant en Italie et qui se répand certainement ; des jeunes d'une génération qui est venue bénéficier du terrain aplani de nos polémiques, qui a découvert quelques vérités fondamentales, pouvant tout-à-fait être celles qui président à l'exercice de la peinture, cette très ancienne invention de l'homme qui n'a, semble-t-il, pas encore été dépassée²⁶⁹.

Le galeriste cherche manifestement à assimiler le travail de ce trio tel qu'il est présenté à *Il Milione*

265Bardi a surtout été étudié du point de vue de son apport au débat sur l'architecture rationaliste. Voir : Francesco Tentori, *Pietro Maria Bardi, primo attore del razionalismo*, Testo & Immagine, Turin, 2002.

266Voir : Valerio Rivosecchi, « *Le nuove generazioni : i Sei di Torino e la Scuola Romana* », *Le Capitali d'Italia*, op. cit., p. 51.

267*Dieci pittori : cinque romani e cinque milanesi*, [exposition, Rome, Galleria d'Arte di Roma, mai 1932].

268Cette exposition est ouverte du 21 février au 5 mars 1933. Le numéro 9 du *Bollettino della galleria del Milione*, Milan, février 1933, tient lieu de catalogue.

269Pier-Maria Bardi, « *Sono tre unità di una forza che va affermandosi in Italia, e che si centrifuga sicuramente : giovani di una generazione che è venuta a beneficiare del terreno spianato delle nostre polemiche, che ha scoperto alcune verità fondamentali le quali potrebbero essere benissimo le verità che presiedono all'esercizio della pittura, antichissima invenzione dell'uomo, pare non ancora superata.* », *Bollettino della galleria del Milione*, n° 9, Rome, 21 février-5 mars 1933, n. p.

avec l'art de la nouvelle société fasciste. L'heure n'étant plus, selon Bardi, aux questionnements mais à l'évidence d'une société nouvelle : il ne s'agit déjà plus d'un « art de combat » qui défendrait un régime encore fragile. Transparaît clairement, dans les propos du critique, l'espoir d'une installation durable du mouvement, qui deviendrait un classicisme lié à un régime ayant atteint son plein épanouissement. D'autre part, dans son texte, Bardi insiste sur l'entente sincère qui règne entre les artistes, et fait une allusion discrète à un épisode similaire qui aurait existé autrefois à Milan, en évoquant un « climat de loyauté qui n'a pour similaire qu'un seul épisode milanais. »²⁷⁰. On comprend qu'il s'agit de *Novecento*. Cependant, en le renvoyant à un passé révolu, détaché du présent, il s'agit de « damer le pion » à un mouvement en perte de cohérence sur son propre terrain, la capitale lombarde.

Cependant, entre le moment où est organisée l'exposition milanaise et celui de son prolongement parisien à la galerie Jacques Bonjean, des dissensions importantes sont survenues entre Cagli d'une part et Cavalli et Capogrossi d'autre part, alors qu'ils cherchaient à préciser les positions esthétiques et idéologiques du groupe. C'est de cette tentative de synthèse qu'est né le *Manifesto del primordialismo plastico* (« Manifeste du primordialisme plastique »), une tentative exceptionnelle à Rome de théorisation artistique, caractéristique d'une volonté, de la part des artistes, de réutiliser les techniques de diffusion de l'avant-garde²⁷¹. Ce manifeste, longtemps inédit, a été retrouvé par le chercheur Fabio Benzi qui l'a publié en 1984. Datant sans doute de l'automne 1933, il a certainement été rédigé avant l'exposition parisienne et est signé par Cavalli, Capogrossi et Melli, ce dernier étant présenté comme « *critico d'arte* », critique d'art, et non comme peintre ou comme sculpteur. Dans une lettre, Cavalli mentionne le fait qu'il voulait que le texte soit publié dans les principaux journaux d'Italie²⁷². Cagli a sans doute très largement participé à l'élaboration du texte, dans lequel il est difficile de reconnaître la part prise par les différents signataires. C'est en effet un écrit hybride, qui réunit en une synthèse complexe les différentes préoccupations de ses rédacteurs : l'intérêt de Cagli pour le *primordio* se retrouve ainsi articulé tant bien que mal aux intérêts spiritualistes de Cavalli. La notion de « plasticisme » provient directement des débats artistiques en cours depuis la naissance de la revue *Valori Plastici*, même si tout l'enjeu du manifeste est de préconiser une vision neuve de la question, la valeur plastique défendue étant ici la couleur plutôt que le dessin.

270Pier-Maria Bardi, « *clima di lealtà che ha riscontro soltanto in un analogo episodio milanese.* », *id.*

271Ce *Manifesto del primordialismo plastico*, resté inédit, est reproduit dans : dir. Fabio Benzi, *Emanuele Cavalli*, Rome, De Luca Editore, 1984, p. 140. Dans cet ouvrage, Fabio Benzi fait le point sur les connaissances parcellaires que nous avons des conditions dans lesquelles a été rédigé ce document. Le texte est aussi présent dans le catalogue de l'exposition rétrospective des œuvres de Roberto Melli qui s'était tenue à Macerata en 1992 : Maurizio Calvesi et Giuseppe Appella, *Roberto Melli, 1885 – 1958*, Rome, De Luca, 1992.

272Fabio Benzi, *Emanuele Cavalli*, *op. cit.*, doc. 13, p. 143.

Finalement, Cagli ne signe même pas ce manifeste, qui reste à l'état de projet. Le texte prônait une peinture pure, détachée de son époque et fondée sur des valeurs cosmiques et essentielles, semblant dériver assez directement de l'ésotérisme auquel adhère Cavalli :

Nous désirons saisir les rapports entre l'élément plastique et le principe spirituel de notre temps afin que, des aspects neufs de la réalité, coulent à flot les mythes modernes²⁷³.

Cavalli conçoit en effet le chromatisme dans une perspective inspirée de l'idéalisme platonicien : le ton en peinture doit correspondre à la couleur de l'objet idéal, c'est pourquoi la recherche du ton adéquat à chaque élément du tableau est le travail principal du peintre. Toutes ces idées, qui prônent un art exigeant pour l'artiste comme pour le spectateur, vont à l'encontre des conceptions fascistes d'un art social, telles par exemple que les défendait Cagli à propos de la fresque dans son célèbre manifeste publié dans le premier numéro de la revue *Quadrante*, « *Muri ai pittori* »²⁷⁴.

b) L'exposition à la galerie Jacques Bonjean en décembre 1933

Ainsi, l'exposition parisienne présente une situation déjà caduque pour ce qui est des relations entre les artistes : l'École romaine en tant que mouvement organisé regroupant des individus en accord sur le fond et la forme n'existe plus. Les divergences politiques entre ses membres, certains prônant un engagement politique dans leur époque et les autres une peinture détachée de l'actualité, sont apparues insurmontables. Cet épisode explique en partie les différences d'accrochage et de présentation entre Milan et Paris, dans la mesure où Cagli présentait à Milan des dessins aux sujets très fascistes qui ne seront pas montrés à Paris : le *Cavallo di Mussolini* et la *Spedizione punitiva*²⁷⁵. Cependant, il faut également tenir compte d'une adaptation au contexte français et à ses contraintes spécifiques. En effet, bien que l'exposition à la galerie Jacques Bonjean ait mobilisé une série d'acteurs aux motivations très politiques, il ne fallait pas donner l'impression d'une propagande trop lourde pour la rendre « digeste » pour un public parisien.

Bardi, d'accord en cela avec Cagli, plaide pour un art qu'il qualifie de « social », un art moins « bourgeois », qui soit capable de toucher directement le public. C'est ainsi qu'il en vient à évoquer la peinture murale, réalisée pour le plus grand nombre, dans des édifices publics, par opposition à la peinture de chevalet dont la jouissance n'est réservée qu'à quelques privilégiés :

Je fais allusion à la nécessité de remettre à la mode la peinture comme art social, à la nécessité de la désembourgeoiser, de la libérer de son écorce du XIX^{ème} siècle qui limite, qui étouffe ses expressions²⁷⁶.

273Giuseppe Capogrossi, Emanuele Cavalli et Roberto Melli, « *Desideriamo cogliere i rapporti fra il plastico e il principio spirituale del nostro tempo onde dai nuovi aspetti della realtà fluiranno i moderni miti.* », « *Manifesto del primordialismo plastico* », reproduit dans : Fabio Benzi, *Emanuele Cavalli, op. cit.*, doc. 4, p. 140.

274Corrado Cagli, « *Muri ai pittori* », *Quadrante*, mai 1933 p. 19.

275Corrado Cagli, *Cavallo di Mussolini* et *Spedizione punitiva* (reproduit en annexe, Fig. 15), dessins perdus, dimensions inconnues, identifiés grâce à des photographies d'époque. Pour les reproductions et au sujet des désaccords que ces dessins auraient provoqué entre Cagli et ses amis Capogrossi et Cavalli voir : Fabio Benzi, *Corrado Cagli e il suo magistero*, Milan, Skira, 2010, p. 36.

276Pier-Maria Bardi, « *Alludo alla necessità di rimettere in voga la pittura come arte sociale, di sborghesirla, di*

Or, contrairement à celle de Milan, l'exposition parisienne ne valide pas ces positions dans les choix dont elle témoigne. Y sont présentées uniquement des œuvres de chevalet, d'une taille très raisonnable : la veine du muralisme n'est absolument pas exploitée ni même mentionnée dans le catalogue de Waldemar-George. Pourtant, au même moment, l'actualité de cette pratique est très riche en Italie. On le voit lors de la Vème Triennale qui s'est tenue à Milan en 1933 et à laquelle a participé Cagli avec des décors éphémères, ainsi qu'à la parution du « Manifeste de la peinture murale » de Sironi dans *Colonna*, quelques mois à peine après le « *Muri ai pittori* » de Cagli dans *Quadrante*²⁷⁷.

Ce silence sur une polémique qui agite les milieux italiens a de quoi étonner : en effet, cette question aurait pu constituer un point de rencontre avec des événements récents de la scène parisienne. La capitale française avait été marquée par la décoration de l'appartement du galeriste Léonce Rosenberg qui, à la fin des années 1920, avait pensé son domicile personnel dans le 16ème arrondissement comme un prolongement de sa galerie de l'Effort Moderne. Il avait fait appel à des artistes connus comme des Italiens de Paris : Alberto Savinio, Gino Severini, ainsi que Giorgio de Chirico, qui avait peint à cette occasion ses fameux gladiateurs²⁷⁸. Ces peintres ont travaillé aux côtés d'artistes français post-cubistes ou proches du surréalisme comme Francis Picabia, Auguste Herbin ou Jean Metzinger. Plusieurs sont des artistes dont Waldemar-George suivait le travail et que les Italiens connaissaient²⁷⁹. Néanmoins, le parallèle entre cette initiative et le débat italien n'était sans doute pas pertinent dans le cadre d'une stratégie consistant à distinguer clairement les Romains des Italiens de Paris.

La rhétorique qui prévaut dans le catalogue de Waldemar-George évoque celle du retour à l'ordre du début des années 1920²⁸⁰. Cependant, les arguments en faveur de cette tendance de fond, qui a néanmoins largement évolué au cours de la quinzaine d'années de son existence, sont désormais fortement remotivés par le politique. Le catalogue commence ainsi par une très longue citation de Mussolini, traduite en français et tirée de l'exposé de la doctrine fasciste qui figure à

liberarla dalla ottocentesca corteccia che ne limita, ne soffoca le espressioni. », *Bollettino della galleria del Milione*, n° 9, *op. cit.*

277Mario Sironi, « *Manifesto della pittura murale* », *Colonna*, Milan, décembre 1933. Le texte est aussi signé par Massimo Campigli, Carlo Carrà et Achille Funi.

278Œuvre reproduite en annexe, Fig. 16. Sur la série des *Gladiateurs*, voir : Paolo Baldacci, *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929* [exposition, Varese, Villa Panza, 4 octobre-14 décembre 2003], Skira, Milan, 2003.

279Sur la décoration de cet appartement-galerie, voir notamment l'article de Christian Derouet, « A propos du « Hall des gladiateurs » peint en 1928-1929 par de Chirico pour Léonce Rosenberg », dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Les Italiens de Paris: de Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, Skira, Milan, 1998, p. 245-254.

280Sur la figure complexe de Waldemar-George, voir les travaux d'Yves Chevrefils-Desbiolles, notamment « Le critique d'art Waldemar-George. Le paradoxes d'un non-conformiste », *Les Belles lettres, Archives Juives*, 2008/2, Vol. 41, p. 101-117, mais aussi Elisabetta Berliocchi, « L'esprit du Nord de Waldemar George. La "vague du Romantisme" nel critico del ritorno all'ordine », *Commentari d'arte*, 36/37, 2007, p. 69-79.

l'entrée « fascisme » de l'*Enciclopedia italiana*, parue l'année précédente²⁸¹. Ce texte évoque ce que Waldemar-George appelle « une éthique et une vision du monde » qui sont censées avoir présidé à l'organisation de l'exposition²⁸². A l'aune de cet écrit, la peinture des quatre artistes italiens est explicitement présentée comme un équivalent esthétique de ce que le fascisme veut être dans le domaine politique :

Ils [les artistes] ignorent le dilemme passéisme-futurisme, conservation-progrès. Ils choisissent franchement cette *terza via*, qu'en politique leur patrie a faite sienne²⁸³.

L'École de Rome est louée comme une troisième voie plastique, qui dépasserait la dialectique entre tradition et avant-garde comme le fascisme dépasse, selon le critique qui suit en cela l'orthodoxie fasciste, l'opposition entre capitalisme et communisme.

Après ce préambule général, Waldemar-George procède à l'analyse de l'œuvre de chaque peintre : il s'arrête d'abord sur les travaux de Capogrossi, puis sur ceux de Cagli, de Cavalli et enfin ceux de Sclavi. Il insiste notamment sur la dimension nationale de cette peinture :

Ils sont Italiens. Ils restent des indigènes. Ils atteignent l'universalité sans altérer l'idiome de leur terroir, sans dévier de leur ligne, sans cesser d'être eux-mêmes, sans perdre le sentiment de leur identité ethnique et esthétique²⁸⁴.

Ce nationalisme artistique supposé est pourtant peu visible de façon explicite dans le sujet des œuvres, contrairement à l'exposition de Milan. On remarque la grande neutralité thématique des œuvres sélectionnées pour la galerie Jacques Bonjean : il s'agit essentiellement de portraits ou de scènes de loisir, transposées en des visions atemporelles. Des références nationales sont bien présentes, notamment dans l'inspiration commune qu'ont visiblement constitué les fresques de Pompéi, récemment redécouvertes, et celles de Piero Della Francesca et des Primitifs italiens. Ces références sont liées à la notion de *primordio*, mais elles font aussi partie d'un fond commun largement utilisé en Italie à ce moment-là : elles n'interviennent pas sur un mode aussi polémique que Waldemar-George veut bien le dire. Le texte du Français n'est donc pas tout-à-fait en adéquation avec les œuvres présentées par les Italiens. Dans son enthousiasme prosélyte, Waldemar-George met le doigt sur ce qui pose justement un problème dans cette coalition artistique : la question politique, devenue incontournable, et qui contamine le domaine artistique. Sans doute, et en dépit du discours qui accompagne l'exposition, la neutralité des sujets rentre-t-elle dans une stratégie qui consiste à ne pas donner à l'événement des airs de « machine de guerre » culturelle envoyée en France par une personnalité très proche du régime. On peut aussi supposer, comme le suggère Fabio Benzi, que Cavalli et Capogrossi n'ont pas apprécié les choix effectués par Cagli pour

281 Benito Mussolini, entrée « *Fascismo* », *Enciclopedia italiana*, Treccani, Rome, 1932, vol. 14, p. 847-884.

282 Waldemar-George, *Exposition des peintres romains*, op. cit., n. p.

283 *Ibid.*

284 *Ibid.*

l'exposition de Milan. En l'absence de documentation néanmoins, il est difficile de voir qui a réalisé la sélection des œuvres.

Cependant, dans ce cadre précis défini par le contexte franco-italien, l'œuvre des différents artistes prend une portée politique, à des degrés et sur des modes divers selon les artistes. On peut être frappé par les sujets des œuvres envoyées : beaucoup renvoient à cette sociabilité du Tibre, comme pour donner une image pacifiée de la vie dans l'Italie fasciste, à mi-chemin entre le mythe moderne et la « couleur locale » de la vie artistique dans la capitale italienne. Les œuvres de Cagli reflètent une veine anti-rhétorique de sa peinture, plus centrée sur des questions hermétiques. Capogrossi se réfugie dans le portrait et dans des images qui ont l'aspect figé et intemporel des toiles de Chardin. Finalement, Cavalli est peut-être le plus subversif avec sa figure d'Icare peint en pleine chute, qui pourrait sonner comme un avertissement à un régime qui glorifie tellement ses aviateurs²⁸⁵.

L'exposition est reçue de façon inégale en Italie. Cipriano Efisio Oppo, pourtant grand admirateur de la peinture de Cagli et son ami personnel, n'approuve pas la position de Waldemar-George précisément pour sa ligne politique de laquelle il s'écarte :

La présentation du catalogue a été écrite par Waldemar-George, dont on connaît la récente conversion de critique de l'avant-garde internationaliste en critique néo-humaniste. Il assure que les jeunes artistes romains, sortant du cercle vicieux de l'art du XX^{ème} siècle, ignorant le dilemme entre passéisme et futurisme, entre conservation et progrès, se trouvant face au dualisme de la tradition et de la révolution, ont choisi franchement cette troisième voie que l'Italie a faite sienne en politique.

Disons-le d'emblée, nous ne pouvons suivre le critique parisien dans ce raisonnement plutôt curieux. D'abord parce qu'il n'est pas vrai que ces artistes (excepté, peut-être, Sclavi) ignorent les dilemmes exposés plus haut ; au contraire, ils sont en plein dedans ; et ensuite parce que pour deux d'entre eux au moins, Capogrossi et Cavalli, la tradition est comprise de façon complète, comme une connaissance internationale, évolutive et progressiste, jusqu'aux ultimes conséquences des leçons de Cézanne, Picasso, Modigliani ; enfin parce que nous n'aimons pas cette définition de *voie médiane*, ni pour le fascisme, ni pour l'art qui devrait naître à une vie robuste à partir du fascisme²⁸⁶.

Dès le mois de janvier 1934, le journaliste « intransigeant » Giuseppe Pensabene lance dans les colonnes du quotidien fasciste *Il Tevere* une salve de critiques à l'encontre de l'École de Rome, qui est montrée du doigt pour son « internationalisme néo-humaniste »²⁸⁷. S'ensuit une polémique,

285Emanuele Cavalli, *Icaro*, 1932, huile sur toile, 90 x 130 cm, œuvre détruite, reproduite dans : dir. Fabio Benzi, *Emanuele Cavalli, op. cit.*, p. 89 (reproduction en annexe, Fig. 17).

286Cipriano Efisio Oppo, « *La presentazione del catalogo è stata scritta da Waldemar-George, del quale si conosce la recente trasformazione da critico dell'avanguardia internazionalista in critico neo-umanista. Egli asserisce che i giovani artisti romani uscendo dal cerchio infernale dell'arte del XX secolo, ignorando il dilemma passatismo-futurismo, conservazione-progresso, trovandosi di fronte al dualismo della tradizione e quello della rivoluzione hanno scelto francamente quella terza via che l'Italia ha fatto sua in politica.*

*Noi, diciamolo subito, non possiamo seguire il critico parigino in questo ragionamento alquanto curioso. Prima di tutto perché non è vero (eccezion fatta forse, per il solo Sclavi), che questi artisti ignorano quei dilemmi di cui sopra e anzi ci sono dentro in pieno; e secondariamente perché almeno in due di loro, Capogrossi e Cavalli, la tradizione è intesa completa, come senso di conoscenza internazionale evolutiva e progressista, sino alle ultime conseguenze cézanniane, picassiane, modiglianesche; e infine perché non ci piace questa definizione della via di mezzo, né per il Fascismo; né per l'arte che dal Fascismo dovrebbe prendere vigore di vita. », *La Tribuna*, Rome, 19 janvier 1934, p. 3, cité dans : Cipriano Efisio Oppo, *un legislatore per l'arte, op. cit.*, p. 166-168.*

287Giuseppe Pensabene, « *Discussioni sull'arte e sulla critica* », *Il Tevere*, Rome, 9 janvier 1934, p. 3.

dans laquelle Melli se montre très actif, qui dure tout l'hiver. En effet le détour par Paris, s'il a donné une caution de sérieux artistique au tonalisme qui a sans doute aidé à sa reconnaissance en Italie, joue cependant en la défaveur du mouvement face à une frange très nationaliste de personnalités culturelles du fascisme. Le tonalisme se diffuse néanmoins rapidement bien au-delà du trio initial, tandis que la critique cherche à l'inscrire dans la continuité de l'art italien. Roberto Melli, notamment, se rapproche des jeunes peintres au point d'être, comme on l'a vu, un signataire du Manifeste du primordialisme plastique²⁸⁸. Son expérience fait de lui un maître pour les artistes tonalistes, plus jeunes.

De même Mario Mafai est parmi l'un des premiers à se rapprocher des tonalistes, alors que les expérimentations expressionnistes menées du temps de la *via Cavour* peinent à se renouveler. Avec la mort de Scipione et le retrait temporaire d'Antonietta Raphaël loin de l'horizon artistique romain, le mouvement a perdu deux de ses animateurs les plus actifs et il ne leur survit pas. Oppo continue à défendre Mafai tout au long de son évolution stylistique. Le critique est d'autant plus à l'aise qu'il a désormais moins à craindre de la tendance de ce dernier à la déformation :

Que l'on voie le courage de Mafai, hautement louable. Il s'était fait une petite position de joyeux luron, d'"internationaliste". Il pouvait aspirer à l'"École de Paris". Il s'en est moqué. Il se trouve déjà des gens pour le condamner. Comme si les qualités que je lui ai reconnues depuis ses premiers essais avaient fondu au bon soleil italique²⁸⁹.

Ce passage au tonalisme s'avère payant Mafai. En effet, s'il a échoué avec Antonietta Raphaël lorsqu'ils ont tenté leur chance à Paris en 1930, c'est sans doute parce qu'ils n'ont pas pu s'appuyer sur des personnalités comme Waldemar-George : ils n'ont pas joué la carte du fascisme militant pour trouver des soutiens chez les admirateurs français du régime italien. De plus, l'expressionnisme, auquel on pouvait rattacher leur travail, correspond à la frange la plus controversée de la production de l'École de Paris, celle qui fait alors l'objet d'attaques racistes et est taxée de « cosmopolitisme », d'art de « métèque » en Italie comme en France. Cependant, c'est aussi la tendance la répandue et connue, une véritable « marque de fabrique » de l'École de Paris. L'historien de l'art américain Kenneth Silver définit par exemple le travail de Marc Chagall comme la « quintessence d'une certaine peinture parisienne : folklorique, moderne, colorée, pétrie de mythologie personnelle et de fantaisie. »²⁹⁰. Or, Chagall avait été l'une des premières références évoquées à propos des toiles d'Antonietta Raphaël²⁹¹. Par conséquent si, à Rome, les peintures

288 Voir p. 88. Sur la signature du Manifeste, voir : Fabio Benzi, *Emanuele Cavalli, op. cit.* p. 139.

289 Cipriano Efisio Oppo, « *Si veda il coraggio di Mafai, altamente lodevole. S'era fatto un posticino di caposcarico, di « internazionalista ». Poteva aspirare alla « Scuola di Parigi ». Se ne è infischiato. C'è già chi lo condanna. Come se le qualità che io gli ho riconosciute fin dai suoi primi saggi si fossero liquefatte al buon sole italico.* », in « *Giovani artisti alla Mostra Laziale* », *La Tribuna*, Rome, 24 avril 1932, p. 3, cité dans : *Cipriano Efisio Oppo, un legislatore per l'arte, op. cit.* p. 160-161.

290 Kenneth Silver, « *Made in Paris* », *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'autre* [exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 30 novembre 2000 - 11 mars 2001], Paris Musées, Paris, p. 52.

291 Dès 1929, Roberto Longhi avait fait d'Antonietta Raphaël une « sœur de lait » (« *sorellina di latte* ») de Chagall :

d'Antonietta Raphaël, par exemple, pouvaient faire figure d'exception relativement exotique, elles avaient sans doute plus de mal à se distinguer dans la production d'un nombre important d'artistes slaves vivant à Paris. Cet exemple montre combien la référence à l'École de Paris est un élément déterminant dans l'identité de l'École de Rome.

c) Waldemar-George et l'École de Rome

Les relations que le critique Waldemar-George (1893 – 1970)²⁹², lui-même d'origine étrangère, entretient avec l'École de Paris sont complexes²⁹³. Il écrit ainsi dans *Formes* en 1931 : « L'École de Paris est un château de cartes construit à Montparnasse. C'est un mouvement stérile. »²⁹⁴. Au printemps 1933, le critique se rend en Italie, invité par le *Confederazione fascista dei professionisti e artisti* (Confédération fasciste des professionnels et artistes, c'est-à-dire le syndicat) pour donner une série de conférences. A cette occasion, il s'entretient avec Mussolini auprès duquel il défend l'idée d'un renouvellement civilisationnel à travers l'art. Waldemar-George prône un classicisme qui repose sur la simplicité des formes, l'évidence du contenu et la valeur morale de l'ensemble : c'est ce qu'il appelle « néo-humanisme »²⁹⁵. Le tonalisme, peinture très construite, tombe à point nommé pour répondre à ce souhait. Selon Waldemar-George, les Latins auraient développé, conformément à leur tempérament naturel, un art de la mesure. De plus, le primat des valeurs spirituelles que valorise le critique correspond aux idées des peintres romains telles qu'ils les ont exprimées dans le Manifeste du primordialisme plastique²⁹⁶. A Paris, Waldemar-George défend alors une École de Rome qu'il estime profondément cohérente tant dans ses positions que dans l'origine de ses membres, contre l'École de Paris dont il distingue les différentes composantes ethniques.

De plus, Waldemar-George croit en la possibilité pour Rome de devenir un centre culturel de premier ordre au niveau européen. Dans un long article intitulé « Rome et nous » daté de juillet 1933, il évoque une « religion de la romanité », qui sous-tendrait toute son action²⁹⁷. Sa réhabilitation de l'art romain par rapport à l'art grec a des échos de politique contemporaine : la

Roberto Longhi, « *Clima e opere degli irrealisti* », *Italia Letteraria*, Rome, 14 avril 1929, p. 4.

292Waldemar-George, de son vrai nom Jerzy Waldemar Jarocinski, est arrivé de Pologne pour ses études au début des années 1910. Devenu critique d'art, il commence par défendre l'École de Paris avant de promouvoir ce qu'il appelle le néo-humanisme.

293Sur cette question, voir : Yves Chèvrefils-Desbiolles, « Le « retour à Rome » de Waldemar-George », *Predella*, n° 31, Pise, 2012, consulté en ligne le 14 janvier 2013 :

http://predella.arte.unipi.it/index.php?option=com_content&view=article&id=281&catid=86&Itemid=113

294Waldemar-George, « École Française ou École de Paris. I », *Formes*, juin 1931, p. 93, cité dans : dir. Christine Peltre et Philippe Lorentz, *La notion d'école*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2007, p. 184.

295Le socle politique de cette conception de l'art est développée en 1936 dans : Waldemar-George, *L'Humanisme et l'idée de patrie*, Fasquelle, Paris, 1936.

296*Manifesto del primordialismo plastico, op. cit.*

297Waldemar-George, « Rome et nous », *Quadrante*, n° 1, juillet 1933, p. 8.

croyance de Waldemar-George en une Europe fasciste s'y exprime avec enthousiasme. Cependant, le néohumanisme ne rencontrera jamais un écho très favorable en Italie.

On voit donc ce que la naissance du groupe, si elle est intervenue d'abord dans le contexte proprement italien, doit à la référence parisienne. Le nom d' « École de Rome » indique d'ailleurs, chez ceux qui l'utilisent, l'intention de désigner un contrepoint romain à l'École de Paris. Au cœur des préoccupations des défenseurs du tonalisme se trouve donc la question de la place de l'art italien dans le contexte international.

2) L'École de Rome en Italie

a) La référence parisienne

Comme cela est bien connu, c'est le dessinateur français André Warnod (1885 – 1960) qui, en 1925, avait baptisé un groupe d'artistes « École de Paris » et donc, d'une certaine manière, fait exister cette École²⁹⁸. En 1933, cette École de Paris se trouve confirmée dans sa légitimité par l'ouverture, l'année précédente, du musée du Jeu de Paume, une annexe du musée du Luxembourg, consacré à l'art contemporain, prévue pour conserver et exposer les œuvres des artistes étrangers parisiens d'adoption.

Que reprend l'École de Rome de ce modèle rival et que choisit-elle de laisser de côté pour s'en distinguer ? L'École de Paris est connue en Italie, en particulier dans sa frange italienne, grâce à la présentation qui en a été faite lors de la Biennale de Venise de 1928 et surtout grâce à la salle des « Appels d'Italie »²⁹⁹. Organisée par Mario Tozzi et présentée par Waldemar-George lors de la Biennale de Venise de 1930, cette salle comportait des œuvres des Italiens vivant à Paris tels que Massimo Campigli, Filippo de Pisis, Renato Paresce, Alberto Savinio, Gino Severini ou encore Mario Tozzi, ainsi que des œuvres de Français pour qui l'Italie constituait une référence, comme Roger la Fresnaye ou Amédée Ozenfant. Les mentions de l'École de Paris par la critique italienne à propos de l'École Romaine sont révélatrices du rapport très ambigu que la scène artistique italienne entretient avec la culture française.

Les deux écoles ont d'abord en commun le manque de netteté des critères d'appartenance de leurs artistes. Comme c'est le cas à Paris, l'École romaine consiste en une véritable nébuleuse artistique qui, à défaut d'être toujours cimentée par des amitiés fortes, est composée de personnalités qui se connaissent et partagent les mêmes lieux de formation, de travail et de vie. C'est un réseau aux contours flous, comprenant artistes, critiques et écrivains et qui ne peut être considéré comme

²⁹⁸André Warnod, « L'État et l'art vivant », *Comoedia*, Paris, 27 janvier 1925.

²⁹⁹Sur les Italiens de Paris, voir notamment : dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Les Italiens de Paris: de Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, Skira, Milan, 1998.

une École qu'au prix d'un effort de construction intellectuelle de la part de la critique. Cependant, et la différence est de taille, l'École romaine est une école homogène du point de vue des nationalités, dans la mesure où elle est composée essentiellement de Romains, de naissance ou presque. Elle comporte tout de même quelques étrangers (au premier rang desquels Antonietta Raphaël ou Edita Broglio) mais, pour importante qu'ait pu être leur influence, ce ne sont jamais les figures les plus visibles du mouvement, sans doute surtout parce qu'il s'agit de femmes, considérées comme des anomalies par rapport à la norme. Or, sa composition largement étrangère constitue la principale critique qui est faite à l'École de Paris, que ce soit en France ou en Italie. C'est autour de ce cosmopolitisme que se polarisent les critiques d'Oppo, comme lorsqu'il écrit en 1928 :

L'École de Paris. Des Nègres, des Chinois, des Japonais, des Russes, des Turcs, des Balkaniques, des Espagnols, des Américains, des Allemands, des Polonais et des Italiens. Tous à tenter la curiosité et la soif inextinguible de nouveauté, le caprice des Français. Lesquels les paient avec la richesse et la *maestria* du marché. Et le marché requiert de la variété et un renouvellement continu de la marchandise. C'est un cercle vicieux. Si bien que toutes ces aspirations à l'art pur, à l'art comme essence, à l'art anti-bourgeois, se réduisent à la recherche du succès.

[...] Et voici la juste raison parisienne du succès : l'exotisme³⁰⁰.

L'argument xénophobe se double ici de la dénonciation d'un système marchand qu'Oppo fustigera toute sa vie comme un biais et un frein à la pure expression artistique. Au contraire, l'École de Rome se caractérise par la rare homogénéité de ses participants, même si ceux-ci proviennent de milieux différents (la petite bourgeoisie pour Scipione, Roberto Melli et Antonio Donghi, des origines plus modestes pour Mario Mafai, une famille d'aristocrates enfin dans le cas d'Edita Broglio et de Capogrossi, *etc.*). La plupart, nés au début du siècle, ont mûri sous le fascisme, ont reçu une formation dans les quelques lieux – peu nombreux – que proposait la capitale et ont partagé des expériences largement similaires. L'École Romaine peut donc se prévaloir de cet élément essentiel qu'est l'ancrage local pour bénéficier de l'appui de la politique culturelle du régime, profondément nationaliste. Les deux Écoles ont pourtant en commun de provoquer des réactions épidermiques de la part d'une critique nationaliste qui multiplie les accusations de cosmopolitisme. Ainsi, en 1930, le critique Mario Tinti (1885 – 1938), fasciste de la première heure, déclare ne pas vouloir d'un italianisme « de seconde main » en art :

Nous n'avons absolument pas besoin de passer par Paris, et encore moins par la Babylone qu'est Montparnasse, et nous donnerions un spectacle bien pitoyable si nous voulions poursuivre les vertus esthétiques de notre race à travers les expédients, les embrouillaminis et les sophistications du

300Cipriano Efisio Oppo, « *La Scuola di Parigi. Negri, cinesi, giapponesi, russi, turchi, balcanici, spagnuoli, americani, tedeschi, polacchi e italiani. Tutti a tentare la curiosità e la sete inesausta di novità, il capriccio dei francesi. I quali li ripagano con la ricchezza e maestria del mercato. E il mercato richiede varietà e continuo rinnovo della merce. E' un giro vizioso. Sicché tutte queste aspirazioni all'arte pura, all'arte essenza, all'arte antiborghese, antiaccademica, si riducono a cercare il successo.* ».

[...] *Ed ecco la giusta ragione parigina del successo. Esotismo.* », « *Variazione sulla Biennale di Venezia. Parigi o cara...* », *La Tribuna*, Rome, 18 septembre 1928, p. 3, cité dans : *Cipriano Efisio Oppo, un legislatore per l'arte, op. cit.*, p. 41.

cosmopolitisme³⁰¹.

Dans l'un des articles qu'il a publiés en 1930 dans la *Fiera Letteraria* à propos de son séjour parisien, Mafai raconte être tombé par hasard sur un ouvrage intitulé *Peinture moderne* qui comportait en couverture la reproduction d'une œuvre de Modigliani³⁰². Remarquant que Modigliani n'est pas vraiment français (sans, pour autant, que celui-ci ait été reconnu dans son pays d'origine, où, à ce moment-là, seul le turinois Riccardo Gualino collectionne ses œuvres), Mafai relaie le poncif d'un Paris « glouton », d'un pragmatisme sans scrupule et qui ferait son miel des créateurs talentueux venus s'y installer :

Paris a les bras larges et l'œil fin, il absorbe de toutes les parties du monde et de cette fusion des différentes races, il tire sa puissance, sa force ; il n'a aucune prédilection particulière, que ce soit envers le Turc ou l'Anglais, mais chacun devient sien, à peine il a atteint les sommets de la célébrité³⁰³.

Derrière ces propos venimeux se devine facilement le dépit d'un artiste qui n'a pas réussi à se faire reconnaître à Paris. Pour Mafai, la formule d'École de Paris apparaît alors dénuée de sens car les artistes étrangers qui composent cette école suivent chacun une voie propre et s'appuient avant tout sur leur culture nationale. Les meilleurs artistes sont, pour lui, ceux qui s'inspirent des « traits de leur race » et il bat en brèche la notion d'« internationalisme artistique » qui, selon lui, n'a jamais existé que dans les rêves des songes-creux et dans les conférences de la paix. Cette dépréciation des Conférences de la Paix est d'ailleurs bien dans le ton des critiques que les fascistes adressent à la Société Des Nations) :

Les meilleurs trouvent leur force dans leurs propres traditions culturelles ou populaires, et se distinguent par ce signe ineffaçable qui est celui de leurs propres races. [...] Qu'ont changé en Picasso vingt ans de vie française, qu'ont changé vingt années des combinaisons théorico-picturales les plus variées, à son caractère de peintre latin, de peintre espagnol ?³⁰⁴ .

Enfin, déplorant la perte des valeurs spirituelles qui constituent, selon lui, le seul véritable universalisme possible, le peintre finit par cette réflexion sur la situation italienne :

L'art est aristocratie, initiation, et l'idée d'un art populaire, qui convienne à tous, est une chose fausse. Ce n'est pas l'art qui se plie, mais l'individu qui s'ennoblit.

301 Mario Tinti, « *noi non abbiamo affatto bisogno di passare da Parigi e tanto meno dalla Babilonia di Montparnasse ; e daremmo uno spettacolo ben pietoso se volessimo perseguire le virtù estetiche della nostra razza attraverso i ripieghi, gli lambiccamenti e le sofisticazioni del cosmopolitismo.* », « *Italianismo e cosmopolitismo* », *L'Italia letteraria*, Rome, 31 août 1930, p. 1.

302 Nous n'avons pas retrouvé cet ouvrage, dont le titre évoque plutôt le livre d'Amédée Ozenfant et Charles-Edouard Jeanneret-Gris, *La peinture moderne*, Ed. Crès et Cie, Paris, 1925. Sans doute Mafai confond-il avec le livre d'André Warnod, *Les berceaux de la jeune peinture, Montmartre-Montparnasse*, Albin Michel, Paris, 1925, qui comporte un dessin de Modigliani en couverture.

303 Mario Mafai, « *Parigi a larghe braccia e occhio fino, assorbe da tutte le parti del mondo e in questa fusione delle varie razze forma la sua potenza, la sua forza ; nemmeno poi ha predilezione speciale, sia verso turco o inglese, ma ognuno diventa suo non appena ha raggiunto le vette della celebrità* », « *Pittura parigina* », *L'Italia Letteraria*, Rome, 19 octobre 1930, p. 1.

304 Mario Mafai, « *I migliori trovano la loro forza nelle proprie tradizioni popolari o di cultura, e si distinguono per quel segno incancellabile che è il segno della propria razza. [...] Cosa ha cambiato a Picasso venti anni di vita francese, venti anni delle più svariate e straordinarie combinazioni teorico-pittoriche, del suo carattere di pittore latino, di pittore spagnuolo?* », *id.*

Si aujourd'hui, le Gouvernement Fasciste entend aussi fortement l'œuvre de protectionnisme envers les nouvelles manifestations d'un art vivant et vrai, pourquoi est-on, généralement, tellement méfiant vis-à-vis du surgissement, qui sait, peut-être d'une primauté artistique dans le monde, qui est primauté intellectuelle, qui est, en substance, supériorité de l'homme sur l'homme, d'une Nation sur une autre Nation ?³⁰⁵.

Les trajectoires des artistes romains nuancent donc fortement l'idée d'une attraction universelle de la ville-lumière. Certes, autant qu'ils le peuvent, les artistes font le voyage vers Paris, selon des modalités différentes, en particulier pour ce qui est du financement³⁰⁶. Cependant, les artistes de notre *corpus* mettent un point d'honneur à ne pas se montrer séduits par les possibilités offertes par la capitale française et leurs témoignages sont souvent teinté d'un peu de mauvaise foi. C'est ainsi que Donghi livre en 1933 un compte-rendu très ironique de son voyage à Paris, se montrant résigné à visiter la ville uniquement pour faire comme tout le monde³⁰⁷.

Le séjour parisien des Mafai, en 1931, débouche sur un véritable échec. Les raisons pour lesquelles le couple a quitté Rome, alors que l'attention commençait à se porter sur son travail, sont plutôt obscures et sans doute en grande partie d'ordre personnelles (peut-être liées à une jalousie d'Antonietta Raphaël envers Scipione). Cependant, la composante carriériste de ce choix n'est pas négligeable. Il est probable qu'encouragés par leurs premiers succès romains, les deux artistes aient cherché la reconnaissance dans un centre artistique de premier ordre. La recherche d'une formation complémentaire a aussi joué, notamment pour Antonietta Raphaël, qui cherche à devenir sculpteur, mais aussi pour Mafai, qui espère d'une certaine façon trouver un enseignement parisien susceptible de nourrir sa pratique. Ce dernier rencontre en France de grandes difficultés matérielles sans pour autant trouver de nouvelles sources d'inspiration et l'on a vu que sa « leçon parisienne » n'a guère été appréciée à son retour à Rome³⁰⁸. Fausto Pirandello, qui vit de façon continue à Paris pendant toute la seconde moitié des années 1920, joue un rôle de guide pour ses compatriotes en visite, en particulier pour ses amis Cavalli et Capogrossi. Au contraire, les « Italiens de Paris », qui appartiennent à une génération différente et sont pris dans leurs problématiques propres, ne se chargent pas servir d'intermédiaires entre les voyageurs italiens et le milieu parisien.

Enfin, la vocation « universaliste » de l'École de Paris a maintes fois été soulignée : cette école apparaît comme un creuset dans lequel des artistes d'origines différentes apportent leurs

305 Mario Mafai, « *L'arte è aristocrazia, iniziazione, e la concezione di un'arte popolare buona per tutti è cosa falsa. Non è l'arte che si piega, ma l'individuo che si innalza, che si nobilita.*

Se oggi il Governo fascista sente così forte l'opera di protezionismo verso le nuove manifestazioni di arte viva e vera, perché in generale si è così diffidenti verso il sorgere forse, chissà, di un primato artistico nel mondo, che è primato intellettuale, che è, in sostanza, superiorità di uomo su uomo, di Nazione su Nazione? », id.

306 Fabrizio D'Amico récapitule ces différents voyages dans : *Roma 1934, op. cit.*, p. 17.

307 Antonio Donghi, « *Tutti i pittori andavano a Parigi, ci sono andato anch'io ...* » (« Tous les artistes allaient à Paris, j'y suis allé moi aussi ... »), « Ça c'est Paris », *Il Tevere*, Rome, 27 janvier 1933, p. 3. Il est intéressant de noter que Donghi rédige ce texte cinq ans après son bref séjour parisien et que le ton général est celui du faux naïf qui, de connivence avec le lecteur, n'arrive pas à voir ce qui fait de Paris une ville si intéressante.

308 Voir p. 65

qualités propres pour arriver, à force d'émulation, à la constitution de formes artistiques toujours plus modernes³⁰⁹. On retrouve une portée semblable à Rome, mais sous une forme bien différente, puisque la ville éternelle, tout en attirant les artistes du monde entier par sa riche histoire artistique, se montre beaucoup moins accueillante que Paris pour les expressions artistiques modernes. D'une part, bien entendu, car la modernité artistique a du mal à exister à Rome et d'autre part car cette scène est relativement fermée sur elle-même, d'autant plus qu'elle est irriguée par les subsides d'un régime à l'idéologie fortement nationaliste.

b) Une romanité affirmée

Face à l'importance de Paris, la critique qui défend l'École de Rome n'a de cesse de souligner ce que les artistes et leurs œuvres ont de spécifiquement romain. L'importance accrue des mouvements et artistes romains sur la scène artistique italienne doit alors se comprendre dans le cadre de la promotion de la notion de « romanité » (*romanità*) par le régime fasciste. Alors que le premier fascisme était encore très lié à ses origines milanaises et dépréciait la capitale de « *l'Italietta* » libérale, quelques années après la marche sur Rome, Mussolini modifie son attitude³¹⁰. Il cherche alors à créer une « troisième Rome », qui dépasse même dans sa magnificence les épisodes antique et papal : c'est ce qu'on a appelé la politique de « *romanità* »³¹¹. Cette tendance culmine avec la *Mostra Augustea della Romanità*, qui célèbre le bimillénaire de la naissance d'Auguste en 1937. La revue d'architecture *Quadrante* - dirigée par Massimo Bontempelli et Pier Maria Bardi - dont Cagli est un contributeur régulier, constitue une tribune de choix pour l'expression de cette romanité artistique³¹². Cette publication est très proche du pouvoir et rend compte régulièrement des avancées de la politique urbanistique du régime.

Ainsi que l'on a pu le voir, l'un des artisans principaux de la mise en œuvre de la *romanità* est le peintre Cipriano Effisio Oppo, qui fut aussi député de 1929 à 1943, secrétaire du Syndicat National des Beaux-Arts fascistes, organisateur des Quadriennales romaines d'art contemporain à partir de 1931 ainsi que de la *Mostra della Rivoluzione Fascista* (1932-1934) aux côtés de Dino Alfieri³¹³. Oppo dispose aussi d'un instrument d'intervention très efficace : la troisième page du quotidien politique *La Tribuna*³¹⁴. Artiste de formation, il a réussi à se construire une position

309 Voir : *L'École de Paris, 1904 – 1929, la part de l'autre, op. cit.*

310 Sur cette question, voir notamment : Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*, Laterza, Rome, 2007.

311 Pour une synthèse sur cette politique dans le domaine culturel, voir l'article de Laura Malvano Bechelloni, « Le mythe de la romanité et la politique de l'image dans l'Italie fasciste », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, 78, avril-juin 2003, p. 111-120.

312 *Quadrante, mensile di arte, letteratura e vita*, Milan, 1933-1936, revue dirigée par Pier-Maria Bardi et Massimo Bontempelli.

313 Voir : dir. Francesca Romana Morelli *Cipriano Efisio Oppo, un legislatore per l'arte, Scritti di critica e di politica dell'arte*, 1915 – 1943, De Luca, Rome, 2000.

314 *La Tribuna*, quotidien, Rome, 1883-1946.

centrale dans le monde de l'art, acquise au terme d'une véritable guerre d'usure contre Margherita Sarfatti. Alors que cette dernière tombe en disgrâce au début des années 1930, Oppo reprend son rôle de conseiller de Mussolini. Soutien important, comme on l'a vu, pour la *Scuola di via Cavour*, il apporte aussi une aide inconditionnelle à Corrado Cagli, ce qui lui vaudra d'ailleurs le surnom de « rin-caglionito »³¹⁵.

Fasciste convaincu, extrêmement nationaliste, Oppo est farouchement hostile à toute inspiration étrangère dans les arts. Déjà en 1922, alors que la marche sur Rome est encore toute récente, Oppo se désole des faiblesses italiennes qui permettent, selon lui, à l'art français d'occuper le devant de la scène internationale. Il défend une tradition italienne en art, qu'il distingue d'un académisme stérile et qui est pour lui :

Idée du Beau rapportée aux suggestions de la Nature, c'est-à-dire : choix et exaltation des éléments naturels ; délicatesse et force toutes ensemble ; entrain mais non frivolité ; méthode mais non pédanterie, et jamais une copie froide, analytique, de la Nature. Mais encore : jamais une dénaturation symboliste, pessimiste, immatérielle, jamais le goût de l'horrible, du difforme, du monstrueux, de l'étrange, de l'obscur³¹⁶.

C'est ce qu'il défend dans ses fonctions officielles en soutenant activement certains artistes et qu'il tâche d'appliquer dans sa propre production picturale, à laquelle il travaille pendant les temps libres que lui laissent les différentes responsabilités qu'il a endossées. Oppo plaide régulièrement pour une intervention maximale de l'État dans le domaine artistique car il tient en horreur les marchands d'art dont il pense que l'action vient pervertir les valeurs artistiques, nécessairement désintéressées. À partir de 1939, il dirige, en tant que commissaire, les travaux de l'E42 - actuelle EUR - quartier prévu pour accueillir l'exposition universelle de 1942 et qui devait constituer un équivalent moderne à la Rome augustéenne.

Cette romanité qu'Oppo appelle de ses vœux se décline, dans la réalité de sa mise en œuvre, selon deux conceptions aux implications idéologiques finalement complémentaires, mais fondamentalement différentes : l'une est ouvertement vernaculaire et renvoie à une culture populaire locale, l'autre, plus politique dans ses implications et savante dans sa nature, est liée à une tradition ancienne idéalisée qu'Oppo comme Mussolini souhaitent voir advenir de nouveau. Ils aspirent tous deux à un classicisme revisité et considéré comme une essence « éternelle » de l'expression italienne, dont seuls quelques traits changeraient selon les époques et qui se manifesterait aussi bien dans les productions populaires que dans celles des artistes.

³¹⁵Avec un jeu de mot sur *rincoglionito*, « couillon ». Dir. Francesca Romana Morelli *Cipriano Efisio Oppo...*, op. cit., p. 4.

³¹⁶Cipriano Efisio Oppo, « *Idea di Bellezza rapportata ai suggerimenti della Natura, ossia scelta ed esaltazione degli elementi naturali; gentilezza e forza insieme; gioiosità ma non frivolezza; metodo ma non pedanteria; mai copia fredda, analitica, della Natura. Ma anche: mai snaturamento simbolistico, pessimistico, incorporeo; mai gusto dell'orrido, del deforme, del mostruoso, dello strano, dell'astruso* », « *Note d'arte. Tornare alla nostra tradizione* », *Lo spettatore italiano*, Rome, 1er mai 1924, p. 40, cité dans : *Cipriano Efisio Oppo, un legislatore per l'arte*, op. cit., p. 33.

Ainsi, les artistes de l'École Romaine ne semblent pas directement sensibles aux injonctions du régime visant à restaurer une Rome antique et grandiose. C'est ce que remarque la chercheuse Laura Malvano :

La peinture rencontrait davantage de difficultés pour emprunter le langage emphatique de la romanité, car la rigidité des codes représentatifs régissant le statut de l'œuvre d'art risquait de la reléguer dans la catégorie douteuse d'œuvre de propagande³¹⁷.

Les thèmes traités sont éloquents. Mafai, qui s'est pourtant fait connaître par ses vues de Rome, se spécialise dans les représentations poétiques et un peu élégiaque du paysage urbain. Quant à Melli, sa peinture se referme sur un univers domestique, dominé par la figure de sa femme. Corrado Cagli est l'artiste de notre *corpus* qui s'engage le plus dans une logique de célébration du régime, notamment dans les panneaux décoratifs monumentaux qu'il présente à la Seconde Quadriennale, en 1935³¹⁸. On pourrait classer ces œuvres dans le genre de l'épique campagnard, puisque le sujet traité concerne la bataille du blé, l'un des chantiers sur lequel insistait particulièrement la propagande du régime. L'artiste réalise aussi des représentations de Rome dans une perspective monumentale qui correspond bien à la politique de mise en images de la romanité. C'est le cas de la *Veduta allegorica di Roma*, (« Vue allégorique de Rome ») avec ses trophées qui flottent dans le ciel au-dessus de la ville, rappelant les nuées de jouets de certaines toiles d'Alberto Savinio de la fin des années 1920. Cette toile, un peu plus tardive (elle date de 1937), a été réalisée pour le pavillon italien de l'Exposition Universelle de Paris pour laquelle l'artiste avait conçu un cycle entier³¹⁹. Les trophées anciens survolent une ville reconstituée, concentrant les plus grands monuments de différentes époques (basilique Saint Pierre, château Saint-Ange et bâtiments de brique) : c'est donc une vision profondément symbolique et intemporelle que Cagli choisit alors de présenter à Paris.

On peut émettre l'hypothèse de l'existence d'une autre image de la romanité, plus pittoresque et moins souvent soulignée, devant son succès à la tendance au populisme du régime³²⁰, qui évolue de plus en plus vers un *campanilismo* (terme que l'on peut traduire par « esprit de clocher ») toujours prompt à se manifester. Certes, les artistes romains profitent, dans les années 1930, d'une l'activité édilitaire sans précédent qui leur procure de nombreuses commandes. Cependant, leurs œuvres montrent assez peu la Rome moderne. La *Scuola di via Cavour* avait dépeint une Rome baroque et finalement assez peu moderne³²¹. Les peintres tonalistes représentent des lieux anonymes

317 Laura Malvano Bechelloni, « Le mythe de la romanité et la politique de l'image dans l'Italie fasciste », *op. cit.*, p. 117.

318 Voir p. 110.

319 Corrado Cagli, *Veduta allegorica di Roma*, 1937, huile et tempera sur panneau de contreplaqué, 240 x 200 cm, Rome, Archivio Cagli (reproduit en annexe, Fig. 18).

320 Voir : Pierre Milza, « Mussolini entre fascisme et populisme », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Paris, 1997, vol. 56, n°1, p. 115 – 120.

321 Que l'on pense à la *Piazza Navona* de Scipione, 1930, huile sur toile, 80 x 82 cm, Rome, GNAM (reproduit en

ou des vues pittoresques plutôt que de grandes perspectives monumentales qui permettraient de reconnaître la ville au premier coup d'œil.

Contrairement à ce que sa dimension locale pourrait laisser penser, la romanité est conçue par ses défenseurs comme un concept fédérateur, un élément rassembleur pour les Italiens de toutes les couches sociales et de toute la péninsule qui doivent se sentir représentés par ce symbole métonymique de leur pays. En insistant sur l'artiste romain comme figure populaire, exprimant l'essence de son terreau natal, les fascistes espèrent toucher un public plus large. Cette vision de l'artiste avait déjà été développée dans les années 1920 autour de la figure d'Antonio Donghi³²². Ce peintre était présenté comme un artiste du *Trastevere* avant tout (un quartier populaire situé en face du centre historique de Rome), ne cessant de peindre des vues de sa ville et des portraits de ses habitants d'extraction modeste ou de sa petite-bourgeoise, une population traditionnellement peu représentée³²³.

Les artistes de l'École Romaine ont bien senti le parti qu'ils pouvaient tirer de ce pittoresque romain. Les thèmes « locaux » peuvent donner lieu à des traitements très différents, du plus lisible, comme chez Donghi, au plus intellectuellement élaboré. Ainsi, *Ballo sul Fiume*, œuvre de la fin de la période tonaliste de Capogrossi, renvoie à la fois au petit monde des *gallegianti* (ceux qui pratiquent des loisirs aquatiques), à un groupe d'intellectuels connus (le peintre a fait poser Andrea Spadini, dit Mimmo, le fils du peintre, pour son tableau) et à la grande culture italienne (avec des allusions à Paolo Uccello dans la bouée du personnage le plus à gauche, qui rappelle le collier « *mazzocchio* » de la fresque du Déluge à Santa Maria Novella de Florence)³²⁴. L'aspect figé des figures (paradoxal dans le cas, par exemple, de la joueuse de diabolo), hérité du réalisme magique, donne à cette représentation une intemporalité spécifique. Cette réalité sociologique, confirmée par les témoignages de l'époque, se retrouve traitée sur le mode du mythe, conformément au rôle que les tonalistes attribuaient à la peinture.

Les lieux communs concernant le paysage et le caractère romains fleurissent alors sous la plume des commentateurs qui cherchent à susciter un écho dans l'imaginaire du lecteur. Les critiques insistent sur des traits de caractère topiques (en particulier, une certaine nonchalance) attribués aux Romains dans les traditions d'oppositions régionales. Les mêmes termes reviennent de

annexe, Fig. 9) ou encore la toile de Mario Mafai, *Strada con casa rossa* (Route à la maison rouge), 1928, huile sur toile, 38 x 38,5 cm, coll. privée, qui ressemble à un chemin de campagne.

322 Sur Donghi, voir p. 39.

323 Donghi a en particulier fait des portraits de figures dans leurs activités quotidiennes, comme par exemple *Donna al caffè*, 1931, huile sur toile, Venise, Galleria Ca' Pesaro, ou bien *Battesimo*, 1930, huile sur toile, 122 x 150 cm, Turin, Galleria d'Arte Moderna.

324 Giuseppe Capogrossi, *Ballo sul Fiume*, 1936, huile sur toile, 140 x 172 cm, Rome, collection privée (reproduit en annexe, Fig. 19). Pour une histoire et une analyse de l'œuvre, voir : dir. Valerio Rivosecchi, *Scuola romana e Novecento italiano, una collezione privata*, Skira, Milan, p. 54.

façon régulière, comme celui, dialectal de « *stramicione* », qui pourrait se traduire par « gros matou », et évoque ainsi l'indolence sensuelle supposée du Romain³²⁵. Les critiques reviennent ainsi souvent sur une sociabilité spécifiquement urbaine, concentrée notamment autour des *trattorie*, ces restaurants modestes qui sont des lieux de convivialité absolument incontournables dans la vie romaine. Dans les rares cas d'artistes étrangers, on insiste sur le fait que la ville éternelle a été pour eux le lieu d'une véritable révélation et que sa découverte a fait advenir comme miraculeusement la maturité artistique, quand bien même les raisons pour lesquelles ces artistes décident d'arrêter leurs pas à Rome, au lieu d'une faire une simple étape de leur « grand tour », sont souvent d'origine sentimentale³²⁶. On retrouve aussi souvent, dans ces descriptions de sociabilités spécifiques, l'accusation de provinciaux qui ont l'impression que la vie artistique italienne se joue dans un petit cercle d'initiés, pour qui la possibilité d'obtenir de la visibilité est strictement liée à la proximité géographique des artistes par rapport au centre romain.

L'image de Rome telle qu'elle apparaît dans les œuvres est souvent très ambivalente et met en jeu un véritable feuilletage de références. Les fascistes défendent une vision chronologique de la ville autour des pivots de plusieurs âges d'or : l'époque antique, la Rome papale et enfin la nouvelle Rome fasciste. Cette Rome triomphante, monumentale, apparaît dans des œuvres de Cagli, mais n'est pas la représentation la plus souvent retenue dans les œuvres de l'École romaine. La plupart du temps, Rome est montrée comme une ville avant tout très théâtrale, dont l'urbanisme consiste en une mise en scène spectaculaire de son espace. Les problématiques, très baroques, du décor sont récurrentes.

Or, au début des années 1930, l'aspect de la ville est en train de se modifier radicalement sous le coup de la politique urbanistique du régime. En 1933, dans la nécrologie de Scipione, Oppo insiste bien sur les changements que le peintre voyait intervenir dans sa ville de cœur (Scipione, né à Macerata en 1904, était arrivé très jeune à Rome) :

La Rome catholique et populaire qu'il vit, entourée d'une campagne encore sauvage où, sous la lame enflammée du jour mourant, des chevaux en liberté courent en secouant leurs longues crinières et, semble-t-il, hennissent sans fin ; Rome à la grande coupole entourée d'anges en plein vol et qui se dresse dans un ciel où résonnent les cloches, cette Rome qui commençait à disparaître, envahie d'ombres et de mystères interlopes, sur laquelle s'élèvent, candides et pures, les colonnes antiques ; Rome aux places menacées par les palais silencieux, où le soleil couchant fait briller, comme dans une dernière volonté d'incendie, une fenêtre, voici quelle était la Rome que Scipione, avec sa fantaisie de malade, voyait mourir avec lui³²⁷.

325On retrouve ce terme jusque dans le roman récent : Enzo Siciliano, *Il risveglio della bionda sirena. Raphaël e Mafai. Storia di un amore coniugale*, Mondadori, Milan, p. 163. Voir p. 342.

326Ainsi, les deux cas d'Antonietta Raphaël (voir p. 49) et d'Edita Broglio (voir p. 29).

327Cipriano Efisio Oppo, « *La Roma cattolica e popolare scade ch'egli vide, attorniata dalla campagna ancora selvaggia ove liberi cavalli sotto l'infuocata lama del giorno morente, corrono scuotendo le lunghe criniere e pare nitriscano senza fine; la Roma dalla grande cupola circondata d'angeli in volo e contenuta in un cielo suonante di campane, quella Roma che cominciava a scomparire, invasa d'ombra e di malfamati misteri, sulla quale s'innalzavano candide e pure le antiche colonne; la Roma dalle piazze sterminate dai palazzoni silenziosi ove il sole cadente fa brillare come ultima volontà d'incendio una finestra, ecco qual'era la Roma che Scipione con la sua fantasia*

Cette image pittoresque et nostalgique de Rome, qui prend la forme d'une *ekphrasis* autour des œuvres de Scipione, ne correspond pas à la majesté de la nouvelle Rome. Par comparaison avec cette vitalité perçue ou suggérée de leur propre ville, les artistes romains entretiennent de Paris une vision moins moderne et plus patrimoniale. Dans le compte-rendu qu'il envoie depuis son séjour parisien, Mafai commence par rappeler que Paris est avant tout une image d'Épinal :

Paris est une ville que l'on connaît tous, qui ne l'a pas vue en a entendu parler et est resté marqué par les nombreux romans français et par mille illustrations, par les peintures [...] ³²⁸.

Au contraire, Rome est présentée comme une ville en devenir, ayant vaincu le spectre de la décadence qui avait tant hanté le début du siècle. De plus, pour ses défenseurs, la capitale italienne correspond à une idiosyncrasie du Sud : elle incarne les qualités de la latinité. Ainsi, dans son article de 2003, Laura Malvano Bechelloni montre que la Rome rêvée par les fascistes s'assimile à l'ordre et la discipline. Elle cite à l'appui les mots de Waldemar-George qui déclare : « Rome est géométrique, simple, mais essentielle. [...] la ville romaine est une ville d'ordre, de classement, de hiérarchie, de dignité. » ³²⁹. Après avoir dit que Paris était une ville horizontale, qui était bien le seul endroit où pouvait naître l'impressionnisme, Mafai rappelle le caractère nordique de la ville, qu'il oppose à l'Italie, déclarant : « Paris est une ville du Nord, et sa culture, son aristocratie, son peuple sont différents des nôtres. » ³³⁰.

c) Polycentrisme

Pour s'affirmer, l'expérience tonaliste romaine doit donc se distinguer de la modernité parisienne, mais elle doit aussi faire la différence par rapport à des courants concurrents qui ont pu apparaître en d'autres points d'Italie. Au début des années 1930, la scène artistique italienne ne paraît plus organisée autour d'une triangulation dont les trois sommets seraient Paris, Rome et Milan, mais se caractérise par une multiplication de ses centres. Le système syndical, fonctionnant sur une hiérarchie pyramidale qui trace un *cursus honorum* menant l'artiste du chef-lieu de sa région d'origine à la Quadriennale, a été conçu pour éviter une trop grande centralisation en incitant des centres artistiques locaux à rester actifs.

L'une des villes les plus dynamiques est Turin, dont la vie artistique est dominée par la

malata, vedeva morire con lui », « *In morte del pittore Scipione* », *La Tribuna*, Rome, 17 novembre 1933, p. 3, cité dans : Cipriano Efisio Oppo, *un legislatore per l'arte*, op. cit. p. 165.

328 Mario Mafai, « *Parigi è una città che tutti conoscono e chi non l'ha vista ne ha sentito parlare, e ne è rimasto suggestionato dai molti romanzi francesi e dalle mille illustrazioni e dalle pitture [...]* », « *Autobiografia* », cité dans : Maurizio Fagiolo dell'Arco et Valerio Rivosecchi, *Scipione, vita e opere*, Allemandi, Turin, 1988, p. 97-98.

329 Waldemar-George, « Rome est géométrique, simple, mais essentielle. [...] la ville romaine est une ville d'ordre, de classement, de hiérarchie, de dignité. », « Rome antique », *Quadrante*, n°4, 1933, p. 13, cité dans : Laura Malvano Bechelloni, « Le mythe de la romanité et la politique de l'image dans l'Italie fasciste », op. cit., p. 114.

330 Mario Mafai, « *Parigi è una città del Nord e la sua cultura, la sua storia, la sua aristocrazia il suo popolo è diverso dal nostro.* », « *Autobiografia* », op. cit.

figure du peintre Felice Casorati (1883 – 1963)³³¹. L'œuvre de cet artiste est bien connue à Rome, où elle est exposée lors de l'exposition de la Sécession de 1915, et de la première Quadriennale de 1931. Entre ces deux dates, Casorati n'expose pas une seule fois dans la capitale. Cependant il constitue une référence importante pour les Romains dans les années 1920. C'est le cas pour le jeune Antonio Donghi, et la comparaison entre les artistes devient rapidement un véritable lieu commun critique. Tous deux sont soutenus par le très conservateur Ugo Ojetti, même si la critique est globalement plus favorable à Donghi³³². Au début des années 1920, les mondes artistiques des deux villes sont en contact étroit. Felice Carena (1879 – 1966), turinois d'origine mais installé à Rome depuis le début du siècle, forme plusieurs artistes de l'École de Rome (notamment Emanuele Cavalli et Giuseppe Capogrossi) dans son École de Nu des *Orti dei Sallustiani* (Jardins de Saluste).

Dès janvier 1929, l'inauguration de l'exposition des *Sei pittori di Torino* (« Six peintres de Turin »), à la *Sala d'arte Guglielmi*, à Turin, regroupés autour de Casorati, attire l'attention avec un style qui se situe dans la lignée du réalisme magique. Le mouvement, né dans le contexte de la crise de *Novecento*, comprend alors, outre Casorati, Jessie Boswell (1881 – 1956), Gigi Chessa (1898 – 1935), Nicola Galante (1883 – 1969), Carlo Levi (1902 – 1975), Francesco Menzio (1899 – 1979) et Enrico Paulucci (1901 – 1999). Il est défendu par l'historien de l'art Lionello Venturi (1885 – 1961, le fils de l'historien de l'art Adolfo Venturi) et par le jeune critique Edoardo Persico (1900 – 1936). Le groupe est aussi soutenu financièrement par l'industriel et mécène Riccardo Gualino (1879 – 1964). Cet amateur éclairé et sa femme, Cesarina, permettent en particulier à plusieurs artistes de se rendre à Paris³³³.

Les Six de Turin forment un groupe très ouvert sur l'international et sont aussi liés à un certain antifascisme, plus ou moins affirmé selon les membres du groupe. Dès la fin des années 1920, Carlo Levi est proche du groupe antifasciste *Giustizia e Libertà*, ce qui lui vaut d'être arrêté et envoyé en confinement en 1935³³⁴. En 1931, Gualino est soumis au même traitement, sans doute pour des raisons plus économiques que politiques³³⁵. Au même moment, Venturi choisit l'exil en France afin d'éviter de prêter serment au régime, comme cela est devenu obligatoire pour les universitaires. Cependant, si les Six de Turin ont perdu deux de leurs soutiens les plus actifs dès le

331Il existe un catalogue général des œuvres de Felice Casorati en trois tomes : Giorgina Bertolino, Francesco Poli, *Felice Casorati : catalogo generale : i dipinti e le sculture*, Allemandi, Turin, 2004.

332Selon Valerio Rivosecchi, *Le capitali d'Italia*, op. cit., p. 20.

333Voir : dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco et Beatrice Marconi, *Cesarina Gualino e i suoi amici*, [exposition, Rome, Accademia Nazionale di San Luca, 4 juin-4 juillet 1997], Marsilio, Venise, 1997 ainsi que : Riccardo Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Famija Piemontèisa, Roma 1966 et sur la collection du couple : *Dagli ori antichi agli anni venti – Le collezioni di Riccardo Gualino*, 1982, [exposition, Turin, Palazzo Madama, décembre 1982 - mars 1983], Electa, Milan, 1982.

334L'artiste tirera de cette expérience un roman, *Le Christ s'est arrêté à Eboli* (*Cristo si è fermato a Eboli*, publié en 1945). Il continue à peindre depuis le confinement et expose même à la *Galleria La Cometa* en 1937.

335Voir : Beatrice Marconi, « Riccardo et Cesarina Gualino a Roma : la seconda collezione », *Le capitali d'Italia*, op. cit. p. 65.

début des années 1930, leur activité ne s'arrête pas, et Carlo Levi, Francesco Menzio, Enrico Paulucci exposent en 1931 à la *Galleria di Roma*. Enfin, de retour d'exil, Gualino a interdiction de séjourner à Turin. Il s'installe donc à Rome et s'intéresse à la vie artistique locale, achetant des œuvres de Mafai, Guttuso, Melli ou encore Pirandello. Il développe alors la société Lux Film, qui joue un rôle fondamental dans le développement du cinéma italien.

La *Galleria di Roma*, dirigée par Bardi puis par Dario Sabatello, se veut un lieu pivot pour la scène nationale. Y exposent aussi bien des Milanais (Bardi connaît bien la scène artistique lombarde pour l'avoir fréquentée de près) que des Romains ou des Turinois. Ainsi, comme le fait remarquer le chercheur Mario Rivosecchi, le fait d'exposer Francesco Menzio et Enrico Paulucci juste après Mafai et Scipione, par exemple, constitue une façon de créer des axes entre Rome et d'autres centres importants³³⁶.

Il faudrait enfin examiner les liens entre la scène romaine et l'activité artistique qui se développe au même moment en Toscane, mais un tel sujet mériterait un long développement qui trouverait difficilement sa place ici.

L'École romaine tonaliste possède donc plusieurs atouts de taille pour s'imposer au niveau national comme international. Qu'en est-il alors de sa réception ?

3) La reconnaissance

En dehors de leur position géographique centrale, les peintres tonalistes bénéficient largement du mouvement orchestré par le régime en faveur de la jeunesse. Au début des années 1930 en effet, le ministre de l'Instruction Publique Giuseppe Bottai commence dans sa revue *Critica Fascista* une campagne en faveur des jeunes, bientôt largement relayée par d'autres organes de presse³³⁷. Cette entreprise tente de répondre au problème que constitue l'intégration des générations montantes à l'appareil étatique, alors même que le consensus fasciste semble fonctionner pour leurs aînés. Pour cela, Bottai a imaginé de leur accorder des lieux d'expression qui soient soigneusement encadrés par le régime. Par la suite, ce mouvement sera considéré par ceux qui y avaient participé comme une duperie, ce qui influencera la perception postérieure des actions de jeunesse de certaines personnalités très influentes de l'Italie d'après-guerre³³⁸. Pourtant, nombreuses sont les personnalités intellectuelles de premier plan dans l'après-guerre qui ont trouvé une première tribune grâce à ce mouvement, avant de se détacher du fascisme, selon des modalités

336 Mario Rivosecchi, *Le Capitali d'Italia, op. cit.*, p. 51.

337 Sur Bottai et *Critica fascista*, voir notamment l'article de Geneviève Hoche, « Une tentative de médiation culturelle sous le régime fasciste : Giuseppe Bottai et le groupe *Critica Fascista* », *Aspects de la culture sous le fascisme*, 1979, p. 7-26.

338 Voir chapitre IIC.

et une chronologie à chaque fois personnelle³³⁹.

La diffusion du tonalisme comme style s'appuie à la fois sur le système artistique syndical mis en place par le régime et sur le soutien particulièrement actif d'une galerie privée romaine. En 1935, en effet, *La Galleria della Cometa* ouvre ses portes à Rome aux pieds du Capitole³⁴⁰. La comtesse Mimi Pecci-Blunt la finance tout en laissant Cagli assurer sa direction artistique. Cette galerie est un instrument de promotion très efficace en faveur de l'École Romaine et du tonalisme en général. À cause de leur rupture intervenue au cours de l'année 1933, Cagli n'invite pas ses anciens amis, Cavalli et Capogrossi, à y exposer. D'autres artistes, comme Mafai et Melli, y réalisent des expositions de leurs œuvres tonalistes³⁴¹. De plus, Cagli et De Libero prennent des contacts avec les autres mouvements actifs sur la péninsule. Dans son action en faveur des expressions artistiques les plus récentes, cette galerie prend le relais de la *Galleria Di Roma*, Bardi ayant cessé son activité au cours de l'année 1933 pour se consacrer à sa revue d'architecture, *Quadrante*³⁴² (même si son œuvre est perpétuée par Dario Sabatello qui est appelé en 1937 pour ouvrir un nouveau siège, Piazza Colonna). Dès 1936, l'activité de *La Cometa* trouve un prolongement lors de la Biennale de Venise, dans laquelle Cagli et ses amis font leur première entrée et occupent une salle entière. En 1937, *La Cometa* ouvre une antenne à New York : si l'expérience ne dure pas, cette tentative pour faire connaître l'art italien au cœur artistique des États-Unis dénote une volonté d'internationalisation artistique exceptionnelle en Italie à cette époque³⁴³. Cependant, c'est dans les expositions officielles que le tonalisme reçoit ses plus beaux succès.

a) L'exposition Quadriennale de 1935 et sa réception

Forte de la réussite de l'édition précédente, la deuxième Quadriennale, à nouveau organisée par Oppo, s'ouvre le 5 février 1935. Elle comprend sept cents artistes et doit répondre à une très grande attente de la part de son public³⁴⁴. Selon Elena Pontiggia, spécialiste de l'histoire de la Quadriennale, en 1935, Rome est devenue une véritable « ville d'artistes » et l'on n'y parle plus que

339 Voir aussi : Cristina Baldassini, *L'ombra di Mussolini : l'Italia moderata e la memoria del fascismo, 1945-1960*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.

340 Les catalogues des expositions de la galerie romaine ont été rassemblés dans : *Galleria Della Cometa, I cataloghi dal 1935 al 1938*, avec une lettre de Libero di Libero et une introduction de Giuseppe Appella, Ed. Della Cometa, Rome, 1989.

341 Melli en novembre 1936 et Mafai en janvier de l'année suivante.

342 *Quadrante, mensile di arte, lettere e vita*, Rome, 1933-1936. La revue est dirigée par Pier-Maria Bardi et Massimo Bontempelli.

343 Le site internet de l'*Archivio della scuola romana* (<http://www.scuolaromana.it/personag/peccib.htm> consulté en janvier 2013) indique que des documents sont conservés à l'*Archivio centrale di stato* qui attestent des projets ambitieux conçus par la comtesse Pecci-Blunt pour promouvoir l'art italien à New York et à Paris, en accord avec le ministère de la culture populaire. Nous n'avons pas encore eu l'occasion de consulter ces sources.

344 Voir : Fabrizio D'Amico, *Roma 1934, op. cit.* p. 9.

des derniers événements artistiques³⁴⁵. C'est un changement de taille qui est intervenu depuis la première édition de l'événement, lorsque l'indigence de Rome en matière d'art contemporain était régulièrement soulignée. En effet, la Quadriennale a fini par devenir un point de confrontation polémique pour la Biennale de Venise, dirigée par Maraini, dont l'édition précédente était apparue bien conservatrice. Elle doit permettre de faire le point sur les tendances de la scène artistique contemporaine de la péninsule. La population italienne peut bénéficier de réductions sur les chemins de fer si elle visite l'exposition. Oppo a sélectionné beaucoup de jeunes artistes et, avant même l'ouverture de l'exposition, la presse laisse entendre qu'elle sera audacieusement actuelle, faisant encore croître l'effet d'attente.

Cette deuxième version de la Quadriennale, intervenant un an à peine après la *Mostra del decennale della Rivoluzione Fascista* (« L'Exposition pour les dix ans de la révolution fasciste »), se montre très fasciste dans les formes : à l'entrée, sont inscrites deux citations de Mussolini : « *L'arte è per noi un bisogno primordiale essenziale della vita.* » (« L'art est pour nous un besoin primordial et essentiel de la vie »), et « *La creazione politica come quella artistica è una elaborazione lenta e una divinazione subitanea* » (« La création politique comme la création artistique est une élaboration lente et une divination subite »). De manière générale, les tendances néo-classiques semblent absolument dépassées et cet événement signe la fin de l'expérience de *Novecento*. Elena Pontiggia, faisant la synthèse des réactions critiques, conclut que l'appel à la géométrie et au dessin de l'après-guerre laisse nettement place à un appel au ton et à la couleur³⁴⁶. Cette exposition correspond ainsi au triomphe du tonalisme.

Par ailleurs, l'exposition est marquée par la très forte présence d'artistes romains, ce qui apparaît comme un signe de la consécration de ces artistes, mais doit aussi être compris comme le résultat de la politique de romanité menée depuis quelques années. C'est enfin la conséquence des liens personnels qui unissent les animateurs de la vie culturelle nationale et les artistes de la capitale. Le critique Alberto Neppi publie ainsi dans la revue du syndicat *Il lavoro fascista* un long article dans lequel il insiste sur la modernité des œuvres présentées et déclare : « la primauté [artistique] revient à Rome »³⁴⁷. Ces mots sont souvent cités comme une confirmation du succès des tonalistes mais, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que Neppi a surtout été marqué par le travail de Gisberto Ceracchini, qui est une figure à part dans l'environnement romain et qui a bénéficié d'une salle entière pour présenter deux sculptures et quinze toiles :

Mais voici, maintenant, ce que nous retenons comme la bataille la plus victorieuse de la jeune peinture italienne de cette exposition, au point qu'elle fait converger sur l'actuelle École de Rome, comme nous le

345Elena Pontiggia, *La grande Quadriennale : 1935, la nuova arte italiana*, Electa, Milan, 2006, p. 11.

346Elena Pontiggia, *La grande Quadriennale*, op. cit., p.

347Alberto Neppi, « *Il primato ritorna a Roma* », « *Le conquiste della giovane arte italiana nella II Quadriennale che s'inaugura domani* », *Lavoro fascista*, 5 février 1935.

disions il y a quelques semaines, l'intérêt de la critique internationale. Il s'agit des quinze peintures de Gisberto Ceracchini, que les nigauds d'arrière-garde voient comme un menuisier, lui qui a pourtant su, en ces temps de vaches maigres pour ce qui est de l'inventivité et de la poésie, élever au rang de mythes profondément architectoniques et coloristes les événements de la vie rustique et pastorale, unie et chaste, les rattachant, sans complications intellectuelles ni partis-pris, à une certaine tradition provinciale, et néanmoins grandiose, de la Renaissance³⁴⁸.

En guise d'illustration, l'article comporte une reproduction de *La Famiglia del pastore* du même Ceracchini³⁴⁹. Or, quoiqu'encore jeune, Ceracchini fait partie d'une génération plus ancienne que les artistes de l'École romaine, très influencée par l'archaïsme des années 1920, qui lui sert à exprimer les mœurs censées être simples et authentiques de sa Toscane natale³⁵⁰. Proche de *Novecento*, il a notamment été présenté par Margherita Sarfatti lors de l'exposition *Dieci artisti del Novecento* (Dix artistes de *Novecento*), dans le cadre de l'exposition *Amatori e Cultori* qui a lieu à Rome en 1927. Lors de la Quadriennale de 1935, il est au faîte de sa gloire et son exposition personnelle dans le cadre de cet événement incontournable est une véritable consécration.

D'autres critiques soulignent encore la vitalité de la création romaine. Ainsi Mario Sironi lui-même écrit :

C'est au groupe que l'on pourrait appeler des Romains, Cagli, Capogrossi, Cavalli, le regretté Scipione, Mafai et, parmi les sculpteurs, Fazzini et Crocetti, qu'a été cette fois confié l'honneur de soutenir les causes les plus vives et les plus brillantes de l'art italien. [...] Rome est ici le rempart de l'art d'aujourd'hui³⁵¹.

Cette reconnaissance du rôle moteur de Rome par l'une des figures les plus importantes de *Novecento* pèse de tout son poids en faveur du tonalisme.

Personnalité désormais installée, Mario Mafai bénéficie d'une salle personnelle (salle IV), dans laquelle il expose vingt-neuf œuvres. Dans le catalogue de la Quadriennale, il présente son travail en insistant sur sa recherche du « vrai » (*vero*) « dans son caractère d'absolu et d'éternité qui se trouve dans chaque élément de la création »³⁵². Les volontés expressionnistes des débuts apparaissent désormais bien loin des préoccupations du peintre. La salle de Mafai figure parmi les

348Alberto Neppi, « *Ma ecco, ormai, quella che riteniamo la più vittoriosa battaglia della giovane pittura italiana in questa mostra, tale da far convergere sulla odierna scuola di Roma come già dicemmo qualche settimana fa, l'interesse della critica internazionale. Sono le quindici pitture di Gisberto Ceracchini, il legnaiolo dei citrulli di retroguardia, colui che ha saputo, pero, in tempi di magro inventiva e poetica, come il nostro far assurgere a miti, profondamente architettonici e coloristici, le vicende della vita rustica a pastorale, unita e casta, riallacciandosi, senza complicazioni intellettualistiche e partiti presi, ad una certa tradizione provinciale, e pur grandiosa, del Rinascimento. Documenteremo, s'intende, ma in sede non di cronaca, il nostro convinto parere.* », *id.*

349Gisberto Ceracchini, *La famiglia del pastore*, 1934. L'œuvre est reproduite dans la monographie de Libero de Libero, Hoepli, Milan, 1935. Sur Ceracchini voir : Leopoldo Boscherini, *Gisberto Ceracchini. Un «Caso» dell'arte italiana del '900*, Ed. Era Nuova, 1999.

350En réalité, Ceracchini vit depuis qu'il a une vingtaine d'années à la villa Strohl-Fern, en plein cœur de Rome. Sur ce lieu, voir p. 186.

351Mario Sironi, « *Al gruppo che diremo romano, di Cagli, Capogrossi, Cavalli, il compianto Scipione, Mafai, e tra gli scultori, Fazzini e Crocetti, è stato questa volta affidato l'onore di sostenere le ragioni più vive e brillanti, dell'arte italiana.[...] Roma è qui il baluardo dell'arte d'oggi.* », *Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, Milan, février 1935, p. 4-5, (ASQ, rassegna stampa, quadriennale 1935, vol. 5, p. 19).

352Mario Mafai, « *nel suo carattere di assoluto e di eterno che è in ogni cosa creata* », « *Sala IV. Mostra personale di Mario Mafai* », reproduit dans : *La grande quadriennale, op. cit.*, p. 216.

plus commentées de l'exposition mais les critiques ne sont pas toujours bienveillantes³⁵³. D'ailleurs, l'artiste ne réalise que peu de ventes (quatre œuvres en tout) et il se montre particulièrement déçu de n'obtenir qu'un prix secondaire (de 25 000 lire, ce qui n'était pourtant pas négligeable pour ce père de famille) pour la *Leçon de piano*, une scène domestique traitée sur un mode tonaliste³⁵⁴.

En revanche, la critique manifeste un fort intérêt pour le travail d'Emanuele Cavalli qui a livré une dense déclaration d'intention dans le catalogue, exprimant sa recherche d'une « architecture harmonieuse »³⁵⁵. Au contraire, on reproche souvent à Capogrossi sa peinture jugée trop froide, retenue et intellectualiste. C'est Ettore Maselli, collaborateur régulier de *L'Italia letteraria*, qui l'exprime de la façon la plus claire :

Mais le danger de schématisme métrique et le résidu d'hermétisme et de complaisance "suggestive" qui, déjà dans ce tableau [*Le poète du Tibre*] menaçait les solides vertus de mise en place du sujet, domine la composition plutôt froide de *Crue sur le Tibre*³⁵⁶.

Cependant, le grand événement de la Quadriennale réside probablement dans la controverse créée par la rotonde décorée de panneaux exécutés par Corrado Cagli et qui forment un ensemble intitulé *Cronache del tempo* (« Chroniques du temps »)³⁵⁷. Grâce à Oppo, le jeune peintre a obtenu une occasion unique de réaliser un cycle décoratif monumental, qui vient s'ajouter à la présentation normale de ses œuvres dans les salles de l'exposition. L'ensemble est constitué de quatre panneaux détachables de quatre mètres de haut. Bien qu'il ne s'agisse pas d'une fresque, les Chroniques du temps sont néanmoins reçues comme un véritable manifeste du muralisme que Cagli défend depuis 1933. Sous la forme d'une « protase » et de trois « chroniques » (les labours, les architectes établissant le plan des villes et la récolte), Cagli s'emploie à donner une dimension épique à la bonification des marais pontins lancée en 1928, l'une des campagnes du régime parmi les plus publicisées. Dans le catalogue, le peintre présente son objectif qui était de créer de nouveaux mythes et de rapprocher l'art de son temps :

Au-delà des recherches communes d'un langage tonal, d'une dignité des techniques et des matières, d'une observation des lois métaphysiques qui se répandent dans la peinture, il y a une embouchure face à laquelle toutes ces difficultés ne sont que des fleuves : la création des nouveaux mythes³⁵⁸.

353 Voir par exemple, parmi d'autres articles louangeurs, celui d'Alfredo Neppi, « *Il pittore Scipione ed altri surrealisti* », *Il Lavoro fascista*, Rome, 8 mars 1935 (ASQ, rassegna stampa, quadriennale 1935, vol. 5, p. 100).

354 Mafai, *La lezione di piano*, 1934, huile sur toile, 148 x 112 cm, Rome, collection particulière (reproduit en annexe, Fig. 20).

355 Emanuele Cavalli, « *architettura armonica* », « *Gruppo di opere di Emanuele Cavalli* », reproduit dans : *La grande quadriennale*, op. cit., p. 225.

356 Ettore Maselli, « *Ma il pericolo del schematismo metrico e quel residuo di ermetismo e di compiacenze « suggestive » che già in quel quadro minacciavano le solide virtù d'impianto dominano la piuttosto fredda composizione di Piana sul Tevere.* », « *Mostre personali dei giovani* », *L'Italia Letteraria*, Rome, 23 février 1935, (ASQ, rassegna stampa, quadriennale 1935, vol. 5, p. 10).

357 Œuvre reproduite en annexe, Fig. 21.

358 Corrado Cagli, « *al di là delle comuni ricerche di un linguaggio tonale, di una dignità delle tecniche e delle materie, di una osservazione delle leggi metafisiche che pervadono la pittura, vi è una foce di fronte alla quale tutte queste fatiche non sono che fiumi : la creazione dei nuovi miti.* », « *Intervista sulla Quadriennale* », *Quadrivio*, a. III, n° 4, Rome, 25 novembre 1934, p. 2.

Cet objectif ambitieux lui vaut de nombreuses critiques. Ainsi, Ugo Ojetti écrit :

Le but de l'artiste a été (comme il l'écrit lui-même) la création de nouveaux mythes ; mais les mythes ne se créent pas ainsi, à heure fixe, par la volonté des peintres. Ils sont créés par le peuple, la religion, les poètes et les peintres les illustrent, les ordonnent et les rendent plus clairs³⁵⁹.

Certes, aux yeux de l'académicien, Cagli apparaît déjà très doué, mais l'*hybris* individuelle du peintre créateur de mythe lui semble entrer en opposition avec la collectivité qui est la base du fascisme.

Enfin, la rétrospective des œuvres de Scipione, qui vient de mourir, cristallise les ambiguïtés de la critique. Cette exposition a été organisée par Oppo avec l'aide d'un autre admirateur de Scipione, l'écrivain Enrico Falqui (1901 – 1974). Oppo est allé jusqu'à modifier le règlement de la Quadriennale qui ne permettait d'exposer que des œuvres d'artistes vivants. Salle XVI, sont présentés vingt-deux peintures et trente dessins du peintre récemment disparu, parmi certaines de ses œuvres les plus célèbres, comme *Il risveglio della bionda sirena* ou *Il Cardinale Vannutelli sul letto di morte*³⁶⁰. Dans la présentation qu'il écrit pour le catalogue de la Quadriennale, Oppo choisit des mots qui frappent et fait de Scipione une « apparition » parmi ses contemporains³⁶¹. Le fond du propos comme son ton préfigurent les lieux communs qui émaillent la légende de Scipione : cette figure donne l'occasion de créer des morceaux de littérature critique autour du *topos* de l'artiste foudroyé en pleine période créative. Les champs lexicaux de la douleur, du crépuscule arrivé trop vite sont omniprésents dans ces textes, articulés à ceux de la nouveauté (Oppo évoque notamment « un accent neuf et déconcertant »)³⁶². Après cette introduction, Oppo insiste sur la romanité de Scipione et développe complaisamment cet aspect. De façon plus novatrice, le directeur de la Quadriennale tente pour la première fois de mettre en perspective la figure de Scipione, en l'intégrant explicitement à une continuité artistique italienne. La présentation conditionne une réception partielle de cet œuvre, conforme à la vision d'Oppo qui ne tient compte que des toiles les plus classiques de Scipione. En effet, Oppo loue surtout le portrait de la mère de Scipione, qui est une œuvre de facture relativement classique et d'une portée sentimentale évidente³⁶³.

Ainsi, en 1935, le tonalisme apparaît fermement implanté dans le paysage national, tandis que le néo-classicisme de *Novecento* comme l'expressionnisme de la *via Cavour* semblent

359Ugo Ojetti, « *Lo scopo dell'artista è stato, (lo scrive egli stesso) la creazione di nuovi miti ; ma i miti non si creano così, a giorno fisso, per volontà dei pittori. Li creano il popolo, la religione, i poeti, e i pittori li illustrano, ordinano e chiarificano.* », *Corriere della Sera*, Milan, (ASQ, rassegna stampa, quadriennale 1935, vol. 5, p. 15).

360Scipione, *Il risveglio della bionda sirena*, 1929, huile sur toile, 80,5 x 100,2 cm, coll. particulière (reproduit en annexe, Fig. 22), et *Il Cardinale Vannutelli sul letto di morte*, 1930, encre aquarellée, 20 x 31 cm, coll. particulière (alors propriété de Giuseppe De Blasio).

361Cipriano Efisio Oppo, « *La pittura di Scipione è stata una apparizione fra noi* », « *Mostra postuma di Gino Bonichi (Scipione)* », Catalogue de la quadriennale de 1935, reproduit dans : *La grande quadriennale, op. cit.*, p. 219.

362Cipriano Efisio Oppo, « *un accento nuovo e sconcertante* », *id.*

363Scipione, *Ritratto della madre*, 1930, huile sur toile, 50,5 x 43,5 cm, Rome, GNAM.

définitivement appartenir au passé.

b) Les collectionneurs privés

Lors d'événements comme la Quadriennale, les œuvres de l'École Romaine attirent visiblement les collectionneurs. Certes, le collectionnisme privé reste encore limité, comme cela est bien indiqué dans les analyses de l'historienne de l'art Pia Vivarelli selon lesquelles l'État fasciste apparaît plus concentré sur la question d'une assistance apportée aux artistes, quelle que soit la qualité de leur travail, que sur une véritable politique de promotion culturelle, ce qui ne favorise pas le développement d'un marché de l'art contemporain³⁶⁴. De plus, les goûts de la bourgeoisie italienne restent plutôt tournés vers des formes héritées du siècle précédent, post-impressionnistes notamment, comme le montre le succès des peintures de Spadini, qui ne diminue pas. Malgré tout, quelques collectionneurs importants soutiennent la création contemporaine par des achats réguliers. Les études qui existent sur les collections privées de l'entre-deux-guerres n'en sont qu'à leur début. Le sujet étant vaste, nous nous contenterons ici de donner quelques indications sur les collectionneurs les plus importants pour la fortune de l'École romaine.

La princesse Bassiano (Marguerite Caetani, 1880 – 1963), par exemple, a soutenu Scipione en lui achetant plusieurs toiles, mais sans jamais être un véritable mécène sur lequel l'artiste puisse se reposer³⁶⁵. Parmi les vrais mécènes, on trouve des Milanais, comme Emilio Jesi (mort en 1974), qui a constitué une très vaste collection d'art italien ancien et contemporain entre les années 1910 et 1950. Il commence à acquérir des œuvres de l'École romaine dans les années 1930 et entretient toute sa vie des relations d'amitié avec la famille Raphaël-Mafai. On peut voir aujourd'hui des œuvres de Scipione et Mafai à la Pinacothèque de Brera, à laquelle la veuve de Jesi a fait une donation de quatre-vingts œuvres environ³⁶⁶.

Riccardo Gualino, venu vivre à Rome en 1934, après sa Libération du confinement et un passage par Paris en 1933, devient, comme on l'a vu, un collectionneur important pour l'École Romaine, après avoir soutenu le groupe des Six de Turin³⁶⁷.

Enfin, l'ingénieur naval Alberto della Ragione (1892 – 1976) est aussi un collectionneur

364Pia Vivarelli, « *La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo* », *Gli anni del Premio Bergamo : arte in Italia intorno agli anni Trenta* [exposition, Bergame, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea et Accademia Carrara di Belle Arti, 25 septembre 1993-9 janvier 1994], Electa, Milan, 1993, p. 24-50.

365On trouve de nombreuses références à des attentes d'aide dans la correspondance de Scipione, voir : Raoul Maria De Angelis, *L'avventura di Scipione, pittore romano*, Bonacci Editore, Rome, 1985, p. 11. Parmi les toiles de la collection, Caetani, on trouve : *Ponte degli Angeli* (1930, huile sur toile, 82 x 100 cm, coll. particulière), *Piazza Navona* (1930, huile sur toile, 80 x 82 cm, Rome, GNAM) de Scipione et *Tramonto sul lungotevere* de Mafai (1929, huile sur toile, 42 x 52 cm, coll. particulière, reproduit en annexe, Fig. 9).

366Entre autres, sont visibles : Mario Mafai, *Strada con casa rossa*, 1928, huile sur toile, 38 x 38,5 cm et Mario Mafai, *Bue squartato*, 1930, huile sur toile, 116 x 93,5 cm.

367Voir p. 105.

passionné de certains artistes de l'École Romaine³⁶⁸. Habitant à Gênes, il commence par acheter des œuvres du siècle précédent comme celles de Fattori et Signorini, à la fin des années 1920, puis se passionne pour les avant-gardes. En 1931, il vend sa collection d'œuvres anciennes pour acquérir des toiles de Donghi, de Melli, de Guttuso et aussi de Mafai. Il acquiert aussi des œuvres de Levi, Cagli, Savinio, qui sont des artistes très liés à l'activité de *La Cometa*. Au début des années 1930, il rachète une des œuvres de Modigliani provenant de la collection de Gualino, dispersée suite à son confinement, car les musées italiens ne montrent aucun intérêt pour cette peinture. En 1938, della Ragione expose sa collection à la Galerie *La Zecca* de Turin. Selon l'historien de l'art Carlo Ludovico Ragghianti :

L'ingénieur della Ragione devint collectionneur pour respirer dans l'asphyxie culturelle fasciste, pour ne pas se plier à une pratique qui, acceptée, aurait compromis l'homme tout entier, jusqu'à sa liberté la plus intime³⁶⁹.

C'est sans doute pour cette raison que, quelques temps plus tard, della Ragione s'intéresse aussi aux artistes qui gravitent autour de *Corrente*. Après la fermeture de la revue, il finance d'ailleurs la *Bottega di Corrente*, la galerie milanaise qui permet au groupe de continuer son activité sous une forme différente. Dès 1938, il est l'un des rares à aider Antonietta Raphaël, aux prises avec les lois raciales. Il accueille aussi Guttuso à plusieurs reprises pendant la guerre, se comportant avec lui en véritable mécène. En 1970, grâce à l'intermédiaire de l'historien de l'art Carlo Ludovico Ragghianti, della Ragione donne les deux cents-cinquante œuvres de sa collection à la commune de Florence³⁷⁰.

A Rome, l'une des collectionneuses les plus importantes est la comtesse Mimi (Anna-Laetitia) Pecci Blunt (1885 – 1971)³⁷¹. Provenant d'une famille de la vieille noblesse italienne (elle est la nièce du Pape Léon XIII), la comtesse a épousé un banquier américain, Cecil Blunt. Depuis le salon de son palais sur la Piazza Aracoeli, elle anime la vie romaine en organisant des soirées musicales. En 1935, pour défendre la création contemporaine, elle ouvre, comme on l'a vu, la galerie *La Cometa*, dont elle confie la direction à Cagli et au poète Libero de Libero³⁷². Commencée à la fin des années 1920, alors que la Comtesse décide de s'installer durablement à Rome, cette collection a pour thème central la ville éternelle. Cette activité de collectionneuse correspond autant à sa passion pour l'art qu'à une volonté de stimuler la vie artistique en soutenant

368 Voir en particulier : Mario Valsecchi, Carlo Ludovico Ragghianti et Raffaele Monti, *La raccolta Alberto della Ragione* [Florence, Museo d'arte contemporanea di Firenze], Centro Di Edizioni, Florence, 1970.

369 Carlo Ludovico Ragghianti, « *L'ingegnere della Ragione divenne collezionista per respirare nell'asfissia culturale fascista, per non piegarsi a una prassi che, se accettata, avrebbe compromesso tutto l'uomo, sino alla sua più intima libertà.* », *La raccolta Alberto della Ragione, op. cit.*, n. p.

370 Ces œuvres sont déplacées à plusieurs reprises et, à ce jour (janvier 2013), elles n'ont pas encore de lieu d'exposition adéquat.

371 Voir : *Una collezionista e mecenate romana, Anna Laetitia Pecci-Blunt, 1885 – 1971* [exposition, Rome Palazzo Braschi, 26 novembre 1991-6 janvier 1992], Ed. Carte Segrete, Rome, 1992.

372 Voir p. 107.

les artistes. Mimi Pecci-Blunt acquiert des œuvres directement auprès des artistes comme lors des expositions. En 1971, sa collection est transmise par donation au *Museo di Roma* dont les collections sont consacrées aux représentations de la ville³⁷³.

A la fin des années 1930, ces initiatives privées commencent à être célébrées par le régime. En 1941, le Ministère de l'Éducation Nationale institue un prix pour les meilleures collections, lié à une exposition, la « *Mostra delle collezioni d'arte contemporanea* » à Cortina d'Ampezzo, petite ville des Dolomites. Le premier *Premio Cortina* est attribué à Alberto della Ragione. Cet intérêt du régime pour le collectionnisme privé est une évolution tardive de la politique d'aide aux artistes mise en place par un État qui se veut providentiel au détriment du marché privé.

De la même manière, la question des rapports entre les artistes de l'École romaine et le régime demandera de revenir plus longuement sur les conditions mises en place par le fascisme depuis la prise du pouvoir³⁷⁴.

Conclusion

Malgré les atouts dont dispose le mouvement, en tant que style, le tonalisme s'essouffle déjà en 1935. Alors que la deuxième Quadriennale montre un succès évident et qu'on rencontre de plus en plus d'œuvres tonalistes dans les expositions après cet événement, les premières critiques apparaissent à propos de ce style jugé trop intellectuel, insuffisamment représentatif de son époque. Dans un entretien donné à *Quadriennio* et daté du 1937, Mafai se détache du tonalisme et renvoie les formalistes à « leur masturbation », à leur « vice, manque de virilité, infantilisme et vieillesse »³⁷⁵. Plutôt que de perdre son temps et son énergie dans des problématiques formelles, le peintre valorise désormais les recherches liées à des réalités qui « investissent la vie entière », comme le fascisme et le communisme³⁷⁶.

Le succès éphémère du tonalisme correspond sans doute à l'apogée d'un système, mis en place par le régime avec l'aide des principales personnalités du monde de l'art. Avec l'apparition de difficultés nouvelles, le consensus se fissure aussi sur le plan artistique et la place est libre pour d'autres formes : elles aboutiront au réalisme, qui dominera dans la production figurative de la deuxième moitié des années 1930.

373 Voir *Roma sparita : mostra di disegni e acquarelli dal sec. XVI al XX dalla donazione della contessa Anna Laetitia Pecci Blunt al Museo di Roma*, [exposition, Rome, Palazzo Braschi, mars-avril 1976], Palazzo Braschi, Rome, 1976.

374 Voir le chapitre suivant.

375 L. D. (citant Mario Mafai), « *questo masturbari col pennello, o con le parole, non è altro che vizio, mancanza di virilità, infantilismo e vecchiezza!* », « *Mafai paesaggista romano* », *Quadriennio*, Rome, a. V, n° 13, 24 janvier 1937, p. 6.

376 L. D., « *Oggi il fascismo lo stesso comunismo sono realtà ferree che investono tutta la vita.* », *id.*

D : La fin de l'École de Rome : le réalisme inquiet et les « années difficiles », 1937 - 1945

Introduction

Déterminer un *terminus ad quem* de l'École Romaine ne va pas sans poser problème. Avant même la fin de la seconde guerre mondiale et l'adoption massive de l'abstraction par les artistes italiens, le mouvement est déjà dissout de fait, pour des raisons d'ordre politique - les discriminations raciales notamment, en isolant les juifs du reste de la population italienne, ont défait les liens de sociabilité qui faisaient la cohérence et la solidité du tissu romain - mais aussi esthétique. Au milieu des années 1930 en effet, un nouveau réalisme reçoit les faveurs de la critique, qui est assez éloigné, tant de l'expressionnisme de la *Scuola di via Cavour* que de la version tonaliste du réalisme magique, sans pour autant être une réactivation du réalisme néo-classique du début de l'entre-deux-guerres. Ce réalisme tient autant d'une éthique que d'une esthétique et il reprend avant tout la charge de dénonciation de son ancêtre historique, le réalisme français du milieu du XIX^{ème} siècle.

Un nouveau contexte s'installe dans la deuxième moitié des années 1930 : après l'apogée que constitue la proclamation de l'empire en mai 1936, le consensus fasciste se fissure insidieusement. L'Italie se renferme de plus en plus sur elle-même, avec la guerre d'Éthiopie et les sanctions qui en découlent, le choix de l'autarcie économique et l'isolement diplomatique dans le binôme avec l'Allemagne nazie. La guerre d'Espagne qui éclate au même moment ne fait qu'ajouter à ce climat d'inquiétude. Pourtant, comme nous le verrons, cette alliance italo-allemande ne débouche pas, même pendant la guerre et l'occupation du Nord de l'Italie, sur un alignement des politiques artistiques, ni même sur des échanges très serrés (contrairement par exemple à ce qui avait pu se passer dans la France occupée)³⁷⁷. En particulier, hormis quelques critiques intransigeants, *l'intelligentsia* italienne ne relaie pas l'idée d'un art dégénéré et n'effectue donc pas un tri radical entre le bon grain et l'ivraie dans les différents styles qui s'expriment en Italie.

Jusqu'à la chute du fascisme, une part importante des artistes romains continue à bénéficier des possibilités offertes par la nouvelle organisation artistique du régime, exposant lors des événements proposés par le Syndicat et profitant des politiques de soutien financier aux artistes par l'achat et les récompenses.

Naît pourtant à ce moment-là une peinture qui a souvent été présentée comme faisant écho au durcissement du régime et préfigurant, dès 1936-1937, les difficultés de la guerre. Comment ces

³⁷⁷Pour une synthèse sur la vie artistique en France sous l'Occupation, voir : dir. Laurence Bertrand-Dorléac et Jacqueline Munck, *L'art en guerre, : France 1938-1947* [Exposition, Paris, musée d'art moderne de la ville de Paris, 12 octobre 2012-17 février 2013], Paris-musées, Paris, 2012.

représentations sont-elle reçues par leurs contemporains, dans le cadre d'un régime qui ne pouvait pas accepter le moindre doute à son égard ?

La période qui précède l'entrée en guerre de l'Italie est troublée. Certains artistes sont convaincus de vivre une époque dramatique, ce qui stimule leur créativité. On pense à la fameuse phrase de Guttuso publiée en 1938 dans la revue *Il Selvaggio* : « *tempi pericolosi ma straordinari* » (temps dangereux mais extraordinaires)³⁷⁸. Le peintre d'origine sicilienne affirme que, s'il devait choisir un moment et un métier parmi tous les autres, il choisirait d'être peintre au moment où il écrit ces lignes.

Le rapport à la réalité est une question qui préoccupe de nombreux acteurs de la scène culturelle de l'époque, et en cela, le mouvement réaliste se trouve en phase avec les grandes étapes de la vie intellectuelle de la péninsule. Il rend désormais obsolète le tonalisme, qui est de plus en plus considéré comme trop intellectuel³⁷⁹. Ce réalisme correspond en fait à l'arrivée d'une nouvelle génération artistique dans la deuxième moitié des années 1930. Grandie sous le fascisme, en forte opposition avec ses aînés, cette génération a commencé par élaborer sa critique dans les cadres - revues, expositions - offerts par le régime. Les réalistes de la deuxième partie des années 1930 cherchent manifestement une alternative à la rhétorique officielle, mais sans pour autant tomber dans un art désintéressé, détaché du réel : ils prônent au contraire un art qui soit engagé dans son époque. Il convient de revenir sur cette question, qui a été bien étudiée à propos des intellectuels et des artistes du mouvement *Corrente*, mais qui est plus problématique à aborder pour l'École Romaine. La lecture que donne Ruggero Zangrandi de la vie intellectuelle de ces années, dans son fameux ouvrage *Le long voyage à travers le fascisme*³⁸⁰, publié dans les années 1960 et qui défend la thèse de l'échec du fascisme auprès des jeunes générations, doit être nuancée. Elle a d'ailleurs été largement remise en cause depuis sa parution.

Dès l'Exposition Quadriennale de 1939, une constatation s'impose aux observateurs de la scène artistique : l'École romaine n'existe plus sous sa forme première, le tonalisme ayant été dépassé par la vague de fond du réalisme. Pourtant, en 1945, le mouvement apparaît toujours comme une référence bien vivante pour le public comme pour la génération d'artistes qui perce dans l'élan accompagnant la fin de la guerre. Les parcours de ces artistes sont particulièrement intéressants en ce qu'ils établissent une transition avec les événements artistiques intervenus après la seconde guerre mondiale. Aussi l'on peut se demander comment les artistes ont été les vecteurs, à

378Renato Guttuso, « *Sembra che nessuno si accorga che questi tempi sono pericolosi ma straordinari. Se io potessi, per un'attenzione del Padreterno, scegliere un momento della storia e un mestiere, sceglierei questo tempo e il mestiere di pittore.* », « *Appunti* », *Il Selvaggio*, Rome, 30 novembre 1939, p. 32.

379Voir p. 114.

380Ruggero Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo: contributo alla storia di una generazione*, Feltrinelli, Milan, 1962.

travers la guerre, d'une continuité qui expliquerait que l'on retrouve nombre de formes et de cadres de pensée venus de l'entre-deux-guerres après la Libération.

1) Développement du réalisme à Rome

La tendance des artistes au réalisme, sans en être pour autant un produit inévitable, est fortement liée au contexte dans lequel elle apparaît³⁸¹. Dès le 10 mai 1935, dans le cadre de la deuxième Quadriennale qui signe le triomphe du tonalisme, le peintre et critique Virgilio Guzzi (1902 – 1978) donne une conférence, dont rend ainsi compte un rédacteur anonyme :

Guzzi réaffirme le réalisme comme la tendance de notre temps : en ce qu'il est l'ultime conclusion d'un processus de clarification d'une idée nouvelle de l'histoire et de la tradition conforme à la pensée moderne et aux exigences morales de notre époque³⁸².

Alors que les artistes de l'École romaine avaient tendance à peindre des sujets subtilement éloignés du monde réel (que ce soient des représentations allégoriques ou un rendu de la réalité passée par le filtre romantique), on assiste au milieu des années 1930 à un brusque retour au réel dans l'art. Avec la guerre qui approche, le réalisme de ces peintres devient de plus en plus chargé politiquement.

a) Les étapes

Ce réalisme qui, paradoxalement, se nourrit souvent de citations d'œuvres du passé, entend tenir un discours critique sur la situation contemporaine. La plupart des réalistes sont des artistes plutôt jeunes, dont la toute première manière était de matrice tonaliste. C'est en particulier le cas de ses deux chefs de file, Alberto Ziveri (1908 – 1990) et Renato Guttuso (1912 – 1987).

Ziveri est né à Rome et il a étudié la peinture en suivant les cours du soir du peintre et décorateur Antonino Calcagnadoro. Dès le milieu des années 1930, le jeune homme est très proche du peintre tonaliste Guglielmo Janni (1892 – 1968) qui l'encourage à se concentrer sur la peinture, alors que Ziveri montre un intérêt croissant pour la sculpture³⁸³. Tout comme son ami intime le sculpteur Pericle Fazzini (1913 – 1987), il fait partie des protégés du galeriste Dario Sabatello. C'est

381 Une exposition de Fabrizio d'Amico a offert un éclairage sur cette tendance : *Guttuso, Pirandello, Ziveri. Realismo a Roma, 1938-1943* [exposition, Rome, Galleria Netta Vespignani, avril-mai 1995], Ed. Netta Vespignani, Rome, 1995.

382 Anonyme, « *il Guzzi riafferma essere il realismo la tendenza del nostro tempo : in quanto conclusione ultima di un processo di chiarificazione di una nuova idea di storia e di tradizione conforme al pensiero moderno e alle esigenze morali del nostro tempo.* », « *Conferenza di Guzzi alla Quadriennale* », *Il lavoro fascista*, 15 mai 1935, (ASQ, rassegna stampa, quadriennale 1935, vol. 5, p. 68).

383 Guglielmo Janni est un peintre encore mal connu, qui a pourtant joué un rôle important de référence dans la vie culturelle romaine du *ventennio*. Il a connu un début de carrière plutôt fructueux, en particulier comme décorateur sur plusieurs chantiers importants. Sa famille, d'une vieille souche romaine, l'a sûrement aidé à obtenir ces commandes. Après une première exposition personnelle à la galerie *La Cometa* en 1936, il arrête définitivement la peinture en 1938, consécutivement à une grave crise existentielle, et se consacre à l'étude des œuvres du poète Giuseppe Gioachino Belli, son arrière-grand-père, dont il souhaite écrire une biographie. Pour plus d'informations, voir la notice rédigée par Sergio Cortesini, dans : dir. Mario Caravale, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, vol. 62, 2004, p. 161-163.

ce dernier qui lui permet de faire sa première exposition personnelle dans sa galerie romaine de la *via del Babuino* en janvier 1933 et qui emporte ensuite quelques unes de ses toiles dans son exposition itinérante américaine de 1935, lançant ainsi sa carrière³⁸⁴. Ziveri pratique alors une peinture tonale dans l'usage des couleurs et proche de l'École romaine dans le choix du mythe pour sujet, même si l'on décèle déjà des traits un peu maniéristes dans la déformation en longueur de ses figures. C'est le cas dans sa *Composizione* (« Composition »), qui met en scène trois figures féminines qui sont peut-être les trois versions d'un même sujet, traitées selon le principe de la construction par la couleur typique du tonalisme³⁸⁵. Ziveri est exposé lors de la seconde Quadriennale et, en 1936, il tient une exposition personnelle à *La Cometa* à Rome. Présenté par Roberto Melli, l'événement est une consécration pour ce jeune peintre.

La Biennale de Venise de 1938 marque un tournant dans l'évolution de Ziveri et, plus largement, est une étape dans la constitution du courant réaliste. Antonio Maraini, le secrétaire général de la Biennale aux idées plutôt conservatrices en matière artistique, a mené une véritable opération d'épuration des tendances les moins classiques dans le pavillon italien de la Biennale. Néanmoins, le jeune Alberto Ziveri est sélectionné parmi les artistes qui ont droit à une exposition personnelle. Il présente des œuvres d'une nouvelle manière, maturée lors de son voyage à l'Exposition Universelle de Paris en 1937 aux côtés de Janni. L'artiste y a vu *Guernica* et a poursuivi son séjour par un tour d'Europe. En Hollande et en France, il se passionne pour Vermeer et Rembrandt, Rubens, Delacroix, Titien, mais aussi pour Courbet, autant de maîtres qui lui permettent d'aller au-delà de la référence obligée aux primitifs italiens. À la Biennale, il expose des œuvres³⁸⁶ aux tons crépusculaires, qui travaillent le clair-obscur, contrastant avec les couleurs claires du tonalisme de ses débuts. La gestuelle violente (contrairement aux attitudes suspendues de ses représentations précédentes), la sensualité crue, la richesse de la matière sont autant d'éléments qui opposent cette peinture à celle que Ziveri pratiquait auparavant.

Cette nouvelle voie passe quasiment inaperçue. Ainsi par exemple Raffaele Carrieri (1905 – 1984) se montre plutôt positif, sans pour autant mettre l'accent sur la nouvelle tendance de Ziveri lorsqu'il écrit : « sa touche grasse ne nous déplaît pas : on y sent du nerf ainsi qu'une impétuosité criarde et humide »³⁸⁷. Si Virgilio Guzzi salue Ziveri qui lui paraît être sorti de l'ombre de Mafai, il

384 Sur l'exposition aux États-Unis, voir : Sergio Cortesini, *Tele mai viste. Pittori italiani e miti fascisti attraverso la Scena Americana (un caso di studio sulla ricezione)*, *Rivista on line di storia dell'arte*, n° 8, 2007, p. 101-125.

385 Alberto Ziveri, *Composizione*, 1933, huile sur panneau, 150 x 105 cm, Rome, coll. particulière (reproduit en annexe, Fig. 23). En dehors du style tonaliste, le thème et la composition de l'œuvre, qui font se côtoyer plusieurs versions de ce qui semble être une même figure, évoquent beaucoup les travaux contemporains de Cavalli et Capogrossi qui examinent souvent la question du double.

386 Parmi ces œuvres, on trouve notamment : *Riposo, donna che si trucca*, 1938, huile sur toile, 70 x 50 cm, Rome, coll. particulière (reproduit en annexe, Fig. 24).

387 Raffaele Carrieri, « *La sua pennellata grasse non ci dispiace : si sentono buoni nervi e un'impetuosità sgargiante e umida.* », *L'Illustrazione italiana*, Milan, 5 juin 1938, citée dans : Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Ziveri*, Fabbri,

pose la question : « Le clair-obscur porte-t-il le réalisme ? »³⁸⁸. C'est ce même retour du clair-obscur qui chagrine aussi bien Raffaele De Grada³⁸⁹, futur pilier de *Corrente*, que Giuseppe Pensabene. Ce dernier écrit :

Ziveri s'est jeté dans la dernière mode lancée par son groupe [les tonalistes] : le *seicentismo* [dix-septièmeisme] ; ombres noires, fonds bruns et rosâtres, couleur fausse : il a perdu jusqu'à la dernière bribe de cette spontanéité dont il avait fait la démonstration dans quelques paysages³⁹⁰.

Aucune des œuvres de Ziveri n'est vendue à la Biennale, au contraire de celles de Mafai, qui partage sa salle et obtient un grand succès avec des toiles comme *La comparsa* (« Figurant »)³⁹¹, son fameux *Candelabro* (« Chandelier »)³⁹² ou encore ses *Démolitions*, qu'il avait déjà montrées l'année précédente à la galerie *La Cometa*³⁹³. La juxtaposition des œuvres des deux artistes souligne une différence de génération qui permet à Mafai d'être un peu paternaliste. Plus tard en effet, avec une certaine désinvolture, il parlera ainsi de Ziveri : « Dans cette école [celle de Calcagnadoro], il y avait un jeune garçon en culottes courtes, à qui je n'avais pas fait attention et que j'appris plus tard être Ziveri, qui étudiait lui aussi là-bas. »³⁹⁴. Ce n'est que peu après que des liens d'amitié se sont noués entre Mafai et Ziveri.

Un an après la Biennale de Venise, la troisième exposition Quadriennale s'ouvre à Rome dans un contexte difficile. Les expositions personnelles rendent hommage à des figures reconnues, comme Fausto Pirandello, Francesco Messina, Giuseppe Capogrossi, Giorgio Morandi ou encore Giacomo Manzù. Cependant, dans un contexte politique plus houleux, l'exposition se montre moins audacieuse et plus portée vers un art soutenant clairement le régime : Oppo a manifestement tout fait pour éviter la polémique. De plus, en application des lois raciales, les artistes juifs sont radiés de l'exposition³⁹⁵. Cette fois, la nouvelle voie de Ziveri est largement soulignée mais les réactions de la critique sont mitigées : ce changement de style est généralement perçu comme une crise d'inspiration.

En janvier 1940 enfin, se tient une exposition collective intitulée *Sei giovani alla Galleria di*

Milan, 1988, p. 182.

388 Virgilio Guzzi, « *Il chiaroscuro si porta dietro il realismo ?* », *Nuova Antologia*, Rome, 16 juin 1938.

389 Raffaele De Grada, *Vita giovanile*, 30 juin 1938, *id.*

390 Giuseppe Pensabene, « *Ziveri s'è gettato in pieno nell'ultima moda lanciata dal suo gruppo : il seicentismo, ombre nere, fondi bruni e rossici, colore falso : ha perduto fin l'ultimo briciolo di quella spontaneità che dimostro' una volta in qualche paesaggio.* », « *La XXI Biennale di Venezia. La pittura e la scultura* », *Il Tevere*, Rome, 1^{er}-2 juin 1938.

391 Mario Mafai, *La comparsa*, 1937, huile sur toile, 100 x 80 cm, Rome, coll. Claudio et Elena Cerasi (reproduit en annexe, Fig. 25).

392 Mario Mafai, *Il candelabro (Natura morta con lucerna a nove bracci)*, 1935, huile sur toile, 77,5 x 100 cm, coll. particulière. Voir p. 137.

393 Sur les *Démolitions*, voir p. 123 et p. 234.

394 Mario Mafai, « *In questa scuola c'era un giovane in calzoncini corti a cui non avevo fatto attenzione e che poi seppi era Ziveri, che anche lui studiava a quella scuola.* », *Mafai*, Ente Premi, Rome, 1969, p. 16.

395 Sur cette question, voir : Claudia Salaris, *La Quadriennale, Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Marsilio, Venise, 2004, p. 51-53.

Roma (Six jeunes gens à la *Galleria di Roma*). Organisée et présentée par Virgilio Guzzi, elle est inaugurée par le ministre de l'Éducation Nationale, Giuseppe Bottai. Elle présente des œuvres récentes de Renato Guttuso, Virgilio Guzzi, Luigi Montanarini, Alberto Ziveri et Orfeo Tamburi. Guzzi prend à nouveau vigoureusement position contre la peinture tonale : cette fois, le réalisme est vraiment au cœur du débat, comme l'écrit Marcello Venturoli quelques temps plus tard :

Tout le monde en connaissait un rayon sur les atmosphères sentimentales. A Rome, précisément à ce moment-là, eut lieu une exposition importante à la *Galleria di Roma* : celle de Guttuso, Guzzi, Montanarini, Ziveri, Tamburi³⁹⁶.

Lors de cette exposition, le ministère de l'Éducation Nationale achète plusieurs œuvres à destination de la GNAM, dont une toile de Ziveri qui soulève des difficultés : Roberto Papini, le directeur du musée, se montre réticent à l'acquisition proposée de *Lettura*³⁹⁷ et préfère le portrait intitulé *Pietro*³⁹⁸ pour des raisons de bonne moralité. Sans mettre en cause la valeur artistique de la première œuvre qui représente deux femmes de mauvaise vie, Papini dit ne pouvoir

être indifférent quand il s'agit de [sa] responsabilité d'exposer au public des œuvres qui heurtent la sensibilité des visiteurs parmi lesquels de nombreux ecclésiastiques et jeunes gens, particulièrement le dimanche³⁹⁹.

Le directeur obtiendra gain de cause. Par delà le puritanisme qui s'y exprime, cet épisode nous paraît révélateur de la façon concertée dont sont réalisés les achats pour les musées publics. De plus, le caractère sulfureux des œuvres de Ziveri, qui tend à se couler dans une référence appuyée à des œuvres anciennes, s'y révèle particulièrement.

La double dimension de son travail, à la fois érotique et savante, apparaît de façon flagrante lors de la Quadriennale de 1943, la dernière de la période fasciste, qui correspond au moment de maturité de cette peinture réaliste. Il s'agit en tout cas certainement de la reconnaissance de ce style. Ziveri obtient le troisième prix de peinture pour *Judith et Holoferne*, une grande toile qui donne une dimension très charnelle à l'épisode de guerre biblique⁴⁰⁰. Le réalisme de la fin des années 1930 se réclame, plutôt que de Courbet, du Caravage et de la peinture du XVII^{ème} siècle. Ziveri, fasciné par cette peinture, en vient à une attitude quasi citationniste, reprenant des modèles de Rembrandt en particulier : sa vision des aspects les plus crus de la société qui l'entoure est filtrée par les images du passé. Aussi, au début des années 1940, Guttuso, plus proche de la réalité contemporaine, fait-il

396Marcello Venturoli, « *Tutti la sapevano lunga in fatti di sentimentali atmosfere. A Roma, propri in questi tempi, ci fu una Mostra importante alla Galleria di Roma : quella di Guttuso, Guzzi, Montanarini, Ziveri, Tamburi* », « *Viaggio intorno alla Quadriennale* », *La Raccolta*, Rome, mars-avril 1943, p. 71.

397Alberto Ziveri, *La Lettura*, 1939, huile sur toile, 61,5 x 73,5 cm, Rome, coll. Natale.

398Alberto Ziveri, *Pietro*, 1938, huile sur toile, 60 x 50 cm, Rome, GNAM.

399Roberto Papini, « *essere indifferente quando si tratti della mia responsabilità di esporre al pubblico opere che urtano i sentimenti dei visitatori fra i quali sono anche molti sacerdoti, molti fanciulli e fanciulle specialmente la domenica* », lettre au Ministère de l'Éducation Nationale datée du 12 avril 1940 (XVIII), (AS GNAM, Pos. 3 – 8, Acquisti opere d'arte (def.), 1940, busta n°12, fascicolo 41, 1940).

400Alberto Ziveri, *Giuditta e Oloferne*, 1943, huile sur toile 189 x 183 cm, Rome, coll. Natale (reproduit en annexe, Fig. 26).

désormais figure de chef de file des réalistes tandis que Ziveri suit une trajectoire plus personnelle.

Le succès de cette peinture dans de grandes expositions publiques nous étonne dans un contexte officiel où l'expression d'une confiance en l'avenir du fascisme était de mise. Sans doute le réalisme a-t-il su, mieux que d'autres expressions, se faire l'écho des préoccupations des Italiens. Une telle peinture figurative, en phase avec son contexte de production, apparaît comme le lieu privilégié pour exposer le doute de l'artiste face à son environnement.

En cela, ces artistes s'opposent à leurs aînés, qu'ils soient tonalistes, expressionnistes de la *via Cavour* ou même peintres du réalisme magique, qui livraient des représentations somme toute assez intimes : portraits du petit groupe d'amis dans lesquels ils évoluaient, scènes allégoriques ou encore natures mortes aux sujets savamment élaborés. En 1984, le galeriste Paolo Baldacci revient sur ces choix :

Le fait est que, à partir de 1929, au moment du déclin des illusions novecentistes, se met en place un art de polémique agressive ou de refus intimiste, fondé sur un renversement complet du rapport intellectuel et émotionnel entre l'artiste et son produit, entre l'artiste et la réalité⁴⁰¹.

La revue *Fronte*, qui est parue brièvement en 1931, dirigée par Marino Mazzacurati et Scipione, défendait l'idée d'un art pur comme le devoir de l'artiste⁴⁰². Dans cette publication, ouverte au débat littéraire comme artistique, avait eu lieu une première discussion sur le réalisme. De même, en littérature, l'hermétisme qui se développe de manière contemporaine peut-être considéré comme une façon d'échapper aux lourdeurs rhétoriques du temps. C'est d'ailleurs ce que remarque Leonardo Sinisgalli lorsque, revenant sur l'histoire de la *Scuola di via Cavour*, il note que l'exposition de Mafai et Scipione à la *Galleria di Roma* en 1931 coïncide avec la parution du poème *Cain* d'Ungaretti, dans sa version originale française⁴⁰³. Les choses changent pourtant, en particulier dans le roman. Ainsi, *Les indifférents* d'Alberto Moravia, ouvrage paru en 1929, dépeint avec un réalisme implacable une société fasciste privée de toute transcendance, engluée dans des rapports humains aux motivations sordides⁴⁰⁴. Les liens entre artistes et écrivains sont étroits. Moravia présentera Guttuso lors de son exposition à la *Galleria Genova*, à Gênes, en 1940⁴⁰⁵.

Le réalisme est aussi un thème important de discussion en France, dans le cadre de ce qui a

401 Paolo Baldacci, « *Fatto sta che, dal 1929, sul declino delle illusioni novecentiste, si innesta un'arte di aggressiva polemica o di rifiuto intimista basata su un completo capovolgimento del rapporto intellettuale ed emotivo tra l'artista e il suo prodotto, tra l'artista e la realtà.* », *Roma tra espressionismo barocco e pittura tonale 1929-1943*, [exposition, Galleria Philippe Daverio, Milan, décembre 1984-janvier 1985], Mondadori, Milan, 1985, p. 9.

402 Voir : Claudio Mazzenga et Ignazio Venafro, *Fronte, Riproduzione in fac-simile, 1931*, Editrice Gela Reprint - Museo Laboratorio dell'Università degli Studi di Roma « La Sapienza », Rome, novembre 1987 et Simonetta Lux, Claudio Mazzenga et Ignazio Venafro, *Fronte : documenti*, De Luca, Rome, 1988.

403 Leonardo Sinisgalli, « *Ricordo di Scipione* », *L'Italia Letteraria*, Rome, 16 février 1935, (ASQ, rassegna stampa, quadriennale 1935, vol. 5, p. 68).

404 Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, Alpes, Milan, 1929.

405 Sur cette amitié entre l'écrivain et le peintre, voir : dir. Cristina Quattrini, *Renato Guttuso 1940: Il ritratto di Alberto Moravia*, [exposition, Milan, Pinacothèque de Brera, 28 septembre-11 décembre 2011], Skira, Milan, 2011.

été alors appelé la « querelle du réalisme »⁴⁰⁶. Cagli, qui était à Paris en 1937 pour l'Exposition Universelle, a certainement eu vent de ces débats. Néanmoins, la question ne pouvait pas se poser dans les mêmes termes en Italie, où toute expression d'idées socialistes était impossible, tandis que la perspective d'un réalisme fasciste n'a jamais été envisagée.

Petit à petit en effet, la question de l'engagement se fait de plus en plus prégnante chez les jeunes artistes comme chez leurs camarades intellectuels. Cet engagement prend bientôt la forme d'un antifascisme qui s'exprime de plus en plus franchement au fur et à mesure de la marche vers la guerre. L'évolution des artistes suit le difficile cheminement intellectuel qui a conduit de nombreux jeunes gens à délaisser une position sincèrement fasciste, bien qu'aspirant à un retour aux principes révolutionnaires du fascisme, au profit d'un antifascisme militant tel que le décrit Ruggero Zangrandi⁴⁰⁷. Même si ce témoignage a été rédigé dans le contexte particulier de l'après-guerre et que son argumentaire s'en ressent, il reste intéressant pour comprendre des comportements qui peuvent sembler contradictoires. Il explique en particulier comment des artistes qui évoluaient de plus en plus clairement vers l'antifascisme, ont pu néanmoins exposer tardivement leurs œuvres lors des événements organisés par le régime.

Dans ces conditions, comment est reçu le réalisme « inquiet » ? La dimension subversive n'a pas échappé aux tenants du régime qui en ont dénoncé la charge « *disfattista* » (défaitiste). Ainsi, le jeune historien de l'art Francesco Arcangeli (1915 – 1974) revient, en 1943, dans son article significativement intitulé « *Della giovane pittura italiana, e di una sua radice malata* » (« De la jeune peinture italienne et de l'une de ses racines malade »), sur un état d'esprit qui était le sien moins d'un an avant la rédaction de son texte :

Il me semblait sérieusement que le « nouveau romantisme » était l'expression d'une inquiétude stérile, malade, faite exprès pour semer l'égarement et la confusion dans l'esprit et l'âme des jeunes⁴⁰⁸.

Le champ lexical de la maladie contagieuse est une métaphore topique dans le langage fasciste de l'époque. Plus largement, elle fait partie des images récurrentes servant à évoquer le déclin, la décadence⁴⁰⁹. Arcangeli estime que les jeunes gâchent leur talent naturel à vouloir à tout prix « faire du Guttuso ». Arcangeli oppose à cette tendance la peinture de Scipione, qui, si elle n'a pas la valeur

406 Voir : Serge Fauchereau, *La Querelle du réalisme : Léger, Gromaire, Le Corbusier, Lurçat... [et al.]*, Cercle d'art, Paris, 1987 et surtout : *La querelle du réalisme*, Editions Sociales Internationales, Paris, 1936.

407 Ruggero Zangrandi, *Il lungo viaggio...*, op. cit. De la même manière que de très jeunes intellectuels ont mûri une pensée et une action antifasciste dans le cadre de revues fascistes, certains artistes ont pu le faire dans les structures mises en place par la politique culturelle du régime.

408 Francesco Arcangeli, « *mi pareva seriamente che il « nuovo romanticismo » fosse l'espressione di un inquietudine sterile, malata, fatta apposta per sviare e confondere le menti e l'animo dei giovani.* », « *Della giovane pittura italiana, e di una sua radice malata* », *Proporzioni*, a. I (1943), p. 89 – 94, 98, cité dans : Paola Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia, Manifesti polemiche documenti*, vol. 3, « *Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925 – 1945* », Einaudi, Turin, 1990 p. 409.

409 *La décadence dans la culture et la pensée politique, Espagne, France et Italie (XVIII^e – XX^e siècle)*, études réunies par Jean-Yves Frétygné et François Jankowiak, Rome, École Française de Rome, 2008.

d'un chef-d'œuvre à ses yeux, peut néanmoins influencer les plus jeunes de façon positive.

Enfin, l'on voit apparaître à la toute fin des années 1930, dans la mouvance réaliste, une vogue des représentations de ruines à la signification ambiguë. Le travail du peintre Afro Basaldella (1912 – 1976) illustre bien cette tendance. Dans *Rovine (Ruines)*⁴¹⁰, qui date de 1935, il représente des ruines romaines antiques dans un paysage. A part la touche vigoureuse, la composition générale est tout-à-fait classique. Les ruines n'ont plus le même sens dans *Demolizioni (Démolitions)*⁴¹¹, œuvre de quatre ans postérieure, qui est présentée à l'exposition *Sindacale laziale* de 1939, où elle est acquise par la *Galleria Mussolini*. Plusieurs peintres représentent les bouleversements de la capitale en insistant sur le processus de destruction engagé, insérant ainsi leur travail dans la tradition du paysage de ruines. L'ancêtre commun à ces toiles est peut-être *Casa in demolizione*⁴¹² de Capogrossi, qui date de 1927. Pour la première fois, sur ce petit panneau de bois est représenté un mur mitoyen mis à nu, avec les traces des différentes pièces d'habitation disparues. Ce type de représentation est plutôt encouragé par le régime. Ainsi, lorsque Mafai expose ses *Demolizioni* à *La Cometa* en janvier 1937, présenté par Emilio Cecchi, la toile intitulée *Demolizioni di via Giulia (Démolitions via Giulia)* est achetée par le gouverneur de Rome⁴¹³. Ces représentations, même chargées de nostalgie, ne peuvent donc pas être considérées comme une dénonciation de la politique urbanistique de Mussolini. Au cours d'un entretien, l'universitaire Fabio Benzi affirmait encore récemment que les *Démolitions* possédaient avant tout « un pittoresque moderne » et « aucun sens polémique »⁴¹⁴. On peut donc dire que la volonté de changement et d'action, affirmée par les artistes dès l'époque de *Fronte*, n'est pas suivie d'effet jusqu'à la fin des années 1930, alors que les événements dramatiques poussent chacun à prendre position.

b) Une école romaine de sculpture ?

La période est propice à un développement sans précédent des pratiques de sculpture à Rome. Ainsi, des artistes qui s'essayaient plutôt à la peinture jusque-là se mettent à s'intéresser à la sculpture. C'est le cas en particulier de Marino Mazzacurati et d'Antonietta Raphaël, bien que l'œuvre de cette dernière n'attire l'attention qu'après la guerre. Il faut compter aussi avec l'arrivée sur la scène artistique de jeunes sculpteurs, en particulier Pericle Fazzini, Leoncillo Leonardi et

410Afro, *Rovine*, 1935, huile sur toile, 60 x 73 cm, Milan, coll. particulière (reproduit en annexe, Fig. 27).

411Afro, *Demolizioni*, 1939, huile sur toile, 60 x 73 cm, Rome, Galleria d'Arte Moderna Roma Capitale (reproduit en annexe, Fig. 28).

412Giuseppe Capogrossi, *Casa in demolizione*, 1927, huile sur bois, 42 x 37 cm, Milan, collection particulière (reproduit en annexe, Fig. 29).

413Mario Mafai, *Demolizioni di via Giulia*, (parfois appelée à tort *Demolizioni*, ou *Demolizioni ai borghi*) 1937, huile sur toile, 62 x 69 cm, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea (reproduit en annexe, Fig. 30). Voir la notice de l'œuvre dans : Cinzia Virno, Giovanna Bonasegale, *Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea, Roma : catalogo generale delle collezioni*, Palombi, Rome, 1995, p. 356.

414Fabio Benzi, « un pittoresco moderno, nessun senso polemico. », entretien avec l'auteur, Rome, domicile de Fabio Benzi, février 2012.

Mirko Basaldella. Malgré l'importance nouvelle donnée à l'art monumental, la sculpture demeurait jusqu'alors au second plan, derrière la peinture qui constituait le principal centre des intérêts. Lors des grandes expositions, les critiques commençaient par publier des compte-rendus sur la peinture et sur l'aspect mondain de l'exposition et de son inauguration, réservant leurs analyses sur la sculpture pour un deuxième temps.

Peut-on alors parler d'une école romaine de sculpture ? Les critiques et les historiens qui l'ont fait se sont fondés sur les liens de sociabilité qui unissaient les sculpteurs travaillant à Rome aux peintres de l'École romaine⁴¹⁵. Il faut pourtant s'interroger sur cette inclusion des sculpteurs dans l'École romaine. En réalité, les sculpteurs romains, s'ils se connaissent entre eux et sont liés aux peintres de l'École romaine, travaillent plutôt de façon individuelle, sans chercher à créer un style ni un mouvement collectif comme pouvait l'être le tonalisme. De plus, au milieu des années 1930, le réalisme n'est pas encore à l'ordre du jour pour une sculpture dont les références sont plutôt classicisantes ou archaïsantes : on observe donc un net décalage avec les évolutions contemporaines de la peinture.

Les débuts d'Antonietta Raphaël comme sculpteur comptent de nombreuses zones d'ombre. Les étapes de sa formation, notamment, restent mal connues. L'artiste a, semble-t-il, suivi des cours du soir à Rome puis à Paris. Elle a souvent affirmé avoir été proche de Jacob Epstein (1880 – 1959) lors de son séjour à Londres entre 1931 et 1932, ce qui n'a jamais été confirmé par le sculpteur américain. Cependant, les œuvres réalisées pendant la période passée hors d'Italie (du début de l'année 1930 au mois de novembre 1933) sont toutes perdues et n'ont jamais été exposées ni documentées.

Les raisons de son passage à la sculpture sont complexes⁴¹⁶. Ce tournant est difficilement compréhensible dans la mesure où sa peinture avait déjà attiré un début d'attention : Antonietta Raphaël apparaît guidée par des motivations qui ne relèvent absolument pas de la stricte carrière. C'est souvent la rivalité avec Mafai qui est mise en avant comme la raison dominante de ce changement, d'après l'interprétation d'une formule de l'artiste elle-même : « Il est difficile de vivre ensemble pour deux artistes qui ont le même art de la peinture. »⁴¹⁷. Cependant, cette formule, écrite de façon tardive, fonctionne comme une explication *a posteriori*, qui n'épuise pas la complexité des raisons de ce choix.

Antonietta Raphaël pratique une sculpture beaucoup plus classique que sa peinture ne l'était

415Ainsi Maurizio Fagiolo dell'Arco, qui, à partir de 1986, inclut les sculpteurs dans l'École Romaine. Voir : Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Scuola Romana : pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, De Luca, Rome, 1986.

416Nous revenons sur cette question dans : Marie Frétygny, « Image de l'artiste en sirène timide », *op. cit.*

417Antonietta Raphaël, « *È difficile vivere insieme per due artisti che hanno la stessa arte della pittura* », journal, cité dans : Fabrizio D'Amico, *Antonietta Raphaël*, Bologne, Nuova alfa editoriale, 1991, p. 52.

à la fin des années 1920⁴¹⁸. Ses références sont alors Maillol et l'antique, et l'artiste travaille dans un style plutôt néo-classique. La direction suivie dans sa sculpture diffère donc largement de ce qu'Antonietta Raphaël semblait poursuivre dans sa peinture. Comme le remarque Fabrizio d'Amico, opposant peinture et sculpture :

L'une constamment nourrie de songe, d'éloignement, d'équilibres précaires, l'autre, au contraire, prudente, réfléchie, nettement fascinée par les modèles plastiques européens⁴¹⁹.

Cependant, à cause de difficultés matérielles puis de la guerre, de nombreuses œuvres ne sont pas fondues au moment de leur création. Elles sont ensuite retravaillées par l'artiste jusqu'à sa mort, d'où l'existence de versions différentes d'une même œuvre qui provoquent des difficultés de datation. Antonietta Raphaël travaille des matériaux très divers. Son œuvre sculptée possède une dimension très sensorielle : les patines sophistiquées, les courbes douces et sensuelles, les surfaces travaillées sont autant d'éléments qui stimulent les sens, un peu comme pouvaient le faire les couleurs chaudes de sa peinture. Bien plus tard, Giulia Mafai, la fille de l'artiste revient ainsi sur les conditions matérielles du travail de sa mère :

Ses mains, plutôt larges et robustes, avaient pourtant acquis avec l'étude du piano un toucher particulier : elles pouvaient toucher avec une légèreté délicate, effleurant à peine, mais en même temps, habituées à la sculpture, elles avaient appris la force et le dur labeur du manœuvre⁴²⁰.

Antonietta Raphaël cultive par ailleurs un goût de la difficulté, qui se manifeste dans le choix de matériaux parfois réputés très contraignants, ainsi que dans les dimensions, souvent imposantes, de ses œuvres. L'artiste semble vouloir se distinguer en choisissant d'affronter des défis techniques.

Cependant, c'est une œuvre poursuivie dans l'ombre, connue seulement de quelques amis proches. Comme sculptrice, Antonietta Raphaël présente son travail dans les expositions du syndicat latial des Beaux Arts en 1936, en 1937 et même en 1938. Cependant, ce sont des occasions régionales, à portée relativement limitée, dans lesquelles ses œuvres n'attirent guère l'attention. La première œuvre connue de l'artiste, *Fuga da Sodoma*, (« *Fuite de Sodome* ») aurait été vue par l'historien Carlo Ludovico Ragghianti en visite chez les Mafai, vers 1934-1935⁴²¹. Ragghianti n'en a fait mention que bien plus tard, mais le travail d'Antonietta Raphaël devait être connu dans le milieu

418Le mode fragmentaire dans lequel sont présentées plusieurs de ses œuvres (à la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* de Rome et au *Museo della Scuola Romana* notamment) ne doit pas faire illusion : il s'agit d'une mise en place tardive.

419Fabrizio d'Amico, « *l'una costantemente nutrita di sogno, di lontananza, di rischiosi squilibri; l'altra, all'opposto, prudente, riflessiva, saldamente avvinta a modelli di plastica europea.* », « Antonietta Raphaël », dir. Netta Vespignani, *Nove Maestri della Scuola Romana*, Ed. Seat, Turin, 1991, p. 188.

420Giulia Mafai, « *Le sue mani, piuttosto larghe e tozze, avevano però acquistato con lo studio del pianoforte un tocco particolare: potevano toccarti con delicata leggerezza, appena sfiorandoti, ma contemporaneamente, abituate alla scultura, avevano imparato la forza e il duro lavoro del manovale.* », « *Quando mia madre* », *Antonietta Raphaël, un lungo viaggio nel '900, dipinti, sculture, disegni* [exposition, Palerme, Nuvole, incontri d'arte, 3 février-6 avril 2007], Ed. Nuvole, Palerme, 2007.

421Antonietta Raphaël, *Fuga da Sodoma*, 1935-1936, gesso peint, hauteur : 240 cm, Rome, coll. particulière (reproduit en annexe, Fig. 31). C'est un sujet qu'Antonietta Raphaël travaille à plusieurs reprises.

artistique romains car les Mafai recevaient volontiers chez eux, dans la partie de la pension Salus de la *Piazza dell'Indipendenza*, mise à leur disposition par la mère de Mario Mafai. Il y a sans doute plusieurs raisons à cette obscurité : le fait qu'Antonietta Raphaël soit juive, évidemment, a joué un rôle essentiel dans son éviction de la vie artistique à partir de l'été 1938. A dû jouer aussi le fait qu'elle soit une femme, un peu éclipsée par son célèbre mari. De plus, sa sculpture n'a rien de ces qualités de douceur qu'on attribue généralement aux œuvres des femmes. Enfin, Antonietta Raphaël est étrangère et a du mal à s'imposer à Rome, ses fréquentes absences n'aidant pas non plus à sa reconnaissance.

Renato Marino Mazzacurati (1907 – 1969), après ses premières tentatives en tant que peintre, souhaite quant à lui se consacrer à la sculpture dès 1931, alors que l'expérience de la revue *Fronte*, menée aux côtés de Scipione, fait long feu. Il a en effet reçu une formation artisanale avant d'étudier à l'École Libre du Nu de Rome. De tempérament très indépendant, Mazzacurati fait le lien entre plusieurs groupes de l'École romaine : *la Scuola di via Cavour* tout d'abord, dans laquelle il est particulièrement proche de Scipione, les tonalistes ensuite et enfin les artistes de la *villa Strohl-Fern*⁴²². En 1930, il se rapproche aussi du groupe qui gravite autour de la galerie *Il Milione* de Milan, nouant des liens avec les frères Giringhelli qui la dirigent, avec le critique Edoardo Persico et le peintre du *chiarisme* lombard Angelo del Bon (1898 – 1952). En 1931, son père, promoteur immobilier, fait faillite, et le jeune homme reste à Gualtieri, en Émilie-Romagne, où sa famille s'est installée, afin de soutenir ses proches. C'est une période difficile, marquée par la solitude et les difficultés financières, à cause desquelles Mazzacurati est contraint de réaliser des sculptures funéraires pour gagner sa vie. Il obtient de grands succès dans ce domaine, grâce à ses qualités de portraitiste et cet épisode sera déterminant pour la suite de son travail.

En 1938, il revient définitivement à Rome, où Bottai lui a attribué, *per chiara fama*⁴²³, un poste de professeur au *Liceo artistico* de la *via Ripetta*. A cette même époque, le *circolo del tennis di Roma* lui commande *Giocatore di tamburello* (*Joueur de tambourin*, un sport traditionnel italien)⁴²⁴ : il réalise alors un nu puissant qui se fond sans difficulté parmi les autres sportifs du *Stadio Mussolini*. Enfin, l'académie allemande lui commande un buste de Goethe à l'occasion de la visite de Hitler à Rome⁴²⁵. En mars 1942, il expose pour la première fois des sculptures aux côtés des toiles de Franco Gentilini, Rolando Monti, Giovanni Stradone et Aldo Nattili à la *Galleria di*

422 Sur villa Strohl-Fern,, voir p. 186.

423 Voir : Martina De Luca, Vincenzo Mazzarella, Rosanna Ruscio, *Il Museo Marino Mazzacurati, opere dalla donazione Carla Marzi*, Grafis, Reggio Emilia, 1995, p. 19.

424 Renato Marino Mazzacurati, *Giocatore di tamburello*, 1938, marbre, Rome, Circolo del Tennis di Roma.

425 Renato Marino Mazzacurati, *Buste de Goethe*, 1938, localisation inconnue. L'œuvre est connue par une photo prise à la *Mostra del libro italiano* à Berlin en 1942 publiée dans : E. Massa, « *Il successo della Mostra del libro italiano a Berlino* », *Il Messaggero*, 12 avril 1942 et reproduite dans : *Il Museo Renato Marino Mazzacurati, op. cit.*, p. 19.

Roma⁴²⁶, qui est, depuis le départ forcé de Sabatello, entièrement gérée par le Syndicat.

Parmi les sculpteurs débutants qui percent à des années 1930 dans la proximité de l'École romaine, il y a encore Pericle Fazzini (1913 – 1987). L'artiste entretient dès sa prime jeunesse un rapport de grande familiarité avec le bois, qu'il commence à travailler dans la menuiserie familiale, à Grottammare, dans les Marches. Il arrive à Rome en 1930, encouragé par le poète et historien de l'art Mario Rivosecchi, lui aussi originaire de Grottammare, qui croit au talent du jeune homme. Deux ans plus tard, il gagne le prestigieux *Pensionato artistico nazionale*, qui encourage les talents prometteurs en leur offrant des revenus réguliers⁴²⁷. Il réalisera de nombreux portraits de ses amis, comme par exemple celui de l'écrivain Giuseppe Ungaretti, exécuté en 1936⁴²⁸. Ce buste massif atteste du retour de l'artiste à un certain primitivisme : la forme semble avoir été dégagée du bois par un geste puissant et elle suggère l'aura du poète.

Dès 1933, Fazzini expose chez Dario Sabatello avec son ami le peintre Ziveri : l'exposition obtient un grand succès critique⁴²⁹. Cette première reconnaissance culmine avec la présence de l'artiste à la Quadriennale de 1935. Il remporte alors le premier prix de sculpture, doté de 10 000 lire. Le critique vénète Giuseppe Marchiori (1901 – 1982) écrit dans sa chronique pour le *Corriere Padano* :

Fazzini est un primitif mis au goût du jour : un sculpteur avec un grand potentiel, duquel il n'est peut-être pas difficile de découvrir les intentions. Il peut être un équivalent de ce qu'est Cagli en peinture⁴³⁰.

Cette équivalence avec Cagli est utilisée comme un argument pour montrer l'importance du jeune sculpteur, mais elle est aussi intéressante car elle tend à rapprocher Fazzini de l'École romaine. A la fin de la décennie néanmoins, Fazzini abandonne son travail du bois pour se consacrer davantage au modelage.

Enfin, Mirko Basaldella (1910 – 1969) fait partie d'une famille d'artistes d'Udine. Son père est peintre et décorateur, ses frères Dino et Afro sont peintres. Il se forme à Venise et Florence, mais aussi à l'École d'arts appliqués de Monza, où il subit l'influence d'Arturo Martini. Arrivé à Rome en 1933, il se rapproche de l'École romaine. En 1934, il participe à la *Mostra del Gruppo friulano d'avanguardia* (« Exposition du groupe frioulan d'avant-garde ») chez Sabatello et, l'année suivante, il présente des œuvres à la deuxième Quadriennale. En 1936, il tient une exposition personnelle à

426 *Opere dei pittori Franco Gentilini, Rolando Monti, Aldo Natili, Giovanni Stradone e dello scultore Marino Mazzacurati* [LIV Mostra della Galleria di Roma, mars-avril 1942], avec des textes de Leonardo Sinigalli, Adriano Grande e Mino Maccari, Galleria di Roma, Rome, 1942.

427 Sur ce système, voir : dir. Anna Maria Damigella, *L'artista studente. I concorsi del Pensionato Artistico Nazionale di Pittura* [exposition, Rome, GNAM, 26 mars-16 juin 2002], GNAM, Rome, 2002 et Mino Borghi, « *Il Pensionato artistico nazionale nella sua storia dal 1891 al 1955* », *Studi Romani*, a. III, n°3, mai-juin 1955, Rome, p. 1-15.

428 Pericle Fazzini, *Ritratto di Ungaretti*, 1936, bois, 56 x 55 x 36 cm, Rome, GNAM (reproduit en annexe, Fig. 32).

429 Les deux jeunes gens exposent avec Giuseppe Grassi en janvier 1933.

430 Giuseppe Marchiori, « *Il Fazzini è un primitivo aggiornato : uno scultore di molte possibilità, del quale forse non è difficile scoprire le intenzioni. Può' equivalere a quel che è il Cagli in pittura.* », « *La scultura italiana* », *Corriere Padano*, Ferrare, 26 février 1935, (ASQ, rassegna stampa, quadriennale 1935, vol. 5, p. 70).

La Cometa. La même année, il est présent à la Biennale de Venise aux côtés de Janni, Cagli, Capogrossi et Guttuso. Très proche de Corrado Cagli, dont il épouse la sœur, Serena, en 1937, il se montre convaincu par les concepts de *primordio* et la nécessité de nouveaux mythes défendus par l'artiste.

A partir de 1938, ces jeunes sculpteurs comme leurs collègues peintres se retrouvent dans la ligne éditoriale d'une revue milanaise, *Corrente*.

c) *Corrente* et la nouvelle génération

La fin des années 1930 est caractérisée par une effervescence intellectuelle qui trouvera dans *Corrente* un lieu d'expression privilégié. Certains commencent à remettre en question l'idéalisme crocien et, de là, l'un de ses fondements du régime fasciste⁴³¹. Ces changements de mentalité se manifestent en premier lieu dans les revues liées au régime, devançant le souhait du ministre de l'Éducation Nationale Giuseppe Bottai qui avait senti, dès le milieu des années 1930, la nécessité de donner aux plus jeunes une plate-forme de débat dans le cadre officiel afin de les intégrer au fascisme⁴³². La revue bimensuelle *Primato. Lettere e Arti d'Italia*, dirigée par Bottai, paraît à Rome entre mars 1940 et juin 1943⁴³³. Parmi ses collaborateurs réguliers, on trouve Virgilio Guzzi, Renato Guttuso, Corrado Pavolini et Antonello Trombadori qui sont tous liés à l'École romaine. L'objectif de la publication était de permettre un dialogue entre le régime et les nouveaux venus du champ culturel. La revue invitait les intellectuels à prendre part à la vie de la nation. Avec un tel programme, elle devient un lieu de débat autour du réalisme.

Primato arrive pourtant après une initiative entièrement indépendante. En janvier 1938 en effet, paraît à Milan le premier numéro de la revue *Vita giovanile*, qui porte comme sous-titre « *Periodico mensile di letteratura-arte-politica* » (« mensuel de littérature, art, politique »). Elle est dirigée par le très jeune Ernesto Treccani (1920 – 2009). La publication, qui est bientôt rebaptisée *Corrente di vita giovanile* puis simplement *Corrente*, a une existence brève, paraissant du 1^{er} janvier 1938 au 31 mai 1940. A cette date, qui correspond à celle de l'entrée en guerre, le secrétaire du PNF Carlo Scorza fait cesser la publication des revues universitaires jugées trop critiques. *Corrente* arrive à un moment où l'hypothèse d'un fascisme révolutionnaire, qui avait la faveur des jeunes, s'avère intenable : c'est à partir du constat de cette impossibilité de réformer le fascisme que de plus

431 Sur la façon dont le fascisme à ses débuts s'est imposé auprès des intellectuels italiens en s'appuyant sur l'idéalisme de Benedetto Croce, alors dominant, voir : Michel Ostreng, *Intellectuels italiens et fascisme*, Payot, Paris, 1983.

432 Sur politique de Bottai, ministre de l'Éducation nationale de 1936 à 1943, voir chapitre I C et dir. Alessandro Masi, *Giuseppe Bottai. La politica delle Arti, scritti 1918-1943*, Editalia, Rome, 1992.

433 *Primato. Lettere e Arti d'Italia*, Rome, 1er mars 1940-25 juillet 1943, dirigée par Giuseppe Bottai et Giorgio Vecchietti. Sur la revue, voir : Nello Albergò, Paola Monaldi, *Artisti, collezionisti, mostre negli anni di "Primato"*, Edieuropa, Rome, 1996 ; Vito Zagarrò, *Primato: arte, cultura, cinema del fascismo attraverso una rivista esemplare*, Edizioni di storia e letteratura, Rome, 2007.

en plus de jeunes gens se mettent à devenir antifascistes. L'idée centrale de la revue est la nécessité de rapprocher l'art et la vie. Insistant sur la responsabilité morale du créateur, la cohérence de son contenu repose sur des positions éthiques plutôt qu'esthétiques. Les rédacteurs sont unanimes sur le besoin de se tourner vers la modernité européenne plutôt que vers un passé national pour produire un travail intéressant.

Cependant, autour de cette ligne commune plutôt large, *Corrente* se caractérise par un certain éclectisme dans le champ artistique. Ainsi, gravitent autour de la revue des artistes de l'expressionnisme lombard mais aussi des réalistes comme Guttuso ou Morlotti. Les artistes romains les plus jeunes, Renato Guttuso, Marino Mazzacurati et Afro Basaldella s'expriment dans cette revue. En 1968, trente ans après sa création, plusieurs acteurs de *Corrente* sont appelés par le Cabinet Vieusseux⁴³⁴ de Florence à revenir sur ce moment fondateur. Est alors établie une comparaison avec la jeunesse contemporaine, qui permet de comprendre ce qui fit l'unité de l'expérience de *Corrente*, par delà les divergences stylistiques et les différences de pratique. C'est le réalisateur Alberto Lattuada (1914 – 2005) qui l'exprime le mieux :

Aujourd'hui, face à la vaste fermentation à laquelle nous assistons, ainsi qu'à la recherche désespérée d'une foi, je voudrais dire et avouer que nous, les jeunes gens d'alors, dans notre infortune, dans, disons, l'asphyxie de notre vie juvénile, nous étions favorisés parce que nous avons un ennemi commun⁴³⁵.

Avec *Corrente*, les échanges entre Milan et Rome s'intensifient. Les animateurs de la revue organisent deux expositions en 1939. La deuxième, qui a lieu en décembre 1939, réunit des artistes à un niveau national, contrairement à la première. Deux salles sont en particulier consacrées aux Romains. Elles présentent des œuvres de Guttuso et de Pirandello, mais aussi de Mafai, Fazzini, Tamburi....

Renato Guttuso (1911 – 1987) fait le lien entre les Milanais de *Corrente* et les Romains⁴³⁶. Ce sicilien a eu une pratique précoce de la peinture : à Palerme, il apprend les rudiments de la technique picturale auprès d'un décorateur de charrettes. Arrivé à Rome en 1933, il se lie bientôt avec les tonalistes. En même temps, il garde des liens étroits avec ses amis d'origine palermitaine (Lia Pasqualino Noto, Nino Franchina). De plus, séjournant régulièrement à Milan, il connaît bien la scène artistique lombarde. Il avait déjà exposé des œuvres lors de la première et la deuxième

434Situé dans le Palais Strozzi, ce cabinet de lecture, fondé en 1819 par le marchand Giovan Pietro Vieusseux, est devenu un lieu d'études européennes qui comprend une bibliothèque, un centre d'archives et de restauration.

435Alberto Lattuada, « *di fronte, oggi, al fermento così grande al quale assistiamo e alla disperata ricerca di fede, io vorrei dire e confessare che noi, giovani di allora, siamo stati nella nostra sfortuna, nella nostra asfissia, diciamo, di vita giovanile, siamo stati favoriti, perché avevamo un nemico comune.* », « *Il movimento milanese di « corrente di vita giovanile », e l'ermetismo* », participants : Raffaele De Grada, Nino del Bo, Alberto Lattuada, Vittorio Sereni, Ernesto Treccani, modération de Giansiro Ferrata, débat littéraire tenu au Gabinetto Vieusseux de Florence le 6 mars 1968, retranscrit et disponible sur le site :

http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/bibliografia_spe/biblio/Corrente_Approdo.pdf consulté le 24 février 2013.

436Renato Guttuso a eu les honneurs d'une grande exposition au *Complesso del Vittoriano*, à Rome, du 12 octobre 2012 au 11 février 2013. Le commissariat était de Fabio Caparezza Guttuso et Enrico Crispolti.

Quadriennale, ainsi qu'à la Biennale de Venise de 1936, mais son travail est apparu au grand jour lors de la Biennale de Venise de 1938, où il présente *La fuga dall'Etna (La fuite de l'Etna)*⁴³⁷. La même année, il tient une exposition personnelle à *La Cometa* de Rome. Son *Miliziano a riposo, Ritratto di Antonello Trombadori (Milicien au repos, portrait d'Antonello Trombadori)*, présenté dans ce cadre est encore très largement tonal⁴³⁸.

Parallèlement à son travail de peintre, Guttuso cherche à clarifier ses positions en rédigeant régulièrement des articles pour la presse. L'artiste participe ainsi à *Primato*, dans lequel il défend un fascisme révolutionnaire que l'artiste engagé doit aider à faire advenir. Selon lui en effet :

Le vrai peintre se jette dans la vie parce que c'est le champ de ses moyens d'action. C'est à ce contact que son destin d'homme se fait peinture⁴³⁹.

Le 31 juillet 1939, Guttuso publie dans *Il Selvaggio* un article intitulé « *L'internazionale dei mediocri* » (« L'internationale des médiocres ») qui prend vigoureusement position contre Ugo Ojetti et Giuseppe Pensabene et, en général, contre tous les tenants d'une tradition jugée toute théorique⁴⁴⁰. Le 30 novembre de la même année, *Il Selvaggio* consacre tout un numéro à Guttuso pour son 28^{ème} anniversaire⁴⁴¹. Dans un écrit publié dans ce numéro et intitulé « *Appunti* » (« Notes »), l'artiste brosse une rapide histoire de l'art depuis la Première Guerre mondiale pour mieux se détacher de cette continuité qui lui paraît une entrave à sa liberté :

Imaginons un instant, comme pour se reposer, une peinture libre de tout adjectif, toute qualification, toute condition requise, de tout le vocabulaire et le jargon de la critique moderne⁴⁴².

Ainsi l'on peut dire, que, si Ziveri est le premier à mettre le réalisme en avant dans sa pratique au milieu des années 1930, c'est Guttuso qui, lui donnant une portée morale nouvelle, confère un sens et une actualité à cette forme, contribuant ainsi à son succès.

2) Face à la persécution des juifs

a) L'École Romaine dans la polémique autour du « cosmopolitisme »

Les lois raciales de l'été 1938 constituent un tournant dans l'histoire du fascisme. Dans son

437Renato Guttuso, *La fuga dall'Etna*, 1938, huile sur toile, 144 x 254 cm, Rome, GNAM (reproduit en annexe, Fig. 32).

438Renato Guttuso, *Miliziano a riposo (ritratto di Antonello Trombadori)*, 1937, huile sur toile, 40 x 50 cm, Rome, coll. particulière (reproduit en annexe, Fig. 34).

439Renato Guttuso, « *Il vero pittore si butta nella vita perché questo è il campo dei suoi mezzi d'azione. E' a questo contatto che il suo destino d'uomo diventa pittura.* », « *Pensieri sulla pittura* », *Primato*, Rome, a. II, n° 16, 15 août 1941, p. 20-22, cité dans : Enrico Crispolti, *Leggere Guttuso*, A. Mondadori, Milan, 1987, p. 66-67.

440Renato Guttuso, « *L'internazionale dei mediocri* », *Il Selvaggio*, Rome, 31 juillet 1939, p. 6-7. L'article est illustré par la reproduction d'un linoléum de Mazzacurati intitulé « *Barca* ».

441*Il Selvaggio, Disegni di Guttuso*, 30 novembre 1939.

442Renato Guttuso, « *Pensiamo un istante, come per riposarci, a una pittura libera da aggettivi, qualificazioni, condizioni richieste, da tutto il vocabolario e il frasario della moderna critica.* », « *Appunti* », *Il Selvaggio, Disegni di Guttuso*, Rome, 30 novembre 1939.

ouvrage *La persécution des juifs en Italie*, qui a fait récemment le point sur la question, Marie-Anne Matard-Bonucci insiste sur le caractère inédit des mesures antisémites dans le contexte italien⁴⁴³.

L'auteur résume ainsi sa thèse :

Le "moment antisémite" italien répondit aux nécessités conjoncturelles et structurelles d'un régime dont la nature était vouée à la mobilisation permanente et dont la finalité, celle de créer un homme nouveau fasciste, apparaissait alors comme un idéal difficile à atteindre⁴⁴⁴.

Dans cette configuration, la figure du juif apparaît comme un repoussoir pour le nouvel homme fasciste que le régime s'emploie à construire de façon autoritaire. La question de la race posée à l'italienne articule plusieurs données de l'antisémitisme⁴⁴⁵. Cependant, l'une des causes dominantes semble être la nécessité de mobiliser les Italiens. Le juif, tel qu'il est représenté dans le cadre de la politique raciale, fonctionne de façon dialectique avec le thème de la romanité.

Malgré tout, il paraît difficile de soutenir que l'antisémitisme d'État n'avait été précédé d'aucune agitation, car il existait une critique d'art antisémite bien avant les lois raciales. Quelques professionnels de l'antisémitisme se manifestaient en particulier dans le domaine artistique, alors même que ces idées ne bénéficiaient pas d'un consensus général dans la population. En effet, si le régime ne se positionne qu'à l'été 1938, dès le milieu des années 1930, une polémique contre le cosmopolitisme en art se déchaîne dans la presse, au moment où les premières attaques antisémites évoquent un supposé judaïsme chez les tenants de l'antifascisme⁴⁴⁶.

La campagne pour la race pure s'accroît pendant toute l'année 1937, jusqu'aux lois raciales promulguées l'année suivante. En réalité, par « cosmopolite », les Italiens entendent de plus en plus « juif », suivant l'une des formes de l'antisémitisme qui a eu le plus de succès dans la péninsule et qui consiste à assimiler le juif à l'étranger⁴⁴⁷. La revue hebdomadaire d'art et de littérature *Quadrivio*⁴⁴⁸, lancée en août 1933 par Telesio Interlandi (1894 – 1965) s'occupe du versant artistique de cette campagne : au milieu des années 1930, on observe chez certains critiques intransigeants un passage qui s'effectue de la contestation de l'art moderne à l'idée d'un art dégénéré, lié de près ou de loin à la judaïté comme le concevait le modèle de l'art dégénéré allemand⁴⁴⁹, alors que le rapprochement avec le Reich se confirme chaque jour un peu plus. Malgré tout, les artistes de

443 Marie-Anne Matard-Bonucci, *La persécution des juifs en Italie*, Perrin, Paris, 2006, 599 p. Sur la question, voir aussi : Michele Sarfatti, *La Shoah in Italia : la persecuzione degli ebrei sotto il fascismo*, Einaudi, Turin, 2005.

444 Marie-Anne Matard-Bonucci, *La persécution des juifs en Italie*, op. cit., p. 10.

445 Sur les différentes composantes de l'antisémitisme dégagées par Léon Poliakov, voir en particulier : *Histoire de l'antisémitisme*, tome IV : *L'Europe suicidaire (1870-1933)*, Calmann-Lévy, Paris, 1977.

446 A partir de 1934 et de l'arrestation de Sion Segre et Mario Levi, tous deux membres de *Giustizia e libertà*, la judaïté des *fuoriusciti* (exilés) antifascistes est mise en avant, ce qui provoque une première vague d'antisémitisme dans les médias italiens. Marie-Anne Matard-Bonucci, *La persécution des juifs en Italie*, op. cit., p. 58.

447 Voir : Pierre Milza, *Mussolini*, Fayard, Paris, 1999, p. 754.

448 *Quadrivio*, hebdomadaire, Rome, août 1933-1941, dirigé par Telesio Interlandi.

449 Néanmoins, en dehors des propos de quelques admirateurs de la politique hitlérienne, cette idée d'art dégénéré n'a pas eu un grand succès en Italie.

L'École romaine semblent publier sans difficulté dans *Quadrivio* : Roberto Melli - qui est juif - y contribue même régulièrement, du moins jusqu'à ce qu'en 1936, la revue ne prenne un tournant nettement antisémite.

Le journaliste Giuseppe Pensabene (1898 – 1968) est l'un des prosateurs les plus zélés de ce type de discours. Architecte de formation, c'est un contributeur régulier à la troisième page - consacrée à la culture - du quotidien *Il Tevere* d'Interlandi, mais aussi de *Quadrivio* et de *Quadrante*, la revue de Bardi et Bontempelli⁴⁵⁰. Il se montre particulièrement âpre dans les nombreuses polémiques auxquelles il participe. En janvier 1934, il accuse Cavalli et Capogrossi d'infantilisme et de cosmopolitisme, leur opposant un de leurs compagnons tonalistes, le peintre Luigi Trifoglio (1888 – 1939)⁴⁵¹. Melli prend la défense de ses amis, mais quelques temps plus tard, la polémique ayant enflé, Cavalli et Capogrossi se sentent obligés d'affirmer leur patriotisme, se déclarant « *italianissimes* par sentiment, volontaires de guerre même, au besoin, et fascistes depuis 1921. »⁴⁵². Cette déclaration d'orthodoxie paraît assez radicale de la part d'artistes qui n'ont jamais professé un fascisme militant à l'instar de celui de leur compagnon Cagli. Elle témoigne de la pression nationaliste qui s'exerce alors à travers les écrits de Pensabene.

Le 2 juin 1937, la *Galleria di Roma* inaugure son nouveau siège, *Piazza Colonna*, par une exposition intitulée « *Omaggio a sedici artisti italiani* » (« Hommage à seize artistes italiens »). L'exposition comprend notamment des œuvres de Boccioni, Carrà, Modigliani, de Chirico, Morandi, Martini, Severini, Sironi). Pensabene provoque un esclandre à propos d'un nu de Modigliani jugé « judéo-maçonnique ». En réalité, au-delà de Modigliani, l'attaque prend pour cible Dario Sabatello, le nouveau directeur de la galerie, qui se trouve être juif⁴⁵³. Les deux protagonistes en viennent aux mains et Sabatello souhaite porter l'affaire jusqu'au duel, mais Pensabene refuse. Cet épisode, s'il n'est pas un franc succès pour Pensabene (Sabatello est manifestement soutenu par le pouvoir qui l'a nommé à la tête de la galerie) ne vaut pourtant aucune difficulté au journaliste. Cela marque durablement les esprits : une brèche est désormais ouverte à la violence antisémite.

A partir de l'été 1938, le processus s'accélère. Des mesures de ségrégation sont décidées, rapidement mises en œuvre par l'administration. De plus, la presse généraliste s'aligne sur cette

450 *Il Tevere*, quotidien, Rome, septembre 1924-juillet 1943, dirigé par Telesio Interlandi.

451 Giuseppe Pensabene, « *Mostre romane. Capogrossi, Cavalli, Zucchini, Melli, Trifoglio e Gerardi* », *Il Tevere*, Rome, 22 décembre 1933. Luigi Trifoglio est un artiste encore mal connu, qui avait exposé avec Melli, Cavalli et Capogrossi au *Circolo artistico* de la *via Margutta* en 1933.

452 Emanuele Cavalli, Giuseppe Capogrossi, Rolando Monti, « *Ci preme solo di affermare che noi ci sentiamo Italianissimi per sentimento (all'occorrenza anche volontari di guerra e fascisti del '21) e per intenzioni artistiche, che noi non dipendiamo da nessuna corrente o conventicola straniera.* », « *Continuano le discussioni sulla IV Sindacale del Lazio* », lettre datée du 8 mai 1934-XII, *Il Tevere*, Rome, 9 mai 1934, p. 3.

453 Sur cette querelle, voir le témoignage « à chaud » de Sabatello dans une lettre envoyée à Cagli alors en France, conservée à l'*Archivio Cagli* (Rome), et suivie d'un rapport du préfet de Naples qui donne sa version de l'événement. Tout ce matériel est reproduit dans : dir. Fabio Benzi, *Corrado Cagli e il suo magistero*, Skira, Milan, p. 273-274.

politique et relaie efficacement la campagne de dénigrement. Il s'agit dans un premier temps de séparer les juifs du reste de la population italienne, alors qu'ils étaient, depuis le *Risorgimento*, largement intégrés. Comme l'écrit Marie-Anne Matard-Bonucci :

En frappant les juifs dans toutes leurs productions - matérielles, intellectuelles ou artistiques -, le régime réussit à diminuer leur présence dans la vie sociale, politique et culturelle, à les affaiblir collectivement et individuellement, à les rabaisser à une condition d'infériorité et de paria⁴⁵⁴.

Pour comprendre comment ces mesures ont pu affecter les artistes romains, il faut revenir sur les liens étroits qui les unissent au régime en place.

b) La Scuola Romana et le régime

D'emblée, l'on peut affirmer que les artistes de l'École Romaine ne sont pas antifascistes, du moins jusqu'aux lois raciales. Néanmoins, à part quelques cas de fascistes convaincus comme Cagli, leur attitude jusqu'en 1938, voire après cette date pour certains, se caractérise généralement par une position assez passive, d'accommodement, pour reprendre l'expression de Philippe Burin dans son fameux ouvrage *La France à l'heure allemande*⁴⁵⁵. Le chercheur Fabio Benzi, qui a plusieurs fois abordé cette question de front, résume la situation de ces artistes comme reposant sur « un rapport tout-à-fait tranquille avec le régime. »⁴⁵⁶.

C'est en effet uniquement à la condition de ne pas montrer une opposition franche au régime qu'ils peuvent exposer lors des événements organisés par l'État *via* le Syndicat des Beaux-Arts et qu'ils bénéficient régulièrement de récompenses et de commandes publiques importantes. Comme le fait bien remarquer, en termes sociologiques, le professeur Pia Vivarelli :

Cette fonction de l'État comme garant, autant des débouchés professionnels que de la « dignité » globale de la figure des acteurs artistiques, trouve son application la plus large et la plus visible dans la vaste politique de commande publique qui se fait intense en particulier au milieu de la décennie – en lien avec le développement des travaux publics à caractère monumental...⁴⁵⁷.

Le fascisme se donnait une mission sociale vis-à-vis des artistes et les Romains, souvent unis par des liens étroits au personnel de la politique culturelle du régime, ont profité de ces avantages au premier chef. Les grandes expositions (Biennales, Quadriennales...) sont les plus souvent évoquées

454 Marie-Anne Matard-Bonucci, *La persécution des juifs*, *op. cit.*, p. 334.

455 Même si, bien entendu, il ne s'agit pas ici d'une situation d'occupation, nous reprenons ce terme dont l'analyse, en particulier les motivations que sont « le sentiment de la contrainte, l'intérêt matériel, la complaisance personnelle, la conviction ou la connivence idéologique » (Philippe Burin, *La France à l'heure allemande 1940-1944*, Le Seuil, Paris, 1995, p. 9), nous semble correspondre à l'attitude de bien des Italiens pendant le *ventennio* fasciste

456 Fabio Benzi, « *Un rapporto tranquillissimo col regime.* », entretien avec l'auteur, Rome, domicile de Fabio Benzi, février 2012. Le chercheur a en particulier eu des échanges polémiques avec les filles de Mario Mafai et Antonietta Raphaël dans les années 1980, voir p. 276.

457 Pia Vivarelli : « *Questa funzione dello Stato quale garante sia degli sbocchi professionali sia della « dignità » complessiva della figura degli operatori artistici trova la sua applicazione più ampia e vistosa nella larga politica di committenza pubblica, che si fa intensa soprattutto alla metà del decennio – in connessione con lo sviluppo di un'edilizia pubblica a carattere monumentale...* », « *La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo* », *Gli anni del Premio Bergamo*, *op. cit.*, p. 24.

dans les travaux de recherches sur la période, cependant, une étude des biographies des artistes montre que ceux-ci participent très régulièrement aussi aux expositions de leur Syndicat local, en particulier celui du Latium.

La capitale en plein travaux offrait en effet aux artistes plasticiens des supports à couvrir, des architectures à orner. Ce phénomène est sanctionné en 1942 par la promulgation de la loi dite « des 2% » défendue par le ministre de l'Éducation Nationale, Giuseppe Bottai, qui donne obligation de dépenser pour la décoration artistique une part supérieure à 2% du budget des travaux lors de la construction d'édifices publics.

Ces commandes pouvaient être assez contraignantes. Ainsi, en 1931, Ferruccio Ferrazzi, qui est pourtant un artiste favorisé par le régime⁴⁵⁸, se voit confier la réalisation de sept cartons de tapisseries pour le ministère des Corporations, dont le plan a été dessiné par Marcello Piacentini (1881 – 1960) pour la *via Veneto*⁴⁵⁹. L'artiste représente chacune des corporations, entendant donner une « parfaite vision d'ordre » en montrant comment les différents groupes professionnels peuvent travailler de concert à l'harmonie sociale⁴⁶⁰. Les tapisseries sont réalisées, mais elles sont jugées « manquant d'expression et de contenu fasciste »⁴⁶¹. Bientôt retirées, elles restent dans les réserves du bâtiment jusqu'à la fin de la guerre.

En 1937, Mafai est sollicité pour décorer une salle de la *casa Balilla*, une maison pour la jeunesse, appelée aussi parfois GIL, *Gioventù Italiana del Littorio*. Construite par Luigi Moretti, le bâtiment est situé *via Induno*, dans le *Trastevere*. Le peintre impose la présence d'Antonietta Raphaël, de Mazzacurati et de Ziveri pour l'assister et peint à la tempera *Trionfo di Cesare* (*Triomphe de César*)⁴⁶². L'œuvre a été recouverte d'une couche de *ducotone* (une peinture émaillée semblable au *Ripolin* français) dès la fin de la guerre, dans un élan qui visait à effacer toute trace du régime précédent. Longtemps connue uniquement par quelques photos d'époque et par une ébauche conservée dans la collection de Nicola Maria De Angelis à Rome, elle a été redécouverte en 2004, lors de la restauration de l'édifice par son propriétaire, la région *Lazio*. Dans une interview de Mafai

458 Sur Ferrazzi et le régime, voir p. 156.

459 Il s'agissait aussi, semble-t-il, de sauver de la faillite le très ancien établissement Eruli, unique lissier romain situé *via del Babuino*. Voir la notice de l'œuvre dans : Carlo Ludovico Ragghianti, Jacopo Recupero, *Ferruccio Ferrazzi*, Roma, Officina, 1974, p. 302-308 (consultée en version dactylographiée en une page à l'*Archivio Ferrazzi*, Rome, novembre 2010).

460 Ferruccio Ferrazzi, « *Le figure agiscono entro lo spazio che le racchiude con gesti sicuri e sereni, come in una perfetta visione di ordine.* », « *Presentazione ai bozzetti delle corporazioni* », datée du 14 novembre 1931, *Quaderno scuola e pensieri su l'arte*. Dans cette présentation, écrite dans un des cahiers personnels de l'artiste et conservée dans ses papiers, celui-ci détaille et justifie ses choix pour la représentation de chaque corporation (*Archivio Ferrazzi*, Rome).

461 Carlo Ludovico Ragghianti, « *mancanti di espressione e contenuto fascista* », notice de l'œuvre dans : Carlo Ludovico Ragghianti, Jacopo Recupero, *Ferruccio Ferrazzi*, op. cit.

462 Mario Mafai, *Il trionfo di Cesare*, 1934, tempera à fresque, Rome, Palazzo ex-GIL. Sur cette fresque, voir : dir. Franco Storelli, *Luigi Moretti e la Casa della GIL a Trastevere*, Palombi, Rome, 2010. Esquisse reproduite en annexe, Fig. 35.

pour *Quadrivio*, le 24 janvier 1937, le journaliste, qui a signé L. D., décrivait ainsi l'œuvre :

La peinture occupe deux parois contiguës d'une salle dans laquelle les enfants se regrouperont pour la lecture et est visible depuis la rue, à travers une grande verrière. Sur la peinture est représenté le cortège triomphal d'un empereur romain revenant victorieux. Précédé de quelques cavaliers et suivi d'une foule d'esclaves et de prisonniers, le monarque à cheval s'avance, le regard aquilin⁴⁶³.

Ce *Triomphe de César* a parfois été interprété comme une préfiguration des *Fantasie* que Mafai développera quelques temps plus tard pour dénoncer la violence absurde de la guerre⁴⁶⁴. De même, encore en 2004, Enzo Siciliano écrit : « Entre cette esquisse [du *Triomphe de César*, que l'on croyait définitivement perdu à l'époque] et *Processione* ou *Bivacco* il y a une continuité bien calculée, tout comme avec les *Démolitions*. »⁴⁶⁵. Cependant, il s'agit évidemment d'une lecture *a posteriori*. Le thème impérial et jusqu'aux mots du commentaire évoquent davantage le plus pur style fasciste qu'une quelconque prise de distance par rapport au langage officiel⁴⁶⁶.

Les artistes bénéficient aussi de la politique d'achat mise en place par le régime et qui s'exerce en particulier lors des diverses expositions organisées par le Syndicat des Beaux-Arts⁴⁶⁷. Cette politique d'abord informelle sera plus clairement établie en 1940, avec la création par Giuseppe Bottai de l'*Ufficio per l'Arte Contemporanea* (« bureau pour l'art contemporain ») qui prévoit un programme précis d'acquisitions de la part de l'État. Le choix des œuvres est généralement établi par des commissions recomposées pour chaque événement et formées d'artistes et de personnalités du monde artistique. Cependant, ce sont souvent des achats négociés à des prix bien plus bas que l'offre initiale, étant entendu que le prestige d'une telle vente doit compenser, pour les artistes, la perte financière⁴⁶⁸. Par l'intermédiaire du ministère de l'Éducation Nationale dont elle dépend, la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, située à Rome, reçoit ainsi un nombre d'œuvres important.

D'autres institutions réalisent régulièrement des acquisitions. Le *governatorato* (gouverneur) de Rome achète des œuvres pour la galerie personnelle de Mussolini, instaurée en 1925 et dédiée à

463L. D., « *Il dipinto occupa due pareti attigue di una sala dove si riuniranno i ragazzi per la lettura ed è visibile dalla strada attraverso una grande vetrata. In esso è figurato il corteo trionfale di un imperatore romano reduce dalla vittoria. Preceduto da alcuni cavalieri e seguito da una turba di schiavi e di prigionieri, il monarca a cavallo incede con sguardo aquilino.* », « *Mafai paesaggista romano* », *Quadrivio*, Rome, a. V, n° 13, 24 janvier 1937, p. 6.

464Valerio Rivosecchi, *Roma appena ieri nei dipinti degli artisti italiani del Novecento : una magica "promenade" fissata per sempre nelle immagini dei pittori che ne furono incantati interpreti tra il primo e il secondo dopoguerra*, Newton Compton editori, Rome, 1986, p. 100. Sur les *Fantasie*., voir p. 146.

465Enzo Siciliano, « *Fra questo bozzetto e Processione o Bivacco c'è una ben calcolata continuità – così, con le "démolizioni"*. », *Il risveglio della bionda sirena. Raphaël e Mafai. Storia di un amore coniugale*, Mondadori, Milan, 2004, p. 162.

466Jusqu'à l'évocation du regard aquilin, souligné comme l'une des caractéristiques fréquemment attribuée au Duce dans : Giovanni Lazzari, *Le parole del fascismo*, Argileto, Rome, 1975, p. 11-15.

467Voir : Francesca Romana Morelli, « *Roma-Torino : artisti, collezionismo pubblico e privato alle Quadriennali romane (1931 – 1943)* », *Le Capitali d'Italia, op. cit.*, p. 55-62.

468Claudia Gian Ferrari, « *Le vendite alla Biennale dal 1920 al 1950* », *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto* [exposition, Venise, Palazzo ducale, Museo d'arte contemporanea Ca' Pesaro, 1995], Fabbri editori, Milan, 1995, p. 174-239.

l'art contemporain et qui partie du musée Mussolini, installé dans le *Palazzo Caffarelli*⁴⁶⁹. Cette galerie suit une politique d'achat ambitieuse : en 1931 pour la première Quadriennale, elle n'acquiert pas moins de soixante-dix œuvres⁴⁷⁰. Les Romains en bénéficient largement : ainsi par exemple, lors de la Quadriennale de 1935, après s'être procuré *La via che porta a San Pietro* lors de l'édition précédente, le *governatorato* achète le *Portrait du Cardinal Vanutelli* ainsi que cinq dessins de la rétrospective de Scipione⁴⁷¹. Enfin, Mussolini peut acheter des œuvres de son propre chef. Ainsi, la *Contadina*⁴⁷² de Capogrossi a été acquise par le *Duce* lui-même à la III^{ème} Quadriennale, tout comme quinze autres œuvres destinées à la GNAM. Laura Campanelli, qui revient sur le fonds Capogrossi de la GNAM, explique ainsi le choix d'une telle peinture :

En effet, cette toile répond parfaitement au goût répandu, par la propagande de l'époque, pour les thèmes liés à la vie à la campagne et pour l'usage d'une peinture simplifiée dans la forme et dans le choix de la palette⁴⁷³.

Enfin, les Romains sont présents dans de grandes expositions à l'étranger. Ils sont donc inclus dans la politique de diplomatie culturelle qui se met en place dans les années 1930. C'est ainsi que l'exposition itinérante du galeriste Dario Sabatello aux États-Unis en 1935 comprend des œuvres de Mafai, Cavalli, Capogrossi, Ferrazzi et Ziveri⁴⁷⁴. L'École romaine bénéficie donc des opérations de diplomatie culturelle du fascisme. Cependant, il faut noter qu'elle n'est pas défendue en tant que telle, du moins en dehors de l'épisode parisien à la galerie Jacques Bonjean. Ces rapports plutôt harmonieux dans l'ensemble entre les artistes et le régime changent pourtant avec les lois raciales.

c) Les artistes dans la tourmente

La loi XVIII n° 1054 du 29 juin 1939, entre autres mesures de discrimination, interdit aux juifs d'exposer leurs œuvres. Les différentes attitudes des artistes de l'École de Rome reflètent bien

469 Voir : dir. Cinzia Virno, *Percorsi del Novecento romano dalla Galleria Comunale d'Arte Moderna*, [exposition, Rome, Casino dei Principi di Villa Torlonia 2010], Gangemi Editore, Rome, 2011 ; Anna Cambedda, *La galleria comunale d'arte moderna e contemporanea : le acquisizioni negli anni trenta*, Palombi, Rome, 1996 ; Giovanna Bonasegale, *Catalogo generale della Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea*, De Luca Rome, 1994 ainsi que : Antonio Muñoz, *La Galleria Mussolini d'arte moderna italiana in Campidoglio*, Governatorato di Roma, Rome, 1931.

470 *La Galleria Mussolini*, op. cit., p. 6. Parmi ces œuvres : Scipione, *La via che porta a San Pietro*, 1930, huile sur tavola, 41,5 x 49 cm (reproduit en annexe, Fig. 36), Antonio Donghi, *Donna alla toilette*, 1930, huile sur toile, 71 x 48 cm (reproduit en annexe, Fig. 37). Toutes ces œuvres sont conservées à la Galleria comunale.

471 Au fil des années, la collection s'élargit avec des œuvres de Cavalli, Capogrossi, Gentilini, Trombadori...

472 Giuseppe Capogrossi, *Contadina*, 1938, huile sur toile, Rome, GNAM.

473 Laura Campanelli, « *In effetti, questa tela risponde perfettamente al gusto diffuso dalla propaganda dell'epoca per i temi legati alla vita di campagna e per l'uso di una pittura semplificata nella forma e nella scelta della tavolezza.* », « Capogrossi », dir. Massimo Mininni, *Le storie dell'arte : grandi nuclei d'arte moderna dalle collezioni della GNAM : Afro, Balla, Burri, Capogrossi, Consagra, De Pisis, Fontana, Gnoli, Guerrini, Lencillo, Mafai, Manzoni, Martini, Melli, Morandi, Novelli, Pascali, Prampolini, Raphaël, Rosso, Sironi* [exposition, Rome, GNAM, 24 février-23 octobre 2011], Electa, Milan, 2011, p. 111.

474 Voir : Sergio Cortesini, « *Depicting national identities in New Deal America and Fascist Italy, government sponsored murals* », *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930 – 1945*, Sandstein, Dresde, 2007, p. 36-47.

les divisions des juifs d'Italie face aux persécutions. Un certain nombre d'entre eux choisissent l'exil et quittent leur pays, le plus souvent pour les États-Unis, mais d'autres restent en Italie et subissent les persécutions dans le cadre d'un véritable exil intérieur.

Le Ministère de l'Éducation Nationale, sous la houlette de Giuseppe Bottai, est à la pointe de la politique antisémite. L'expulsion des élèves juifs des établissements publics est décidée au cours de l'été 1938 et est mise en place dès la rentrée suivante. Les trois filles du couple formé par Antonietta Raphaël et Mario Mafai, (Miriam, née en 1926, Simona, née en 1928 et Giulia, née en 1930) n'étant pas baptisées, elles sont exclues de leur école et suivent quelques temps des cours dans une école juive improvisée. Antonietta Raphaël, qui est de retour en Italie depuis novembre 1933, connaissant depuis son enfance les dégâts de l'antisémitisme, se montre rapidement très inquiète. En tant qu'étrangère (Antonietta Raphaël était de nationalité anglaise), les menaces pour elle sont encore plus importantes : en effet, même engagée dans un mariage mixte avec Mafai depuis 1935, elle risque l'expulsion. Les trois filles du couple sont très marquées par ces événements⁴⁷⁵ qui les conduisent à s'engager très jeunes dans la Résistance.

En juin 1938, Mafai expose *Il Candelabro (Le chandelier)* à la Biennale de Venise. Il s'agit d'une toile de dimensions importantes pour lui (76 x 100 cm). Parmi les étoffes, les bouteilles et les fleurs sèches d'une nature-morte, il y représente un *Hanoukkia*, le chandelier à neuf branches qui est un objet de famille d'Antonietta Raphaël⁴⁷⁶. En 2011, au cours d'un entretien, Giulia Mafai revient sur l'histoire de cette toile :

« Giulia Mafai : Dans une nature-morte célèbre, il y a une tête de poupée et le chandelier à neuf branches du grand-père Simon, le père d'Antonietta Raphaël.

Marie Frétygny : Mais cette toile, il l'a peinte en 1938 ?

GM : Oui, en 1938 – 39. Il l'a fait comme s'il avait mis, je ne sais pas, une bouteille. C'était un objet de la maison. Mais cela a fait un de ces raffuts ! Cela a été vu comme de l'art décadent. C'est à partir de là que sont arrivées certaines difficultés.

MF : Parce que cela a été pris pour une provocation ?

GM : Exactement. Pourtant, ce n'était rien de tout cela. Il faisait ses natures-mortes comme Morandi peignait les objets qu'il avait à la maison. Comme le vase bleu. Il a peint un vase bleu que je possède encore. C'est alors que se sont cristallisées les attaques contre cette peinture qui n'était pas fasciste, parce que c'était une peinture intimiste. »⁴⁷⁷.

475 Miriam Mafai, née en 1926, est devenue journaliste et défenseur de la cause des femmes après la guerre. En 1987, elle consacre un ouvrage à la vie quotidienne des femmes pendant la guerre : Miriam Mafai, *Pane nero, Donne e vita quotidiana nella Seconda guerra mondiale*, Mondadori, Milan, 1987.

476 Mario Mafai, *Il candelabro (Natura morta con lucerna a nove bracci)*, 1935, huile sur toile, 77,5 x 100 cm, coll. particulière.

477 « Giulia Mafai : *In una natura morta, piuttosto famosa, c'era una testa di bambola, e il candelabro a nove braccia del nonno Simon, il padre della Raphaël.*

Marie Frétygny : Ma questo l'ha dipinto nel '38?

G. M. : Sì, nel '38 - '39. Ma l'ha fatto come di mettere, non so, come quando metteva una bottiglia. Era in casa, un oggetto della casa. Ma fu un finimondo. Fu visto come arte decadente. E da lì che nacque una certa difficoltà.

M. F. : Perché l'hanno preso per una provocazione?

G. M. : Esatto. Non era niente di tutto questo insomma. Lui faceva queste nature morte come Morandi dipingeva gli oggetti che aveva in casa. Come il vaso azzurro. C'è un vaso azzurro che ho ancora io. Allora si intreccio' gli

Giulia Mafai sait évoquer de façon très suggestive ce climat dans lequel toute expression qui n'était pas glorification du fascisme pouvait être considérée comme un signe de « *disfattismo* » (« défaitisme ») et valoir des ennuis importants à son émetteur. Antonietta Raphaël n'a jamais renié sa culture juive : c'est au contraire l'une de ses premières sources d'inspiration. C'est ainsi qu'au début des années 1930, alors qu'elle en est encore à ses débuts de peintre, elle réalise de mémoire un portrait de chacun de ses parents, dans leurs costumes caractéristiques des communautés hassidiques⁴⁷⁸. Par la suite, elle reprendra à plusieurs reprises des thèmes liés aux célébrations religieuses.

En juillet 1939, la famille s'installe à Gênes, aidée par les collectionneurs Alberto della Ragione et Emilio Jesi⁴⁷⁹. C'est della Ragione qui trouve une maison pour Antonietta Raphaël et ses filles, dans le quartier de *Quarto dei Mille*. Mafai fait des allers-retours entre Rome et Gênes. Dans la sphère artistique romaine, il ne se trouve personne pour prendre la défense d'Antonietta Raphaël. Pourtant, si en tant qu'artiste, elle vivait dans une certaine obscurité depuis son séjour londonien et son passage à la peinture, elle était néanmoins au cœur de la vie artistique par la sociabilité qu'elle entretenait en commun avec son époux.

Le chercheur Fabrizio d'Amico insiste sur l'importance de cette rupture pour les deux artistes : il montre qu'en dehors de la difficulté personnelle que pouvait représenter cet exil (qui n'était qu'un déracinement de plus pour Antonietta Raphaël, mais le premier pour Mafai et ses filles), il constitue aussi une coupure importante avec le milieu romain et les contacts informels qui avaient aidé à la maturation personnelle des artistes et leur avait permis de percer⁴⁸⁰. Du point de vue psychologique enfin, cet épisode marque aussi une rupture temporelle, sans retour en arrière possible : le temps de la jeunesse apparaît bel et bien terminé, Scipione est mort et le monde autour des artistes est en pleine mutation. Toujours selon d'Amico, Mafai était en train de :

sentir, pour la première fois peut-être, distant et précaire le temps de la première consécration de sa peinture à partir de la Quadriennale de 1935 : des paysages, des fleurs, des gestes lents et abstraits de ses figures⁴⁸¹.

attacchi a questa pittura che non era fascista, perché era una pittura intimista. », entretien avec l'auteur, Rome, Auditorium Parco della Musica, juin 2011. La date donnée par Giulia Mafai est erronée. La datation, avérée, de 1935 explique pourquoi Mafai a pu peindre un tel sujet sans se douter des difficultés qu'il allait engendrer. En 2003, cependant, une datation de 1937 est présentée comme plus probable (dir. Ada Masoero, Beatrice Marconi et Flavia Matitti, *L'Officina del mago: l'artista nel suo atelier 1900-1950* [exposition, Turin, Palazzo Cavour, 30 octobre 2003-8 février 2004], Skira, Milan, 2003, p. 112).

478Antonietta Raphaël, *Mia madre*, 1932 - 1952, huile sur panneau, et *Mio padre*, 1932 - 1952, huile sur panneau, tous deux : Milan, coll. Andrea Rossetti.

479Sur Emilio Jesi, voir p. 112 et sur Alberto Della Ragione, p. 112.

480Fabrizio d'Amico, dans : Giuseppe Appella, *Le Fantasie, Mario Mafai, ; con un carteggio inedito Einaudi-Mafai-Pirelli*, Ed. De la Cometa, Rome, 1989, p. 7.

481Fabrizio d'Amico, « *Sentire per la prima volta, forse, distante e precario il tempo della prima consacrazione che, a partire dalla Quadriennale del '35, s'era fatta della sua pittura : dei paesaggi, dei fiori, dei gesti lenti e astratti delle sue figure* » *Le Fantasie, op. cit.*, p. 7.

D'ailleurs, comme pour renvoyer cette époque au passé, l'écrivain Enrico Falqui publie une série de poèmes inédits de Scipione en 1942⁴⁸². À la lecture de ces textes, Mafai, touché, dit y avoir retrouvé un peu de sa jeunesse et beaucoup de Scipione⁴⁸³. En revanche, pour Antonietta Raphaël, cet éloignement, tout douloureux qu'il soit – comme cela se lit dans sa correspondance – est la première occasion d'avoir son propre atelier dans la maison de *Quarto dei Mille* : l'artiste travaille alors intensément à la sculpture et le lien avec Mafai, qui se nourrit de lettres et de brèves visites, crée une émulation qui n'est pas écrasante, comme cela pouvait être le cas lorsque les deux artistes travaillaient côte à côte⁴⁸⁴. C'est donc pour l'artiste une période féconde, dédiée à la sculpture, bien qu'elle soit difficile : Antonietta Raphaël souffre en particulier beaucoup de vivre dans la dépendance économique de Mafai.

Roberto Melli, qui, le premier, avait mis en forme le tonalisme, servant de référence pour les jeunes peintres romains et les défendant contre les attaques des fascistes intransigeants, se retrouve brutalement isolé en 1938. Jusqu'à la fin de la guerre, Melli survit en étant dessinateur publicitaire et metteur en scène pour le théâtre et le cinéma⁴⁸⁵. Mis au ban de la vie publique, il se réfugie dans le cinéma, visionnant des mètres de pellicule⁴⁸⁶ et ne reprendra son travail plastique qu'à la sortie de la guerre. De plus, il reste en contact avec quelques figures importantes de la vie artistique romaine, comme les époux Natale et l'éditeur De Luca. De plus, il ne reste pas inactif sur le plan de sa pratique et multiplie les représentations domestiques et les portraits de son épouse. Si de tels sujets étaient depuis quelques temps ses thèmes de prédilection, avec la guerre, de tels tableaux laissent ressentir le sentiment de suffocation qui devait être celui de l'artiste. Ainsi, dans une œuvre comme *Riposo (Interno)*, « Repos (Intérieur) »⁴⁸⁷, qui date de 1944, la lassitude du modèle, silhouette rouge tassée dans la diagonale du tableau, semble se transmettre physiquement au spectateur.

Melli a, semble-t-il, disparu dans une certaine discrétion, mais l'un des cas les plus frappants de persécution est celui de Corrado Cagli. L'année précédant les lois raciales, l'artiste était encore chargé de représenter l'Italie à l'exposition universelle de Paris⁴⁸⁸. À la fin de l'année 1938, il est obligé de quitter l'Italie et se rend donc à nouveau à Paris, où il avait pu nouer des liens. Il part ensuite pour New York, où il tient une exposition personnelle en 1940 à la galerie Julien Levi. Il

482 Enrico Falqui, Scipione, *Carte segrete*, Corrente, Milan, 1942.

483 Giuseppe Appella, *Le Fantasie, Mario Mafai ... op. cit.*, p. 78.

484 Cette correspondance est conservée à l'Archivio « Alessandro Bonsanti » du Gabinetto Vieusseux de Florence. Elle a été publiée partiellement dans : Enzo Siciliano, *Il risveglio della bionda sirena. Raphaël e Mafai. Storia di un amore coniugale*, Mondadori, Milan, 2004, p. 170-179.

485 Suzanne Mereur, « Melli », *Le storie dell'arte : grandi nuclei d'arte moderna ...*, op. cit., p. 223.

486 Voir : dir. Giuseppe Appella et Maurizio Calvesi, *Melli*, [exposition, Macerata, Palazzo Ricci, 13 juin-15 octobre 1992], Leonardo Arte, Milan, 1992, p. 220

487 Roberto Melli, *Riposo (Interno)*, 1944, huile sur toile, 58 x 46 cm, Rome, coll. particulière (reproduit en annexe, Fig. 38).

488 Voir p. 101.

s'engage pourtant dès l'année suivante dans l'armée américaine et reste sous les armes jusqu'en 1945. Il est alors envoyé en Europe et participe notamment à la Libération des camps de concentration.

Enfin, les artistes ne sont pas seulement atteints dans leur vie personnelle : c'est tout le système artistique qui est touché et désorganisé par ces persécutions.

d) Conséquences sur la vie artistique

Avec l'éviction des juifs, la vie artistique perd une part importante de son dynamisme. Margherita Sarfatti, en disgrâce depuis plusieurs années, finit par quitter l'Italie pour l'Amérique du Sud en septembre 1939. À Rome, la galerie *La Cometa* a fermé dès le printemps 1938. C'est le poète Libero de Libero, directeur de la galerie, qui, comme il l'écrit dans un recueil de souvenir publié en 1981 :

a déconseillé un héroïsme inutile. *La Cometa*, qui n'eut même pas l'honneur d'être interdite, ferma sa belle porte verte, et ceux qui y perdirent, ce furent Rome et les artistes⁴⁸⁹.

La comtesse Mimi Pecci-Blunt, dont le mari, l'Américain Cecil Blunt, est juif, quitte bientôt Rome pour New York. Enfin, Dario Sabatello, le directeur de la *Galleria di Roma*, ayant été défait de sa charge, part pour les États-Unis⁴⁹⁰.

En Cagli, les artistes romains perdent un animateur et un chef de file ambitieux. Sa chute, intervenue brutalement, prend tout le monde au dépourvu. Le mouvement romain, sans une bonne partie de ses acteurs, se retrouve décapité. Avec le départ des personnalités juives du monde artistique, toute la sociabilité informelle, qui n'a pas joué dans le sens d'une solidarité envers les juifs du milieu, se désagrège. Si les grands événements réguliers (Biennales, Quadriennales ...) continuent de rythmer l'actualité artistique et de mobiliser les efforts des artistes en leur donnant des échéances et des enjeux à court terme, le manque de confiance dans l'avenir et la disparition des personnalités majeures de la période précédente font perdre une grande partie de sa vitalité à la vie artistique.

3) L'École Romaine dans la guerre

a) La vie artistique à Rome pendant la guerre et l'occupation

Dans un premier temps, la déclaration de guerre contre la France et la Grande Bretagne, annoncée par Mussolini le 10 juin 1940 devant une foule peu enthousiaste, ne fait qu'accentuer cette

489Libero de Libero, « *a sconsigliare un inutile eroismo. La Cometa, che non ebbe nemmeno l'onore di essere proibita, chiuse la sua bella porta verde e chi ci perdette fu Roma, furono gli artisti italiani.* », *Roma 1935*, Edizioni della Cometa, Rome, 1981, p. 50, cité dans : Renato Bertocchini, « Libero de Libero », *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 6, Istituto della Enciclopedia italiana, Rome, 1988.

490De retour en Italie après la guerre, il devient producteur de films de comédie.

perte de dynamisme de la scène artistique romaine.

Le 19 juillet 1943, Rome est bombardée pour la première fois. Le quartier populaire de *San Lorenzo* est touché. Cet événement produit un véritable traumatisme chez les Romains, qui prennent conscience du fait que leur ville n'est pas le sanctuaire espéré. Ce moment est souvent interprété comme celui d'un détachement majeur de la population d'avec le fascisme. Mussolini étant absent (il était avec Hitler à l'entrevue de Feltre), ce sont les souverains et le pape Pie XII qui se rendent sur place. Le Duce est destitué quelques jours plus tard, le 24 juillet, par le grand conseil du fascisme. Le 14 août, Rome est déclarée ville ouverte et le 3 septembre, le roi Victor-Emmanuel III signe un armistice avec les Alliés. Les Nazis occupent Rome et le Nord de l'Italie à partir du 8 septembre.

Le débarquement allié qui a lieu le 22 janvier à Anzio, à une quarantaine de kilomètres au Sud de Rome, ne libère pourtant la capitale qu'après plusieurs mois. Entre-temps, la situation se durcit pour la population. La vie romaine sous l'occupation est marquée par la faim et la peur, le froid, le couvre-feu à sept heures du soir. Le 23 mars 1944 a lieu un attentat meurtrier sur un convoi allemand *via Rasella*. Le lendemain, 335 détenus sont tués en représailles dans les carrières souterraines de la *via Ardeatina*. La liste des otages a été établie avec l'aide du préfet de Rome Pietro Caruso. Enfin, les juifs romains, au nombre de 12 000 environ, sont assignés à résidence et très surveillés, jusqu'au tournant du 16 octobre 1943. Ce jour-là, une grande rafle dans le quartier du ghetto inaugure une série d'autres persécutions, alors même que les juifs romains avaient, peu de temps auparavant, rassemblé cinquante kilogrammes d'or pour acheter leur sécurité à l'occupant.

De nombreux artistes ont quitté la ville, souvent appelés sous les drapeaux. Comme on l'a vu, Mafai est mobilisé comme réserviste en septembre 1939. Il est en garnison (dans les Marches, à Macerata d'abord, puis à Rome) et rejoint sa famille à Gênes lors des permissions. Pericle Fazzini est parachutiste à Padoue, puis Zara et Viterbe à partir de 1940. Alberto Ziveri est aussi appelé en 1943. Tous sont libérés de leurs obligations avec l'armistice de septembre 1943. D'autre part, dans une atmosphère de suspicion d'antifascisme généralisée, les ateliers font souvent l'objet de descentes de police.

Pendant ce temps, la vie artistique officielle se poursuit presque sans changement. La XXII^{ème} Biennale de Venise s'ouvre à l'été 1940, sans la participation de la France, la Grande Bretagne, la Russie et d'autres pays qui ont décliné l'invitation pour des raisons politiques. Arno Brecker, célébré par l'Allemagne nazie, reçoit le premier prix de sculpture. La dernière Biennale de la période fasciste est organisée en pleine guerre, en 1942, malgré des difficultés matérielles importantes et surtout des défections nombreuses, dues au conflit.

Ce qui caractérise la période, ce sont les Prix organisés pour récompenser des œuvres, en

dehors des expositions déjà établies. Ces prix donnent des objectifs réguliers aux artistes, rythmant le temps qui passe. Ils établissent aussi des hiérarchies constamment renouvelées entre les artistes, afin de dynamiser la scène artistique. Le *Premio Bergamo* est créé en 1939 par Giuseppe Bottai⁴⁹¹. Il s'agit d'abord d'offrir un contraste au *Premio Cremona*, insitué par Roberto Farinacci (1892 – 1945) entre 1939 et 1941. Le *ras* de Crémone cherchait à dessiner le modèle de l'art fasciste : en même temps populaire et savant dans ses références, fidèle à la tradition artistique nationale et animé d'une forte vocation éducatrice⁴⁹². Le prix *Cremona* se déroule donc autour de sujets imposés, nécessairement en rapport avec le régime et de tendance plutôt ruraliste. Lors de la première édition, les artistes concourent autour de deux thèmes, l'un appelant plutôt à l'illustration : « *Ascoltazione alla radio di un discorso del Duce* » (« Écoute radiophonique d'un discours du Duce »), l'autre « *Stati d'animo creati dal fascismo* » (« États d'âme créés par le fascisme »), permettant des suggestions plus abstraites. Les réalisations sur ces thèmes ne brillent pas par leurs qualités artistiques mais elles constituent aujourd'hui des documents intéressants sur ce que pouvait être l'attente des hiérarques fascistes en matière d'art.

Le *Premio Bergamo*, quant à lui, porte le titre de « *Mostra Nazionale del Paesaggio Italiano* » (« Exposition nationale du paysage italien »). Pour le jury du premier Prix qui a lieu en 1939, Bottai s'est entouré de l'historien de l'art Giulio Carlo Argan (qui fait aussi partie du jury du *Premio Cremona*), du critique Roberto Longhi, des peintres Felice Casorati et Achille Funi. Le jury reçoit 274 envois, parmi lesquels des travaux de Filippo De Pisis, Fausto Pirandello, Ottone Rosai, Giuseppe Capogrossi, Afro, Antonio Donghi. Le premier prix, doté de 20 000 liras est accordé au « chiariste lombard » Pio Semeghini, le second revient à De Pisis et le troisième (5 000 liras) est partagé entre six jeunes artistes, parmi lesquels figure Giuseppe Capogrossi.

Le deuxième prix de l'édition de 1942 est attribué à la grande toile de Guttuso intitulée *Crucifixion*⁴⁹³. Ce choix, par le scandale qu'il provoque, marque un tournant dans l'histoire du prix, qui devient ainsi un repère pour les artistes et les intellectuels devenus plus critiques envers le régime. La *Crucifixion* est une œuvre ambitieuse, au sujet allégorique. À l'origine, elle répondait à une commande privée, passée en 1940 par Carlo Cornelio Suppo. Le collectionneur génois voulait une crucifixion à accrocher au dessus de son lit, ce qui n'a pas manqué de laisser l'artiste perplexe⁴⁹⁴.

491 Sur ce sujet, les travaux de Luciano Galmozzi ont fait date : *L'avventurosa traversata, storia del Premio Bergamo 1939-1942*, Il filo di Arianna, Bergame, 1989. Voir aussi : *Gli anni del Premio Bergamo : arte in Italia intorno agli anni Trenta* [exposition, Bergame, septembre 1993-janvier 1994], Electa, Milan, 1993 et : Marco Lorandi, Fernando Rea et Chiara Tellini Perina, *Il Premio Bergamo 1939-1942 : documenti, lettere, biografie*, Electa, Milan, 1993.

492 Sur ce prix, voir : Chiara Tellini Perina, « *Il Premio Cremona : « questo novecentismo fascista : forte, vigoroso, epico, romano »*, R. Farinacci, 1940 », *Gli anni del Premio Bergamo*, op. cit., p. 51-57.

493 Renato Guttuso, *Crocifissione*, 1941, huile sur toile, 100 x 200 cm, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. L'œuvre est entrée dans les collections de la GNAM en 1987, suite à une donation de l'artiste (reproduit en annexe, Fig. 39).

494 Cet épisode très célèbre a fait l'objet d'un ouvrage d'Enrico Crispolti : *Guttuso. La Crocefissione*, Accademia

« Le commanditaire veut une crucifixion à mettre au dessus de son lit. Comment cette scène de supplice réussira-t-elle à rester suspendue sur son sommeil ? Nous sommes dans des temps de guerre : l'Abysinie, le gaz, les gibets et la décapitation. En Espagne, ailleurs. Je veux peindre ce supplice du Christ comme une scène d'aujourd'hui. Non, bien entendu, au sens où le Christ meurt tous les jours sur la croix pour nos péchés, mais comme symbole de tous ceux qui subissent des outrages, la prison, le supplice pour leurs idées... Les croix (les gibets) dressées dans une chambre. Des soldats et des chiens, des femmes ébouriffées, pleurant à la lueur des bougies (la bougie de *Guernica* ?). Des gens qui entrent et qui sortent... ou bien miser sur le contraste. Le supplice parmi le peuple avec des saltimbanques et des soldats. Cirque et massacre. »⁴⁹⁵.

En réponse à cette commande difficile, l'artiste a multiplié les provocations. La plus évidente est d'avoir fait de la passion christique une incarnation de la violence des temps et donc d'avoir critiqué ouvertement la guerre. La nudité des figures contribue à situer la scène dans un moment intemporel, facilitant ainsi une lecture en référence aux temps présents. D'autre part, l'évocation de *Guernica*, l'œuvre qui dénonçait l'engagement des dictatures européennes en Espagne est assumée, à la fois comme autorité morale et comme style : Guttuso a utilisé un langage nettement post-cubiste, relativement nouveau pour lui. Le paysage à l'arrière-plan, lui, doit beaucoup aux représentations tonalistes de Mafai. Par ailleurs, l'œuvre, par son aspect expressionniste, se réfère aussi aux toiles de l'allemand Max Beckmann (1884 – 1950), artiste notoirement considéré comme dégénéré dans son pays d'origine. Les autorités religieuses condamnent rapidement la toile, en particulier pour la nudité de ses figures, et l'évêque de Bergame interdit au clergé de visiter l'exposition. Dans *l'Osservatore Romano*, le quotidien du Vatican, l'évêque Celso Costantini, président de la *Ponteficia Commissione per l'Arte Sacra*, écrit :

C'est une bacchanale orgiaque de figures et de couleurs [...]. Tout ceci est un outrage, le plus cru et le plus grossier, à notre foi, la foi de l'Italie et la foi d'une part si large de l'humanité⁴⁹⁶.

La toile irrite aussi profondément la hiérarchie fasciste de tendance intransigeante. Roberto Farinacci attaque Guttuso, le traitant de « juif communiste et internationaliste », et demande que soient prises des sanctions à son encontre⁴⁹⁷.

Editrice, Rome, 1970.

495Renato Guttuso, « *Il committente vuole una crocifissione da mettere in capo al letto. Come farà a tenere sospesa sui suoi sonni la scena di un supplizio ? Questo è tempo di guerra : Abissinia, gas, forche, decapitazioni. Spagna, altrove. Voglio dipingere questo supplizio del Cristo come una scena di oggi. Non certo nel senso che il Cristo muore ogni giorno sulla croce per i nostri peccati, ma come simbolo di tutti coloro che subiscono oltraggio, carcere, supplizio per le loro idee... Le croci (le forche) alzate dentro una stanza. I soldati e i cani, le donne scarmigliate, piangenti al lume di candela (la candela di Guernica?). Gente che entra ed esce ... oppure puntare al contrasto. Il supplizio tra il popolo con giocolieri e soldati. - Circo e massacro.* » note personnelle de l'artiste dans son carnet, datée d'octobre 1940, publiée dans : dir. Fabio Carapezza Guttuso, *Guttuso, capolavori dai musei*, [exposition, Turin, Palazzo Brischerasio, 18 février- 29 mai 2005], Electa, Milan, 2005 et cité dans : Rafaèle Martello, *Art Club, association artistique internationale indépendante 1945 – 1955*, mémoire de Master 2, sous la direction de Thierry Dufrene (Paris X), inédit, disponible à la bibliothèque de l'Académie de France à Rome, p. 11.

496Celso Costantini, « *È un baccanale orgiastico di figure e di colori [...]. Tutto ciò oltraggia nel modo più crudo e villano la nostra fede, la fede d'Italia, la fede di tanta parte dell'umanità* », « *A proposito della Mostra di Bergamo* », *L'Osservatore romano*, Rome, 24 septembre 1942.

497Roberto Farinacci, « *L'ebreo comunista e internazionalista* » « *potrebbe darsi che Guttuso abbia creduto di farsi un merito giudaizzando o bolscevizzando tutte le figure del suo quadro. Egli da molto tempo assiste ai connubi che avvengono nel mondo fra bolscevichi, massoni, ebrei e cattolici, e ha ritenuto lecito ad un certo momento [...] di*

Avec la toile de Guttuso, la guerre et son cortège de souffrances anonymes fait une entrée fracassante sur une scène artistique plutôt habituée aux représentations héroïques et à la célébration du conflit. Cependant, en partie à cause de ces polémiques, l'exposition ferme plus tôt que prévu et avec elle se clôt la série des *Premi Bergamo*.

Ainsi l'on peut dire que, malgré la remise en cause des réalistes, les artistes de l'École romaine - excepté les juifs - bénéficient d'une fortune critique plutôt positive jusqu'à la fin de la guerre. Emanuele Cavalli par exemple connaît une période heureuse, malgré son éloignement volontaire de Rome. L'artiste n'a jamais été fasciste. C'est d'ailleurs sans doute là l'origine de la rupture avec Cagli à l'automne 1933. De plus, Vera Haberfeld, son épouse depuis 1935, est juive. Pour ces deux raisons, Cavalli réside, à partir de 1935 à Anticoli Corrado. Il expose à Florence à la galerie *Leonardo da Vinci* en 1939, présenté par un texte de son ami Virgilio Guzzi, et à Rome à *Lo Zodiaco* en 1945. Mafai, quant à lui, expose à plusieurs reprises pendant la guerre et sa notoriété est à son apogée : il a obtenu en septembre 1940 le premier prix lors de la deuxième édition du *Premio Bergamo* (25 000 lire) pour *I modelli nello studio (Modèles dans l'atelier)*. Le thème était « *Due o più figure umane, legate insieme da un unico tema compositivo* » (Deux figures humaines ou plus, liées par un unique thème de composition) et Mafai représente deux hommes en train d'enfiler leurs costumes avant de prendre la pose⁴⁹⁸. Le troisième prix de la même édition va à Guttuso pour *Fuga dell'Etna*⁴⁹⁹, bien plus dramatique dans son inspiration. L'épisode est révélateur : si Mafai obtient à Bergamo une reconnaissance importante, il trouve aussi les limites de son style qui reste personnel et ne peut être transmis ou approfondi par d'autres artistes sans risquer l'affadissement.

Pour autant, à Rome en particulier, la vie culturelle continue sous l'occupation, dans les lieux habituels avant le couvre-feu, mais aussi dans les habitations privées après l'heure autorisée. Les époux Natale⁵⁰⁰ sont des figures importantes de la scène romaine de cette époque, en particulier parce qu'ils continuent à recevoir, faisant de leur salon un point de ralliement pour les artistes et les intellectuels. Les témoignages montrent que les règles qui régissent les sociabilités sont très largement assouplies par la situation exceptionnelle et créent des possibilités nouvelles : ainsi, par exemple, à cause de la difficulté de se déplacer, des amis passent facilement la nuit les uns chez les autres. Naissent des promiscuités inattendues, ainsi que l'idée d'une solidarité nouvelle entre classes

poter sintetizzare sulla tela questa disgustosa situazione politica », *Regime Fascista*, Crémone, 23 septembre 1942 cité dans : Enrico Crispolti, *Guttuso. Crocifissione*, Accademia editrice, Rome, 1970, p. 53.

498 Mario Mafai, *Modelli nello studio*, 1940, huile sur toile, 164 x 125,5 cm Milan, Pinacoteca di Brera (reproduit en annexe, Fig. 40). Le prix a été attribué à Mafai malgré la représentation dans la toile d'un chapeau haut de forme qui pourrait évoquer l'Angleterre et que le jury, dans un souci d'auto-censure, aurait voulu voir le peintre enlever. Voir : Giuseppe Appella, « *Vita, opere, fortuna critica* », *Mario Mafai (1902-1965). Una calma febbre di colori* [exposition, Rome, Palazzo Venezia, 7 décembre 2004-27 février 2005], Skira, Milan, 2005, p. 152.

499 Renato Guttuso, *La fuga dell'Etna*, 1938, huile sur toile, 144 x 254 cm, Rome, GNAM (reproduit en annexe, Fig. 33).

500 Sur ce couple de collectionneurs, voir aussi p. 165.

sociales, que l'on retrouve aussi dans les mouvements de la clandestinité et qui restera dans les mémoires. Dans ces conditions hors du commun apparaissent ou se consolident des amitiés qui seront essentielles pour comprendre les évolutions artistiques de l'après-guerre.

b) Représenter la guerre ?

La question des représentations artistiques de la guerre est un sujet en plein défrichage⁵⁰¹. Certains artistes, les plus âgés de l'École romaine, comme Ferruccio Ferrazzi ou Antonio Donghi, ont participé au premier conflit mondial mais ils n'en ont livré aucune représentation directe. Comment montrer la guerre, pour des artistes qui la découvrent et ont grandi dans un régime qui la glorifiait ? De plus, pour ces artistes, montrer est-il un acte suffisant du point de vue de la morale ?

Il faut distinguer le début du conflit, avant juillet 1943, lorsque la guerre n'avait pas directement touché la capitale, de la période suivante, quand le fascisme est défait et que Rome est occupée. Lorsque la seconde guerre mondiale éclate, les artistes romains suivent deux options pour représenter le conflit dans ses multiples manifestations. D'une part, certains artistes (Mafai, Ferrazzi) adoptent un expressionnisme teinté de fantastique : leurs œuvres ne sont pas des représentations du conflit à proprement parler, mais plutôt des visions de violence, qui font la part-belle à l'imagination de l'artiste. D'autres (Guttuso, Ziveri) donnent à voir la guerre en la passant au filtre de modèles anciens. Cela s'explique en grande partie par la tendance des artistes réalistes à la citation (la référence au XVII^{ème} siècle, en particulier, est récurrente) qui avait commencé dès le milieu des années 1930 et qui leur fait appréhender une situation nouvelle par le prisme d'images connues. Les représentations de la guerre qu'ils réalisent semblent avoir besoin de s'inscrire dans une tradition de formes reconnues.

Dans les deux cas, la guerre est présentée sous un jour universel plutôt que dans sa matérialité contemporaine. Les protagonistes sont souvent nus, pour donner une dimension atemporelle à la représentation en ne l'ancrant pas dans une réalité particulière. Un autre point de vue serait de lire cette absence de renvoi direct à la situation présente comme une tentative de mise à distance des drames contemporains.

Ferruccio Ferrazzi connaît un vif succès lors de sa rétrospective à la *Galleria di Roma* en mars 1943⁵⁰². Pourtant, en décembre 1943, l'artiste s'enferme dans son atelier pour peindre les désordres de son temps. Il réalise *La Stanza (La chambre)*, une toile qui expose directement la

501Philippe Dagen, *Le silence des peintres : les artistes face à la Grande Guerre*, Fayard, Paris, 1996. Sur les artistes et la Deuxième Guerre mondiale en France, voir les travaux de Laurence Bertrand-Dorléac, en particulier le catalogue de l'exposition *L'art en guerre, France 1938 – 1947, de Picasso à Dubuffet* [exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 12 octobre 2012-17 février 2013], Paris Musées, Paris, 2012.

502Ferruccio Ferrazzi publie à cette occasion le texte : « *Ferrazzi inedito, Appunti per una biografia* », *Stile*, Rome, mai 1943, p. 27-34.

violence de l'occupation⁵⁰³. Le sujet de la toile est inspiré d'un attentat partisan devant le grand Hôtel Flora de Rome, dont le peintre a été témoin par hasard. Pour représenter cet événement, Ferrazzi reprend d'un projet précédent une mise en place classique et il en fait une véritable scène d'horreur, montrant comment la guerre, incarnée par un squelette de cheval, vient faire voler en éclat la sécurité de la vie quotidienne : les amants du projet précédents sont désormais projetés à travers l'espace par le souffle d'une explosion. La démarche est la même que celle que Guttuso avait d'abord imaginé pour sa *Crucifixion* : la guerre, sous une forme allégorique, s'invite dans des intérieurs familiaux⁵⁰⁴.

Les *Fantasia (Fantaisies)* de Mafai ont été commencées avant même le début du conflit⁵⁰⁵. Cette série est composée de trente-huit peintures et d'une cinquantaine de dessins de petites dimensions. Elle est réalisée en majeure partie pendant que l'artiste est en garnison à Rome. Cette série préoccupe beaucoup l'artiste et l'on trouve plusieurs allusions à ce travail dans la correspondance qu'il entretient avec Antonietta Raphaël, alors à Gênes. Ces œuvres, qui bénéficieront d'une fortune critique très positive après la guerre, sont d'abord montrées aux amis et collectionneurs proches avec beaucoup de parcimonie, à cause de leur caractère subversif.

Avec elles, Mafai revient à l'expressionnisme de ses débuts : les couleurs sont criardes, les corps grotesques et gesticulants. Dans une lettre à sa femme, Mafai évoque un spectacle de lutte gréco-romaine auquel il a assisté avec le sculpteur Giacomo Manzù (1908 – 1991) : il dit avoir été frappé par la déformation des corps dans le combat⁵⁰⁶. Une autre influence perceptible est celle des actualités cinématographiques. Mafai a vu en particulier des images de la ville de Kaunas, en Lituanie, détruite par des bombardements. La guerre est appréhendée de manière indirecte, mais l'attachement sentimental aux lieux des combats - Kaunas est la ville natale d'Antonietta Raphaël - lui donne une importance inattendue.

Les *Fantaisies* présentent toujours une série de silhouettes grotesques, dont la nudité, soulignée par le rose écœurant de la carnation, se détache sur un fond sombre de façon un peu ridicule (la couleur féminine est plutôt inhabituelle pour ces figures d'autorité grassouillettes) mais qui, tirant parfois vers des tons violines, évoque aussi la fragilité des tissus humains. Les images sont volontairement ambiguës et l'on ne sait pas toujours si le peintre a représenté une grande orgie

503Ferruccio Ferrazzi, *La stanza*, 1941-1946, huile sur toile, 121 x 151 cm, Rome, coll. particulière (reproduit en annexe, Fig. 41).

504Plusieurs dessins préparatoires montrent que Guttuso a d'abord eu l'intention de situer sa crucifixion dans un intérieur (Enrico Crispolti, *Guttuso. Crocifissione, op. cit.*).

505Fabrizio d'Amico, Flaminio Gualdoni, *Mario Mafai. Le Fantasia*, Nuova Alfa Editore, Bologne, 1990. L'une de ces œuvres, *Corteo*, est reproduite en annexe, Fig. 42.

506Mario Mafai, lettre à Antonietta Raphaël, Rome, 17 août 1941, reproduite dans : *Mario Mafai. Le Fantasia, op. cit.*, p. 77.

ou bien des actes de violence. Pour Giulia Mafai, qui se souvient avoir vu son père peindre ces fantaisies : « C'est l'absurdité de la guerre qui créait en lui ce mouvement de rébellion et la rébellion donna ces *Fantaisies*⁵⁰⁷ ».

Fabrizio D'Amico est aussi dans cette ligne : pour lui, ces œuvres ne sont pas directement politiques et il faut plutôt y voir une nostalgie pour les certitudes de la décennie précédente⁵⁰⁸. La série a été pensée comme une vision personnelle des événements du temps, une réflexion métaphysique sur la condition humaine. Vingt-quatre *Fantaisies* ont été achetées à Mafai en 1957 par l'écrivain Giovanni Pirelli (héritier de la grande firme de pneumatiques qui porte son nom, il a laissé la charge de l'entreprise à son jeune frère, Leopoldo), convaincu par sa femme, l'artiste Marinella Lotto⁵⁰⁹. Un tel intérêt était cohérent avec ses idées socialistes et son engagement partisan. Cependant, au même moment, Mafai continue à traiter des sujets « intimes », qui contribuent à son succès, dans des œuvres comme les *Modelli nello studio (Modèles dans l'atelier)*⁵¹⁰ de 1940 qui remportent le premier prix lors de la deuxième édition du Prix Bergamo.

Alors que la guerre devient une réalité quotidienne, sa représentation se coule avantagusement dans le dessin, plus rapide à réaliser et dont l'exécution demande des conditions matérielle moins exigeantes que la peinture ou la sculpture. Ainsi, Guttuso réalise une série de dessins sous l'occupation, qui seront ensuite réunis en partie seulement sous le titre de *Gott mit Uns*⁵¹¹. Ce recueil, préfacé par Antonello Trombadori, comprend vingt-quatre planches noir et blanc et couleur, imprimées en 715 exemplaires par la librairie La Margherita entre juillet 1944 et janvier 1945.

Dénoncer la guerre est une façon de résister. Mais qu'en est-il de l'action concrète des artistes ?

d) Les artistes romains et la Résistance

A partir de 1943, les artistes romains sont nombreux à être liés plus ou moins activement à la Résistance⁵¹². Ainsi, Renato Guttuso abandonne temporairement la peinture pour combattre aux côtés d'Antonello Trombadori et du PCI. Le sculpteur Mirko Basaldella, qui a déserté, passe ses nuits chez Mazzacurati à dessiner des tracts antifascistes. De jeunes artistes, qui seront au cœur de

507Giulia Mafai, « *E l'assurdit  della guerra che creava in lui questo moto di ribellione, e la ribellione erano queste Fantasie.* », entretien avec l'auteur, Rome, Auditorum Parco della Musica, juin 2011.

508Fabrizio d'Amico, *Mario Mafai. Le fantasie, op. cit.*, p. 8.

509Voir : Giuseppe Appella, Luigi Einaudi, Mario Mafai et Giovanni Pirelli, *Le Fantasie: con un carteggio inedito Einaudi-Mafai-Pirelli*, Ed. Della Cometa, Rome, 1989.

510Voir p. 144.

511*Got mitt Uns, ventiquattro tavole in nero e a colori di Renato Guttuso* [exposition, Rome, La Margherita, 1945], présentation d'Antonello Trombadori, La Margherita, Rome, 1945.

512Apr s-guerre, de nombreuses expositions rendront hommage   cette résistance des artistes, qu'elle soit incarnée dans l'action ou dans la pratique artistique. Sur cette question, voir p. 242.

la vie artistique romaine après-guerre, s'engagent aussi aux côtés de la Résistance, parmi lesquels : les peintres Giulio Turcato (1912 – 1995), Emilio Vedova (1919 – 2006), Toti Scialoja (1914 – 1998) et le sculpteur Leoncillo Leonardi (1915 – 1968).

D'autres artistes, souvent moins jeunes, côtoient la Résistance à travers des proches, généralement leurs enfants. Ainsi, Francesco Trombadori, dont le fils Antonello (1917 – 1993), est particulièrement actif et qui est arrêté et emprisonné plusieurs jours par la bande de Koch qui cherchait à obtenir des informations sur les partisans romains. Envoyé en confinement en 1941 pour avoir manifesté contre la guerre, Antonello Trombadori est libéré lors de la chute du régime. Proche du PCI, il organise alors la lutte contre l'occupant dans la capitale et est arrêté par les nazis en février 1944. Il faudra tout le poids de son père pour le sauver⁵¹³.

Les filles d'Antonietta Raphaël et Mario Mafai sont revenues de Gênes en septembre 1943 suite à une décision de leur père qui craignait d'être séparé d'elles si l'Italie venait à être coupée en deux par le conflit. A ce moment-là, Mafai travaille dans une pièce de l'habitation du collectionneur Emilio Jesi. Dans cet atelier improvisé, les jeunes filles, dont l'aînée, Miriam, n'a que 17 ans, tiennent des réunions de partisans et entreposent des armes jusqu'à ce que la famille ne soit obligée de déménager sous la menace d'une dénonciation.

Enfin, le domicile de Ferruccio Ferrazzi, alors aux limites Nord de la ville (*Piazza delle Muse*), sert aussi de lieu de réunion pour les partisans liés aux filles de la maison. L'artiste et son épouse avaient donné à leurs filles une éducation d'une grande ouverture d'esprit, selon le principe appliqué aussi aux élèves du peintre : « mes élèves, à qui je consacre mon temps libre et mon affection, savent qu'un esprit libre est le pivot de mon enseignement. »⁵¹⁴. Metella Ninetta Ferrazzi, la deuxième fille de l'artiste, se rappelle avoir entendu les résistants élaborer des plans de fuite depuis la terrasse jusqu'à la campagne du Latium qui s'ouvrait en dessous.

e) « *Arte contro la barbarie* » (*l'art contre la barbarie*)

Le 4 juin 1944, l'avant-garde de l'armée américaine entre dans Rome. L'Italie n'est libérée que le 25 avril de l'année suivante. Entre les deux s'étend une période très dense sur le plan artistique, bien qu'elle soit très difficile sur le plan matériel et moral.

L'exposition de peinture et de sculpture d'artistes romains intitulée « *L'arte contro la barbarie, Artisti romani contro l'oppressione nazi-fascista* » (« L'art contre la barbarie, artistes romains contre l'oppression nazie-fasciste ») et organisée par le journal communiste *L'Unità*, a lieu du 23 août au 5 septembre 1944 dans les locaux de la *Galleria di Roma*, privatisée depuis la chute

513 Cette information m'a été donnée par Fabio Benzi lors d'un entretien en février 2012.

514 Ferruccio Ferrazzi, « *E i miei scolari, cui dedico il mio tempo e il mio affetto, sanno che lo spirito libero è il fulcro del mio insegnamento.* », « *Una lettera di Ferrazzi* », *Meridiano di Roma*, Rome, 2 avril 1940, p. 3.

du régime. Dans le comité d'honneur figurent le dirigeant du PCI Palmiro Togliatti (1893 – 1964) et Antonello Trombadori. Cet événement, organisé par Felice Platone (1899 – 1955), journaliste passé de l'exil à la Résistance, l'historien Antonino Santangelo, directeur de la *Biblioteca di archeologia e storia dell'arte* puis du musée du *Palazzo Venezia*, Amerigo Terenzi (1909 – 1984), journaliste et résistant, et Antonello Trombadori, est intéressant à plus d'un titre.

Une modeste feuille de papier pliée en trois fait office de catalogue⁵¹⁵. La préface est de Velio Spano (1905 – 1964), autre exilé et antifasciste notoire. Pour lui, l'exposition vient clore la période fasciste et en ouvrir une nouvelle : le fascisme a débouché sur la haine, mais « la haine est justice »⁵¹⁶, il suffit de transformer cette énergie négative : « C'est un monde nouveau qui s'affirme dans un jugement⁵¹⁷. ». Ainsi l'assimilation qui est faite du nazisme et du fascisme sous le nom de « barbarie » mettent le *ventennio* et la période de l'occupation dans un même ensemble, ce qui aura des conséquences non négligeables sur l'appréhension du fascisme par la suite. Il est vrai que les œuvres présentées datent de la guerre, à un moment où le fascisme était assujéti à l'allié allemand. L'exposition est aussi une sorte de « chant du cygne » de l'École Romaine, qui se trouve regroupée pour la dernière fois et annonce les lectures du mouvement qui seront faites dans l'après-guerre. Enfin, l'exposition consacre la figure de l'artiste engagé.

Plus de cent œuvres sont exposées : on peut y voir six *Fantaisies* de Mafai, onze œuvres de Guttuso (dont des dessins de la série *Gott mit Uns*), ainsi que des œuvres d'artistes jeunes : six œuvres de Domenico Purificato, trois sculptures de Mirko (Basaldella), la *Madre romana assassinata dai fascisti a viale G. Cesare* (*Mère romaine assassinée par les fascistes avenue Jules César*), la célèbre céramique polychrome de Leoncillo Leonardi qui renvoie à un épisode particulièrement poignant de l'occupation, ainsi que des travaux de Giovanni Omiccioli ou de Giulio Turcato⁵¹⁸. Comme l'explique Maurizio Fagiolo dell'Arco :

Nombreux sont les dessins, signe d'une nécessité de raconter l'histoire sans la figer dans des images absolues, en faisant revivre moment par moment les angoisses du présent⁵¹⁹.

Ce sont en effet des réactions « à chaud » aux événements dramatiques : ainsi que l'écrit Velio Spano dans le texte d'introduction « Il n'y a [dans les œuvres] aucune trace visible

515Une copie du fascicule est conservée dans la bibliothèque de Maurizio Fagiolo dell'Arco.

516Velio Spano, « *L'odio è giustizia* », *Arte contro la barbarie*, op. cit.

517Velio Spano, « *E un mondo nuovo che si afferma in un giudizio* », *Arte contro la barbarie*, op. cit.

518Leoncillo Leonardi, *Madre romana assassinata dai fascisti a viale G. Cesare*, 1944, 13 x 48 x 23 cm, céramique polychrome, Rome, collection particulière (reproduit en annexe, Fig. 43). L'assassinat de cette femme, qui courait derrière la voiture dans laquelle les nazis emmenaient son mari prisonnier, a ému toute la population romaine et a été repris dans le film *Rome ville ouverte* de Roberto Rossellini. Sur *Gott mit Uns*, et sur les *Fantaisies*, voir p. 146 et p.147.

519Maurizio Fagiolo dell'Arco, « *Molti i disegni, segno di una necessità di raccontare la storia senza fissarla in immagini assolute, rivivendo momento per momento le ansie del presente.* », *Roma sotto le stelle*, op. cit., p. 112.

d'intellectualisme. »⁵²⁰.

L'exposition indique aussi une nouvelle ère : dans une présentation de l'exposition publiée par *L'Unità* le 23 août, le journaliste anonyme mentionne le rôle que les artistes peuvent jouer dans l'Italie libérée :

De leur travail se porte garant aujourd'hui, sur le plan politique, l'active participation qu'ils donnent à la reconstruction de la vie démocratique nationale [...] ⁵²¹.

Une critique d'Antonello Trombadori nuance pourtant son adhésion aux sujets traités⁵²². Il reproche en particulier aux artistes romains leur tendance expressionniste :

Ceci est, de mon point de vue, le vice intellectuel que, malgré leur sincérité, les artistes romains portent en eux ; c'est le vice de l'expressionnisme, une habitude de voir le peuple opprimé selon une certaine rhétorique du geste, une complaisance scénographique et grandiloquente [...] ⁵²³.

C'est la représentation de la souffrance qui est en cause : Trombadori préférerait que les artistes mettent l'accent sur des éléments plus positifs, en particulier sur la victoire du peuple révolté. Dès ce moment-là, se dessine la tendance du PCI à prôner, par la bouche de ses critiques consacrés, un art assujéti à des objectifs politiques.

Cette exposition pionnière fait rapidement des émules et elle est suivie par d'autres événements qui reprennent à peu de choses près le même modèle, mis en place par des organismes aux orientations politiques différentes. Ainsi, du 7 au 27 septembre 1945, se tient la *Prima mostra d'arte « Italia Libera »* (Première exposition d'art « Italie Libre ») à la *Galleria di Roma*. Elle est organisée par la fédération des jeunes du Parti d'Action. Enfin, du 15 au 30 novembre a lieu la *Prima Mostra di Arte* (Première exposition d'art), organisée par la Démocratie Chrétienne, à nouveau à la *Galleria di Roma*⁵²⁴. Toutes ces expositions présentent peu ou prou les mêmes artistes qui, occupant la scène de manière omniprésente, sont désignés comme les plus à même de tirer un bilan de la période précédente ainsi que d'indiquer les directions de la création d'après-guerre.

Conclusion

La formule d'École romaine correspond donc à des moments très différents voire à des tendances contradictoires de la vie artistique romaine. Si certains artistes participent à plusieurs de

⁵²⁰Velio Spano, « *Non v'è in esse nessuna traccia palese di intellettualismo.* », *Arte contro la barbarie*, op. cit.

⁵²¹Anonyme, « *Del loro lavoro fa fede oggi, sul piano politico, l'attiva partecipazione che essi danno alla ricostruzione della vita democratica nazionale [...].* », « *Oggi s'inaugura a Roma la mostra d'arte de « L'Unità »* », *L'Unità*, Rome, 23 août 1944, p. 3.

⁵²²Antonello Trombadori, « *Cronache di vita artistica. Arte contro la Barbarie* », *Rinascità*, a. I, n° 3, août-septembre 1944, p. 29-30.

⁵²³Antonello Trombadori, « *Questo è secondo me il vizio intellettuale, che pur nella loro sincerità gli artisti romani si portano dentro ; ed è un vizio espressionistico, una abitudine a vedere il popolo oppresso secondo una certa retorica del gesto, una compiacenza alla scenografia e alla magniloquenza [...].* », « *Cronache di vita artistica. Arte contro la Barbarie* », op. cit., p. 30.

⁵²⁴La copie d'une invitation à cet événement est conservée dans la bibliothèque de Maurizio Fagiolo dell'Arco, à Rome.

ces tendances, d'autres restent longuement attachés à une même forme expressive. Pendant le *ventennio* fasciste, ils bénéficient sans conteste de leur statut de Romains alors que le régime mène à la fois une politique de structuration de la vie culturelle italienne et de valorisation de la capitale. Ces artistes participent d'un cadre local qui gagne en dynamisme au cours de la période, tournant autour d'un petit nombre de galeries et d'événements comme la Quadriennale. Cependant, leur notoriété atteint un niveau national voire, à certaines occasions (Biennales de Venise, expositions collectives à l'étranger), international.

Les dégâts (humains, matériaux, moraux) causés par la seconde guerre mondiale mettent à mal, dans un premier temps, la vie artistique romaine. D'autre part, au-delà des changements politiques qu'il implique, l'effondrement du régime fasciste signifie la fin du système d'organisation des mondes de l'art autour du Syndicat des Beaux-Arts. Après la Libération, les acteurs de l'époque font souvent référence à une liberté nouvelle et grisante, qui débouche sur une grande vitalité des lieux d'exposition et s'exprime dans la vitalité de la création artistique comme dans l'écriture. Mais ils évoquent aussi la crainte d'une paralysie dans ce vide d'organisation et, très rapidement, la crainte que les artistes se retrouvent de nouveau soumis à des contrôles de type idéologique.

Tandis que les Italiens effectuent une transition démocratique, la question du rapport au passé se pose avec une grande urgence. Que faire, dans la société de l'Italie républicaine, de l'art produit sous le fascisme ? Comment les artistes romains confirmés avant la guerre peuvent-ils trouver une place dans le nouvel ordre artistique qui se met en place après la Libération ?

II 1945 – 1982 : persistances de l'École romaine

A : La place de l'École Romaine dans le paysage artistique au sortir de la guerre (1945-1948)

Introduction

Rome est libérée le 4 juin 1944 après une occupation nazie brève (neuf mois) mais traumatisante. L'été 1944 est un moment de fête, dans l'euphorie de la liberté retrouvée, mais à l'automne, force est de constater que les conditions matérielles sont toujours aussi difficiles qu'avant la Libération. L'illusion d'une solidarité dans la souffrance partagée, telle qu'elle avait pu être ressentie lorsque tous les Romains avaient un ennemi commun, s'effrite face à l'évidence des disparités économiques.

Le renouvellement de la scène artistique romaine au lendemain de la guerre a fait l'objet de plusieurs études récentes, en particulier en ce qui concerne les galeries⁵²⁵. Le changement de régime et les difficultés quotidiennes n'empêchent pas le dynamisme artistique, que l'occupation américaine semble même plutôt favoriser. L'élément le plus notable de la nouvelle situation culturelle est le vide laissé par l'effondrement de l'organisation fasciste de la vie artistique à travers le Syndicat des Beaux-Arts et ses expositions. Cette vacance est ressentie comme la possibilité d'une liberté inédite, mais elle est aussi des angoisses importantes. Les artistes se heurtent à des problèmes économiques nouveaux, le marché privé devant prendre le relais des organisations artistiques fascistes. Surtout, face à cette situation, ils redoutent d'être à nouveau récupérés par une idéologie, quelle qu'elle soit. Pour contrer ce danger, ils tentent de s'organiser en associations où prévaut la dimension artistique.

Après la guerre, les Italiens ressentent un retard important en matière culturelle, dû au repli national qui est allé en s'accroissant au cours du *ventennio*. La notion de « *provincialismo culturale* » (provincialisme culturel) devient récurrente dans les débats. On la trouve ainsi dès 1945, sous la plume du peintre Gino Severini, dans le catalogue de la première exposition de la *Libera Associazione Arti Figurative*⁵²⁶. Il s'agit alors de combler ce retard, d'effectuer un « *aggiornamento* », une mise à jour. C'est le rôle qui est dévolu aux expositions historiques organisées dans le cadre de la Biennale de Venise, à partir de sa reprise en 1948. Elle a lieu sous l'impulsion de son nouveau secrétaire général, Rodolfo Pallucchini (1908 – 1989). Pendant quatre éditions, jusqu'en 1956, la Biennale de Venise se voit aussi conférer par ses organisateurs une forte dimension didactique : il s'agit de revenir sur l'art du premier XX^{ème} siècle et en particulier celui des

525 Sur cette période, la synthèse la plus large est sans doute : dir. Chiara Piermattei Masetti, *Roma sotto le stelle del '44: storia, arte e cultura dalla guerra alla liberazione* [exposition, Rome, Palazzo delle esposizioni, 16 décembre 1994-28 février 1995], sur une idée de Miriam Mafai, Netta Vespignani, Piero Maccarinelli et Enzo Siciliano, Zefiro, Follonica, 1994.

526 Gino Severini, cité dans : dir. Giuseppe Appella et Maurizio Calvesi, *Roberto Melli 1895-1958* [exposition, Macerata, Palazzo Ricci, 13 juin-15 octobre 1992], Leonardo Arte, Rome, 1992, p. 222. Sur la LAAF, voir p. 181.

avant-gardes, qui avait peu été présenté en Italie jusqu'alors. La Biennale de 1948 comprend ainsi une exposition sur l'Impressionnisme. Quatre ans plus tard, l'édition de 1952 présente le divisionnisme français et italien. De nombreuses rétrospectives sont organisées dans ce cadre, comme celles de Gustave Courbet et d'Edvard Munch en 1954, tandis que cette année-là, le thème général de la Biennale est le surréalisme. Ces expositions sont largement relayées par les critiques d'art qui s'improvisent historiens de l'art pour faire l'éducation artistique de leurs lecteurs à travers les compte-rendus des Biennales⁵²⁷. L'émulation entretenue entre les différents pays participant fait de ces événements des manifestations de grande tenue artistique.

Parallèlement, la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* (GNAM) de Rome, sous la houlette de sa nouvelle *soprintendente* (surintendante, c'est-à-dire la directrice de l'institution) Palma Bucarelli (1910 – 1998), rivalise de pédagogie, organisant par exemple une exposition de reproduction des grands chefs d'œuvres de la peinture moderne en 1948⁵²⁸. Pour se rapprocher le plus possible des œuvres originales, les reproductions sont en couleurs et elles ont été réalisées par des maisons réputées pour la qualité de leur travail. Après Rome, l'exposition voyage dans toute l'Italie. L'objectif didactique est affirmé en avant-propos du catalogue par le démocrate-chrétien Guido Gonella, ministre de l'Instruction Publique, sous la tutelle duquel est placé le musée. Gonella exprime le vœu suivant : « Puisse l'enseignement plus strictement technique de l'exposition stimuler les énergies de tous ceux qui s'occupent d'art en les aidant à trouver efficacement leur propre langage. »⁵²⁹. Le catalogue est confié à l'historien Corrado Maltese. Les œuvres reproduites sont des toiles de Manet, Monet, Degas, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Seurat, Matisse, Derain, Rouault, Chagall, Mondrian et Picasso entre autres. Pour ce dernier artiste comme pour Matisse, ce ne sont pas les œuvres les plus récentes qui ont été choisies, mais celles qui datent du début de sa carrière. En fait, l'exposition remonte aux origines de la modernité et concerne essentiellement des artistes français, si ce n'est parisiens. Maltese défend l'idée d'un art qui dépasse, par ses implications, son inscription locale. Il termine sa démonstration sur l'art moderne en évoquant Picasso et *Guernica* :

À ce réalisme, violent jusque dans l'abstraction de ses moyens, à cette conception immanente de la peinture comme action, s'arrêtent les développements les plus éclatants mais aussi, indubitablement, les plus importants, de la peinture moderne⁵³⁰.

527 Voir : Pascale Puma-Budillon, « Les quatre éditions de l'Unità et la Biennale de Venise, 1948-1956 », *Mélanges de l'École Française de Rome*, numéro spécial « *Recherches sur l'Italie contemporaine* », École Française de Rome, Rome, Paris, 1978, p. 508.

528 Dir. Palma Bucarelli, *Mostra didattica di riproduzione di pittura moderna, catalogo guida*, Ministero della pubblica istruzione, direzione generale delle antichità e belle Arti, Rome, 1948.

529 Guido Gonella, « *Possa l'insegnamento più strettamente tecnico che in essa è contenuto stimolare le energie di quanti si occupano d'arte aiutandoli a trovare validamente il proprio linguaggio.* », *Mostra didattica...*, op. cit., p. 4.

530 Corrado Maltese, « *A questo realismo violento, pur nell'estrema astrazione dei mezzi, a questa immanente concezione della pittura come azione, si arrestano gli sviluppi più clamorosi, ma anche, indubbiamente, i più sostanziali, della pittura moderna.* », *Mostra didattica...*, op. cit., p. 10.

Ainsi, en 1948, l'immédiat après-guerre est clos et les éléments centraux dans le débat des années 1950 (l'abstraction et le réalisme, l'insertion dans une histoire de l'art mondiale...) sont déjà présents.

Comment, avant cela, la scène artistique romaine se réorganise-t-elle ? Quelle y est la place de l'École romaine ? Y a-t-il renouvellement de ses acteurs et des termes du débat ? Quel est le rôle des institutions dans la nouvelle situation ?

1) Réorganisation de la scène romaine

a) Des trajectoires marquées

Après 1945, les hiérarchies artistiques se réorganisent sur un mode nouveau, dans lequel l'engagement politique joue un rôle sans précédent. L'historien doit pourtant se garder d'une vision de la table rase, qui, comme nous le verrons, a prévalu dès ce moment-là comme un récit commode, alors que les éléments de continuité avec l'avant-guerre sont majeurs. Des études récentes⁵³¹ tendent à revenir sur l'idée répandue selon laquelle l'épuration légale fut inefficace en Italie. Néanmoins, on constate que, dans le domaine artistique, la plupart des personnalités occupant le devant de la scène à la sortie de la guerre étaient déjà présentes à la fin des années 1930.

Seules les figures les plus visibles sous le fascisme se retrouvent effacées. Ainsi, le galeriste Pier Maria Bardi, dont nous avons vu qu'il était devenu le conseiller de Mussolini en matière artistique, se retranche derrière des sujets moins brûlants d'actualité, entre art ancien et moderne. Dès 1944, il inaugure à Rome la *Galleria d'Arte Palma* dans laquelle il présente une *Mostra di pittori italiani del Seicento* (« Exposition des peintres italiens du XVII^{ème} siècle ») et, juste après, une exposition de sculpture ancienne. Cependant, trois ans plus tard, il rejoint le Brésil où il fonde le *Museu de Arte de São Paulo - Assis Chateaubriand*.

Cipriano Efisio Oppo, quant à lui, a délaissé toute charge administrative après la chute du régime fasciste, gardant seulement un peu d'enseignement. Il reprend son activité picturale, exposant aux Quadriennales de 1948 et 1951⁵³². En juin 1947, il sort entièrement acquitté de deux procédures pénales lancées contre lui pour des faits de collaboration et d'enrichissement sous le fascisme. A partir de 1952, il collabore régulièrement comme critique à *Il Cartiglio*⁵³³, une

531 Notamment : Romano Canosa, *Storia dell'epurazione in Italia. Le sanzioni contro il fascismo 1943-1948*, Baldini & Castoldi, Milan, 1999 et Hans Woller, *I conti con il fascismo. L'epurazione in Italia 1943-1948*, Il Mulino, Bologne, 1997.

532 Sur cette période de la vie d'Oppo, moins connue que la précédente, voir : dir. Francesca Romana Morelli, *Cipriano Efisio Oppo, un legislatore per l'arte, Scritti di critica e di politica dell'arte, 1915 - 1943*, De Luca, Rome, 2000, p. 395-399.

533 *Il Cartiglio : rassegna del disegno italiano contemporaneo*, Edizione quindicinale degli stabilimenti chimico-farmaceutici R. Ravasini & C. S.p.A., Rome, 1952.

publication bimensuelle consacrée au dessin contemporain, publiée par les établissements pharmaceutiques du Docteur Ravasini. Il envoie des articles monographiques consacrés à Orfeo Tamburi, Renato Guttuso, Ferruccio Ferrazzi, Franco Gentilini entre autres. L'année suivante débute sa collaboration à *Il Globo*⁵³⁴, quotidien d'économie, qui dure jusqu'en 1958. Cependant, le peintre est assez amer, comme le montre la déclaration ambiguë qu'il rédige lors de la publication de la collection Verzocchi, pour laquelle il a réalisé le portrait d'une jeune fleuriste au travail :

J'aurais voulu répondre au thème avec un autoportrait : "Moi au travail". Puis j'ai pensé que je peins même quand personne ne m'achète de tableau. Donc, le travail du peintre n'est pas utile à la société. Et pourtant, il existe depuis que le monde est monde. [...] J'ai vu une charmante jeune fille, dans une méchante boutique, faire des fleurs artificielles avec le dessein qu'elles paraissent vraies, comme le font certains peintres d'aujourd'hui, sans y réussir. Mais elle y mettait tellement d'amour et les couleurs étaient tellement joyeuses, que j'ai choisi la fleuriste pour sujet : une travailleuse utile qui, parce qu'elle met une ardeur spéciale au travail, est presque une artiste⁵³⁵.

La réflexion sur le vrai et le faux, le naturel et l'artificiel, prend ici un tour paradoxal qui porte une attaque acerbe envers ceux qui se réclament du réalisme puisque, en fin de compte, l'artifice se révèle comme le meilleur masque de l'authenticité.

En proie aux difficultés financières, Oppo est contraint de se défaire petit à petit de sa collection constituée pendant l'entre-deux-guerres⁵³⁶. Malgré tout, en 1960, il est nommé membre de l'Académie Nationale de San Luca, ce qui est le signe d'une reconnaissance certaine de la part de ses pairs.

Comme lors de tout changement brutal, l'époque comporte son lot de perdants et de gagnants. Les cas de Ferrazzi et de Melli, tous deux longtemps au cœur de la vie artistique romaine, illustrent deux types de trajectoires opposées.

Le premier, Ferruccio Ferrazzi (1891 – 1978), se retrouve pénalisé par sa trop grande visibilité publique durant la période fasciste⁵³⁷. Né à Rome en 1891, dans le quartier de *Monti*, au cœur du centre historique de la ville, il est initié à la peinture par son père, Stanislao Ferrazzi puis, de 1906 à 1908, se forme à l'École Libre du Nu de la *via Ripetta* et assiste aux cours du soir de

534 *Il Globo*, Rome, 1945-1983.

535 Cipriano Efisio Oppo, « *Avrei voluto rispondere al tema con un autoritratto : « Io che lavoro »*. Poi ho pensato che io dipingo anche quando nessuno mi compra il quadro. Dunque il lavoro di pittore non è utile alla società. Eppure esiste da che esiste il mondo. [...] Ho veduto una gentile fanciulla, in una botteguccia, fare fiori finti con la pretesa che paressero veri, così come fanno certi pittori d'oggi, senza riuscirvi. Ma ci metteva tanto amore. E i colori erano tanto gioiosi. Così ho scelto il soggetto della « fiorista » : una utile lavoratrice, la quale, mettendo un gusto tutto speciale al lavoro è quasi un'artista. », *Collezione Verzocchi, 70 pittori italiani d'oggi. Il lavoro nella pittura italiana d'oggi*, Raccolta Verzocchi, Milan, 1950, p. 321.

536 Oppo avait commencé à vendre les chefs-d'œuvres de cette collection dès le début du mois d'août 1943, avec l'aide du marchand Stefano Cairola (dir. Francesca Romana Morelli, *Cipriano Efisio Oppo, un legislatore per l'arte. Scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, De Luca, Rome, 2000, p. 393).

537 Sur Ferrazzi, voir la monographie de Raghianti, ancienne mais fondamentale : Carlo Ludovico Raghianti, Jacopo Recupero, *Ferrazzi*, Officina, Rome, 1974. Pour une bibliographie plus récente voir : dir. Fabrizio D'Amico, Netta Vespignani, *Ferruccio Ferrazzi: visione, simbolo, magia : opere 1915-1947* [exposition, Pise, Museo Nazionale di San Matteo, 15 octobre-5 décembre 2004], 5 continents, Milan, 2004, p. 95.

l'Académie de France à Rome. Cette formation est d'inspiration largement symboliste. Il suit dès le début une veine ésotérique et très personnelle (particulièrement dans son usage de la couleur, de la déformation et de l'allégorie), poussé par une inquiétude et une recherche constantes correspondant à un tempérament solitaire et introverti, comme le montrent bien ses nombreux autoportraits. Malgré cette attitude, Ferrazzi est un compagnon de route des principaux mouvements du début du XX^{ème} siècle et une référence pour les jeunes artistes dont il suit l'évolution de près. Il est bien inséré dans le milieu romain, comme en témoignent ses amitiés avec des artistes d'horizons différents tels que Luigi Trifoglio, Roberto Melli, Giacomo Balla ou encore Mario Broglio.

En 1913, il reçoit le *Pensionato Artistico Nazionale* qui lui donne droit à un atelier à Rome ainsi qu'à une pension. Sa première initiative est de se rendre à Paris avec son père pour visiter les musées. Comme il le fera tout au long de sa vie, il copie alors abondamment les œuvres anciennes. Pour autant, il ne se montrera pas dupe du « retour au musée » du début des années 1920 et a noté sur une feuille de ses carnets : « Dans les œuvres anciennes existe ce que tu veux qu'il y existe »⁵³⁸. Dans les années 1910, il s'intéresse de près au futurisme, sans pour autant y adhérer totalement et étudie parallèlement les primitifs de la Renaissance (Giotto, Piero Della Francesca) comme le font les artistes du retour à l'ordre.

En 1916, Ferrazzi déclenche un véritable scandale avec sa chambre prismatique, conçue pour l'exposition *Amatori e Cultori*. Pour augmenter le nombre de tableaux exposés, il reconstruit la forme de la salle au moyen de cloisons supplémentaires, donnant à l'espace l'aspect d'un écrin en forme de prisme. Ces parois de guingois choquent, tout comme les formats découpés des peintures, Ferrazzi adaptant les limites de ses toiles à la forme générale de son sujet. Sa bourse d'étude lui est aussi retirée, car le règlement du *Pensionato* interdit à ceux qui en bénéficient d'exposer leurs œuvres. Cependant, plusieurs collectionneurs dont les époux Signorelli, s'intéressent à son travail. Le médecin zurichois Walter Minnich en particulier, collectionneur passionné de l'expressionnisme allemand et ami de Max Pechstein, lui achète plusieurs œuvres. En outre, il l'invite dans sa villa de Montreux où Ferruccio Ferrazzi passe l'année suivante. Cela lui offre l'occasion de connaître de près l'expressionnisme de *Die Brücke* même si, à cette époque, la collection de Minnich n'est pas encore aussi riche qu'elle ne le deviendra par la suite⁵³⁹. En 1917, ses obligations militaires appellent le peintre en Sardaigne, où il demeure jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale.

Ferrazzi tient sa première exposition personnelle en 1921 à la *Casa d'Arte Italiana* de Rome, au cours de laquelle il présente des œuvres réalisées en Suisse. Il épouse Horitia Randone, la fille du

538 Ferruccio Ferrazzi, « *Nelle opere antiche esiste quel che tu cerchi che vi esista.* », note de l'artiste citée dans : dir. Netta Vespignani, *Nove maestri della Scuola romana : Donghi, Fazzini, Ferrazzi, Mafai, Pirandello, Raphaël, Scipione, Trombadori, Ziveri*, Seat, Turin, 1992, p. 4.

539 Sur cette collection, voir : Isabel Greschat, Christoph Lichtin, *Der Sammler Walter Minnich und das Kunstmuseum Luzern. Pechstein Melzer Soutine Terechkovitch*, Kunstmuseum Luzern, Lucerne, Kehrer Verlag, Heidelberg, 2006.

peintre Francesco Randone (1864 – 1935), l'année suivante. Ce couple très uni (Horitia servira de modèles pour de très nombreuses œuvres) a trois filles : Fabiola, Metella (Ninetta) et Ilaria.

En 1926, il obtient le prestigieux prix Carnegie, qu'il va recevoir en mains propres à Pittsburgh. Dès cette époque, il entretient un lien privilégié avec les États-Unis. Sa notoriété est telle qu'un imposteur se fait passer pour lui et quémande de l'argent dans la communauté italo-américaine⁵⁴⁰. De retour à Rome, Ferrazzi est approché par l'*American Academy in Rome* pour enseigner la technique de la fresque.

En 1933, l'artiste est nommé membre de l'*Accademia d'Italia*, l'institution qui était l'un des grands projets intellectuels fascistes. Il se montre le premier surpris de cette nomination, n'étant même pas inscrit au PNF. Cependant, c'est un artiste reconnu officiellement et il reçoit plusieurs commandes conséquentes⁵⁴¹. En mars 1943, il fait l'objet d'un reportage de la part des informations cinématographiques de la LUCE : cet intérêt de la part d'un *media* s'adressant au grand public montre la célébrité de l'artiste dans l'horizon culturel fasciste⁵⁴². Cette position lui permet aussi de venir en aide à des artistes plus jeunes en les soutenant lors de jurys ou de commissions pour des prix ou des achats. Ce rôle est visible dans la correspondance qu'il échange avec Cagli, Mafai ou encore Ziveri⁵⁴³.

Après la guerre, Ferrazzi tombe en disgrâce. Ainsi, dans son histoire de l'art parue en 1960⁵⁴⁴, Corrado Maltese le classe sans ménagement du côté des classiques et des naturalistes, au mépris de la dimension expérimentale de son travail. Même s'il évoque chez Ferrazzi « une plus grande finesse de sentiment et une plus grande culture formelle, manifestée par le recours constant à des techniques et à des formes pompéiennes »⁵⁴⁵. Le comparant au sculpteur Romano Romanelli, lui aussi académicien d'Italie, Maltese ajoute : « comme pour Romanelli, les suggestions de la force brute, à l'état de nature, valent aussi pour Ferrazzi »⁵⁴⁶, ce qui contribue à suggérer chez ce dernier une pleine adhésion aux principes du fascisme. Or, les œuvres de Ferrazzi sont des images à la signification suffisamment complexe et ambiguë pour qu'un tel jugement doivent être fortement nuancé.

La correspondance échangée par l'artiste avec Ziveri cette même année témoigne de son

540A propos de cette imposture, voir un échange de lettres ainsi qu'un article conservés à l'*Archivio Ferrazzi*, Rome.

541 Voir p. 134.

542 Cinegiornale Luce, 17 mars 1943, *Artisti italiani. "Una visita allo Studio di Ferruccio Ferrazzi Accademico d'Italia"*, disponible en ligne, consulté le 17 juin 2013 :

<http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=20457&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/>

543 Cette correspondance est conservée à l'*Archivio Ferrazzi*, Rome.

544 Corrado Maltese, *Storia dell'arte in Italia, 1785-1943*, Einaudi, Turin, 1960.

545 Corrado Maltese, « *una maggiore gentilezza di sentimenti e una maggiore cultura formale, palesata dal continuo ricorso alle tecniche e alle forme pompeiane* », *Storia dell'arte in Italia, op. cit.*, p. 363.

546 Corrado Maltese, « *Come per il Romanelli, valevano peraltro anche per il Ferrazzi le suggestioni della forza brutta, allo stato di natura.* », *id.*

amertume et de son isolement :

Voilà quinze ans que l'on évite de toutes les façons possibles de se *souvenir*, dans un silence consensuel qui frise la lâcheté ou, sur un mode grossier et barbare, de la disgrâce qui m'a frappé et dont je supporte les conséquences, pour l'unique faute d'être un peintre romain qui a marqué cet environnement [fasciste]⁵⁴⁷.

L'expression utilisée, « *dare un segno* » est intéressante : Ferrazzi considère que son travail, en se distinguant dans son époque, pointe nécessairement l'environnement dans lequel il a vu le jour. Cependant, il établit implicitement une différence entre le fait de tendre un miroir à une époque donnée et celui d'approuver l'évolution de la situation sociale et politique. De plus, on remarque que le fait d'être un peintre romain est manifestement perçu comme à charge. En réalité, une telle dénégation sonne comme un aveu : Ferrazzi connaît les raisons du dynamisme de la vie artistique romaine dans l'entre-deux-guerres⁵⁴⁸.

La suite de la lettre oppose les propres recherches de l'artiste aux productions des « escrocs et des funambules de l'art »⁵⁴⁹. En effet, Ferrazzi reste actif jusqu'à la fin de sa vie. En 1954, il termine la décoration d'un mausolée pour la demeure familiale des Ottolenghi à *Acqui Terme* (Piémont), sur lequel il travaille depuis vingt ans⁵⁵⁰. Il se consacre à la sculpture dans sa résidence de *Santa Liberata*, sur la côte Toscane et réalise notamment dans la solitude le complexe monumental du *Théâtre de la vie*⁵⁵¹ qui est reconnu comme son dernier chef-d'œuvre. Selon la chercheuse Irene Amadei⁵⁵², cet oubli est dû au langage changeant, ouvert à l'expérimentation et donc difficilement classable de l'œuvre de Ferrazzi. Cependant, il faut aussi tenir compte du fait que l'artiste se tient, à la fois comme personnage public et comme créateur, à l'écart des questionnements qui occupent la scène artistique à ce moment-là. À partir du milieu des années 1960 néanmoins, la perception de sa peinture évolue, en particulier grâce à l'historien de l'art Carlo Ludovico Ragghianti (1910 – 1987) qui défend activement le travail de Ferrazzi⁵⁵³.

À l'opposé, on observe une tendance à la réhabilitation d'artistes ayant souffert au premier chef du fascisme. Ainsi Roberto Melli, qui avait été écarté de la vie publique par les lois raciales, est

547 Ferruccio Ferrazzi, « *Sono 15 anni che si evita in tutti i modi di ricordare, in un accordato silenzio che rasenta la viltà, o nel modo incivile e selvaggio verso la disgrazia che mi ha colpito, e, della quale sopporto le conseguenze, per l'unica colpa di essere un pittore romano che ha dato un segno a questo ambiente [...]* », lettre à Alberto Ziveri, Santa Liberata, 1er avril 1960 (c'est Ferrazzi qui souligne), citée dans : dir. Fabrizio d'Amico, *Alberto Ziveri* [exposition, Modène, Palazzina dei Giardini, 27 septembre-29 novembre 1992], Nuova Alfa Ed., Bologne, 1992, p. 99.

548 Voir p. 99.

549 Ferruccio Ferrazzi, « *imbroglianti e di funamboli dell'arte* », *id.*

550 Sur ce projet complexe, voir notamment : Fabrizio D'Amico, Walter Guadagnini, Gabriella Roganti, *Ferruccio Ferrazzi. Il disegno*, Nuova Alfa, Milan, 1993, p. 145-186.

551 Ferruccio Ferrazzi, *Teatro della Vita*, 1965-1970, pierre, Santa Liberata dell'Argentario, villa Ferrazzi.

552 Irene Amadei, « *Ferruccio Ferrazzi e Carlo Ludovico Ragghianti* », *Ferruccio Ferrazzi, visione, simbolo, magia*, *op. cit.*, p. 29.

553 Voir p. 173.

nommé professeur de peinture à l'Académie des Beaux Arts de Rome dès 1945. La même année, en proie à de graves difficultés financières, il propose un autoportrait peint⁵⁵⁴ à la GNAM. Palma Bucarelli défend cet achat auprès du ministre de l'Instruction Publique en arguant d'abord des épreuves endurées par l'artiste sous le coup des lois raciales, avant d'insister sur la qualité de son travail⁵⁵⁵.

Lui sont très vite consacrées plusieurs expositions importantes, alors qu'il avait disparu dans le silence en 1938. Ainsi, en 1947, il présente ses œuvres à la *Galleria del Secolo* à Rome. Renato Guttuso, qui est responsable du catalogue, écrit dans *La Fiera Letteraria* :

Le témoignage du lien profond entre cet artiste qui fut de la glorieuse génération des "Valori Plastici", et les générations plus jeunes, lien que Melli a toujours maintenu comme peut-être personne d'autre de sa génération, à travers l'enseignement, l'amitié, le compagnonnage, et à travers l'exemple plus que rare de sa vie très pure⁵⁵⁶.

Ce sont donc la grandeur morale du personnage et son rôle dans la vie artistique romaine qui sont mis en avant, autant – si ce n'est plus – que l'intérêt de ses œuvres.

En 1950, Melli tient une exposition personnelle dans le cadre de la Biennale de Venise, ainsi qu'une rétrospective à la galerie *La Strozzi* de Florence. Cette tendance culmine avec la grande rétrospective à la GNAM de Rome en 1958, l'année de sa mort. Le catalogue est confié à l'historien de l'art Nello Ponente (1928 – 1981) et contient un essai introductif de Palma Bucarelli. Très attachée à l'artiste, cette dernière a sollicité de nombreux prêts pour donner la vision la plus précise possible de la trajectoire artistique de Melli, exposant des peintures et des sculptures de tous les moments de sa carrière. La *soprintendente* réalise un accrochage particulièrement soigné⁵⁵⁷ et orchestre une grande campagne de communication dans la presse écrite et à la radio⁵⁵⁸. Elle travaille à procurer à Melli la reconnaissance d'un vaste public, écrivant par exemple dans l'essai cité :

La GNAM, qui a toujours montré son attention à la peinture de Roberto Melli en réunissant quelques unes de ses œuvres les meilleures, a voulu présenter cette exposition pour faire connaître à un public plus large un artiste qui a eu une part considérable dans la formation de l'art italien contemporain et qui, à travers les dures épreuves que lui ont infligées les événements douloureux de notre passé récent, a su conserver intacte l'intime poésie de son inspiration⁵⁵⁹.

554Roberto Melli, *Autoritratto*, 1945, huile sur toile, Rome, GNAM.

555Voir : dir. Massimo Mininni, *Le storie dell'arte : grandi nuclei d'arte moderna dalle collezioni della GNAM : Afro, Balla, Burri, Capogrossi, Consagra, De Pisis, Fontana, Gnoli, Guerrini, Lencillo, Mafai, Manzoni, Martini, Melli, Morandi, Novelli, Pascali, Prampolini, Raphaël, Rosso, Sironi* [exposition, Rome, GNAM, 24 février-23 octobre 2011], Electa, Milan, 2011, p. 224.

556Renato Guttuso, « vorrei che in ciò non si vedesse nessuna iattanza, nessun disprezzo polemico, ma piuttosto la testimonianza di un legame profondo tra questo artista che fu della gloriosa generazione dei « Valori Plastici » e le generazioni più giovani, legame che sempre Melli ha mantenuto come forse nessun altro della sua generazione, attraverso l'insegnamento, la amicizia, la vicinanza, e con l'esempio più che raro della sua purissima vita. », « Roberto Melli alla Galleria del Secolo », *La Fiera Letteraria*, Rome, 24 avril 1947, p. 3.

557Des photographies de l'exposition sont conservées à Rome (AS GNAM. CART. 51 C 071, Mostra di Roberto Melli anno 1985).

558Comme le montre la copie d'un texte pour la radio suisse (Rome, AS GNAM. CART. 51 C 071, Mostra di Roberto Melli anno 1985).

559Palma Bucarelli, « *La GNAM, che ha mostrato sempre la sua attenzione all'arte di Roberto Melli raccogliendo alcune delle sue opere migliori, ha voluto presentare questa mostra per far conoscere ad un pubblico più vasto un*

La seule déception de cette période, Melli l'éprouve à la Biennale de Venise de 1956, où il n'obtient un prix que pour sa rétrospective constituée uniquement de sculptures et ne couvrant que le début de sa carrière, de 1910 à 1930. En effet, les artistes qui étaient exposés dans le cadre de rétrospectives ne pouvaient pas concourir comme les autres aux prix de la Quadriennale. Le 12 mars 1956, Melli envoie une longue lettre⁵⁶⁰ à différentes personnes pour contester cette situation, mais il n'a pas gain de cause et cette consécration de l'ensemble de sa carrière lui est refusée.

Après la guerre, Melli cherche à s'engager dans la vie de son pays, collaborant d'abord au *Partito democratico del Lavoro* de 1944 à 1946, puis se rapprochant du *Centro Alleanza Democratica Nazionale*. Fidèle à une conception altruiste de l'existence, il fonde en 1948 l'*Istituto di Solidarietà Artistica* (« Institut de Solidarité Artistique », ISA), un organisme qui a pour objectif de venir en aide aux artistes démunis⁵⁶¹. Il organise à travers l'ISA des expositions informelles, sollicitant ses amis romains pour récolter des fonds ou des œuvres et gagne l'adhésion de nombreuses figures de la scène culturelle à son projet, comme le peintre Nino Bertolotti, vice-président de l'association, l'éditeur Luigi De Luca (conseiller) ou encore le collectionneur Giuseppe Natale (*collegio dei Probo-viri*) et Palma Bucarelli (dont la carte de membre conservée dans la bibliothèque de Maurizio Fagiolo dell'Arco). Le symbole de l'association est un arbre dont les denses frondaisons comportent le sigle ISA. Le réseau fourni de racines de l'arbre se détache en blanc sur le violet sombre de la terre, image d'une harmonie féconde entre toutes les parties d'un corps vivant comme entre les générations.

Par ailleurs, Melli joue jusqu'à sa mort un rôle de *mentor* pour les plus jeunes, qui lui rendent visite dans sa maison du quartier populaire de *Testaccio*. C'est donc, dans le contexte romain, une figure autant morale qu'artistique, renforcée par le poids des souffrances passées. Les critiques n'évoquent généralement que très rapidement l'épisode des lois raciales, préférant donner l'image d'une carrière toute en continuités⁵⁶². L'artiste lui-même évoque plus volontiers les débuts de sa carrière, rattachant ainsi ses recherches aux différentes avant-gardes européennes. Un texte, écrit pour *Rinascita* en 1957⁵⁶³ et dans lequel l'artiste fait une sorte de bilan de ses recherches, est révélateur à cet égard : Melli s'y attarde longuement sur ses débuts et en particulier sur sa pratique de sculpteur et résume toute la période qui vient après 1920 (soit près de quarante ans) en deux courts paragraphes. Le tonalisme, pour lequel il s'est tant engagé, ne lui paraît pas avoir de place

artista che ha avuto una parte considerevole nella formazione dell'arte italiana contemporanea e che attraverso le dure prove inflittigli dalle dolorose vicende del nostro recente passato ha saputo conservare inalterata l'intima poesia della sua ispirazione. », Melli [exposition, Rome, GNAM, 29 janvier-23 février 1958], Editalia, Rome, p. 14.

560Archivio Centrale dello Stato, *Archivi di famiglie e di persone*, Palma Bucarelli, busta 60.

561Plusieurs documents relatifs à cet Institut sont conservés dans la bibliothèque de Maurizio Fagiolo dell'Arco.

562Voir p. 139.

563Roberto Melli, « *Breve storia del pittore Melli* », *Rinascita*, juillet-août 1957, p. 378-379.

dans une histoire de l'art devenue internationale et régie par les contraintes du récit moderniste.

Néanmoins, en dehors de ces cas particuliers, la plupart des artistes de l'École romaine poursuivent leur chemin sans connaître de mise à l'écart ni de réhabilitation aussi spectaculaire. Leur travail est sujet à des évolutions sur lesquelles il conviendra de revenir⁵⁶⁴. Certains se retrouvent rapidement condamnés à l'obscurité pour ce qui paraît désormais à leurs contemporains une obsolescence formelle. Ainsi Antonio Donghi (1897 – 1963)⁵⁶⁵, l'un des artistes les plus célèbres du réalisme magique des années 1920, expose en mars 1945 à la galerie *La Finestra, via di Porta Pinciana* à Rome, vingt-quatre toiles qui sont interprétées comme une conclusion à sa carrière. Les critiques Fortunato Bellonzi⁵⁶⁶ et Gabriele Mucci⁵⁶⁷, qui pourtant avaient célébré sa première exposition à la *Casa d'Arte Bragaglia* en 1924, le saluent comme un peintre important en son temps mais devenu un peu désuet.

Pourtant, l'artiste travaille toujours, se concentrant sur les paysages qu'il peint désormais dans son atelier, d'après des notes prises sur place et ses toiles sont achetées par quelques collectionneurs fidèles. Son caractère ombrageux explique aussi certainement une partie de ses difficultés : à la fin des années 1950, l'artiste refuse de plus en plus de montrer son travail. Il expose néanmoins encore dans les Quadriennales de Rome (1951-1952, 1955 et 1959) et les Biennales de Venise (1950, 1952 et 1954). En 1949, plusieurs de ses œuvres sont sélectionnées pour l'exposition *XXth Century Italian Art* au MoMA de New York⁵⁶⁸, dont la récente *Caccia alle allodole* (« *Chasse aux alouettes* »)⁵⁶⁹, caractéristique de sa manière mature qui tend vers une simplification des moyens toujours plus grande. Sa première exposition rétrospective a lieu à la *Nuova Pesa* en 1963, quelques mois après sa mort, présentée par Fortunato Bellonzi. Deux ans plus tard, en 1965, une rétrospective lui est consacrée lors de la IX^{ème} Quadriennale. Depuis ses premiers succès américains, Donghi semble le peintre italien qui peut plaire à l'étranger. Ainsi, de façon inattendue, la peinture de Donghi s'installe dans l'imaginaire collectif italien. Une de ses toiles est utilisée pour faire la publicité du parfum *Tobacco d'Harar* de la marque *Gi. Vi. Emme* en 1949⁵⁷⁰ et, beaucoup plus récemment, une autre faisait la couverture d'un livre de l'écrivain populaire *Andrea Camilleri*⁵⁷¹.

564 Voir chapitre II B.

565 Sur Donghi, voir p. 39. Sur cette période de la carrière de l'artiste, voir : Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi, *Donghi. Vita e opere*, Allemandi, Turin, 1990, p. 108-123.

566 Fortunato Bellonzi, *Domenica*, Rome, 18 mars 1945.

567 Gabriele Mucci, *Cosmopolita*, Rome, 15 mars 1945.

568 Sur cette exposition, voir p. 237.

569 Antonio Donghi, *Caccia alle allodole*, 1942, huile sur toile, 107 x 80 cm, Rome, coll. Unicredit Banca di Roma (reproduit en annexe, Fig. 44).

570 Antonio Donghi, *Donna*, 1931, huile sur toile, coll. Gi. Vi. Emme dans : *Bellezza. Rivista mensile di alta moda e di vita italiana*, a. IX, Turin, novembre 1949. La toile fait partie de la collection de la marque.

571 Antonio Donghi, *Battesimo*, 1930, huile sur toile, Turin, Galleria d'Arte Moderna fait la couverture de : *Andrea Camilleri, Un covo di vipere*, Sellerio, Palerme, 2013.

Plus généralement, à l'exception notable de Melli, on constate que les artistes de la première génération de l'École romaine, celle de *Valori Plastici*, tombent peu à peu dans l'oubli, tandis que leurs confrères plus jeunes bénéficient généralement de la situation de la grande vitalité de la scène locale.

b) Dynamisme de la situation romaine

Avec l'élan créé autour de la revue *Corrente*, dès la fin des années 1930, Milan a retrouvé sa place de centre de l'innovation et du débat artistiques. De plus, l'État, engagé dans la reconstruction du pays, se montre plus discret sur le plan artistique : d'une part, Rome n'est plus un enjeu dans une politique de prestige et d'autre part, l'art n'a plus l'importance sociale qu'il avait sous le fascisme. Pourtant, depuis la guerre, la capitale est en effervescence et, si Milan reste un centre économique et artistique important, Rome garde une communauté artistique active, en partie grâce à son rôle politique : la proximité avec les sphères du pouvoir est pour les artistes un gage de commandes potentielles et l'opportunité de toucher une clientèle influente. L'exposition « *Roma sotto le stelle del'44* » (« *Rome sous les étoiles de 1944* »)⁵⁷² de 1994 a donné le départ à une série d'études portant sur cette vie artistique renouvelée.

Immédiatement après le Libération, la ville de Rome croule sous l'afflux de réfugiés qui occupent les bidonvilles de sa périphérie. Malgré tout, la période est aussi favorable à la reprise d'une vie artistique et intellectuelle. En 1947, la *Villa Massimo*, siège de l'Académie allemande, est réquisitionnée. Guttuso y obtient un bel atelier, tout comme Mazzacurati, Greco et Leoncillo. Parallèlement, grâce à l'occupation américaine, des établissements de luxe se développent sur la *via Veneto*, regroupant le soir étrangers influents et Italiens en quête de contacts de toutes natures. Les présences étrangères et la concurrence qu'elles se livrent stimulent la vie artistique romaine, répondant ainsi à une forte demande de la part des Italiens. Les Français essaient de s'imposer en publiant l'hebdomadaire *Présence*, dont l'influence est prolongée par l'activité d'une galerie. Ils mettent en avant la tradition d'échanges artistiques franco-italiens. Ainsi, de septembre 1946 à janvier 1947, a lieu à la GNAM l'exposition *Pittura Francese di Oggi* (« *Peinture française d'aujourd'hui* »), organisée par Jean Viellefond et René Huygues⁵⁷³. Cette exposition, qui présente des œuvres depuis celles des Nabis jusqu'aux tendances les plus récentes, en particulier les Jeunes Peintres de Tradition Française (Jean Bazaine, Alfred Manessier, Maurice Estève...), a une grande

572Dir. Chiara Piermattei Masetti, *Roma sotto le stelle del '44 : storia, arte e cultura dalla guerra alla liberazione* [exposition, Rome, Palazzo delle esposizioni, 16 décembre 1994-28 février 1995], sur une idée de Miriam Mafai, Netta Vespignani, Piero Maccarinelli, et Enzo Siciliano, Zefiro, Follonica, 1994.

573Dir. René Huygues, *Pittura Francese di Oggi* [exposition, organisée par la Direction générale des relations culturelles du Ministère français des Affaires étrangères et par l'Association française d'action artistique, Venise, Museo d'Arte Moderna Ca'Pesaro 15-30 septembre 1946, Rome, GNAM, 12 octobre 1946-31 janvier 1947], GNAM, Rome, 1946.

importance pour les artistes romains, nombreux à ne pas avoir une connaissance de première main de l'art français récent. Enfin, les inaugurations des sièges de partis et de nouveaux journaux, viennent animer une actualité mondaine particulièrement riche. Se met en place progressivement, au fur et à mesure que la guerre s'éloigne et que le pays se relève économiquement, un mode de vie alors appelé « existentialiste » et la période est bientôt connue, rétrospectivement, sous le nom de « *Dolce vita* » après la sortie, en 1960, du film de Federico Fellini.

Rome fourmille d'initiatives, grâce auxquelles se mettent rapidement en place de nouvelles galeries ainsi que des lieux d'expositions divers. Le témoignage de Libero De Libero, paru en 1981, nous renseigne :

Ce furent *Lo zodiaco*, *Il Secolo* et *La Margherita* qui créèrent un marché artistique à Rome, où il n'en avait jamais existé, à part pour les œuvres anciennes. Elles imposèrent leurs artistes favoris, qui fixèrent pour la première fois des règles de vente ainsi que la valeur non encore établie d'un tableau ou d'une sculpture moderne ; ce furent véritablement les directeurs de ces galeries qui formèrent à Rome les collectionneurs d'art moderne, entreprise absolument désespérée, qui mirent à la mode dans l'ameublement romain des œuvres d'art moderne bien choisies et qui suscitèrent la convoitise des étrangers, après que Rome a été libérée⁵⁷⁴.

La costumière de théâtre Linda Chitarro, entourée de l'historien de l'art Emilio Cecchi et du sculpteur Ettore Colla, inaugure *Lo Zodiaco* dès 1943. La *Galleria del Secolo* de Giulio Laudisa ouvre en 1944. Enfin, *La Margherita*, tenue par le couple Gaspero del Corso et Irene Brin à partir de 1943, est une librairie d'art très active qui donne sa première chance, entre autres, au jeune Renzo Vespignani. Parmi les galeries d'avant-garde, on trouve encore la *Tartaruga* du photographe Plinio de Martiis (1920 – 2004), dont le *logo* a été dessiné par Mino Maccari et qui ouvre en 1954⁵⁷⁵. À la fin des années 1950, la *Tartaruga* expose à plusieurs reprises les travaux récents de Mafai, mais aussi de Leoncillo, Burri, Afro. Par la suite, ce lieu sera le centre romain du *Pop art* américain et de la *Scuola di piazza del Popolo*⁵⁷⁶. Elle représente donc un pont précieux entre les générations.

Le marché de l'art, encouragé par la spéculation liée à la guerre, prend son essor. Rome renoue avec la tradition des ventes aux enchères, après celles de Sabatello qui, dans l'entre-deux-guerres, invitait des célébrités comme l'écrivain Luigi Pirandello, le boxeur Primo Carnera ou encore l'actrice Leda Gloria à tenir le marteau du commissaire-priseur⁵⁷⁷. Ainsi, dès le 17 décembre

574Libero De Libero, « *Furono Lo zodiaco, Il Secolo e La Margherita a creare un mercato artistico a Roma, dove non era mai esistito se non per le opere d'arte antica, a imporre gli artisti favoriti, a stabilire per la prima volta una compra-vendita e anche i valori non ancora prezzati di un quadro o d'una scultura moderni ; furono proprio i direttori di queste gallerie a formare in Roma i collezionisti d'arte moderna, impresa assolutamente disperata, a mettere in voga nell'arredamento romano opere d'arte moderna ben scelte, a invogliare gli stranieri, dopo che Roma fu liberata.* », *Roma 1935*, Edizioni della Cometa, Rome, 1981, cité dans : *Roma sotto le stelle, op. cit.*, p. 69.

575Cette galerie a récemment fait l'objet d'une exposition à Pescara dont le catalogue est paru chez Skira : dir. Silvia Pegoraro, *L'Arte e la Tartaruga: omaggio a Plinio De Martiis, da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano* [exposition, Pescara, Museo d'Arte Moderna Vittoria Colonna, 3 mars-20 mai 2007], Skira, Milan, 2007.

576Voir p. 247.

577Voir le site de l'*Archivio della Scuola romana* consulté le 30 juin 2013 à l'adresse suivante :

1944, la *Galleria Gregoriana* organise une vente d'œuvres récentes, réalisées par des artistes plus ou moins confirmés, parmi lesquels Giorgio De Chirico, Emanuele Cavalli, Ferruccio Ferrazzi ou encore Pericle Fazzini, ainsi que de manuscrits d'écrivains célèbres, comme Alberto Savinio, Massimo Bontempelli, Alberto Moravia. Cette galerie se définit avant tout par son activité commerciale. Sur le catalogue de la vente, conservé dans la bibliothèque de Maurizio Fagiolo dell'Arco, elle est présentée ainsi :

"La Gregoriana" organise des expositions d'art ancien et moderne, des expositions personnelles et collectives, elle achète et vend pour le compte de tiers, reçoit des dépôts pour des ventes aux enchères. Elle dispose d'experts techniques et artistiques, à l'autorité et à la garantie notoires, qu'elle met à disposition de ses clients pour d'éventuels achats ou ventes d'objets d'art : tableaux, bronzes, meubles, céramiques, tapisseries, tapis, porcelaines, argenterie, orfèvrerie, bijoux, livres anciens italiens et étrangers avec la garantie la plus complète de sérieux et de discrétion⁵⁷⁸.

C'est la première fois qu'une structure de ce type existe à Rome pour l'art moderne, et *La Gregoriana* organise plusieurs ventes d'art contemporain⁵⁷⁹.

Des collections importantes se forment à ce moment-là, rassemblées par des personnalités différentes : ce sont des gens du cinéma comme Vittorio De Sica, dont la collection est présentée à la galerie *L'Aureliana* en 1954⁵⁸⁰, des figures du monde culturel comme le patron de presse Amerigo Terenzi, les musiciens Goffredo Petrassi et Alfredo Casella. Par ailleurs, les collectionneurs d'avant-guerre comme Mimi Pecci-Blunt et les époux Gualino continuent d'enrichir leur collection.

L'ingénieur Giuseppe Natale et son épouse, Luisa, dont on a vu l'importance pendant la guerre, sont parmi les collectionneurs les plus actifs du moment à Rome⁵⁸¹. Commencée autour de 1918, leur collection se focalise peu à peu autour de l'École romaine. Luisa, notamment, visite souvent les ateliers et suit de près la progression des artistes qui l'intéressent. C'est ainsi que le couple acquiert directement auprès des artistes des œuvres de Mafai et de Ziveri datant de la période 1938-1945, ainsi que d'autres, soigneusement choisies, de Pirandello, Guttuso, Capogrossi, Cavalli, Scipione et Melli. Les époux passent aussi des commandes, notamment à Ziveri qui réalise ainsi un portrait de Mme Natale puis de la famille au complet⁵⁸². À la fin de la guerre, les Natale possèdent

<http://www.scuolaromana.it/personag/sabatel.htm>

578« *"La Gregoriana" organizza esposizioni d'arte antica e moderna, mostre personali e collettive, compra e vende per conti terzi, riceve in deposito per vendite all'asta. Dispone di periti tecnici ed artistici di nota fiducia e responsabilità che mette a disposizione dei suoi clienti per eventuali compere o vendite di oggetti d'arte : quadri, bronzi, mobili, ceramiche, arazzi, tappeti, porcellane, argenterie, orficerie, gioielli, libri antichi italiani e stranieri ; dando la più completa garanzia di serietà e discrezione.* » texte de présentation du *Catalogo della vendita all'asta delle opere dei contemporanei esposte nella galleria La gregoriana, via Gregoriana, 5 - Roma, 17 dicembre 1944* (Rome, Bibliothèque de Maurizio Fagiolo dell'Arco).

579Voir aussi p. 167.

580*La collezione Vittorio De Sica* [exposition, Rome, Galleria L'Aureliana, 20 mars-5 avril 1954].

581Leur collection a été en partie dispersée par *Finarte Semenzato* le 13 novembre 2003.

582Alberto Ziveri, *Ritratto della Signora Natale*, 1938, huile sur toile, 180 x 120 cm, Rome, coll. particulière. Ziveri réalise un autre portrait de la famille en 1951, reproduit dans : Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Ziveri*, Fabbri, Milan, 1988 (cat. n°111 n. p.)

environ deux cents tableaux⁵⁸³.

Le scénariste Cesare Zavattini (1902 – 1989), qui travaille notamment avec Vittorio De Sica, commence pour sa part en 1941 une collection d'œuvres au format timbre-poste. Il commande aux artistes dont il apprécie le travail trois toiles de huit centimètres par dix : un paysage, un autoportrait, une nature-morte. Les rémunérations modestes de ces commandes sont une aide non négligeable pour beaucoup d'artistes et Ferruccio Ferrazzi, Giacomo Manzù, Pericle Fazzini, parmi de nombreux autres artistes, répondent à l'appel. Cette « collection minimale » (*collezione minima*) est brièvement exposée en janvier 1945 à la *Galleria Dello Zodiaco*⁵⁸⁴. Elle a malheureusement été en partie dispersée à la mort de Zavattini⁵⁸⁵.

À noter aussi, la collection de l'entrepreneur Giuseppe Verzocchi (1887 – 1970), qui demande à des peintres, à partir de 1949, de réaliser une œuvre sur le thème du travail, ainsi qu'un autoportrait dessiné. Les dimensions de la toile doivent obligatoirement de 70 x 90 cm, et l'œuvre doit comporter, dans un coin, ainsi qu'une signature, la représentation d'une brique réfractaire signée V&D (pour Verzocchi et Ottavio Vittorio De Romano, son associé). En 1950, Verzocchi fait paraître un catalogue de ces œuvres dans une luxueuse édition : pour chaque artiste figure une planche avec la reproduction de l'œuvre réalisée ainsi qu'une déclaration traduite en français, espagnol, anglais et allemand surmontée de la reproduction d'un autoportrait dessiné⁵⁸⁶. Comme pour celle de Zavattini, l'unité de la collection ne repose pas sur des choix cohérents réalisés au fil du temps par un amateur, mais sur une double contrainte, technique et thématique, fixée d'avance. L'objectif est alors d'obtenir des œuvres du plus grand nombre d'artistes possible. Plus de soixante-dix d'entre eux honorent la commande de Verzocchi, parmi lesquels on trouve Afro, Cagli, Capogrossi, Donghi, Guttuso et Mafai. Cette collection apparaît alors comme une photographie du panorama artistique de l'époque, réunissant les anciens de *Novecento* et la nouvelle génération qui se dirige vers l'art informel. C'est ce qu'exprime Verzocchi dans le texte de présentation intitulé « À tous ceux qui travaillent » qui donne à la collection une explication autobiographique :

J'ai cherché à choisir quelques peintres qui puissent représenter les tendances les plus variées et même les plus opposées, pour donner à cette collection un caractère panoramique tout en conservant l'unité du thème⁵⁸⁷.

583 Marcello Venturoli, « 4 marzo 1944 », *Interviste di frodo*, Sandron, Rome, 1945, cité sur le site de l'*Archivio della Scuola Romana*, consulté le 28 juin 2013 : <http://www.scuolaromana.net/personag/natale.htm>

584 *Collezione minima Zavattini*, Galleria Lo Zodiaco, Rome, janvier 1945. Sur cette collection, voir : Edoardo Brandani, *Cesare Zavattini: collezionista : la raccolta 8 x 10 : opere dalla storica collezione minima* [exposition, Pieve di Cento, *Museo d'arte delle generazioni italiane del '900" G.Bargellini*], 20 avril-23 mai 2002], Bora, Bologne, 2002.

585 154 autoportraits ont pourtant été rassemblés pour une vente aux enchères en 2008, au cours de laquelle la direction régionale des *Beni culturali* de la Lombardie les a toutes rachetées pour la Pinacothèque de Brera. Cet ensemble a été présenté au Palazzo Litta, à Milan, du 10 au 16 novembre 2008.

586 *Collezione Verzocchi, 70 pittori italiani d'oggi. Il lavoro nella pittura italiana d'oggi*, Raccolta Verzocchi, Milan, 1950.

587 Giuseppe Verzocchi, « *A tutti coloro che lavorano* », *La collezione Verzocchi, op. cit.*, n. p.

Le travail est envisagé dans toute l'étendue de ses formes (il est féminin et masculin, agricole, ouvrier, artistique ou encore artisanal...). On remarque que si, dans leurs déclarations, les artistes parlent avant tout du travail comme notion et expérience, ils font aussi à plusieurs reprises des déclarations formelles. Le livre devient alors une nouvelle tribune pour la querelle entre abstraits et figuratifs. Toutes tendances politiques confondues, des communistes aux plus libéraux, les artistes tombent d'accord sur la noblesse du thème. Le 1^{er} mai 1961, pour la fête du travail, Verzocchi fait don de sa collection à sa ville natale, Forlì (Romagne), où elle est encore conservée aujourd'hui et toujours exposée à la *Pinacoteca civica*.

Avec le miracle économique italien et la mise en place d'un véritable marché de l'art, se dessine l'espérance d'une nouvelle clientèle, beaucoup plus vaste que celle qui existait jusque-là. On trouve ainsi fréquemment exprimée l'idée selon laquelle toutes les couches sociales pourraient bientôt accéder à la propriété d'une œuvre d'art. Un article anonyme publié en 1948 sur *L'Umanità*, le quotidien du Parti Socialiste, a pour sous-titre : « Même un employé modeste pourra rentrer à la maison en disant à sa femme : « Regarde, je t'ai apporté un Purificato pour la salle à manger⁵⁸⁸ » ». En effet, sous le patronage de la *Gazzetta delle Arti*, l'ISA organise à la galerie *La Gregoriana* de Rome une *Mostra della solidarietà* (Exposition de la solidarité) qui se tient du 15 au 20 février 1948. Durant les quatre jours suivants, les œuvres exposées sont vendues aux enchères. Les artistes (parmi lesquels Roberto Melli, Giovanni Omiccioli, Domenico Purificato...) donnent chacun un tableau et le comité d'organisation a le droit de choisir le prix de vente de l'œuvre.

La gauche n'est pas la seule à rêver d'une démocratisation de l'art contemporain : les milieux d'affaire fantasment aussi sur une consommation de masse des biens artistiques. Ainsi, en 1957, la distillerie de *brandy* de la célèbre marque Fabbri tourne une série de petits films intitulés « *Un pittore alla settimana* » (« Un peintre par semaine »)⁵⁸⁹. Ce sont en réalité des publicités, qui fonctionnent suivant le modèle spécifiquement italien du *Carosello*⁵⁹⁰. Les films sont réalisés par Luciano Emmer (1918 – 2009), grand amateur d'art, et bénéficient de la participation de Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi, Renato Guttuso, Franco Gentilini, Carlo Levi et Luigi Bartolini, tous membres, à des titres différents, de l'École romaine quelques années plus tôt⁵⁹¹. Les films suivent un

588Anonyme, « *Anche un modesto impiegato potrà arrivare a casa dicendo alla moglie : « Guarda, ti ho portato un Purificato per la sala di pranzo »* », « *Artisti all'asta, banditi da artisti* », « *Artisti all'asta, banditi da artisti* », *L'Umanità*, Rome, 5 février 1948.

589Voir : Enrico Borello, Adrio Vezzani, *Non solo amarena: il caso Fabbri nella pubblicità*, Editrice Alinea, Florence, 2000, n. p.

590Le *Carosello* était une émission de télévision diffusée sur Rai Uno entre 1957 et 1977 et dont l'objectif était, au-delà du divertissement, de délivrer un message publicitaire. Voir l'entrée « *carosello* » dans : Aldo Grasso, *Enciclopedia della televisione*, Garzanti, 2008 p. 107-108.

591Certains de ces films sont visibles en ligne, sur le site de *youtube*, consulté le 16 juin 2013.

schéma à chaque fois identique. Une *voix-off* commence par présenter un artiste en plein travail (pour Capogrossi, que l'on voit tracer ses signes en blanc sur une plaque de verre transparente, placée entre le peintre et la caméra, le modèle de Pollock filmé par Hans Namuth en 1950⁵⁹² est évident). À la fin de la réclame, l'œuvre terminée est présentée au spectateur, tandis que la voix prononce le slogan de la série : « Voici le tableau qui apporte à toutes les maisons, à toutes les pièces, une marque de bon goût et de personnalité. »⁵⁹³. Pour finir, des personnages à chaque fois différents sont mis en scène, attablés sous l'œuvre, qui est ainsi montrée « en situation » dans un intérieur. Le slogan est repris, à d'infimes variations près, à propos du *brandy*.

Si cette idée de la pénétration de l'art dans tous les foyers italiens paraît peu convaincante quand on la confronte à ce que l'on connaît de la réalité économique et sociologique de l'époque, il n'en reste pas moins vrai que se développe alors un véritable marché de l'art, fait inédit en Italie. Cette question fait l'objet, en 1963, d'un reportage de la *Settimana incom*, émission d'actualités cinématographiques hebdomadaires, intitulé « *Quadri come frigoriferi* » (« Des tableaux comme des réfrigérateurs ») qui, par la naïveté outrée de sa *voix-off*, montre bien que le phénomène est traité comme une nouveauté pour le spectateur⁵⁹⁴. Dans ce reportage, Mario Penelope, le propriétaire d'une galerie romaine (la *Galleria Penelope*) et par ailleurs secrétaire du *Sindacato Arti Figurative* (« Syndicat Arts Figuratifs ») de la CGIL, explique ainsi :

La raison du *boom* du marché de l'art est surtout liée au fait que l'on a, aujourd'hui, une meilleure connaissance de l'art figuratif. La peinture et la sculpture sont entrées dans les maisons de tous à travers la télévision, à travers les grands moyens de diffusion que sont les magazines, le cinéma. Et il faut ajouter à cela le prétendu miracle économique, qui permet à un public plus large d'acquérir des œuvres d'art⁵⁹⁵.

Un peu plus tard au cours du reportage, les galeristes Fabio Sargentini et Franco Russo, figures centrales du milieu artistique romain, expliquent la façon dont les marchands peuvent faire des offres qui monter les prix lors des enchères. Enfin, le réalisateur Vittorio De Sica raconte comment il a l'habitude d'acquérir des œuvres avant qu'elles ne deviennent trop onéreuses, comme il l'a fait avec Scipione (dont il possède notamment le *Principe Cattolico*⁵⁹⁶), Mafai ou encore Morandi. Ce

Guttuso : <http://www.youtube.com/watch?v=nSmrfb5RpEc>,

Capogrossi : <http://www.youtube.com/watch?v=KPhrNDgduOY>

Cagli : <http://www.youtube.com/watch?v=XSEU6-brGcs>

592 Voir : Hans Namuth, *L'Atelier de Jackson Pollock* : essais de E. A. Carmean, Jean Clay, Rosalind Krauss, Francis V.O'Connor et Barbara Rose, deux entretiens avec Lee Krasner Pollock, Macula, Paris, 1978.

593 Anonyme, « *Ecco il quadro che ad ogni casa, ad ogni ambiente da un'impronta di buongusto, di personalità* », Carosello Fabbri, *op. cit.*

594 « *Quadro come frigoriferi* », *La settimana incom*, 02398/1963, 30 août 1963, disponible en ligne :

<http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?>

[tipologia=&id=&physDoc=38569&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=](http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=38569&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=)

595 Mario Penelope, « *Il motivo della boom del mercato d'arte è dovuto soprattutto al fatto che vi è oggi una maggiore conoscenza dell'arte figurativa. La pittura e la scultura sono entrate nelle case di tutti attraverso la televisione, attraverso i grandi mezzi di diffusione, quali i rotocalchi, il cinema. E a questo, occorre aggiungere il cosiddetto miracolo economico che consente a un pubblico più vasto di acquistare delle opere d'arte.* », « *Quadro come frigoriferi* », *op. cit.* 00,40-01,07 mn.

596 Scipione, *Principe cattolico (l'assistente al soglio, Ritratto del principe Ruspoli)*, 1930, huile sur panneau, 52,5 x

dernier lui vend ses œuvres au prix qu'il aurait demandé à un marchand : De Sica fait ainsi l'économie d'un intermédiaire. Le journaliste termine ironiquement son reportage en insistant sur ce mariage contre-nature entre l'art de son temps – qualifié par lui d'industriel – et le marché.

La vie artistique romaine est aussi fortement dynamisée par les liens qu'elle resserre depuis peu avec les autres scènes du monde. Les Romains entretiennent désormais une double communication avec l'Europe et l'Amérique. Les rapports des Italiens avec les États-Unis ont toujours été ambivalents, d'autant que l'Amérique du Nord était une terre d'immigration historique. L'Occupation américaine à la fin de la guerre ne simplifie pas les choses⁵⁹⁷.

En novembre 1945, la *Galleria del Secolo* envoie cent-vingt œuvres à New York, pour une exposition itinérante à travers les États-Unis. Cette manifestation avait d'abord eu lieu à Rome⁵⁹⁸ et elle comprend des œuvres, parfois moins récentes, de Mario Mafai, Virgilio Guidi, Fausto Pirandello, Toti Scialoja, Renato Guttuso ou encore Afro Basaldella. Dans un article paru dans le quotidien économique *Il Globo*, Palma Bucarelli rend compte⁵⁹⁹ de ce qui lui semble être les œuvres les plus intéressantes. Elle insiste particulièrement sur celles des Romains, quand bien même l'objectif de l'exposition est de dresser un panorama général de l'art italien et notamment de mettre en rapport les travaux les plus récents réalisés du Nord au Sud de la péninsule. Ainsi, en dehors des œuvres de jeunes gens (Giulio Turcato, Giovanni Stradone, Toti Scialoja) Palma Bucarelli évoque le *Nudo* de Mafai, qui avait été montré à la Quadriennale de 1935⁶⁰⁰. De Ziveri, l'exposition présente : *Modella nello studio*⁶⁰¹ et Guttuso est représenté par une grande nature-morte qui sera remplacée par la *Crucifixion* de 1942 lors de l'exposition américaine.

Le rôle de Lionello Venturi dans ces échanges est bien connu. De retour d'exil à la Libération, l'historien fait assaut de pédagogie en faveur de l'art américain moderne. Son action est soutenue par d'autres initiatives. Ainsi, dès 1946 ouvre la galerie *l'Obelisco* dirigée par Irene Brin (pseudonyme de Maria Vittoria Rossi, 1912 – 1969, qui fut entre autres correspondante en Italie des célèbres magazines *Vogue* et *Harper's bazar*) et son mari, le marchand Gaspero del Corso, qui quittent alors *La Margherita*. Ce lieu devient rapidement une « tête de pont » pour l'axe Rome-New York qui va se développer au cours de la décennie suivante. Plus tard, comme on le sait, la capitale

35,5 cm, Le Vatican, Musées du Vatican. L'œuvre a été donnée à la collection d'art moderne du Vatican par les héritiers de De Sica.

597 Voir : Nadja Perilli, « Les Américains à Rome », dans *Les Années 50 à Rome. Du Néoréalisme à la Dolce Vita* [exposition, Mons, Musée des Beaux Arts, 12 octobre 2003 – 1er février 2004], Snoek Publishers, Gand, 2003, p. 71-76.

598 *15 artisti in partenza per gli Stati Uniti*, [exposition, Rome, Galleria del Secolo, 1945].

599 Palma Bucarelli, « Sala d'aspetto », *Il Globo*, Rome, 10 novembre 1945.

600 Mario Mafai, *Nudo (Nudo in riposo)*, 1933, huile sur panneau, 98 x 145 cm, Rome, GNAM (reproduit en annexe, Fig. 45).

601 Alberto Ziveri, *Nudo (Modella nello studio)*, 1942, huile sur toile, 110 x 92 cm, en dépôt à la GNAM.

italienne devient un lieu important pour l'histoire de l'art américain⁶⁰². Sebastian Matta s'installe à Rome dès 1949 et signe un contrat avec la *Galleria del Secolo*. Cy Twombly y élit domicile dix ans plus tard, après avoir exposé à *La Tartaruga*. Quand Willem De Kooning vient à Rome en 1959, il est accueilli à l'aéroport par Afro et par le galeriste Plinio de Martiis qui expose les *Combine paintings* à *La Tartaruga*⁶⁰³. La musique n'est pas en reste, puisque des musiciens de jazz aussi importants que Chet Baker et Louis Armstrong se produisent dans les clubs de la capitale.

La production artistique italienne, même si elle s'élabore en écho à la situation internationale, répond aussi à des problématiques d'ordre national, comme le besoin de représentations de la guerre qui vient de s'achever.

c) Une nouvelle génération de critiques et d'intellectuels ?

Après la guerre, la critique artistique ne se renouvelle pas de fond en comble. En revanche, la presse connaît des changements sans précédent, avec la disparition des organes fascistes et la multiplication des titres, en particulier liés aux nouveaux partis politiques⁶⁰⁴. À la Libération, les journaux de la Résistance, jusque-là diffusés dans la clandestinité, paraissent très rapidement au grand jour. En dehors des organes de partis, on trouve aussi des quotidiens indépendants comme *Il Tempo*, publication nouvelle qui se définit d'abord comme « *quotidiano socialdemocratico* » (« quotidien social-démocrate ») avant de se présenter comme un journal indépendant, accueillant le critique d'art Virgilio Guzzi et *Il Messaggero*, d'abord interdit pour sa compromission fasciste, puis bientôt ré-autorisé. Comme l'écrit Paolo Murialdi à propos de la sociologie des nouveaux journalistes :

Les rédactions des journaux de partis sont composées presque exclusivement de militants de peu de métier mais riches de ferveur intellectuelle et de passion politique ; dans les autres journaux se retrouvent, à côté de quelques journalistes antifascistes, des professionnels plus ou moins compromis avec le régime fasciste. C'est le commencement des déguisements et des sauvetages⁶⁰⁵.

La *Federazione nazionale della stampa italiana*, à qui est confiée la mission de mener à bien l'épuration dans les milieux journalistiques, choisit la voie de la pacification⁶⁰⁶. Cependant, une telle attitude, si elle permet à la presse de continuer à fonctionner dans un calme relatif, entrave aussi le

602 Voir : Nadja Perilli, « Les Américains à Rome », *op. cit.*

603 Une exposition a eu lieu qui montrait les photographies que De Martiis a prises de ses amis américains : dir. Maria Silvia Farci, *Americani a Roma: Twombly, Rauschenberg, Castelli, De Kooning, Marca-Relli, Marisol, Mead, Solomon, Millenovecentocinquanta e Millenovecentosessanta : fotografie di Plinio De Martiis* [exposition, Rome, Spazio Fendi, 5-28 juin 2003].

604 Voir en particulier : Paolo Murialdi, *La stampa italiana, dalla Liberazione alla crisi di fine secolo*, Laterza, Bari, 1998.

605 Paolo Murialdi, « *Le redazioni dei giornali di partiti sono composte quasi esclusivamente da militanti, privi di mestiere ma ricchi di fervore intellettuale e di passione politica ; negli altri giornali si ritrovano, accanto a qualche giornalista antifascista, professionisti più o meno compromessi col regime fascista. Cominciano i camuffamenti e i salvataggi.* », *La stampa italiana ...*, *op. cit.*, p. 13

606 Voir Paolo Murialdi, *La stampa italiana ...*, *op. cit.*, p. 43.

renouvellement de son personnel.

Dans un premier temps, les compte-rendus des grands événements artistiques suivent toujours la même structure qu'avant la guerre. Au long de plusieurs numéros, les journalistes évoquent d'abord les mondanités liées à l'inauguration de l'exposition, puis analysent les éléments qui leurs semblent les plus remarquables avant de tirer des conclusions lorsque l'événement s'achève. Cependant, comme le remarque le professeur Pascale Puma-Budillon : « Le genre même de la critique artistique évolue, [...] de l'« *elzeviro* » littéraire ou mondain vers un genre plus technique et plus spécialisé. »⁶⁰⁷. Enfin, la sociologie de la critique se modifie : l'époque où une grande partie des critiques d'art est constituée de poètes touche à sa fin. La figure de l'historien de l'art s'affirme :

Tandis que se profilait, avec des caractères toujours plus distincts, la figure du critique d'art, dans la plupart des cas autonome par rapport à celle du théoricien, au niveau académique s'affirmait toujours plus l'autorité de quelques chercheurs qui donnait lieu à de véritables écoles⁶⁰⁸.

Il faut donc distinguer les critiques confirmés et les nouveaux, qui arrivent sur le devant de la scène dans l'effervescence de l'après-guerre. Pascale Puma-Budillon fait le point sur ces changements :

Les grands critiques continuent à être de grands professeurs universitaires, mais ils sont beaucoup plus nombreux que dans l'après-guerre et l'on reconnaît parmi eux les élèves des grands maîtres d'alors⁶⁰⁹.

Parmi les critiques les plus influents, Roberto Longhi, dont on a vu l'importance pour la *Scuola di via Cavour*⁶¹⁰, revient dans le paysage artistique, après avoir été suspendu par les fascistes de sa chaire d'histoire de l'art médiéval et moderne de l'Université de Bologne en 1943. Après l'échec de sa candidature à la chaire d'histoire de l'art à l'université de Rome (elle reviendra à Lionello Venturi), il devient professeur à l'Université de Florence en 1949. Après guerre, il retrouve son magistère : autour de lui gravitent toujours Emilio Cecchi et Anna Banti, son épouse depuis 1924 mais aussi de nouvelles personnalités de la scène culturelle, comme les écrivains Pier-Paolo Pasolini et Giorgio Bassani. Il continue de défendre une critique à l'ancienne mode, au style très littéraire. Son opposition viscérale à Venturi puis à Argan, tous deux défenseurs de la modernité abstraite, est bien connue⁶¹¹.

607Pascale Puma-Budillon, « *Lo stesso genere della critica artistica evolve, nel corso del periodo contemplato, dall'elzeviro letterario o mondano verso un genere più tecnico e più specializzato.* », *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi, 1948 – 1968*, op. cit., p. 10. L'« *elzeviro* » est, dans la tradition journalistique italienne, un article de critique culturelle de taille conséquente, à l'argumentation élaborée et au style très littéraire.

608Rossana Bossaglia, « *Mentre si veniva profilando, con caratteri sempre più distinti, la figura del critico d'arte, in vari casi autonoma rispetto a quella del teorico, a livello accademico si affermava sempre di più l'autorevolezza di alcuni studiosi che davano luogo a vere e proprie scuole.* », « *Arti figurative* », dir. Corrado Stajano, *La cultura italiana del Novecento*, Laterza, Bari, 1996, p. 110.

609Pascale Puma-Budillon, « *I grandi critici continuano ad essere grandi professori universitari, ma sono molto più numerosi rispetto al dopoguerra e tra di loro si riconoscono gli allievi dei grandi maestri di allora.* », *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi, 1948 – 1968*, op. cit., p. 10.

610 Voir p. 57.

611Luiz Marques, « *Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan. Un confronto intellettuale* », *Figura*, Studi sull'immagine

Il participe activement à l'organisation de la Biennale de Venise entre 1948 et 1956 et exerce plusieurs responsabilités différentes jusqu'à sa démission en 1958, à cause de l'introduction d'un prix d'art sacré qu'il considère comme une manœuvre inadmissible de la part de la Démocratie Chrétienne. Pendant ce temps, comme directeur de la commission pour l'art figuratif, il opère une sélection parmi les Italiens de niveau international. Cependant, il emploie surtout son énergie à ses travaux sur l'art ancien et se montre très négatif à propos des nouvelles tendances⁶¹². Longhi s'engage néanmoins en faveur des réalistes, bien qu'il déplore rapidement une stagnation du mouvement⁶¹³. C'est ainsi qu'il écrit les textes de présentation pour les expositions d'Alberto Ziveri à la *Nuova Pesa* en 1960 puis en 1964⁶¹⁴.

La revue mensuelle *Paragone*⁶¹⁵ qu'il a créée à Florence en 1950 traite essentiellement d'art moderne et non de création contemporaine, à quelques exceptions près tout de même, dues à Francesco Arcangeli principalement. En 1957, Guttuso y publie néanmoins un article intitulé « *Del realismo* »⁶¹⁶ dans lequel il se défend de l'accusation qui lui est faite de pratiquer une forme de réalisme socialiste. L'année suivante, la revue fait paraître une lettre élogieuse adressée par Longhi à Guttuso, à propos de l'exposition new-yorkaise de ce dernier⁶¹⁷. Longhi compare le peintre à Michel-Ange et à Luca Signorelli. Guttuso se servira de ce texte comme présentation pour la Biennale de Venise de 1960, ce qui montre bien le poids qu'il attribue aux écrits de Longhi.

Lionello Venturi (1885 – 1961) est un défenseur actif de l'abstraction. Rentré de son exil américain dès 1945, il obtient bientôt un poste de professeur d'Art Moderne à l'université de *La Sapienza* (où il prend la suite de son père, Adolfo Venturi). Il prône une plus grande ouverture sur la culture européenne et ses cours mettent l'accent sur l'Impressionnisme et sur Cézanne comme fondements de la peinture moderne. Il se montre très actif dans l'organisation des Biennales et, jusqu'à sa mort, travaille beaucoup aux côtés de Palma Bucarelli à la GNAM, organisant notamment l'importante rétrospective de Picasso en 1953⁶¹⁸. Il défend ce qu'il appelle une « abstraction concrète » à travers le groupe des Huit : Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso,

nella tradizione classica, 2013, a. I, n°1 Universidade Estadual de Campinas, Unicamp (Brésil), consulté sur en ligne le 1er juillet 2013 à l'adresse : <http://figura.art.br/revista/studi-vari/roberto-longhi-e-giulio-carlo-argan-un-confronto-intellettuale-2/>

612 Voir : Pascale Puma-Budillon, « Roberto Longhi, la revue *Paragone*, Francesco Arcangeli et la Biennale de Venise des arts figuratifs de 1948 à 1968 », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, tome 99, n° 2, 1987, p. 1143-1155.

613 Pascale Puma-Budillon, « Roberto Longhi, la revue *Paragone*... », *op. cit.*, p. 1146.

614A. Ziveri [exposition, Rome, La Nuova Pesa], La Nuova Pesa, Rome, 1960 et Ziveri [exposition, Rome, La Nuova Pesa, 22 avril-9 mai 1964], La Nuova Pesa, Rome, 1964.

615 *Paragone : mensile di arte figurativa e letteratura*, créée par Roberto Longhi, Sansoni, Florence, 1950-.

616 Renato Guttuso, « *Del realismo* », *Paragone*, a.7, n°85, janvier 1957, Sansoni, Florence, p. 63-74.

617 Roberto Longhi, « *Lettera per la mostra di Guttuso a New-York* », *Paragone*, 101, 1958, p. 72-76, citée dans : Pascale Puma-Budillon, « Roberto Longhi, la revue *Paragone*... », *op. cit.*, p. 1149.

618 Lionello Venturi (avec la collaboration d'Eugenio Battisti et de Nello Ponente), *Picasso* [exposition, Rome, GNAM, mai-juillet 1953], De Luca, Rome, 1953.

Turcato, Vedova⁶¹⁹.

Pour l'histoire de l'École romaine, la personnalité la plus importante après guerre est sans doute l'historien de l'art toscan Carlo Ludovico Ragghianti (1910 – 1987)⁶²⁰. Membre actif de la Résistance et l'un des fondateurs du Parti d'Action, il devient sous-secrétaire d'État aux arts et spectacle de l'éphémère gouvernement de Ferruccio Parri (1945). Parallèlement à son enseignement d'histoire de l'art à la *Scuola Normale* de Pise, il organise, à Florence en 1967, l'importante exposition *Arte moderna in Italia 1915-1935*⁶²¹ sur laquelle nous reviendrons. C'est aussi un proche de Ferruccio Ferrazzi⁶²² auquel il consacre une monographie qui fait date en 1974⁶²³. Déjà, en 1956, il présentait une exposition de Melli au prestigieux Centre culturel Olivetti à Ivrea⁶²⁴. Il œuvre aussi pour obtenir en 1970 la donation à la Commune de Florence de la collection d'Alberto della Ragione⁶²⁵. Enfin, à la fin des années 1970, il obtient le transfert des archives de Cagli et de Mirko à Florence ainsi que la donation de la grande *Battaglia di San Martino*⁶²⁶ que Cagli avait réalisée pour la Triennale Milanaise de 1936 et qui est aujourd'hui exposée à la galerie des Offices⁶²⁷.

Enfin, il faut évoquer l'écrivain Marcello Venturoli (1915 – 2002) qui publie en 1945 un recueil intitulé « *Interviste di frodo* », ce que l'on pourrait traduire par *Entretiens de contrebande*⁶²⁸ car les personnalités du milieu de l'art qui se sont confiées à lui l'ont fait sans penser que leurs propos seraient jamais publiés. Le livre paraît avec de nombreux dessins inédits et des documents divers. Sur la quatrième de couverture, l'ouvrage se présente comme une promenade :

Il ne s'agit pas d'un traité scientifique sur la peinture, ni d'un vigoureux panorama de critique et d'esthétique, mais du journal d'un voyage à travers les ateliers, les salons, les galeries d'art, les assemblées, les cercles et cénacles, les rues et les place de Rome, entre 1943 et 1945⁶²⁹.

De son poste d'observateur à l'esprit particulièrement indépendant, Venturoli note les petits détails de la vie des artistes et en rend compte d'une plume acérée dans un second temps. Critique attiré de

619 Voir p. 201.

620 Sur Ragghianti critique d'art, voir : *Predella, rivista semestrale di arti visive*, a. X, n°28, « *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti* », Università di Pisa, Pise, 2010.

621 Dir. Carlo Ludovico Ragghianti, *Mostra arte moderna in Italia 1915-1935* [exposition, Florence, Palazzo Strozzi, 26 février-28 mai 1967], Marchi e Bertolli, Florence, 1967. Voir p. 256.

622 Voir : Irene Amadei, « *Ferruccio Ferrazzi e Carlo Ludovico Ragghianti* », dir. Fabrizio d'Amico et Netta Vespignani, *Ferruccio Ferrazzi. Visione, simbolo, magia. Opere 1915-1947*, 5 Continents, Milan, 2004, p. 29-38.

623 Carlo Ludovico Ragghianti et Jacopo Recupero, *Ferruccio Ferrazzi*, Officina Ed., Rome, 1974.

624 Carlo Ludovico Ragghianti, *Dipinti e sculture di Roberto Melli* [exposition, Ivrea, Centro Culturale Olivetti d'Ivrea, mai 1956], Arti Grafiche fratelli Pozzo, Turin, 1956.

625 Voir : *La raccolta Alberto della Ragione*, Museo d'arte contemporanea di Firenze, Centro Di Edizioni, Florence, 1970.

626 Corrado Cagli, *Battaglia di San Martino*, 1936, encaustique a tempera sur 9 panneaux, chaque panneau : 500 x 600 cm, Florence, Galerie des Offices.

627 Voir : *Cagli e la Battaglia di San Martino per Firenze* [exposition, Florence, Palazzo Strozzi, 28 avril-30 juin 1979], Vallecchi, Florence, 1979.

628 Marcello Venturoli, *Interviste di frodo*, op. cit.

629 Marcello Venturoli, « *Non è un trattato scientifico sulla pittura, né un poderoso panorama critico estetico, è un viaggio-diario attraverso gli studi, i salotti, le gallerie d'arte, le assemblee, i circoli e i cenacoli, le vie e le piazze di Roma, del 1943 al 1945* », *Interviste di frodo*, op. cit., quatrième de couverture.

Paese Sera jusqu'en 1962, il développe une pensée originale et indépendante. Ainsi, en 1948, il prend la défense de Cagli contre les attaques de *Formal*⁶³⁰ mais peut se montrer très sévère envers Ziveri en 1962⁶³¹.

Dans les conditions que nous venons de voir, comment se passe le renouvellement artistique à Rome ?

2) Un renouvellement artistique

a) Renzo Vespignani et la Nouvelle école de Rome

Après la guerre, le paysage romain se trouve à nouveau au cœur des préoccupations artistiques, mais de façon assez différente de ce qui était pratiqué jusqu'alors. Les artistes s'intéressent désormais à la Rome moderne et quotidienne, celle des périphéries en particulier plutôt qu'à celle, monumentale ou pittoresque, du centre historique. La guerre et ses ruines, mais aussi les déplacements à pieds, les déménagements qu'elle a provoqués ont modifié la vision que les artistes pouvaient avoir de la ville. Cet intérêt s'explique aussi par le fait que la capitale italienne est à ce moment-là en plein bouleversement. Dans les années 1950, comme l'on sait, Rome est la proie des promoteurs immobiliers : pour loger les réfugiés de guerre et la population qui continue d'affluer, les faubourgs de la ville s'étendent à l'infini, là où peu de temps auparavant se trouvait encore une vraie campagne. Ces changements du paysage urbain font un objet renouvelé pour les peintres.

Cesarina Gualino (1890 – 1892), qui est installée à Rome depuis le milieu des années 1930, lorsque le confinement de son époux l'a forcé à quitter Turin, se montre très sensible à cette dimension⁶³². Après avoir pratiqué la danse et favorisé les arts plastiques en accompagnant le mécénat de son mari, elle se plonge dans la peinture à la fin des années 1930 et se concentre, en dehors des natures mortes, sur les représentations des faubourgs de la capitale. Dans son traitement des toits par des touches de couleurs, on peut voir une nette inspiration des paysages de la période tonaliste de Mafai, en particulier des *Demolizioni in via Ripetta*⁶³³, une œuvre achetée par Gualino sur demande de sa femme⁶³⁴ lors de l'exposition de 1937 à *la Cometa*. En mai 1947, Cesarina Gualino tient son unique exposition personnelle au *Studio d'arte Palma* de Pier Maria Bardi, présentée par Lionello Venturi. Elle participe à la Biennale de Venise en 1948, ainsi qu'aux Quadriennales de 1951 et 1955.

630 Voir p. 240.

631 Marcello Venturoli, *Paese Sera*, 26 mars 1962, Voir p. 261.

632 Voir : dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco et Beatrice Marconi, *Cesarina Gualino e i suoi amici*, [exposition, Rome, Accademia Nazionale di San Luca, 4 juin-4 juillet 1997], Marsilio, Venise, 1997.

633 Mafai, *Demolizioni in via Ripetta*, 1936, huile sur toile, 50 x 37 cm, Rome, coll. Giuseppe Bertolami.

634 Beatrice Marconi, « *Cesarina Gualino, collezionare per ricordare* », dir. Laura Iamurri et Sabrina Spinazzè, *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Rome, 2001, p. 163.

Mafai de son côté, après avoir souvent peint le centre historique au filtre de l'expressionnisme, réalise des *Periferie* (« Périphéries ») très influencées par les toiles de Georges Rouault (1871 – 1958), dont le travail avait été présenté dans le pavillon français de la Biennale de Venise de 1948⁶³⁵. Franco Gentilini peint aussi des scènes de périphéries⁶³⁶ : le sujet est devenu un véritable *topos* du moment à l'orée des années 1950.

C'est aussi grâce à ses paysages que la réception des œuvres de Francesco Trombadori (né à Syracuse en 1886) connaît un regain de vitalité après la guerre. Arrivé à Rome en 1909, l'artiste suit des cours de peinture à la *Scuola Libera del Nudo* et à l'*Accademia di Belle Arti* en même temps que Cipriano Efisio Oppo, Mario Broglio et Virgilio Guidi. Installé à la villa Strohl-Fern depuis 1920, il se consacre essentiellement, après la seconde guerre mondiale, à la peinture de paysages, de Sicile notamment⁶³⁷, mais aussi de Rome⁶³⁸. L'artiste ne peint jamais en plein-air mais recompose ses vues dans son atelier et travaille souvent à partir de photos qu'il reporte sur la toile en la quadrillant. Duccio Trombadori, petit-fils de l'artiste et historien de l'art, appelle ces toiles des « paysages du silence »⁶³⁹ à cause de l'absence frappante de figure. Les vues d'une Rome désertée, si elles évoquent les places d'Italie de Giorgio De Chirico, ne sont pas une nouveauté⁶⁴⁰. Cependant, elles prennent un nouveau sens symbolique, plus macabre, et l'on peut y voir, avec Duccio Trombadori⁶⁴¹, une trace des drames de la guerre.

Cependant, le réalisme très formel de Trombadori pose problème aux défenseurs mêmes du réalisme. Contrairement à ses confrères plus jeunes, qui sont intéressés par la vie sociale de leur ville, Trombadori ne peint pas des *realia* (tramways, ménagères chargées d'emplettes, ruines de la guerre) et ses recherches sont avant tout plastiques. C'est ainsi qu'Alfredo Mezio écrit dans *Il Mondo* du 23 juin 1951 :

Un défaut, qui n'est pas celui du seul Trombadori mais bien de presque tous les peintres de paysage de ces derniers temps, est de ne plus voir la nature. La peinture métaphysique et celle du *Novecento* ont fini par détruire tout ce qui, dans un paysage, est l'élément vivant et incomparable : les peintres nourris uniquement de peinture, comme les poètes que Leopardi disait nourris uniquement de poésie⁶⁴².

635 Voir par exemple *La strada*, 1946, huile sur toile, 76 x 103 cm, Collection de la Ville de Pise, Italie, reproduit en annexe, Fig. 46.

636 Voir p. 212.

637 Voir p. 229.

638 Dir. Valerio Rivosecchi, *Francesco Trombadori, I paesaggi del silenzio, 1945 – 1961* [exposition, Rome, Archivio della Scuola Romana, 14 avril – 31 mai 1999], Archivio della Scuola romana, Rome, 1999.

639 Voir : *Trombadori. I paesaggi del silenzio, op. cit.*, p. 25. *Trinita dei Monti*, 1959, huile sur toile, 60 x 40 cm, Rome, Collection Donatella Trombadori, reproduit en annexe, Fig. 48, est un bon exemple de ces « paysages du silence ».

640 Elles sont caractéristiques du réalisme magique, en particulier des œuvres d'Antonio Donghi et de Riccardo Francalancia.

641 Duccio Trombadori, « *I paesaggi del silenzio* », *Trombadori. I paesaggi del silenzio, op. cit.*, p. 25.

642 Alfredo Mezio, « *Un difetto che non è soltanto di Trombadori ma di quasi tutti i pittori di paesaggio degli ultimi tempi è di non veder più la natura. La pittura metafisica e quella del '900 hanno finito per distruggere tutto ciò che in un paesaggio è l'elemento vivo e inconfondibile : i pittori nutriti di sola pittura come i poeti che Leopardi diceva nutriti di sola poesia.* », *Il Mondo*, 23 juin 1951, cité dans : *Trombadori. I paesaggi del silenzio, op. cit.*, p. 114

Personnalité indépendante, sicilien lui aussi, Mezio se montre donc réticent face au travail de synthèse de Trombadori. Pourtant, dans l'ensemble, ses œuvres sont plutôt bien reçues et se vendent bien, notamment auprès d'un petit groupe de collectionneurs fidèles⁶⁴³. En février 1955 par exemple, l'intégralité de l'exposition de Trombadori à *La Tartaruga* trouve des acquéreurs⁶⁴⁴.

Autre artiste pour qui la ville de Rome est un sujet de prédilection, Renzo (Lorenzo) Vespignani (1924 – 2001) a commencé à dessiner, peindre et graver pendant la guerre. Comme pour beaucoup de gens de sa génération, le conflit, vécu très jeune, est un événement fondateur : l'artiste arrive à maturité avec lui et par lui. À l'excitation – évidemment douloureuse – de vivre un moment historique se superpose le sentiment de liberté que donne la conscience d'une rupture déterminante sur le plan artistique. Ainsi, la ville éventrée par les bombardements devient un sujet inédit pour le jeune dessinateur, peintre et graveur.

Vespignani a grandi à *Portonaccio*, au Nord de Rome, dans une des *borgate* (ces banlieues dans lesquelles ont été envoyées les populations modestes du centre historique au fur et à mesure que celui-ci était rénové) parmi les plus pauvres. Ayant quitté rapidement le *Liceo artistico* dans lequel il ne se sentait pas à l'aise, Vespignani réalise une partie de sa formation en autodidacte. Il expose ses premières œuvres après la Libération seulement, en janvier et juin 1945 à *La Margherita*. Dans cette exposition, il présente essentiellement des œuvres graphiques qui montrent de manière frontale les victimes de la guerre ainsi que la ville éventrée par les bombardements, comme dans l'encre *Macerie* (« Ruines »)⁶⁴⁵, qui date de 1945. Cette première expérience se solde par un succès de vente inattendu : le jeune artiste paraît porteur d'un renouvellement qui emporte l'adhésion. Lors d'une exposition tenue en 1977, l'écrivain Berenice reviendra sur ce contexte :

Sa première exposition, en 1945, à Rome, le révèle comme un cas aberrant et inattendu dans le panorama de l'École romaine tardive : son signe mordant, « allemand », fortement inspiré de Grosz et de Dix, marque la fin de ce climat exténué, défait et parfumé qui avait eu comme protagonistes majeurs Mafai et Scipione⁶⁴⁶.

La même année, il participe à la première exposition de la *Libera Associazione Arti Figurative*. Il collabore aussi comme illustrateur à plusieurs revues politico-culturelles : *Domenica*, *Folla*, *Mercurio*, ou encore *La Fiera letteraria*. Sa ville est à la fois son sujet de représentation favori et

643 Sur les collectionneurs de Trombadori, voir : Valerio Rivosecchi, « Vita e opere », *Trombadori. I paesaggi del silenzio*, op. cit.

644 Voir : dir. Claudia Terenzi, *Roma 1948-1959, Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita* [exposition, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 30 janvier-8 juillet 2002], Skira, Milan, 2002, p. 105.

645 Renzo Vespignani, *Macerie*, 1945, encre de Chine sur papier, 32 x 24 cm, coll. particulière (reproduit en annexe, Fig. 47).

646 Berenice (Iolena Baldini), « La sua prima mostra, nel 1945, a Roma, lo rivela come caso anomalo e inatteso nel panorama della tarda scuola romana : il suo segno crudele, « tedesco », fortemente ispirato da Grosz e da Dix, segna la fine di quel clima estenuato, sfatto e profumato, che aveva visto come massimi protagonisti Mafai e Scipione. », *Renzo Vespignani, personale di grafica* [exposition, Turin, *Le immagini, studio d'arte contemporanea*, vernissage le 23 février 1977], Immagini e parole, Turin, 1977. Nous avons traduit *crudele* par « mordant » qui nous semblait correspondre aux traits incisifs de Vespignani.

une source de questionnement constant touchant différents domaines. C'est ainsi qu'en 1956, il fonde, avec des amis architectes, littéraires et réalisateurs, la revue *Città aperta* pour aborder les questions de culture urbaine⁶⁴⁷.

En réalité, Vespignani constitue pour l'historien de l'art une figure commode de transition entre l'avant et l'après-guerre. C'est ainsi que Valerio Rivosecchi pose la question : Vespignani est-il plutôt « l'héritier de l'expressionnisme d'Europe centrale ou le fruit tardif de la « *Scuola Romana* » ? Artiste d'avant-garde ou conservateur, attaché au métier et à l'histoire ? »⁶⁴⁸. En effet, si Vespignani pointe vers de nouvelles directions (notamment vers un réalisme renouvelé mais aussi, d'une certaine façon, vers l'informel), il ne cache pas les influences majeures que sont pour lui les paysages romains du réalisme magique ainsi que les *Démolitions* de Mafai.

Tous ces artistes sont appréciés pour avoir su donner de leur ville une image dynamique, qui colle aux événements et ne se cantonne pas aux *vedute* du centre historique. À défaut d'avoir profondément renouvelé le genre, sauf dans le cas de Vespignani, ils en ont modernisé l'objet. Le goût pour une certaine actualité, qui a fait le succès de ces représentations, explique aussi en partie la multiplication des images commémorant la seconde guerre mondiale.

b) Les images de la guerre

Au sortir du conflit, le pays cherche en effet à se doter de représentations de la guerre parce que cet événement complexe, ayant abouti aux déchirements de la guerre civile, est profondément dérangeant pour son unité. Si le moment de la Libération est celui des dessins rapides, faits sur le vif⁶⁴⁹, le temps passant, ces témoignages à chaud laissent place à des peintures ou des sculptures plus élaborées. Alors que les images réalisées pendant la Résistance ont été souvent montrées⁶⁵⁰, il manque encore des éléments d'analyse sur les représentations postérieures, en particulier les représentations publiques⁶⁵¹.

La guerre est le plus souvent montrée sur un mode déploratif, relativement consensuel, afin d'éviter des questionnements douloureux et potentiellement dangereux pour la nouvelle République. Plusieurs artistes romains se prêtent au jeu. Ils dénoncent alors la guerre comme une entité abstraite, un triste universel. Ils ont tendance à faire un art de témoignage, empathique, après avoir livré des

647 *Città aperta*, bimensuel puis mensuel, Rome, 1957-1958.

648 Valerio Rivosecchi : « *Erede dell'espressionismo mitteleuropeo o frutto tardivo della « Scuola Romana » ? Artista d'avanguardia o conservatore attaccato al mestiere e alla storia ?* », Valerio Rivosecchi, *Renzo Vespignani : catalogo ragionato dei dipinti 1943-2001*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2011, p. 12.

649 Certains de ces dessins ont fait l'objet d'une exposition : Mario De Micheli, Franco Ragazzi, *Artisti per la libertà, Disegni della Resistenza 1941-1945* [exposition, Sarzana, Cittadella, 3 avril-4 mai 1997], Ed. Giacché, La Spezia, 1997.

650 Voir p. 242.

651 Dir. Mario Isnenghi, *L'Italie par elle-même, lieux de mémoire italiens de 1848 à nos jours*, Editions de la rue d'Ulm, Paris, 2006.

dénonciations plus vigoureuses et expressionnistes durant le conflit. Ainsi, les œuvres ayant pour thème les exécutions de partisans ou la mort de victimes civiles se multiplient. S'il est difficile de déterminer une origine unique de ces travaux, selon Giulia Mafai néanmoins, son père aurait été le premier à traiter ces thèmes, dès avant le pacte d'acier, dans une anticipation visionnaire⁶⁵². Au cours d'un entretien, elle déclarait à propos des *Fantasie* :

Après la guerre, c'était la grande mode, en Italie, de faire un art, une peinture contre la guerre : des Fusillades, des trucs de Partisans... Et je tiens à dire que Mafai fut le premier à le faire : cela se trouve dans un catalogue et l'on ne peut pas plaisanter avec les dates. Et ensuite, dans l'après-guerre, alors que tout le monde faisait cela, Mafai est resté un peu "à côté". Ça n'était pas un combattant, mon père ; il était incapable de se faire de la publicité⁶⁵³.

Ces *Fantaisies* sont réalisées dans le plus grand secret. Après la guerre, la situation est évidemment bien différente et c'est une logique d'art officiel, avec ses concours et ses contraintes spécifiques, qui se met en place autour des représentations publiques de la guerre passée. Le mouvement est lancé avec l'édification du Mémorial des Fosses Ardéatines, érigé dans la carrière où ont été exécutés 335 otages en représailles de l'attentat partisan *via Rasella* le 23 mars 1944. La construction du mausolée, qui a été installé sur le lieu de l'exécution, a été décidée dès la Libération par la Commune de Rome qui publie rapidement un concours. Il est solennellement inauguré le 24 mars 1949 pour le cinquième anniversaire du massacre et demeure ouvert au public. Le projet de Mirko Basaldella, qui est associé aux architectes Giuseppe Perugini, Nello Aprile et Mario Fiorentini, sort vainqueur. Le sculpteur réalise les portails des grottes dans un style abstrait, proposant une solution décorative et chargée de sens⁶⁵⁴. Leur aspect, formé de lignes embrouillées, rappelle l'inextricabilité de la condition humaine et l'intrication des destins individuels et collectifs⁶⁵⁵, comme le remarque le commissaire d'exposition Arnaldo Romano-Brizzi :

Avec les portails, en fait, Mirko échappe à toutes les tentations rhétoriques, sortant de la chronique du fait particulier – même affreux, détestable et exécrationnel – pour reporter notre vision et considération à la tragédie humaine de toujours, quand l'homme ne sait plus envisager de respect pour soi ou pour autrui, mais seulement la chaîne infinie de la haine⁶⁵⁶.

L'œuvre a un grand retentissement. Par la suite, Mirko poursuit une belle carrière publique, réalisant

652 Sur les *Fantasie*, voir p. 146.

653 Giulia Mafai : « *Questo è il primo nucleo delle Fantasie.*

Poi, dopo la guerra, è andato molta di moda, in Italia, un' arte, una pittura contro la guerra : le Fucilazioni, le cose partigiane. E ci tengo a dire che Mafai è stato il primo : questo si trova sul catalogo, e sulle date non si può scherzare. E poi nel dopoguerra quando tutti lo facevano, Mafai è stato un po' "à côté". Non era un combattente mio padre, era proprio incapace di farsi pubblicità. », entretien avec l'auteur, Rome, Auditorium Parco della Musica, juin 2011.

654 Mirko Basaldella, trois portails, 1950-1951, bronze, Rome, Mausolée des Fosses Ardéatines (voir photographie en annexe, Fig. 49).

655 Voir notamment : Corrado Maltese, *Mirko : cancelli delle Fosse Ardeatine*, Accademia Editrice, Rome, 1968.

656 Arnaldo Romano-Brizzi, « *Con i Cancelli, infatti, Mirko sfugge a tutte le tentazioni retoriche, uscendo dalla cronaca del fatto particolare -pur tremendo, detestabile ed esecrabile- per riportare la nostra visione e considerazione alla tragedia umana di sempre, quando l'uomo non sa più considerare il rispetto per sé e per gli altri, ma solo la catena infinita dell'odio.* », dir. Arnaldo Romano Brizzi, Alberto Mazzachera, *Mirko nel tempo e nel mito* [exposition, Rome, Musei di Villa Torlonia, 1er avril-17 juillet 2011], Palombi Editori, Rome, 2011, p.11.

notamment le plafond de la salle des assemblées générales de la FAO (*Food and Agriculture Organization* des Nations Unies) à Rome en 1952.

Dans un style plus illustratif, Renato Mazzacurati, après une période d'isolement, délaisse son activité picturale et se spécialise dans la sculpture publique⁶⁵⁷. Pendant la guerre, Mazzacurati évoque son désaccord avec la situation en réalisant de petites sculptures : les *Gerarchie* (*Hiérarchies*)⁶⁵⁸, dont le titre fait référence aux hiérarques fascistes et à la revue créée par Mussolini en 1922). Il s'agit d'une pyramide humaine dans laquelle de petites figures supportent en se contorsionnant des personnages de plus en plus gras et au faciès de plus en plus porcin. Avec la série contemporaines des *Imperatori* (*Empereurs*), l'artiste représente les hommes de pouvoir sous les traits de figures ventripotentes, à la peau flasque et à l'allure fatiguée, prenant le contre-pied de l'homme nouveau fasciste que Mussolini essayait à grand-peine d'incarner, multipliant les séances sportives devant les objectifs et les caméras.

En 1956, le *Monument aux partisans*⁶⁵⁹ est inauguré à Parme, lors d'une cérémonie présentée par Guttuso et à laquelle participe le président de la République, Giovanni Gronchi (Démocratie Chrétienne). Cette œuvre est une réponse à un concours, lancé sur l'initiative des associations partisans de Parme en 1951, pour lequel Mazzacurati s'est associé à l'architecte parmesan Guglielmo Lusignoli (1920 – 2003). Le partisan de Mazzacurati, qui surmonte fièrement un socle rustique comme celui qui gît, mort, à ses pieds, sont des représentations à mi-chemin entre réalisme et allégorie, susceptibles de plaire au plus grand nombre. Guttuso insiste à la fois sur le réalisme de l'œuvre et sur son expressionnisme sous-jacent, qui donne l'effet d'une pulsation de vie dans la chair sculptée :

Le fond expressionniste qu'il y a dans son « classicisme », qui vibre sous la superficie et appartient à l'inspiration la plus authentique de Mazzacurati, non seulement ne trouble pas la solennité et la bonne tenue de la figure, mais anime et réchauffe toute l'image dans l'esprit anxieux de notre temps⁶⁶⁰.

Le monument, devenu symbole de la lutte partisane, est dynamité en 1961 par un néofasciste de 18 ans. Ce modèle s'exporte avec succès et, en 1960, Mazzacurati réalise même un monument

657Une lettre de Mazzacurati, adressée à Palma Bucarelli et datée du 8 septembre 1948 indique l'importance de l'enjeu financier (Rome, Bibliothèque de Maurizio Fagiolo dell'Arco).

658Renato Marino Mazzacurati, *Gerarchie*, 1944-1954, bronze, hauteur : 145 cm, Reggio Emilia, Museo Mazzacurati. Voir Fig. 50, en annexe.

659Renato Marino Mazzacurati, *Monumento al Partigiano* 1953-1956, bronze, Parme, Piazzale della Patria (voir photographie en annexe, Fig. 51). Le *Partigiano fucilato* qui se trouve aujourd'hui dans une cour de la GNAM est une réplique autographe laissée en 1998 en *comodato* par le *Partito Democratico di Sinistra* (dir. Stefania Frezzotti et Patrizia Rosazza-Ferraris, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia (1911-2011)*, Palombi Editori, Rome, 2012. p. 368).

660Renato Guttuso, « *Il fondo espressionista che c'è dentro questo suo « classicismo », che vibra sotto la superficie e appartiene alla ispirazione più autentica di Mazzacurati, non soltanto non turba la solennità e la compostezza della figura, ma anima e riscalda tutta l'immagine nello spirito ansioso del tempo nostro.* », *Il Contemporaneo*, Rome, 31 juillet 1955, cité dans : *Mostra di Marino Mazzacurati (1907-1969). Opere antifasciste* [exposition, Reggio Emilia, civici musei, 5 octobre-3 novembre 1974], XXX della Resistenza, Reggio Emilia, 1974, n. p.

pour la place des martyrs de Beyrouth au Liban⁶⁶¹. Ce monument, très populaire encore aujourd'hui auprès des Libanais, développe de façon plus ambitieuse les solutions de celui de Parme.

L'image du partisan permet de représenter l'héroïsme d'une population révoltée par le traitement qui lui est réservé. En cela, elle se rapproche des représentations de victimes civiles, qui est l'autre thème important des représentations de la Deuxième Guerre mondiale. Beaucoup de ces œuvres fonctionnent sur le mode d'une laïcisation de formes chrétiennes, selon un modèle qui date du début de la guerre : Guttuso avait ouvert la voie avec sa *Crucifixion* de 1942⁶⁶².

Le modèle de prédilection pour les images de guerre reste *Guernica*, à un moment où le post-cubisme s'impose comme le langage de la modernité. Finalement, on retrouve dans ces représentations plusieurs thèmes qui avaient été élaborés avant la guerre : un réalisme qui soit investi émotionnellement au-delà de la simple description, mais aussi la question de la synthèse des arts. Les œuvres à destination publiques sont prévues pour s'intégrer dans un espace spécifique et elles sont souvent élaborées en collaboration avec un architecte. Enfin, on retrouve une dimension mémorielle, dans l'honneur national rendu aux victimes de la guerre, rappelant l'usage qui en était fait sous le fascisme, même si le sens de cet hommage est évidemment opposé. Évoquant le *Monument aux partisans* de Mazzacurati, Guttuso se trouve obligé de faire des circonvolutions rhétoriques pour justifier ce retour à l'art monumental (l'on se rappelle que Mazzacurati a participé à la décoration statuaire du *Stadio dei marmi*⁶⁶³). Il commence ainsi sa présentation par cette affirmation :

Dans cette première moitié de siècle, d'année en année et d'occasion en occasion, une méfiance justifiée s'était développée à l'encontre de la sculpture célébrative et monumentale⁶⁶⁴ :

Puis il affirme qu'il ne faut pas condamner en bloc l'art monumental, dont la fonction publique est plus importante que jamais, mais repenser sa mise en œuvre dans le cadre de la nouvelle Italie. Dans cette argumentation, la fin justifie les moyens, qui, eux, sont neutres. Guttuso semble pourtant peu convaincu par sa propre argumentation et pratique peu une peinture publique. En revanche Mazzacurati continue de travailler à un art social à la force duquel il croit jusqu'à la fin de sa vie, comme le montre la déclaration écrite en 1968 à l'occasion de sa dernière exposition rétrospective⁶⁶⁵.

661Renato Marino Mazzacurati, *Monumento ai martiri*, 1960, bronze, Beyrouth, Place des Martyrs (voir photographie en annexe, Fig. 52). Le monument, situé en plein centre de Beyrouth, porte encore les traces de la guerre civile, malgré une restauration, afin de rappeler les souffrances subies alors par la population libanaise.

662Voir p. 142.

663Voir p. 126.

664Renato Guttuso, « *In questa prima metà del secolo, di anno in anno e di occasione in occasione, si era andata maturando una motivata sfiducia nei confronti della scultura celebrativa e monumentale.* », *Il Contemporaneo*, op. cit.

665Renato Marino Mazzacurati, « *Credo nella funzione civile della scultura [...]* », « *Io artista* », Mazzacurati, [exposition, Palazzo Pretorio di Prato, 1968], reproduit dans : Giancarlo Ambrosetti et Carla Marzi, *Marino Renato Mazzacurati, 1907-1969* [exposition, Reggio Emilia, Civici musei, 1983], Tecnostampa, Loreto, n. p.

c) Tentatives d'association

Face aux changements apportés par la Libération, les artistes romains mettent en place des modes d'organisation inédits. Certains sont le fruit d'initiatives individuelles, répondant à un objectif d'assistance mutuelle, comme l'*Istituto di Solidarietà Artistica* de Roberto Melli qui, déconnecté des problématiques artistiques, ne trouve finalement que peu d'écho parmi les artistes⁶⁶⁶. Dès 1944, a lieu la constitution de la *Libera Associazione Arti Figurative* (« Libre Association Arts Figuratifs » ou LAAF) qui prend modèle sur les Indépendants de Paris. Pour la première fois une initiative collective, née de l'action des artistes, se substitue aux structures du fascisme. La LAAF est une organisation très ouverte. Essentiellement apolitique, elle se donne pour but de d'organiser une exposition chaque année, sans réunir les œuvres par affinité stylistique et sans jury : tous ses membres peuvent donc présenter une œuvre. À travers l'association, les artistes entendent insérer leur recherche dans un contexte européen et même mondial.

Dans le catalogue de la première exposition qui a lieu au tout début de l'année 1945, le Président de l'association, Gino Severini explique ainsi son objectif :

Divers artistes de Rome, désormais libres de toute protection intéressée de la part de l'État, du Syndicat [fasciste des Beaux-Arts], etc., se sont spontanément réunis et, après différentes discussions marquées par la plus grande cordialité, ont construit une "Association Libre des Arts Figuratifs"⁶⁶⁷.

Les organisateurs sont des artistes confirmés, comme Gino Severini, qui est Président, ou Mafai, vice-Président. Le conseil de direction comprend Virgilio Guzzi, Pericle Fazzini, Renato Guttuso, Luigi Montanarini, Orfeo Tamburi ainsi que Toti Scialoja. Parmi ses membres, on trouve de jeunes artistes comme Titina Maselli, Renzo Vespignani, Giovanni Omiccioli mais aussi des figures plus âgées telles que Fausto Pirandello, Francesco Trombadori, Marino Mazzacurati.

L'expérience fait pourtant long feu. Au début de l'année 1945, dans un article de la revue communiste *Rinascita*, Mafai revient sur l'échec de l'association⁶⁶⁸. Il prend la défense des jeunes que Severini, déçu, a accusé de manquer d'audace et en appelle à un esprit d'optimisme :

Ces comportements, si las et absolument passifs, devront être secoués ; ils ont été utiles, et même nécessaires les années passées, fournissant une arme de défense contre ce climat dans lequel tout devait "aller très bien". Aujourd'hui ce n'est plus le cas, et gare à ne pas se laisser prendre par le scepticisme. Il est urgent, au contraire, de commencer un travail nouveau ; aujourd'hui, l'on peut compter sur un avenir qui reprend sa voie maîtresse, le terrain est dégagé à défaut d'être trop fleuri ; c'est encore mieux⁶⁶⁹.

666Voir p. 161.

667Gino Severini, « *Diversi artisti di Roma, oramai liberi da ogni interessata protezione statale, sindacale ecc., si sono spontaneamente riuniti e, dopo diverse discussioni improntate alla più grande cordialità, hanno costruita una "Libera Associazione Arti Figurative".* », [exposition, Rome, Galleria San Marco, 20 janvier-4février 1944], cité dans : Melli, 1992, *op. cit.*, p. 222.

668Mario Mafai, « *Possibilità per un'arte nuova* », *Rinascita*, a. II, n °3, 1945, reproduit dans : Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo*, *op. cit.*, p. 109-113.

669Mario Mafai, « *Questi atteggiamenti così stanchi e senz'altro passivi dovranno essere rimossi ; sono stati utili, addirittura necessari negli anni passati e fornivano un'arma di difesa contro quel clima dove tutto doveva « andare benissimo ».* Oggi no, e guai a lasciarsi prendere da scetticismi. E' invece urgente iniziare un nuovo lavoro ; oggi si può fare affidamento su un avvenire che riprende la sua strada maestra, il terreno è sgombro anche se non troppo

Donnant raison à Mafai, une nouvelle structure prend bientôt le relais de la LAAF : c'est l'*Art Club*, qui tire les leçons de cette première expérience.

Le mouvement est fondé à Rome en mars 1945 par le peintre polonais Josef Jarema (1900 – 1974) avec deux Italiens : Virgilio Guzzi (1902 – 1978), le défenseur du réalisme à la fin des années 1930 et Enrico Prampolini (1894 – 1956), ancien futuriste. Le premier catalogue nous indique qu'il réunit vingt-trois membres⁶⁷⁰. Comme la LAAF, l'*Art Club* entend renouer le dialogue entre l'art italien et les expériences menées à l'étranger. De plus, il se veut politiquement indépendant. Avec une grande lucidité, Virgilio Guzzi exprime rapidement cette recherche d'une position surplombante, qu'il voudrait une garantie contre les facteurs de division qu'il perçoit déjà à l'œuvre parmi les artistes romains :

[L'*Art Club*] se situe, du coup, au-dessus des polémiques qui, ayant éclaté dès l'arrivée des Alliés, menaçaient déjà, par l'attitude factieuse, la faible culture et la grande arrogance de quelques uns des polémistes, de dégénérer en bagarre et de se transformer en attaques personnelles sur des motifs qui, s'ils se donnaient l'air d'être de nature artistique, étaient en fait, et au pire sens du terme, politiques⁶⁷¹.

Sa première exposition a lieu en 1945 et s'intitule, de manière symptomatique, *Continuità*, (« *Continuité(s)* »). La dernière, *Peintres et sculpteurs de Rome*, a lieu à Menton de mai à juin 1964. En deux décennies, l'*Art Club* organise presque d'une centaine de manifestations, présentant ainsi en tout six-cents artistes. L'association publie un bulletin sur ses activités mais aussi sur l'actualité artistique romaine. Jusqu'à la fin des années 1940, l'*Art Club* se caractérise par la grande liberté stylistique et par l'autonomie de ses membres. C'est grâce à ces conditions que Capogrossi tient sa première exposition personnelle en 1946, à l'âge de 47 ans⁶⁷².

Dans son ouvrage sur l'œuvre mature de Francesco Trombadori, Valerio Rivosecchi revient sur un aspect peu connu de l'après-guerre : la multiplication des concours et des prix. Récemment, à l'occasion des cinquante ans du *Premio Gallarate*, une réflexion a été menée sur cette forme particulière d'événement artistique⁶⁷³. Les prix sont créés sur le modèle des prix fascistes de la fin des années 1930 et se multiplient sur tout le territoire italien dès la fin de la guerre. Ils viennent pallier le manque laissé par le Syndicat fasciste des Beaux-Arts, dans l'attente d'une reprise des grands événements nationaux que sont la Biennale de Venise et la Quadriennale de Rome. Ces manifestations permettent ainsi la confrontation des artistes à travers leurs travaux les plus récents.

fiorito ; ancora meglio. », « *Possibilità per un'arte nuova* », *op. cit.*

670 Roma sotto le stelle, *op. cit.*, p. 64.

671 Virgilio Guzzi, « *Si pone del colpo al di sopra delle polemiche che, scoppiate subito dopo l'arrivo degli Alleati, minacciavano già per la faziosità e la poca cultura e la molta arroganza di taluni polemisti di degenerare in rissa e di risolversi in attacchi personali su motivi i quali, coll'aria di voler essere artistici, erano poi, e nel peggior senso, politico.* », « *Arti Figurative* », *Art Club* n° 4, 1945, cité dans : *Roma sotto le stelle, op. cit.*, p. 64.

672 Giuseppe Capogrossi, Rome, Art Club, janvier-février 1946.

673 Voir : dir. Emma Zanella Manara, *Il 1950. Premi ed esposizioni nell'Italia del dopoguerra* [exposition, Gallarate, Civica galleria d'arte moderna, 19 novembre 2000-11 février 2001], Niccolini ed., Gavirate, 2000.

Ils permettent aussi d'attirer l'attention sur une localité excentrée – tout en lui apportant les retombées économiques qu'un tel événement implique – ou sur l'organisation qui est à l'origine du prix.

Le plus souvent en effet, les concours portent sur un thème lié au statut de l'institution qui l'organise, cette dernière tirant des avantages publicitaires de la manifestation. La nature des prix attribués est très variables : ils peuvent être d'un million de lires pour le prix Michetti, fondé en 1947 et qui existe encore aujourd'hui, ou bien d'un veau (vivant) ou d'une tomme de fromage dans le cas du *Premio Suzzara*, organisé par le PCI⁶⁷⁴. À l'origine de ce dernier prix, se trouve le publicitaire Dino Villani, qui forge le slogan : « Un veau pour un tableau ne rabaisse pas le tableau : il élève le veau. »⁶⁷⁵. Les prix en nature sont en effet très nombreux et attirent en foule les artistes, mêmes reconnus. Encore en 1961, le *Premio Valentino*, organisé par un restaurateur, offre cinq mois de repas gratuits à un artiste âgé de moins de 30 ans pour une composition abstraite ou figurative⁶⁷⁶. Le jury est composé de personnalités comme Cagli, Mazzacurati ou Capogrossi. Enfin, le *Premio Scipione*, organisé par la commune de Macerata en hommage à l'illustre enfant du pays, est remporté par Cavalli en 1957⁶⁷⁷. Les artistes de l'École romaine, qui sont déjà des personnalités confirmées, participent néanmoins régulièrement à ces événements, comme membres du jury mais aussi comme concurrent, afin de se faire connaître d'un plus grand nombre et surtout parce qu'une telle participation leur est utile pour rester dans le mouvement. Comme l'écrit Enrico Crispolti :

La nature même, en quelque sorte compétitive, de l'exposition, qui vise la distinction à travers les prix attribués, constituait [...] quelque chose de différent des commandes publiques hégémoniques, en ces années de marché et de collectionnisme plutôt limités⁶⁷⁸.

A côté de ces initiatives, d'autres institutions prennent le relais et jouent un rôle de premier plan dans le développement de la création contemporaine.

674Fondé en 1948, ce prix avait un jury qui comprenait, en plus des experts traditionnels (artistes, galeristes, historiens d'art ...), un ouvrier, un employé et un paysan. Voir : Antonello Negri, « *Storia e caratteri di una collezione* », *Galleria del Premio Suzzara: catalogo delle opere, 1948-2003*, Ed. Comune di Suzzara, Associazione Galleria del Premio Suzzara, 2004, p. 11-14.

675Dino Villani, « *Un vitello per un quadro non abbassa il quadro : innalza il vitello.* », cité dans : *Il 1950. Premi ed esposizioni... op. cit.*, p. 24.

676Ce prix fait l'objet d'un reportage télévisé diffusé dans le cadre de la *Settimana Incom* (Luce) et est visible sur le lien suivant, consulté le 20 juin 2013 : <http://www.archivioluce.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=35891&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=false§ion=/>

677Voir p. 353.

678Enrico Crispolti, « *La stessa natura in qualche modo agonistica dell'esposizione, mirata anche ad una segnalazione attraverso i premi assegnati, costituiva d'altra parte qualcosa di diverso sul piano di una committenza pubblica egemone, in anni di relativamente scarso mercato e collezionismo [...].* », « *Una riflessione su storicità, fortuna e crisi (e sopravvivenza) dell'istituzione « Premio »* », *Il 1950. Premi ed esposizioni ...*, op. cit., p. 30.

3) Les institutions

a) La Galleria Nazionale d'Arte Moderna

La *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* (GNAM), dirigée par Palma Bucarelli (1919 – 1998), occupe une position centrale dans ce paysage⁶⁷⁹. Palma Bucarelli est nommée *soprintendente* (« surintendante », dépendant alors directement du ministère de l'Instruction Publique) en 1941. La jeune femme s'est fait remarquer par son zèle à évacuer les œuvres du musée afin de les protéger d'éventuels bombardements⁶⁸⁰. À ce moment-là, le musée de la *Valle Giulia* fonctionne encore sur le modèle des institutions du XIX^{ème} siècle : l'architecture imposante de Cesare Bazzani abrite des cimaises colorées, recouvertes d'une profusion d'œuvres. Après la Libération, Palma Bucarelli bénéficie d'un budget important et d'une grande liberté d'action. Alors que le musée reçoit en dépôt les œuvres de la galerie Mussolini, elle entreprend de faire de son institution un lieu de premier ordre pour la création contemporaine. Femme de caractère, elle sait imposer des choix audacieux, défendant, entre autres, l'abstraction et l'art informel dans les années 1950 ou l'art cinétique par la suite. Ainsi, l'acquisition (grâce à un don de l'artiste) et l'exposition du *Grande Sacco*⁶⁸¹ d'Alberto Burri en 1959 lui vaut d'après polémiques ainsi qu'une interrogation parlementaire. Elle s'entoure de Lionello Venturi qui lui apporte son expérience des musées américains, puis de Giulio Carlo Argan, l'élève de Venturi, après la mort de ce dernier survenue en 1961. Pour la première fois, le musée compte dans la vie artistique contemporaine : ses expositions deviennent une source à laquelle s'abreuvent les jeunes artistes, avides de connaissances sur la situation artistique, tandis que l'institution joue pleinement son rôle de consécration des valeurs artistiques.

En 1944, la GNAM rouvre ses portes avec une exposition d'art contemporain italien, organisée avant tout à l'attention des Alliés⁶⁸². Inaugurée le 10 décembre 1944, elle reste ouverte jusqu'au 15 septembre 1945 et comprend dix salles. Cette initiative semble répondre à une réelle demande de la part des Américains, dont beaucoup cherchent à connaître davantage la culture

679Le musée a lancé récemment une campagne de recherches sur sa propre histoire. Voir le catalogue : dir. Mariastella Margozi, *Palma Bucarelli, il museo come avanguardia*, [exposition, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 26 juin 2009-11 janvier 2010] Electa, Milan, 2009 ; dir. Massimo Mininni, *Le storie dell'arte : grandi nuclei d'arte moderna dalle collezioni della GNAM : Afro, Balla, Burri, Capogrossi, Consagra, De Pisis, Fontana, Gnoli, Guerrini, Lencillo, Mafai, Manzoni, Martini, Melli, Morandi, Novelli, Pascali, Prampolini, Raphaël, Rosso, Sironi* [exposition, Rome, GNAM, 24 février-23 octobre 2011], Electa, Milan, 2011 et dir. Stefania Frezzotti et Patrizia Rosazza-Ferraris, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia...*, op. cit.

680Stockant d'abord les œuvres au rez-de-chaussée du musée, elle fait ensuite transporter 672 peintures et 73 sculptures au Palais Farnese de Caprarola (Latium) au cours de l'automne 1941. Les œuvres restent là jusqu'en 1943. Voir : *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cronache e storia*, op. cit., p. 344 ainsi que les souvenirs de Palma Bucarelli : *1944: cronaca di sei mesi*, De Luca, Rome, 1997.

681Alberto Burri, *Grande Sacco*, 1952, sac de toile, ficelle et acrylique sur toile, 150 x 250 cm, Rome, GNAM.

682Voir : Mariastella Margozi, « *L'esposizione d'arte contemporanea, 1944 – 1945, il presagio della gloria* », *Palma Bucarelli, il museo ...*, op. cit., p. 22-26.

italienne. D'ailleurs le catalogue paraît dans une version anglaise⁶⁸³. Palma Bucarelli saisit l'occasion qui lui est donnée pour montrer que l'art italien ne s'arrête pas au début du XVII^{ème} siècle et pour esquisser une histoire de l'art de la première moitié du siècle écoulé. L'objectif est ainsi d'ouvrir des perspectives pour la création contemporaine. La rétrospective historique qu'elle présente commence avec la Sécession romaine et mène jusqu'au *Cardinal Decano*⁶⁸⁴ de Scipione, qui constitue l'apogée du parcours. Dans le catalogue, Bucarelli s'attarde sur cette œuvre, mettant en avant sa force de rupture :

On s'aperçoit tout de suite que quelque chose de neuf est intervenu dans l'eau calme de l'archaïsme ou dans celle, brillamment abstraite, de l'art italien⁶⁸⁵.

Mafai est aussi représenté par ses *Démolitions* et ses *Fleurs sèches*, des œuvres datant d'après la période de la *Scuola di via Cavour*. Enfin, viennent les artistes que Palma Bucarelli considère comme ses protégés et dont elle entend aider la carrière : Afro et Mirko Basaldella, Orfeo Tamburi, Fausto Pirandello, Marino Mazzacurati, Virgilio Guidi, Renato Birolli, Luigi Bartolini, Giovanni Stradone, Francesco Gentilini et Renato Guttuso. Enfin, Toti Scialoja et Pericle Fazzini ferment l'exposition, avec un petit mot sur Leoncillo.

Palma Bucarelli met en place une politique d'achats qu'elle défend avec ténacité auprès du ministère de l'Éducation Nationale dont dépend la GNAM. Le musée réalise des acquisitions lors des Biennales de Venise et des Quadriennales de Rome. De plus, Palma Bucarelli connaît personnellement de nombreux artistes comme l'atteste sa correspondance et elle procède parfois à des achats directement auprès de l'artiste, comme c'est le cas pour l'*Autoportrait* de Melli en 1945⁶⁸⁶. Elle est aussi en contact étroit avec les grandes galeries de Rome et de Milan et suit donc au plus près l'actualité artistique. Enfin, la GNAM bénéficie de nombreuses donations. Le musée connaît plusieurs réorganisations sous la direction de Palma Bucarelli (en 1951, 1959 et 1968). Toutes sont effectuées selon des critères chronologiques et non plus géographiques comme c'était le cas précédemment. Cependant, l'action de Bucarelli se distingue autant par les expositions qu'elle organise que par l'accroissement important de la collection permanente.

Elle montre une ferme volonté de réintégrer l'art italien et son histoire dans le champ international. Comme on l'a vu, la galerie accueille d'abord l'exposition *Pittura Francese d'oggi* (Peinture française d'aujourd'hui) qui se tient de septembre 1946 au mois de janvier de l'année

683Palma Bucarelli, *il museo ...*, op. cit., p. 22.

684Scipione, *Ritratto del Cardinal Vannutelli (Il Cardinal Decano)*, 1930, huile sur panneau, 133,7 x 117,3 cm, Rome, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea (reproduit en annexe, Fig. 8).

685Palma Bucarelli, « *ci si accorge subito che qualcosa di nuovo è intervenuto nell'alta quiete arcaica o lucidamente astratta dell'arte italiana.* », « *Introduzione* », *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Esposizione di arte contemporanea, 1944 – 45*, GNAM, Rome, 1944, p. 13, cité dans : Mariastella Margozzi, « *L'Esposizione d'arte contemporanea, 1944 – 45'. Il presagio della gloria* », *Palma Bucarelli, il museo ...*, op. cit., p. 25.

686Roberto Melli, *Autoritratto*, 1945, huile sur toile, 47 x 56 cm, Rome, GNAM.

suiuante et est organisée par le Ministère français des Affaires étrangères et l'Association française d'action artistique⁶⁸⁷. La possibilité qu'elle offre de se confronter au cubisme et au né-ocubisme en fait un moment important dans l'évolution de nombreux artistes italiens.

D'autre part, le programme d'exposition de la GNAM, largement ouvert sur l'art le plus contemporain, qu'il soit italien ou international, a laissé une place importante aux Romains. Palma Bucarelli est aussi tout-à-fait consciente des enjeux marchands de ces expositions et choisit d'inclure dans ses collections des artistes jeunes dont elle apprécie le travail pour accroître leur notoriété et faire monter le prix de leurs œuvres, au détriment parfois d'artistes déjà consacrés⁶⁸⁸. La *soprintendente* sait aussi naviguer entre les différentes pressions politiques qu'elle rencontre : entourée de collaborateurs plutôt proches du PCI, elle réussit à maintenir une bonne entente avec son administration de tutelle ainsi les membres des gouvernements démocrates-chrétiens successifs. Les expositions de la GNAM sont enfin des événements mondains : Palma Bucarelli est connue pour sa beauté et son goût pour les vêtements de haute couture.

Giuseppe Capogrossi compte parmi les amis proches de Palma Bucarelli. Quelques trente ans après sa première exposition personnelle à l'*Art Club* en 1946 et deux ans après sa mort, la GNAM lui consacre une grande rétrospective en 1974-1975, présentée par Bruno Mantura⁶⁸⁹. Palma Bucarelli revient alors sur la période figurative de l'artiste, en insistant sur le fait que celui-ci n'aurait certainement pas apprécié que ces œuvres soient exposées aux côtés de son travail informel. Cette exposition est la dernière organisée par Palma Bucarelli : de plus en plus contestée, la *soprintendente* part à la retraite en 1975.

A quelques centaines de mètres de la *Valle Giulia*, où se situe la GNAM, la villa Strohl-Fern constitue un autre lieu important pour l'École romaine dont le statut est bouleversé après la guerre.

b) Le destin troublé de la villa Strohl-Fern

La villa Strohl-Fern est, au début du siècle, une communauté d'artistes d'un type bien particulier⁶⁹⁰. Cette villa, située en plein cœur de Rome (sur les contreforts du *Pincio*, juste derrière la *Piazza del Popolo*) appartenait à un riche Alsacien, Alfred-Wilhelm Strohl (1847 – 1927), qui a fait rajouter à son nom le mot de Fern (« loin » en alsacien), pour indiquer sa condition d'exilé.

687 *Pittura francese d'oggi* [exposition, Rome, GNAM, septembre 1946-janvier 1947], Rome, 1946. L'exposition est ensuite présentée au Musée Ca' Pesaro à Venise.

688 *Palma Bucarelli, il museo ...*, op. cit., p. 10.

689 En 1999, a lieu à la GNAM une autre exposition rétrospective de Capogrossi, à nouveau présentée par Bruno Mantura, lequel a édité entre temps un ouvrage sur les débuts de l'artiste : Bruno Mantura, *Capogrossi fino al 1948*, De Luca Ed., Rome, 1986. Voir p. 361.

690 Voir l'ouvrage dédié à Antonello Trombadori à l'initiative de l'Institut Suisse de Rome : Caterina de Feo, *Alfred Wilhelm Strohl-Fern*, Davide Ghaleb Editore, Rome, 2010, ainsi que : Lucia Stefanelli-Torossi, *Gli artisti di Villa Strohl – Fern tra simbolismo e Novecento*, De Luca, Rome, 1983, et encore : Christine Thomé, *Die panartistische Utopie des Alfred Strohl-Fern : eine Künstler-Villa in Rom*, Scaneg, Munich, 2010.

Malgré les recherches menées⁶⁹¹, on connaît toujours peu de choses sur cette personnalité. Fils de commerçant, il avait suivi une formation de peintre et de sculpteur à l'académie de Charles Gleyre à Paris. Arrivé à Rome en 1879 après avoir quitté l'Alsace devenue allemande, Strohl-Fern s'était fait rapidement construire une villa pour son habitation, sur un terrain de 8 hectares à la lisière du centre de Rome qu'il avait racheté à la famille Borghese. Il avait mis le parc de la villa à la disposition des artistes et des écrivains de tous pays et de toutes tendances, qui habitaient avec leurs familles des ateliers-appartements au confort plutôt spartiate. Ces logements peu onéreux étaient recherchés et une sociabilité informelle s'était développée autour de la villa Strohl-Fern.

Parmi les artistes qui ont vécu à la villa⁶⁹², la grande majorité est italienne, même si l'écrivain Rainer Maria Rilke (1875 – 1926), de nationalité autrichienne, y aurait séjourné quelques temps, ainsi que les peintres russes Ilya Repine (1844 – 1930) et Mikhaïl Vruble (1856 – 1910)⁶⁹³. Les résidents italiens sont des membres importants de la vie artistique romaine. Cipriano Efisio Oppo y a vécu de 1914 à 1930, Francesco Trombadori de 1919 à sa mort, en 1961, les époux Nino et Pasquarosa Bertoletti de 1913 à 1916, Francesco di Cocco, enfin, a partagé quelques temps un atelier avec Arturo Martini. Les écrivains sont aussi accueillis, comme l'historien de l'art Giuliano Briganti, l'écrivain Bruno Barilli, ou encore Carlo Levi après la seconde guerre mondiale.

Prendre en compte dans leur spécificité ces artistes de la villa Strohl-Fern permet de donner une vision plus large de l'École Romaine, notamment à ses débuts. Comme l'exprime Donatella Trombadori (née en 1929), la fille de Francesco Trombadori et la sœur d'Antonello dans un entretien :

En 1926, quand a lieu justement le fameux rappel à l'ordre de De Chirico etc., à la grande exposition du *Novecento Italiano* qui s'est tenue à Milan, il y avait de très nombreux artistes de la villa Strohl-Fern. Donc, des artistes qui par la suite ont été insérés et reconnus par la critique comme faisant partie de l'École Romaine, à savoir Carlo Socrate, Virgilio Guidi, Attilio Tornesini, un grand sculpteur, et Francesco Trombadori. À la villa, il y avait aussi Ercole Drei, il y avait Attilio Selva, il y a eu quelques temps Arturo Martini. Donc la villa a été un creuset d'artistes de toutes tendances, parmi lesquels quelques représentants importants de l'École Romaine⁶⁹⁴.

Elle insiste également sur le fait que la villa Strohl-Fern elle-même n'était pas une école, mais une structure souple, dans laquelle les liens d'affinités personnelles primaient : nous sommes

691 Voir notamment : Giovanna Caterina de Feo, « *Note su Alfredo Strohl-Fern « artista - pittore »* », *Alfred Wilhelm Strohl-Fern, op. cit.*, p. 13.

692 Pour une liste des artistes liés à la villa, voir : Giovanna Caterina de Feo, *Alfred Wilhelm Strohl-Fern, op. cit.*, p. 105-130.

693 Voir : Mara Folini, « *I Russi a villa Strohl-Fern : alcune ipotesi* », *Alfred Wilhelm Strohl-Fern, op. cit.*, p. 79.

694 Donatella Trombadori, « *Nel 1926, quando appunto il famoso richiamo all'ordine di De Chirico eccetera, alla grande mostra che c'è stata a Milano del Novecento italiano, c'erano moltissimi autori della villa Strohl-Fern. Quindi autori che poi sono stati inseriti, riconosciuti dalla critica come Scuola Romana. Cioè Carlo Socrate, Virgilio Guidi, Attilio Tornesini, grande scultore, e Francesco Trombadori e poi alla villa c'era anche Ercole Drei, c'era Attilio Selva, c'è stato per un periodo Arturo Martini. Cioè la Villa è stata una fucina di artisti di tante tendenze, fra i quali anche alcuni esponenti importanti della Scuola Romana.* », entretien avec l'auteur, Rome, atelier de Francesco Trombadori, villa Strohl-Fern, juillet 2011.

loin du modèle plus homogène de l'Académie de France à Rome, voisine de la villa. Ce lieu a été aussi fréquenté par des artistes qui ne disposaient pas d'atelier sur place mais qui venaient en visite, tout comme par des clients et des modèles. Tout en étant un lieu à l'écart, prévu pour abriter une véritable élite artistique triée sur le volet par Strohl-Fern, la villa est ainsi très ouverte sur la ville, dont elle est néanmoins nettement séparée par les murs qui la ceignent, mais aussi par l'esprit particulier qui y règne. Giovanna de Feo a bien montré comment cette petite colonie était inscrite dans un contexte où de telles communautés utopiques se développaient, à la fin du XIX^{ème} siècle, en particulier en Europe centrale⁶⁹⁵. La villa Strohl-Fern était une telle institution que la correspondance échangée entre Mazzacurati et Scipione⁶⁹⁶ se fait l'écho de la rivalité qui oppose ces jeunes peintres à Ceracchini et Trombadori, deux artistes majeurs de la villa qui apparaît ainsi comme une institution installée, point de mire pour la jeune génération.

A sa mort, en 1927, Alfred Strohl-Fern avait légué sa villa à la France. Son testament stipulait que l'État français avait

à charge [...] de conserver [ses] œuvres, tableaux et sculptures, et de faire éditer à ses frais [ses] manuscrits, prose et poésie, à charge pour lui de conserver l'état paysager de la villa en respectant les vieux arbres, et de la conserver à des œuvres françaises d'utilité publique⁶⁹⁷.

Le 27 juin 1940, le gouvernement italien prend possession de la villa Strohl-Fern en tant que bien français. Par mesure de rétorsion contre l'ennemi, les biens de l'habitation **de Strohl-Fern sont dispersés, en particulier un mobilier précieux, mais aussi des œuvres artistiques. Par la suite**, la villa est occupée par les nazis et une grande partie des documents de Strohl-Fern est perdue à ce moment-là. L'installation des Alliés dans le parc par la suite n'améliore pas la situation. Après la seconde guerre mondiale, de nombreux artistes y vivent pourtant encore, dont Francesco Trombadori. Carlo Levi, comme on l'a vu, s'y installe en 1948. Il fait de son atelier un point de ralliement pour les artistes et intellectuels. Au même moment, la villa Massimo, qui était le siège de l'Académie allemande à Rome, est réquisitionnée par les Italiens et devient un centre de création grâce à tous les artistes qui gravitent autour des ateliers de Renato Guttuso, Pietro Consagra et Leoncillo Leonardi.

Cependant, malgré une réponse négative de l'administration italienne, l'État français installe le lycée Chateaubriand dans la villa, d'abord de façon provisoire, puis permanente en 1958. Ce changement de fonction (le lycée compte un millier d'élèves et a prévu l'installation d'équipements sportifs tels que des terrains de tennis, de football et de volley-ball) oblige à dénaturer le lieu, en

695Giovanna Caterina de Feo, *Alfred Wilhelm Strohl-Fern, op. cit.*, p. 18.

696On trouve plusieurs références à cette rivalité dans les lettres de Scipione à Mazzacurati publiées dans : dir. Simonetta Lux, *Mazzacurati e gli artisti di Fronte*, Leonardo Arte, Rome, 1988, p. 18-22.

697Extrait du testament d'Alfred Strohl – Fern, cité dans : *Alfred Wilhelm Strohl – Fern, op. cit.*, p. 16.

particulier le parc paysager, sans concertation avec la *Soprintendenza* italienne, ce qui crée des polémiques qui ne sont pas encore éteintes. Pourtant, le pianiste Roberto Pacella y vit au début des années 1980. Le peintre Marcello Avenali fréquente ce lieu jusqu'à sa mort, en 1981, tout comme Lorenzo Guerrini qui se rendait encore dans son atelier le dimanche en 1999. Des initiatives de sensibilisation sont tentées régulièrement dans le cadre diplomatique, mais sans grand succès. En 1976, lorsqu'Argan est élu maire de Rome, il reçoit un télégramme lui demandant d'agir pour la villa, signé de grands noms de la culture italienne comme Fellini, Guttuso, Moravia, Antonello Trombadori entre autres, mais cet envoi reste sans grand effet. En 2005, enfin, l'État italien tranche : par une convention⁶⁹⁸ signée entre le maire de Rome, Walter Veltroni, et l'ambassadeur français, Loic Hennekinne, les murs de la villa appartiennent au propriétaire (l'État français), mais le contenu des ateliers qui subsistent demeure la propriété des Trombadori. L'État italien se charge par ailleurs d'organiser des visites guidées tous les dimanches d'été, en signe de reconnaissance de l'importance de ce patrimoine, décrit comme un « lieu emblématique de la culture artistique internationale qui se trouve dans un état de dégradation grave. »⁶⁹⁹.

L'Association des amis de la villa Strohl-Fern naît en 1984, sur l'initiative d'Antonello Trombadori, lequel, selon sa sœur : « a impliqué un groupe d'artistes et d'intellectuels romains dans la bataille pour la sauvegarde de l'unité territoriale, du paysage et de la destination d'usage du parc historique romain »⁷⁰⁰. Il s'agissait de faire vivre la mémoire de ce lieu unique en son genre et de faire pression pour conserver l'endroit en l'état. Les deux enfants de Francesco Trombadori ont vécu, à partir de 1929, dans un atelier-appartement constitué d'une grande pièce où travaillait leur père et d'une mezzanine avec deux petites pièces à vivre à l'étage. Les conditions de confort étaient très rustiques : il y faisait froid l'hiver et chaud l'été. L'ensemble est resté dans l'état où l'artiste l'avait laissé à sa mort. C'est là que sont conservés l'*Archivio di Francesco Trombadori* et l'*Archivio degli amici di villa Strohl-Fern*. Ils réalisent des expositions sur place, s'investissent dans l'organisation d'expositions en d'autres lieux et éditent des ouvrages de qualité. Cependant, ce travail n'a pas la visibilité de ceux de Fabio Benzi ou du groupe réuni autour de la galerie Netta Vespignani, qui détiennent un quasi-monopole sur la mémoire de l'École Romaine⁷⁰¹.

698 Voir le compte-rendu dans : Paolo Molinari, « villa Strohl-Fern aperta al pubblico. Da metà aprile visite domenicali nel parco di 8 ettari. Accordo con la Francia anche per il liceo Chateaubriand », *L'Unità*, Rome, 16 mars 2005, p. 4.

699 Sénateur Tana de Zulueta, « luogo emblematico della cultura artistica italiana e internazionale che versa in uno stato di grave degrado », *Senato della Repubblica, interrogazione a risposta orale*, Al Ministro per gli Affari Esteri, on. Lamberto Dini, Al Ministro per i Beni e le Attività Culturali, on. Giovanna Melandri, Rome, 22 février 2000, disponible sur le site de l'*Associazione Amici villa Strohl-Fern* consulté le 29 juin 2013 : <http://web.tiscali.it/strohlfern/>

700 Donatella Trombadori, « coinvolse un gruppo di artisti e intellettuali romani nella battaglia per la tutela dell'unità territoriale, dell'aspetto paesaggistico e della destinazione d'uso dello storico parco romano », *ibid.* p. 11.

701 Sur Fabio Benzi, voir p. 306. Sur Netta Vespignani, voir p. 326.

Conclusion

Mario De Micheli, l'une des figures de la critique communiste, écrit en 1997 à propos de l'enthousiasme provoqué par la Libération : « Personne, alors, ne mettait en doute le fait que, partant uniquement des valeurs de la Résistance, il était possible de créer un art actuel, moderne, historiquement valide. »⁷⁰². Pourtant, cette belle unanimité se fissure rapidement, tant sur le plan artistique que politique.

L'année 1948 marque en effet un véritable tournant. A ce moment-là, la vie artistique italienne retrouve un cours plus régulier, avec la reprise des Biennales de Venise, mais aussi des Quadriennales romaines. Sur le plan politique, la Démocratie-chrétienne remporte les élections législatives au terme d'une campagne pendant laquelle les tensions politiques se sont exprimées très fortement, tandis que sur le plan international, avec le coup de Prague, le rideau de fer semble s'épaissir encore. À Rome, ces événements internationaux trouvent un écho dans l'opposition entre artistes abstraits et figuratifs qui se radicalise à ce moment-là.

⁷⁰²Mario De Micheli, « *Nessuno allora metteva in dubbio che solo partendo dai valori della Resistenza era possibile creare un'arte attuale, moderna, storicamente valida.* », *Artisti per la libertà* [exposition, Sarzana, Cittadella, 3 avril-4mai 1997], Ed. Giacché, La Spezia, 1997, p. 11.

B : L'abstraction en question

Introduction : de la figuration à l'abstraction

En 1951, un recensement révèle une population d'un million six-cents mille habitants à Rome. Plus précisément, Maurizio Fagiolo dell'Arco⁷⁰³ estime qu'il y a une bonne centaine d'artistes en activité dans la ville. Face aux changements radicaux de la scène artistique, l'idée d'une École romaine telle qu'elle existait dans l'entre-deux-guerres paraît hors de propos à la fin des années 1940. Malgré les tentatives d'organisation collective de l'immédiat après-guerre⁷⁰⁴, les trajectoires des artistes s'individualisent rapidement, d'autant que chacun d'entre eux doit prendre position par rapport à la question majeure du moment : le débat entre l'abstraction et la figuration, qui ne recouvre pas seulement des problèmes formels mais engage le mode de pensée et le rapport au monde des artistes. Ce débat se met en place entre la Libération et 1947 pour se déployer ensuite durant toutes les années 1950. Bien entendu, il n'existe pas une abstraction ni une figuration uniques et cohérentes pendant toute la période, mais bien une situation labile, dans laquelle le travail et les positions des artistes évoluent constamment. De plus, il faut aussi tenir compte des personnalités qui se tiennent à l'écart du débat, soit que les artistes persistent dans leurs pratiques anciennes, soit qu'ils jugent la dialectique infondée.

On a beaucoup écrit à propos de cette querelle entre abstraits et figuratifs, que ce soit dans les mémoires des protagonistes ou les analyses des historiens⁷⁰⁵. Par la suite, ses animateurs eux-même en ont eu une vision très négative, comme d'un vain gaspillage d'énergie de la part des artistes et des critiques. En réalité, dans ce débat se jouent plusieurs questions cruciales pour l'art : le rapport au passé, les liens de la pratique artistique avec la politique, sans parler des relations à tisser avec le système marchand, condition de possibilité d'un art moderne inscrit dans un développement mondial.

Le projet du présent chapitre n'est pas de réécrire cette histoire mais d'examiner la place donnée dans les discussions à l'École romaine comme histoire récente, ainsi que les positions prises par ses différents membres. Il s'agit d'inscrire le débat dans une continuité artistique et intellectuelle et ainsi de revenir sur certaines de ses racines dont la reconnaissance pose parfois problème. Car

703Maurizio Fagiolo dell'Arco, « *Astratto o figurativo ?* ». *Segno Gesto Materia*, « *Necessità della scultura* », *Congressi di carta, Visitors* », dir. Claudia Terenzi, *Roma 1948 – 1959. Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita* [exposition, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 20 janvier-8 juillet 2002], Skira, Milan, 2002, p. 53.

704Voir p. 181.

705L'écrit fondateur est l'article de Corrado Maltese qui tire, en 1962, le premier bilan de la décennie qui vient de s'écouler : Corrado Maltese, « *Vicende e problemi del realismo in Italia* », *La Biennale di Venezia*, a. XII, n°46-47, Venise, décembre 1962, p. 10-21. Voir aussi : dir. Giorgio Cortenova, Fabrizio D'Amico, Maurizio Calvesi, *Le scuole romane, sviluppi e continuità, 1927-1988* [exposition, Vérone, *Galleria d'arte moderna e contemporanea*, 9 avril-15 juin 1988], A. Mondadori, Milan, De Luca, Rome, 1988, p. 117-179.

comme l'écrit le commissaire d'exposition Enrico Mascelloni en 1988 :

Dans la Rome d'après-guerre, traversée par un néo-cubisme qui, au moins jusqu'en 1948, s'incarne dans la variante "narrative" du *Fronte Nuovo delle Arti* ou dans celle, formaliste, de *Formal*, de tels "héritages d'expériences passées" ne peuvent être que des références à l'expérience riche, effervescente et inoubliable des Écoles romaines⁷⁰⁶.

Plus précisément, on peut se demander de quel héritage il s'agit ou, pour le dire autrement, quelles Écoles romaines servent de référence, positive ou négative, aux artistes actifs à cette période.

La nécessaire prise de position abstraite ou figurative se pose comme un problème pour chaque artiste qui doit, au niveau individuel, parcourir le cheminement ardu d'une remise en question générale de ses pratiques. Elle provoque aussi des difficultés à l'égard du public, les critiques et les collectionneurs risquant toujours de sanctionner une décision qui leur semblera erronée, ce qui peut avoir des conséquences dramatiques pour la carrière de l'artiste. Le virage abstrait, lorsqu'il est pris, s'effectue de manière très variable. Il peut se négocier vite et bien, comme pour Capogrossi, mais il se fait parfois beaucoup plus difficilement. Ainsi, le cas de Mafai est exemplaire de ces longs cheminements du figuratif à l'abstraction. Il y a enfin ceux qui s'y opposent absolument (Guttuso, Cavalli) ou qui refusent de choisir une voie comme Cagli. L'analyse de ces différents parcours nous servira de pierre de touche pour appréhender la situation romaine des années 1950 dans son rapport complexe au passé. Dans son texte de présentation pour l'exposition « *Focus: Ennio Morlotti 1945-1947* » dont il est commissaire, le jeune chercheur Francesco Guzzetti écrit ainsi :

Ce n'est pas un hasard si Testori⁷⁰⁷ évoque les difficultés de cette œuvre de reconstruction, parce que non seulement les critiques, mais les artistes eux-mêmes, engagés désormais dans des voies réalistes, abstraites ou informelles, ont tendance à oublier ou à dévaluer leurs propres origines, en rendant donc encore plus difficile la reconnaissance⁷⁰⁸.

Guzzetti insiste sur la continuité des tendances de l'après-guerre avec l'expérience de *Corrente*⁷⁰⁹ à la toute fin du fascisme, mais qu'en est-il de la postérité de l'École romaine ?

1) Le passage à l'abstraction en question

La création romaine connaît pendant quelques temps, dans la deuxième moitié des années

⁷⁰⁶Enrico Mascelloni, « *Nella Roma del dopoguerra, attraversata da un Neocubismo che almeno fino al 1948 si sostanzia nella variante "narrativa" del Fronte Nuovo delle Arti o in quella "formalista" di Formal, tali "retaggi di passate esperienze" non possono che essere riferiti alla ricca, magmatica ed indimenticabile esperienza delle Scuole Romane.* », *Le Scuole romane, sviluppi e continuità, 1927-1988, op. cit.*, p. 117. Les « héritages d'expériences passées » ont été évoqués rapidement par Mascelloni au paragraphe précédent.

⁷⁰⁷Francesco Guzzetti vient d'évoquer une affirmation de Giovanni Testori à propos de la postérité de *Corrente* dans : « *Realtà e natura* », *Paragone*, a. VIII, n° 85, janvier 1957, p. 52.

⁷⁰⁸Francesco Guzzetti, « *non a caso Testori scrive delle difficoltà intervenute in quest'opera di ricostruzione, perché non solo i critici, ma gli artisti stessi, coinvolti ora in vicende realiste, astratte o informali tendono a dimenticare o a svalutare le proprie origini, rendendo quindi ancor più difficoltosa la ricognizione.* », *Focus: Ennio Morlotti 1945-1947* [exposition, Milan, *Museo del Novecento*, 6 décembre 2010-14 avril 2011], texte consulté en ligne le 23 mai 2013 à l'adresse : http://www.academia.edu/1476738/Ennio_Morlotti_e_gli_artisti_di_Corrente_1945-47_La_ricezione_di_Picasso_nella_Milano_del_dopoguerra

⁷⁰⁹Voir p. 128.

1940, une phase néo-cubiste qui ne dure pas, mais correspond à l'adoption par les artistes italiens d'une forme de langage international de la modernité qui sera ensuite dénoncé comme un *esperanto* formel privé de contenu et surtout de toute dynamique de recherche⁷¹⁰. En décembre 1946, Pericle Fazzini, Renato Guttuso, Renato Mazzacurati, Antonio Corpora, Giulio Turcato et Sante Monachesi signent, sous le titre « *Gli Espositori* » (« Les Exposants ») ce qui a été appelé « *Manifesto del neo-cubismo* » (« Manifeste du néo-cubisme ») à l'occasion de leur exposition collective à *Galleria del Secolo*⁷¹¹. Le texte est reproduit dans *La Fiera Letteraria* du 9 janvier 1947. Le néo-cubisme apparaît dans un premier temps comme une façon de sortir du « provincialisme » dont souffre l'art italien et ensuite de dialoguer avec l'Amérique de l'*Action Painting* et les informels européens. Il y a donc un moment néo-cubiste commun à de nombreux artistes romains avant que chacun n'explore une voie nouvelle.

a) Chronologie sommaire du débat abstraction-figuration

L'ambiguïté de la notion de réalisme est déjà bien perçue par les participants à l'aventure de *Corrente*. Ainsi, dès 1943, Ernesto Treccani envisage un réalisme qui soit localisable dans la démarche de l'artiste vis-à-vis du réel plus que dans le mode d'expression figuratif :

Le réalisme est aussi abstraction, c'est-à-dire dépassement des données véristes et naturalistes. L'expression dans les arts figuratifs doit être recherchée dans la tension des éléments figuratifs qui répondent le mieux à notre "vie"⁷¹².

Emblématique de ce rapport dialectique au réalisme, Pablo Picasso constitue la référence majeure de l'après-guerre, qui se trouve exploitée par les post-cubistes abstraits comme par les figuratifs⁷¹³. En plus de représenter l'avant-garde esthétique, Picasso bénéficie d'une aura de moralité pour avoir dénoncé la barbarie dès 1937 avec *Guernica*. Il est en particulier une inspiration pour les jeunes de *Corrente*, pour Guttuso bien entendu mais aussi pour le peintre milanais Ennio Morlotti. Alors qu'il est sur le point de fonder le *Fronte Nuovo delle Arti*, qui défend un réalisme engagé, ce dernier publie en février 1946 une lettre ouverte au peintre espagnol qui commence ainsi : « Cher Picasso, nous étions tant alors à être convaincus qu'avec *Guernica* la peinture avait

710 Voir Daniela Lancioni, « Artistes à leurs débuts : vers les années 60 », *Les Années 50 à Rome. Du Néoréalisme à la Dolce Vita* [exposition, Mons, Musée des Beaux Arts, 12 octobre 2003 – 1er février 2004], Snoek Publishers, Gand, 2004, p. 77.

711 *Artisti moderni al Secolo*, cité dans : Martin De Luca, Vincenzo Mazzarella, *Il Museo Renato Marino Mazzacurati : opere dalla donazione Carla Marzi*, Grafis, Bologne, 1995, p. 22.

712 Ernesto Treccani, « *Il realismo è anche astrazione, ossia superamento dei dati veristici e naturalistici. L'espressione nelle arti figurative va ricercata nella tensione degli elementi figurativi che rispondono meglio alla nostra « vita »* », note du 28 juin 1943, Ernesto Treccani, « *Diario dei vent'anni* », *Arte per amore: scritti e pagine di diario*, Feltrinelli, 1978, Milan, p. 21 cité dans : Francesco Guzzetti, *Focus: Ennio Morlotti 1945-1947, op. cit.*, n. p.

713 Voir l'exposition récente sur la réception de Picasso en Italie pour la période qui nous intéresse : dir. Bruno Mantura, Anna Mattiolo, Anna Villari, *Picasso 1937-1953, gli anni dell'apogeo in Italia* [exposition, Rome, GNAM, 12 décembre 1998-15 mars 1999], U. Allemandi, Turin, 1998.

trouvé sa voie [...] »⁷¹⁴. *Guernica* semble à la fois un aboutissement artistique et un modèle à suivre. Les réalistes essaient en effet de s'approprier l'influence de Picasso en tirant parti des réticences de l'artiste espagnol vis-à-vis de l'abstraction⁷¹⁵.

Picasso participe pour la première fois à la Biennale de Venise en 1948. Il y expose dix-neuf toiles, présentées par Guttuso. L'année suivante, l'*Art Club* présente trente-cinq lithographies de l'artiste à la galerie *Il Secolo*. Enfin, en 1953 une importante exposition de ses œuvres est organisée à la GNAM de Rome puis à Milan⁷¹⁶. Par ailleurs, les artistes de la péninsule qui le peuvent sont nombreux à faire le pèlerinage jusqu'à l'atelier des Grands Augustins. Guttuso en particulier est très heureux de pouvoir le rencontrer pour la première fois à Paris en 1946 et, par la suite, il documente chacune de leurs entrevues par des photographies.

Si les figuratifs voient dans le néo-cubisme une façon de renouveler leur pratique, les abstraits, de leur côté, suivent un chemin parallèle à celui qui a amené d'autres artistes, américains et européens vers l'abstraction. Cependant, dès 1947-1948, le malentendu autour de l'héritage picassien débouche sur une querelle entre des factions irréconciliables, autour d'un désaccord de fond. Cette querelle se développera pendant dix ans, prenant la forme de polémiques écrites, de caricatures et d'escarmouches sans fin, surgissant lors des vernissages ou au hasard des rencontres, dans le quartier de la *Piazza del Popolo*, qui s'étend depuis la *via Margutta* jusqu'au quartier *Flaminio* et qui est devenu le centre de la Rome artistique. L'*osteria Fratelli Menghi*⁷¹⁷, située au tout début de la *via Flaminia*, fréquentée par de jeunes artistes à qui l'on fait facilement crédit est un lieu central dans cette vie artistique. Les artistes peuvent y croiser aussi des personnalités du cinéma et des écrivains. Enfin, les cafés de la *Piazza del Popolo* sont les camps retranchés des deux tendances : le *caffè Rosati* sert de base aux artistes abstraits et le *Canova* aux réalistes.

Très vite, les tendances abstraites se multiplient, dépassant le néo-cubisme initial. En dehors des références étrangères (l'École de Paris mais surtout l'*Action Painting* américaine), les Italiens tentés par l'abstraction peuvent s'appuyer sur une tendance abstraite « indigène »⁷¹⁸. En effet, en dépit la fermeture réelle de l'Italie sous le fascisme, la scène artistique ne découvre pas le cubisme et l'abstraction à la Libération. Le premier numéro de *Valori Plastici* en 1918 comportait déjà un

714Ennio Morlotti, « *Caro Picasso, eravamo in tanti allora convinti che con Guernica la pittura aveva trovato la sua strada.* », « *Lettera a Picasso* », *Il 45*, a. I, n° 1, février 1946, p. 33-34.

715Sur cette « récupération » de Picasso, voir : Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo*, *op. cit.*, p. 189-254.

716Pablo Picasso [exposition, Rome, GNAM, 5 mai-5 juin 1953 ; Milan, Palazzo Reale, septembre-novembre 1953, commissariat : Lionello Venturi], De Luca, Rome, 1953. Sur l'organisation de cette exposition, voir : Bruno Mantura, « *Apogeo e apoteosi di Picasso in Italia* », *Picasso 1937-1953*, *op. cit.*, p. 16-32.

717Les témoignages sur ce lieu sont nombreux, on retiendra en particulier l'ouvrage qui lui est entièrement consacré : Ugo Pirro, *Osteria dei pittori*, Sellerio Editore, Palerme, 1994.

718Voir : *Arte astratta italiana 1909-1959* [exposition, Rome, GNAM, 2 avril-11 mai 1980] De Luca, Rome, 1980.

article du Suisse Gilbert Clavel, certes, plutôt critique, sur Picasso et le cubisme⁷¹⁹. D'autre part, pendant l'entre-deux-guerres, un courant abstrait s'est développé en Italie, bien qu'il soit resté dans l'ombre, peu mis en avant par rapport à la figuration. Dès les années 1930, quelques artistes comme Mario Radice, Osvaldo Licini, Fausto Melotti, Atanasio Soldati ou encore Bruno Munari explorent une direction abstraite. Tous ces artistes sont originaires du Nord de l'Italie, de Milan ou de Côme, et sont proches de groupes parisiens comme Abstraction-création et Cercle et carré. Ils sont défendus par le peintre et critique Carlo Belli (1903 – 1991) qui publie *KN*, un essai sur l'abstraction qui obtient un grand retentissement, en 1935 à Milan⁷²⁰. Ils sont influencés par Klee, Kandinsky⁷²¹ et Mondrian plutôt que par le cubisme et gravitent autour de la *Galleria del Milione*, qui alterne expositions d'artistes figuratifs innovants (elle est ainsi la première à montrer le tonalisme en 1933⁷²²) et celles d'artistes abstraits.

Lors de la Quadriennale de 1943, on assiste à une séparation entre abstraits et figuratifs. Filippo Marinetti présente lui-même les abstraits dans le catalogue de l'événement. L'année précédente, le poète, fondateur et *leader* historique du futurisme, a fait paraître aux Éditions Futuristes un opuscule sur les œuvres de Renato Di Bosso et Alfredo Gauro Ambrosi intitulé « *Eroi macchine ali contro nature morte* » (« *Héros, machines, ailes contre natures-mortes* »)⁷²³. Les aéropeintures des deux artistes de Vérone y sont confrontées de façon polémique aux représentations de Mario Mafai, Filippo de Pisis, Orfeo Tamburi, Mario Tosi, Alberto Morandi, Renato Guttuso, Scipione, Giorgio De Chirico, *etc.*

En mars 1947, la scène artistique romaine connaît un petit scandale autour de *Formal*. Un groupe de jeunes peintres qui fréquentaient jusque là l'atelier de Guttuso se détache brusquement du réalisme. Dans leur manifeste, Carla Accardi (née en 1924), Ugo Attardi (1923 – 2006), Pietro Consagra (1920 – 2005), Piero Dorazio (1925 – 2007), Achille Perilli (né en 1927), Mino Guerrini (1927 – 1990), Antonio Sanfilippo (1923 – 1980) et Giulio Turcato (1912 – 1995) affirment : « Nous nous proclamons formalistes et marxistes ». Guttuso perçoit leur choix du « formalisme » (c'est-à-dire, dans ce cas précis, de l'abstraction) comme une véritable trahison des idéaux qu'il

719Gilbert Clavel, « *Picasso e il cubismo* », *Valori Plastici*, Rome, a. I, n° 1, 15 novembre 1918, p. 11.

720Carlo Belli, *KN*, Edizioni del Milione, Milan, 1935.

721Sur l'influence de Kandinsky dans l'Italie de l'entre-deux-guerres, voir notamment : Luciano Caramel, « *Una presenza forte e discussa. Kandinsky e l'astrattismo italiano degli anni trenta e quaranta del Novecento* », dans : dir. Luciano Caramel, *Kandinsky e l'astrattismo in Italia 1930-1950* [exposition, Milan, Palazzo Reale, 10 mars-24 juin 2007], Mazzotta, Milan, p. 13-28. Voir aussi : Francesca Romana Morelli et Maurizio Vanni, *Un mondo visivo nuovo: Origine, Balla, Kandinsky e le astrazioni degli anni '50*, Cambi, Lucca, 2009.

722Voir p. 85.

723Renato Di Bosso, Alfredo Gauro Ambrosi, *Eroi macchine ali contro nature morte*, Edizioni Futuriste di Poesia, Rome, 1942.

défend. Il est vrai que artistes de *Formal* s'opposent ouvertement à ce qui les a précédés, refusant toute forme de continuité : ils donnent ainsi à leur défense de l'abstraction les allures d'une querelle des Anciens et des Modernes. Le conflit générationnel se joue aussi sur le plan du rapport au fascisme (comme le montre l'épisode lors de l'exposition de Cagli⁷²⁴) : les artistes de *Formal* voudraient que les bouleversements d'après-guerre se traduisent par une table-rase radicale, se plaçant ainsi dans la lignée des avant-gardes historiques et internationales du début du siècle. Ces expériences sont parallèles à d'autres. Ainsi, le *Movimento Arte Concreta* (ou MAC) qui se crée 1948 à Milan promeut en Italie une abstraction géométrique⁷²⁵. Le mouvement, soutenu par le critique et philosophe Gillo Dorflès (né en 1910), est actif jusqu'en 1959.

Le lien des artistes abstraits à l'histoire de l'art et aux expériences avant-gardistes s'avère particulièrement complexe, la revendication d'influences prédominantes (Kandinsky, Mondrian...) ayant finalement autant de force que les rejets (la figuration, dépassée et compromise par son utilisation par la propagande). L'historien Giulio Carlo Argan, qui défend l'abstraction, en fait l'analyse dans un article paru en 1948⁷²⁶. Il commence par définir le terme de « concret », en en faisant un équivalent d'anti-naturaliste :

On appelle généralement abstraits, ou non figuratifs, les courants artistiques modernes qui nient toute relation entre le fait artistique et la nature⁷²⁷.

Contrairement à ce qu'affirment les tenants du réalisme, l'art abstrait n'est pas pour Argan pur formalisme :

Dans l'ensemble, ces courants offrent le cadre d'une profonde crise de l'art figuratif. Ce serait toutefois une erreur de supposer que l'art abstrait n'est qu'esthétisme, art pour l'art. Au contraire, un motif programmatique commun aux différents courants abstraits est la justification du fait artistique comme fait social⁷²⁸.

L'abstraction est donc, pour Argan, un art de l'action, en cela tout aussi moral que le réalisme et peut-être même plus moral encore, car c'est un art en phase avec son temps, réagissant à l'actualité sans être influencé par une lecture idéologique du passé :

[La dimension morale de l'art abstrait] explique aussi la compromission constante de l'Abstraction avec les faits et idéologies de la politique : non pas tant au sens où elle serait en rapport avec une idéologie en particulier mais au sens où l'art abstrait, refusant de se justifier dans une histoire passée, cherche spontanément une justification dans le présent immédiat et même dans la chronique⁷²⁹.

724Voir p. 240.

725Dir. Enrico Crispolti, *Movimento Arte Concreta 1948-1952*, [exposition, Rome, *Fondazione Cassa di Risparmio di Roma*, 13 mai-31 août 2003], Edieuropa/De Luca Editori d'arte, Rome, 2003.

726Giulio Carlo Argan, « *L'arte astratta* », *Ulisse*, II, 1948, p. 699-701.

727Giulio Carlo Argan, « *Si chiamano genericamente astratte o non figurative le correnti artistiche moderne che negano ogni relazione tra il fatto artistico e la natura.* », « *L'arte astratta* », *op. cit.*, p. 699.

728Giulio Carlo Argan, « *Nel loro complesso, queste correnti offrono il quadro di una profonda crisi dell'arte figurativa. Sarebbe tuttavia un errore supporre che l'arte astratta sia mero estetismo, arte per l'arte. Al contrario, un motivo programmatico comune alle varie correnti astrattiste è la giustificazione del fatto artistico come fatto sociale.* », « *L'arte astratta* », *op. cit.*, p. 699.

729Giulio Carlo Argan, « *Questo spiega anche la continua compromissione dell'Astrattismo con i fatti e le ideologie*

Dans cette bataille entre abstraction et figuration, les institutions jouent un rôle non négligeable. On a vu que la GNAM soutenait de nombreux artistes de l'École romaine. Cependant, à la fin des années 1940, Palma Bucarelli prend nettement parti pour les abstraits et engage son musée dans la défense de ce courant, organisant en particulier avec l'Art Club, Piero Dorazio et Achille Perilli l'exposition *Arte Astratta e Concreta in Italia*⁷³⁰ (« Art abstrait et concret en Italie ») en 1951, à la grande fureur des réalistes.

b) Giuseppe Capogrossi, le groupe Origine et la peinture informelle

Artisan majeur du tonalisme, Capogrossi devient après la guerre l'un des représentants les plus célèbres de l'informel italien.

En 1946, grâce à l'*Art Club*, a lieu la toute première exposition personnelle de Capogrossi, à la *Galleria San Marco* de Rome. L'artiste présente, en vingt toiles, une rétrospective en forme de bilan de son travail depuis ses débuts en 1927. A cette occasion, il publie une déclaration intitulée *Chiarimento* (« Clarification ») dans le *Bulletin de l'association Art Club*⁷³¹, dans laquelle il défend la diversité de son œuvre et son caractère avant tout « humain ». En réalité cette dimension « humaine », que l'on retrouve souvent mentionnée à propos de Cavalli⁷³² et présentée comme l'apanage du figuratif, disparaît rapidement de la peinture de Capogrossi.

L'année suivante pourtant, l'artiste choisit de présenter à nouveau des œuvres figuratives à la Biennale de Venise de 1948. En réalité, il est déjà en proie à une crise existentielle et artistique, élaborant peu à peu un style qui repose sur un questionnement autour des signes et de la surface picturale. En 1950, présenté par son ami de longue date Corrado Cagli, il expose pour la première fois des œuvres abstraites à la *Galleria del Secolo* de Rome. Par la suite, il développe à l'infini, sur des toiles qu'il intitule « Superficies », les possibilités formelles et signifiantes de son célèbre motif denté, parfois surnommé « *forchettini* » (« petites fourchettes », ces symboles caractéristiques de l'œuvre abstrait de Capogrossi, parfois aussi appelés « peignes »), comme par exemple dans *Superficie 512*⁷³³ qui date de 1963. L'exposition surprend tout le monde, comme l'exprime, quelques années plus tard, la journaliste Lorenza Trucchi :

Il semblait impossible que le tranquille, l'élégant Capogrossi, ex-fondateur du "groupe romain", ex-

della politica: non tanto nel senso che esso sia in rapporto con una particolare ideologia, quanto nel senso che l'arte astratta, rifiutando di giustificarsi in una storia passata, cerca spontaneamente una giustificazione nell'immediato presente, e persino nella cronaca. », « *L'arte astratta* », *op. cit.*, p. 701.

730 *Arte astratta e concreta in Italia, opere di artisti di Roma, Milano, Torino, Napoli, La Spezia, Livorno, Firenze, Venezia* [exposition, Rome, *Art Club Centrale, Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, 3-28 février 1951], Ed. Age d'or, Rome, 1951.

731 Giuseppe Capogrossi, « *Chiarimento* », *Art Club*, n° 7, Rome, 23 janvier 1946.

732 Voir p. 210.

733 Giuseppe Capogrossi, *Superficie 512*, 1963, huile sur toile, 200 x 300 cm, Rome, GNAM (reproduit en annexe, Fig. 53).

cézannien et tonaliste, riche d'une solide réputation locale et d'une grande aisance dans le métier, se renie lui-même sur un mode aussi péremptoire, refusant son propre passé et, qu'afin de se révéler jusque dans ses côtés obscurs, de vivre jusqu'au bout son expérience d'individu et de peintre, il se jette dans la profusion d'une aventure mystérieuse et totale qui était alors, pour la plupart des gens à Rome, inouïe et absolument incompréhensible⁷³⁴.

Capogrossi jouit ainsi rapidement d'une reconnaissance internationale. L'année suivante, il participe à l'exposition « Véhémences confrontées »⁷³⁵, organisée par le défenseur de l'informel Michel Tapié (1909 – 1987) à la galerie Nina Dausset à Paris, aux côtés de Jackson Pollock, Georges Mathieu, Wols, Hartung, Jean-Paul Riopelle et Willem De Kooning. En 1954, le Français Michel Seuphor lui consacre une monographie⁷³⁶. Enfin, Capogrossi est exposé dans la galerie de Leo Castelli, à New-York, en 1958.

Avec les peintres Alberto Burri (1915 – 1995), Mario Ballocco (1913 – 2008) et le sculpteur Ettore Colla (1896 – 1968), il fonde le groupe *Origine* qui tient une exposition en janvier 1951 dans une galerie privée de Rome, en réalité une partie de l'appartement de Colla. Le texte d'introduction est connu comme le manifeste du groupe. Il déclare :

Face au parcours historique de l'abstraction, désormais perçue comme un problème artistique résolu et clos, que ce soit dans son attitude de réaction contre toute figuration "à contenu" ou bien en tant que développement suivant une direction, dans l'ensemble, toujours plus orientée vers la complaisance décorative et, finalement, en un sens, maniériste, le groupe *Origine* entend récupérer et proposer à nouveau le point de départ le plus valide moralement, celui des exigences "non-Figuratives" de l'expression⁷³⁷.

L'exposition ayant eu lieu dans l'indifférence générale, l'expérience fait long feu, d'autant que des dissensions importantes étaient déjà apparues entre les artistes du groupe.

Le catalogue général de Capogrossi⁷³⁸, publié du vivant de l'artiste par Maurizio Fagiolo dell'Arco et Giulio Carlo Argan, ne tient compte des travaux réalisés avant la guerre que pour expliquer son œuvre abstraite. Ce qui fascine les commentateurs, ce sont les causes et les modalités du passage à l'abstrait, toujours interprété comme une continuité nécessaire par rapport à la

734Lorenza Trucchi, « Pareva impossibile che il quieto, signorile Capogrossi, ex-fondatore del « gruppo romano », ex-cézanniano e tonalista, ricco di una solida fama locale e di un buon mestiere pieno di comunicativa, rinnegasse in modo tanto perentorio sé stesso, rifiutasse il proprio passato e pur di rivelarsi anche negli oscuri angoli, pur di vivere all'estremo la propria esperienza di individuo e di pittore, si buttasse nel fitto di un'avventura misteriosa e totale, allora, per i più a Roma, quasi ignorata e del tutto (per essi) incomprendibile. », « Visita allo studio di Capogrossi », *La Fiera Letteraria*, Rome, 29 mars 1959.

735Michel Tapié, *Véhémences confrontées*, [exposition, Paris, Galerie Nina Dausset, 8-31 mars 1951], Galerie Nina Dausset, Paris, 1951. Avec des œuvres de Bryen, Capogrossi, De Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock, Riopelle, Russell, Wols.

736Michel Seuphor, *Capogrossi*, Cavallino, Venise, 1954.

737Mario Ballocco, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, « Di fronte al percorso storico dell'«astrattismo», avvertito ormai come problema artistico risolto e concluso, sia nel suo atteggiamento di reazione contro ogni figuratività contenutistica, sia come sviluppo secondo una direzione, nel complesso, sempre più orientata verso la compiacenza decorativa e, insomma, in senso manieristico, il gruppo Origine intende rifarsi e riproporsi il punto di partenza moralmente più valido delle esigenze «non-Figurative» dell'espressione. », « Manifesto gruppo Origine », [exposition, Rome, Galleria Origine, janvier 1951], reproduit dans : Luciano Caramel, *Arte in Italia 1945-1960, op. cit.*, p. 147.

738Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Capogrossi*, Editalia, Rome, 1967.

première période de l'artiste. Pour justifier son évolution à son interlocuteur, Capogrossi utilisait volontiers une anecdote, mettant en scène un jeune aveugle qu'il aurait rencontré dans son enfance et dont les signes tracés sur le sol l'auraient frappés par leur puissante capacité expressive⁷³⁹. Pour autant, y a-t-il vraiment eu, comme on le trouve parfois écrit⁷⁴⁰, *damnatio memoriae* de la période figurative de l'artiste ? Comme on l'a vu, la première partie de la carrière de Capogrossi est présentée à nouveau peu après sa mort, dans la grande rétrospective de 1975 organisée par son amie Palma Bucarelli à la GNAM. Cependant, on a l'impression que ce travail a été présenté pour mieux lui assigner définitivement la fonction d'une erreur de jeunesse. Dans le catalogue général de Capogrossi paru en 2012, Mantura revient sur les Résistances (de la part de la *soprintendente* et de son équipe, mais aussi de la veuve de l'artiste) auxquelles il s'est heurté lorsqu'il a cherché à présenter ces œuvres⁷⁴¹. Il faut attendre l'exposition *Capogrossi fino al 1948*⁷⁴², organisée par Mantura dans le cadre du festival des deux mondes de Spolète en 1986 pour que ces œuvres soient présentées au public avec l'attention qu'elles méritent.

Pourtant, il n'est pas évident que l'artiste ait eu tant de difficulté à assumer ses premières œuvres sans pour autant, certes, qu'il ait eu envie de leur donner beaucoup de publicité (il d'ailleurs a détruit plusieurs de ces œuvres, le plus souvent en peignant à nouveau sur leur surface). L'artiste s'est assez peu exprimé de façon générale, mais Lorenza Trucchi évoque un souvenir de Capogrossi établissant l'idée d'un prolongement naturel mais non nécessaire entre sa première période et son œuvre abstraite :

Il y a encore beaucoup de gens qui regrettent mon talent perdu tandis que les plus bienveillants s'émerveillent de ma conversion à la peinture abstraite. Je suis pourtant convaincu de n'avoir pas changé ma peinture substantiellement mais de l'avoir éclairci⁷⁴³.

Plusieurs œuvres de jeunesse de Capogrossi témoignent de son travail sur la question de la surface picturale. Ainsi, le centre de la peinture *Illusionista di campagna* (« Illusionniste de campagne »)⁷⁴⁴ est occupé par un drap rouge (le rideau rudimentaire du spectacle), tendu parallèlement à la toile et qui s'interpose entre le regard du spectateur et le divertissement promis par le titre de l'œuvre. Cette idée de continuité dans la recherche est cependant difficile à accepter

739 Cette anecdote, avec tout ce qu'elle a de séduisant dans l'explication, est notamment rapportée par Lorenza Trucchi dans : « *Ricordo di Capogrossi* », *Momento Sera*, 13-14 octobre 1972.

740 Dir. Bruno Mantura, *Capogrossi fino al 1948* [exposition, Spolète, Palazzo Rosari Spada, juin-juillet 1986], De Luca, Rome, 1986.

741 Guglielmo Capogrossi et Francesca Romana Morelli, *Giuseppe Capogrossi. Catalogo ragionato, tomo primo, 1920-1949*, Skira, Milan, 2012.

742 Dir. Bruno Mantura, *Capogrossi fino al 1948*, *op. cit.* p. 8.

743 Giuseppe Capogrossi, « *Vi sono ancora molte persone che rimpiangono il mio talento perduto mentre i più benevolenti si meravigliano della mia conversione alla pittura astratta. Io però sono convinto di non avere sostanzialmente cambiato la mia pittura ma di averla chiarita.* », cité dans : Lorenza Trucchi, « *Capogrossi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna* », *Momento Sera*, 8 janvier 1975.

744 Giuseppe Capogrossi, *Illusionista di campagna*, 1938, huile sur toile, 113 x 97 cm, Rome, coll. Assitalia (reproduit en annexe, Fig. 54).

dans un mode de pensée qui oppose strictement figuration et abstraction et ne peut voir l'évolution de Capogrossi que séparée en deux par une cassure.

Ainsi, si les artistes qui adoptent l'abstraction sont contraints d'explicitier leur position en termes de rupture et de continuité, comment les tenants de la figuration situent-ils leur pratique ?

c) Les réalistes

Du côté des figuratifs, il y a d'abord les artistes qui se définissent comme réalistes, parmi lesquels Guttuso occupe une place centrale. Comment s'établit le passage entre le réalisme de la fin des années 1930, plus ou moins contestataire par rapport au fascisme et celui, largement communiste, de l'après-guerre ? Les références ont changé : si le réalisme de Ziveri était nourri de peinture italienne du XVII^{ème} siècle, les réalistes des années 1950 s'appuient sur un nouvel intérêt pour Courbet, à qui est consacrée une rétrospective à la XXVII^{ème} Biennale de Venise en 1954, et dont l'engagement à gauche n'est pas le moindre des attraits. Il s'agit surtout d'une éthique réaliste, marquée par l'expérience résistante, plus que d'un réalisme entendu au sens strictement stylistique.

En mars 1946, la revue milanaise *Numero* publie le manifeste *Oltre Guernica* (« Au-delà de Guernica »), signé par dix artistes parmi lesquels Emilio Vedova et Ennio Morlotti⁷⁴⁵. Ce manifeste défend l'idée selon laquelle :

Réalisme ne veut pas dire naturalisme ou vérisme ou expressionnisme, mais le réel concrétisé d'un artiste, quand ce réel détermine, participe, coïncide ou équivaut au réel des autres, quand il devient, en somme, mesure commune par rapport à la réalité même⁷⁴⁶.

Cette initiative débouche sur la création du *Fronte nuovo delle arti* (« Nouveau Front des Arts ») en 1947, qui se réclame ouvertement du titre de la revue fondée quinze ans plus tôt par Scipione et Mazzacurati : *Fronte*⁷⁴⁷. Le mouvement comprend les peintres Antonio Corpora, Giuseppe Santomaso, Renato Guttuso, Emilio Vedova, Renato Birolli, Ennio Morlotti, Giulio Turcato et Armando Pizzinato ainsi que les sculpteurs Lorenzo Viani, Leoncillo Leonardi et Nino Franchina, bientôt rejoints par Pericle Fazzini. Il se manifeste pour la première fois à Venise, alors qu'un groupe qui se dénomme *La Nuova Secessione artistica italiana* publie un manifeste le 1^{er} octobre 1946 :

Onze artistes italiens, substituant à l'esthétique des formes une dialectique des formes, entendent faire converger leurs tendances, éloignées seulement en apparence, vers une synthèse identifiable uniquement dans le futur de leurs œuvres et donc en opposition nette avec toutes les synthèses précédentes qui se sont faites par décision théorique *a priori* ; ils entendent rapprocher d'une première base de nécessité morale leurs affirmations singulières dans le monde des images, leurs observations, en les assumant comme des

745Giuseppe Ajmone, Rinaldo Bergolli, Egidio Bonfante, GJanni Dova, Ennio Morlotti, Giovanni Paganin, Cesare Peverelli, Vittorio Tavernari, Gianni Testori, Emilio Vedova « *Manifesto del realismo di pittori e scultori* », *Numero*, a. II, n °2, Novarre, mars 1946.

746Giuseppe Ajmone et al., « *Realismo non vuol dire quindi naturalismo o verismo o espressionismo, ma il reale concretizzato dell'uno, quando determina, partecipa, coincide ed equivale con il reale degli altri, quando diventa, insomma, misura comune rispetto alla realtà stessa* », *id.*

747Sur *Fronte*, voir p. 121.

actes de vie. Peinture et sculpture, devenues ainsi instrument de communication et de libre exploration du monde, accentueront toujours plus la rencontre avec la réalité⁷⁴⁸.

Le mouvement naît donc avec l'idée d'une grande ouverture stylistique. Bientôt rebaptisé *Fronte Nuovo delle Arti* et ayant gagné de nouveaux membres venus d'autres horizons de l'Italie, le groupe organise en 1947 une exposition à la galerie *La Spiga* de Milan⁷⁴⁹. La présentation générale du catalogue est assurée par le critique Giuseppe Marchiori (1901 – 1982) tandis qu'Argan présente Birolli, Guttuso présente Corpora, Lucchese présente Fazzini, Maltese présente Franchina et Turcato, Venturi présente Guttuso et que Moravia présente Leoncillo.

Ensemble, les artistes du *Fronte Nuovo delle Arti* exposent à nouveau à la Biennale de Venise en 1948, toujours défendus par Giuseppe Marchiori. Cependant, c'est un groupe largement hétérogène et travaillé par des tensions contradictoires. Des désaccords sont déjà manifestes entre les artistes réalistes attirés par le communisme et ceux qui se dirigent de plus en plus nettement vers l'abstrait, comme Renato Birolli et Giulio Turcato. Les expositions du groupe peinent à convaincre et sont régulièrement attaquées, en particulier par le dirigeant communiste Palmiro Togliatti⁷⁵⁰. L'expérience du *Fronte Nuovo delle Arti* touche à sa fin dès 1950 : la semonce de Togliatti a radicalisé les positions et débouché sur la scission du mouvement. Les réalistes, avec Guttuso à leur tête, se conforment aux injonctions du parti, tandis que d'autres, en particulier Emilio Vedova, s'en détachent. Ce dernier entre bientôt dans le Groupe des Huit (*Gruppo degli Otto*, formé d'Afro, Birolli, Corpora, Santomaso, Morlotti, Moreni et Turcato). Défendus par l'historien de l'art Lionello Venturi⁷⁵¹, qui théorise la notion d'abstrait-concret, en opposition ouverte avec Guttuso et les réalistes, les Huit obtiennent un certain succès à la Biennale de Venise de 1952. Le mouvement durera deux ans environ, jusqu'en 1954. Lionello Venturi précise sa définition de l'abstrait-concret à l'occasion de la Biennale de Venise de 1954 :

Toute œuvre d'art, de tout temps et de tout lieu, est à la fois abstraite et concrète, abstraite parce qu'elle a un style, et concrète parce que son contenu dépend du mode "concret" de sentir et de vivre de l'artiste⁷⁵².

748Renato Birolli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso, Carlo Levi, Leoncillo Leonardi, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova, Lorenzo Viani : « *Undici artisti italiani, sostituendo all'estetica delle forme una dialettica delle forme, intendono far convergere le loro tendenze, solo apparentemente contrastanti, verso una sintesi riconoscibile soltanto nel futuro delle loro opere, e ciò in netto contrasto con tutte le precedenti sintesi verificatesi per decisione teorica e aprioristica; intendono avvicinare a una prima base di necessità morale le loro singolari affermazioni nel mondo delle immagini, le loro osservazioni, assommandole come atti di vita. Pittura e scultura, divenute così strumento di dichiarazione e di libera esplorazione del mondo, aumenteranno sempre più la frequenza con la realtà.* », *Manifesto de la Nuova Secessione Artistica Italiana*, Venise, 1^{er} octobre 1946, reproduit dans : Luciano Caramel, *Arte in Italia, 1945-1960*, Vita e pensiero, Milan, 1994, p. 49-50.

749Prima mostra del *Fronte Nuovo delle Arti* [exposition, Milan, Galleria La Spiga, 12 juin-12 juillet 1947].

750Roderigo di Castiglia (Palmiro Togliatti), « *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea* », *Rinascita*, a. V, n °10, Rome, octobre 1948. Voir aussi p. 224.

751Lionello Venturi publie notamment l'essai : *Otto pittori italiani*, De Luca, Rome, 1952.

752Lionello Venturi, « *Ogni opera d'arte, di ogni epoca e luogo, è assieme astratta e concreta, astratta perché ha uno stile, e concreta perché il suo contenuto dipende dal modo di sentire e di vivere 'concreto' dell'artista.* » cité dans : *Roma 1948-1959, op. cit.*, p. 56.

Avec le réalisme, les artistes romains s'insèrent dans un contexte plus large, national. Le débat s'élargit au-delà des limites régionales dans lesquelles, hormis lors de quelques expériences comme *Corrente*, il était trop souvent confiné jusqu'alors. Le manifeste *Oltre Guernica* paraît à Milan, tandis que le *Fronte Nuovo delle Arti*, qui prend en quelque sorte sa suite, est à l'origine une initiative vénitienne.

La peinture réaliste italienne des années 1950 est parfois présentée comme un équivalent du renouvellement cinématographique qu'a constitué le néo-réalisme. Il est vrai que les liens entre artistes plasticiens et personnalités du monde du cinéma sont, pendant les années 1950, particulièrement étroits. La construction de *Cinecittà*, en 1937 dans la périphérie romaine, permettra par la suite à la capitale italienne de devenir un centre d'importance mondiale pour le cinéma, même si dans un premier temps le lieu est utilisé pour réaliser les *telefoni bianchi*, ces comédies sentimentales stéréotypées qui plaisent tant au *Duce*. Après-guerre, les réalisateurs apprécient particulièrement les artistes de l'École romaine et les liens qu'ils nouent se traduisent dans toutes sortes d'échanges qui constituent la trame de la vie culturelle brillante de la période. C'est ainsi que De Sica et Zavattini rassemblent chacun une importante série d'œuvres dans leurs collections personnelles⁷⁵³, que Renzo Vespignani entretient des liens privilégiés avec Luchino Visconti ou encore que Carlo Levi réalise un portrait de l'actrice Anna Magnani sur fond d'un paysage romain en la faisant poser dans son atelier de la villa Strohl-Fern⁷⁵⁴.

Les réalistes se réclament explicitement d'expériences antérieures comme l'École romaine car ils entendent placer leurs recherches dans la continuité d'une histoire de l'art. C'est ce point de vue que développe Antonello Trombadori, défenseur infatigable du réalisme, dans le compte-rendu qu'il fait de la première exposition de *Fronte Nuovo delle Arti* dans *L'Unità* du 20 juillet 1947. Interprétant le changement de nom du mouvement de « *Secessione* » (« Sécession ») en « *Fronte* » (« Front ») comme le passage d'une « position généralement critique et polémique à une position constructive. »⁷⁵⁵, il écrit qu'un tel changement

indique la dénonciation de toute attitude gratuitement aventureuse et la volonté de mettre chaque nouvelle exigence, chaque nouveau problème, chaque nouvelle conquête idéologique et expressive au sommet du processus traditionnel de l'art italien et en rapport avec celui-ci⁷⁵⁶.

Cependant, poursuit Trombadori, cette tradition doit être envisagée de manière dynamique,

753 Voir p. 165.

754 Carlo Levi, *Anna Magnani*, 1954, huile sur toile, 92 x 72,5 cm, Rome, fondation Carlo Levi (reproduit en annexe, Fig. 55).

755 Antonello Trombadori, « *posizione prevalentemente critica e polemica ad una posizione costruttiva.* » « *Le vie di un Realismo nuovo* », *L'Unità*, Rome, 20 juillet 1947, p. 3.

756 Antonello Trombadori, « *Indica la denuncia di ogni atteggiamento gratuitamente avventurista e la volontà di porre ogni nuova esigenza, ogni nuovo problema, ogni nuova conquista ideologica ed espressiva al culmine del processo tradizionale dell'arte italiana e in rapporto con esso.* », « *Le vie di un Realismo nuovo* », *op. cit.*

dialectique, pour ne pas que la création artistique se sclérose. La tradition envisagée est d'abord française et le critique s'attache à dégager une continuité du « processus impressionnisme-fauvisme-cubisme »⁷⁵⁷. Des expériences comme le futurisme, *Valori Plastici*, les Six de Turin ou encore le tonalisme romain doivent alors être comprises comme autant de tentatives pour renouer le fil de la tradition italienne tout en la modernisant grâce au détour français. Cependant, selon Trombadori, les mouvements d'avant-garde se sont perdus en route car ils n'ont considéré que l'aspect formel dans leurs recherches, tandis que la dimension éthique de la pratique artistique était laissée de côté. Cette conception éthique du réalisme permet de dépasser la question du contenu de la représentation et d'élargir les critères de définition de l'œuvre réaliste. Cependant, nous verrons que cette interprétation du réalisme au sens large ne va pas sans susciter des débats importants.

Renato Guttuso s'est affirmé comme la figure centrale du réalisme depuis le début des années 1940⁷⁵⁸. Nous avons déjà évoqué les débuts de l'artiste ainsi que son engagement pendant la guerre. L'après-guerre est une période particulièrement faste pour lui. Son inscription au PCI et son activité au sein du parti lui donnent un statut de chef de file qui procure une célébrité flatteuse à ce Sicilien complexé. Comme le rappelle Maurizio Fagiolo dell'Arco⁷⁵⁹, chacune de ses œuvres est un événement et tout intellectuel qui se respecte doit fréquenter son atelier. Le 21 décembre 1950, Guttuso épouse Maria Luisa Dotti, dite Mimise, qu'il connaît depuis 1937 alors qu'elle était encore, par son mariage, comtesse Bezzi Scala et qui sera, jusqu'à sa mort survenue en 1986, une compagne dévouée. Le poète Pablo Neruda sert de témoin au marié. Échappé du Chili de Gabriel González Videla : Moravia, Morante, Guttuso et Trombadori l'ont aidé à fausser compagnie aux policiers qui voulaient l'expulser d'Italie. Témoin de cette amitié, un portrait du poète peint par Guttuso dont la réalisation est documentée par une série de photographies prises par Antonello Trombadori et retrouvées après la mort de ce dernier⁷⁶⁰.

Guttuso fréquente aussi les écrivains Alberto Moravia et Elsa Morante, dont il avait abrité les amours dans son atelier au cours des années 1930 ainsi que des artistes plus jeunes, comme le poète et cinéaste Pier-Paolo Pasolini. Son atelier, *villa Masssimo* d'abord, puis *Piazza del Grillo* (juste derrière les marchés de Trajan), devient un point de rencontre pour les personnalités les plus intéressantes du moment. Par ses expositions et ses prises de position régulières, il est au cœur de la vie culturelle italienne : comme l'écrit Enrico Crispolti, le personnage de Guttuso autant que ses

757Antonello Trombadori, « *processo impressionismo-fauvismo-cubismo* », « *Le vie di un Realismo nuovo* », *op. cit.*

758Sur l'œuvre de Guttuso, voir : dir. Enrico Crispolti, *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, (3 volumes) Mondadori, Milan, 1983, 1984, 1985. Voir aussi p. 129.

759Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Roma 1948-1959*, *op. cit.*, p. 54

760L'intégralité de ces photographies a été exposée en 2002 et reproduite dans le catalogue : dir. Teresa Cirillo et Duccio Trombadori, *Pablo e Renato. Il ritratto nel ritratto*, [exposition, Rome, *Archivio di villa Strohl-Fern*, mai 2002], Ed. *Associazione Amici di Strohl-Fern*, Rome, 2002.

œuvres font partie de l'imaginaire collectif italien⁷⁶¹.

2) Les réfractaires

Parallèlement à Guttuso et à ses émules, certains artistes de l'École romaine se montrent résolument réfractaires à l'abstraction mais ils n'adhèrent pas pour autant au courant réaliste. Comment leur pratique évolue-t-elle ? Perdure-t-elle dans des formes mises en place avant la guerre ou bien se renouvelle-t-elle de façon indépendante par rapport à la dialectique abstraction-figuration ?

a) Mafai : vers une abstraction lyrique

Pour Mario Mafai, pourtant mobilisé, la guerre est une période de grande activité et de succès. Juste avant que n'éclate le conflit, en 1939, il tient une importante exposition à *L'Arcobaleno* à Venise, présentée par l'historien de l'art Carlo Ludovico Ragghianti⁷⁶². Répétée l'année suivante à la *Galleria Barbaroux* de Milan⁷⁶³, elle assoit encore sa réputation. Ces passages par Venise et surtout par Milan sont souvent soulignés comme un signe de réussite, sûrement parce que l'artiste a réussi à exposer dans le système privé italien et non dans un cadre organisé par le régime, à Rome ou à l'étranger. C'est ce que rappelle Leonardo Sinisgalli, lors d'une nouvelle exposition de Mafai à Milan à la galerie *La Colonna*, treize ans après la précédente édition milanaise :

Après l'exposition de 1930 à la *Galleria di Roma*, après l'exposition à *La Cometa* en 1937, celle de Milan prit alors le sens d'une consécration définitive de sa réputation. [...] Il ne faut pas oublier que son œuvre avait percé comme le produit d'un clan ; elle pouvait donc courir le risque de rester sacrifiée et étouffée dans l'atmosphère oraculaire qui s'était créée autour de lui à cause de ses prosélytes les plus dévoués⁷⁶⁴.

L'exposition chez Barbaroux est déjà vendue pour moitié avant même son ouverture. La *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* y achète notamment *Fiori et Demolizioni*⁷⁶⁵. Cependant, l'événement suscite aussi des réserves : dans un commentaire pour *Il Corriere della sera*, le journaliste Dino Bonardi (1896 – 1966) fait de Mafai un peintre qui a des qualités d'instinct, tout en regrettant que le processus d'assagissement des formes ne soit pas encore arrivé à terme chez l'artiste⁷⁶⁶. Il écrit ainsi, rappelant le discours tenu par Oppo à propos des déformations de Scipione en 1931⁷⁶⁷ :

761 Enrico Crispolti, *Leggere Guttuso*, Mondadori, Milan, 1987, p. 10.

762 Mario Mafai [exposition, Venise, *Galleria L'Arcobaleno*, 1939]

763 Mario Mafai [exposition, Milan, *Galleria Barbaroux*, 1940]

764 Leonardo Sinisgalli : « *Dopo la Mostra del 1930 alla Galleria di Roma, dopo la Mostra alla Cometa del 1937, quella di Milano prese allora il significato di una consacrazione definitiva della sua fama. [...] Non bisogna dimenticare che la sua opera era venuta fuori come il frutto di un clan ; poteva quindi correre il rischio di restar sacrificata e soffocata nell'aria di oracolo che si era creata intorno a lui per colpa dei suoi più devoti proseliti.* », Mafai [exposition, Milan, *Galleria La Colonna*, 1er-15 mars 1953] *La Colonna*, Milan, 1953, n. p.

765 Mario Mafai, *Fiori secchi, Omaggio a Vermeer*, 1940, Rome, GNAM, et *Demolizioni dei borghi*, 1939, huile sur toile, 49 x 62 cm, Rome, GNAM.

766 Dino Bonardi, « *Mostre d'arte* », *Il Corriere della sera*, Milan, 27 janvier 1940.

767 Voir p. 56.

Nous émettons à nouveau une réserve sur ses nus. Mafai doit travailler à les adoucir, à les situer dans le contexte d'une civilisation esthétique nettement italienne⁷⁶⁸.

L'artiste est généralement perçu dans le cadre d'une opposition dialectique entre raison et sensibilité. Scipione incarnant la sensibilité pure, « épidermique », Mafai est présenté depuis le début de sa carrière comme le porteur d'une version plus équilibrée de l'expressionnisme, dans laquelle l'émotivité du peintre face au monde prend la forme d'une mélancolie maîtrisée. Ainsi, en 1942, dans *Il Selvaggio*, le peintre Toti Scialoja (1914 – 1998), qui est alors très proche de Mafai, écrit :

Il y a chez lui une disposition naturelle à la poésie, à l'expression, qui utilise un langage désormais renouvelé et chargé de stupeur⁷⁶⁹.

On retrouve combinés ici les différents traits constamment attribués à Mafai : le caractère poétique de ses œuvres, l'expressivité qui lui a permis de percer tout en se distinguant de Scipione et enfin la « stupeur », héritée du réalisme magique et remise au goût du jour par le tonalisme. Mais pour Toti Scialoja, à l'inverse de la critique de Bonardi qui se situe dans la droite ligne des conceptions fascistes, Mafai a su dominer sa sensibilité et cheminer vers toujours plus de contrôle de la forme.

Ce goût de l'intime aurait pu entrer en contradiction avec ce qui était recommandé dans son propre camp, celui des communistes militants. En effet, dès la sortie de la guerre, ceux-ci s'en prennent aux artistes « formalistes », restés dans leur tour d'ivoire tandis que l'Italie vivait des temps difficiles. C'est pourquoi Giorgio Morandi est l'un des artistes les plus critiqués⁷⁷⁰. Or, Corrado Maltese, encore en 1962 et malgré le changement d'orientation de Mafai qui avait embrassé la voie abstraite, s'attache à mettre à part la peinture de Mafai :

Entre la certitude anxieuse, mais encore trop intime et privée, des bouteilles de Morandi et la lumière affectueuse et mélancolique des fleurs séchées et des "Démolitions" de Mafai il y a seulement un petit pas [...], mais c'est un pas qui compte. Et puis, c'est connu, le drame bref et très humain de Scipione n'était pas sans avoir laissé de trace⁷⁷¹.

Encore une fois, le destin tragique de Scipione est un argument imparable en faveur de la sincérité de ses proches.

Finalement, on peut expliquer la durée dans le temps du succès de Mafai – du moins jusqu'à son passage à l'abstraction à la toute fin des années 1950 – par la capacité de ce dernier à rester

768Dino Bonardi, « *Poniamo di nuovo la riserva sui suoi nudi. Mafai deve lavorare a ingentilirli, ad ambientarli su un terreno di civiltà estetica nettamente italiana.* », *id.*

769Toti Scialoja, « *E' in lui una disposizione naturalmente poetica, altamente espressiva, che si serve di un linguaggio ormai rinnovato e carico di stupore.* », « Mafai », *Il Selvaggio*, Rome, 15 mars 1942.

770Voir : Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo*, *op. cit.*, p. 22.

771Corrado Maltese, « *Tra la certezza trepidante, ma ancor troppo intima e privata delle bottiglie di Morandi e la luce affettuosa e malinconica dei fiori secchi e delle « demolizioni » di Mafai c'è solo un piccolo passo in quel senso, ma è un passo che conta. Ed è poi noto che, a contribuirvi, il breve, umanissimo dramma di Scipione non era passato invano.* », « *Vicende e problemi del realismo in Italia* », « *La Biennale di Venezia* », n° 46-47, a. XII, décembre 1962, p. 16.

tangent à l'actualité artistique tout en s'en détachant juste ce qu'il faut pour préserver une identité propre. Son style « romantique »⁷⁷² lui permet de s'adapter aux débats contemporains tout en gardant une manière reconnaissable. Comme l'écrit Argan lors de la dernière exposition du vivant de l'artiste :

Mafai n'est pas du genre témoin ou chroniqueur : depuis plus de trente ans, sa peinture s'insinue dans les situations historiques sans aucune prétention à les changer mais en soulevant une objection qui se révèle juste la plupart du temps⁷⁷³.

En général, au lendemain de la guerre, les critiques mettent l'accent sur la continuité du travail de Mafai depuis ses débuts, en 1928. Le peintre constitue alors une figure qui semble résumer le meilleur des expressions artistiques de l'entre-deux-guerres mais sur qui l'on peut miser pour l'avenir car il est encore assez jeune pour pouvoir évoluer.

Pourtant, à cause de son emprise sur les artistes plus jeunes notamment, le peintre commence bientôt à être vertement critiqué. Dès 1943, à propos de la IV^{ème} Quadriennale, Marcello Venturoli écrit : « Mafai était devenu le *mafaisme* »⁷⁷⁴. Cependant, c'est la passage de Mafai à l'abstraction à la toute fin des années 1950 qui divise la critique. En 1949, Corrado Maltese peut encore écrire dans *L'Unità* :

Face à la diffusion de l'abstraction, Mafai a continué à travailler avec une modestie extrême. Simplifiant et réduisant presque à la superficie du tableau ses "petit trains", il a eu lui aussi son "expérience abstraite", mais il n'a pas dévié d'un centimètre de son amour pour les choses vraies, populaires, empreintes de fatigues humaines⁷⁷⁵.

Pourtant, chez Mafai, une profonde crise s'est ouverte pendant la guerre, comme l'exprime avec justesse Marcello Venturoli, qui rencontre Mafai dans son atelier le 4 mars 1944, alors que s'y trouve aussi l'ingénieur Natale :

J'ai compris (comme cela se comprend clairement dans ses œuvres) que Mafai était en train de traverser une crise et que cette crise coïncidait, ce qui ne faisait que la compliquer, avec l'actuelle crise politico-sociale. Tout le monde est lassé, comme lui, des natures-mortes, des paysages sentimentaux, des donzelles allongées et languissantes, dans le giron délicieux de l'individualisme le plus exacerbé⁷⁷⁶.

Giulia Mafai ne dit pas autre chose quand elle affirme que la guerre a vraiment été pour son père

772 Voir p. 74.

773 Giulio Carlo Argan, « *Mafai non è il tipo del testimone né del cronista : da più di trent'anni la sua pittura si insinua nelle situazioni storiche senza alcuna pretesa di cambiarle, ma sollevando un'obiezione che si rivela, il più delle volte, giusta.* », *Mafai, opere recenti* [exposition, Rome, L'Attico, 14 mars 1964], L'Attico, Rome, p. 5.

774 Marcello Venturoli, « *Mafai non rappresentava più, dopo la folgore scipionesca, il primo serio e meditato contatto con la « realtà ».* *Mafai era diventato il mafaismo.* », « *La pittura dopo Mafai alla IV Quadriennale d'arte* », *La Raccolta*, Rome, mars-avril 1943, p. 71.

775 Corrado Maltese, « *Di fronte al dilagare dell'astrattismo Mafai ha continuato a lavorare con modestia estrema. Semplificando e riducendo quasi alla superficie del quadro i suoi « trenini » ha fatto anch'egli la sua « esperienza » astrattista, ma non ha deviato di un centimetro dal suo amore per le cose vere, popolari, intrise di fatica umana.* », « *Mario Mafai da oltre vent'anni guida la famosa « scuola romana »* », *L'Unità*, Rome, 15 mars 1949, p. 3.

776 Marcello Venturoli, « *Io ho capito (come si comprende chiaramente dalle sue opere) che Mafai sta attraversando una crisi, che questa sua crisi artistica coincide, complicandosi, colla attuale crisi politico-sociale. Tutti sono stanchi, come lui, di nature morte, di paesaggi sentimentali, di donnine sdraiate e languenti, sotto la nicchia deliziosa del più esasperato individualismo.* », *Interviste di frodo*, Sandron, Rome, 1945, p. 22

une rupture dont les effets ne se sont fait sentir que quelques temps après la fin du conflit. Pour elle, les œuvres de la dernière période de Mafai expriment la même chose, mais sous une forme différente, que les *Fantaisies* :

Dans ses derniers tableaux, j'ai retrouvé la douleur morale qu'il avait éprouvé pendant la guerre. L'échec aussi d'un certain idéal pour ceux qui avaient pensé, de façon stupide, ingénue, trop optimiste, qu'après la guerre, on allait créer une autre voie. Face à cet échec, Mafai a retrouvé la douleur ressentie pendant la guerre⁷⁷⁷.

Au cours de cette crise, Mafai travaille à des paysages romains avec une touche fractionnée qui fait évoluer la représentation dans un sens de plus en plus abstrait. Bientôt apparaissent des œuvres entièrement non-figuratives, dont les titres renvoient à des états d'âme ou des notions abstraites. Ainsi *Rinascere*⁷⁷⁸ (*Renâître*) qui date de 1959, évoque les *all-over* de Jackson Pollock, à ceci près cependant que les lignes de Mafai n'intègrent pas l'accident comme le fait le *dripping*. Les titres de ces œuvres abstraites sont importants. Ils disent bien une volonté de renouveau radical, détaché du passé. Par ailleurs, ils sont révélateurs de la conception de la peinture de Mafai, nettement plus portée sur l'expression d'une vision du monde que sur des questions purement formelles. Les toiles sont toutes des variations élaborées sur la couleur, dans lesquelles la gestualité semble très maîtrisée. A partir de 1960, Mafai ajoute de la matière à ses huiles sur toile : ce sont les *Cordes*, qui comprennent un morceau de corde ou de ficelle sédimenté dans la couleur du fond.

Mafai se montre confiant dans sa nouvelle voie, qu'il conçoit dans une continuité avec son travail précédent. Pour lui, l'abstraction est un réalisme, paradoxalement plus efficace que le simple naturalisme. Le 31 juillet 1959, il écrit dans son journal :

Cette année j'ai commencé à faire de la peinture abstraite. Je ne l'ai pas fait suite à une révélation, ni pour m'adapter au goût du jour. Je l'ai fait par besoin de trouver un nouveau moyen d'expression.

J'ai toujours peint plus pour cela que pour la peinture elle-même : par désir de m'exprimer, par curiosité pour la réalité... qu'elle soit belle ou laide.

Désormais cette réalité ne m'intéresse plus, elle fait partie d'un passé veiné de nostalgie, d'illusions, de mélancolies, d'amours, de quelque chose qui n'existe plus. »⁷⁷⁹.

A nouveau, la vision du monde profondément sentimentale de l'artiste permet aux critiques

777Giulia Mafai, « *E io ti dirò che in questi ultimi suoi quadri, ho ritrovato il dolore morale che lui aveva provato durante la guerra. Un fallimento, anche di un certo ideale per questi che avevano pensato stupidamente, ingenuamente, tranquillamente, che, dopo la guerra si sarebbe creato un'altra via. E allora lui ha ritrovato il dolore della guerra in questo fallimento.* », entretien avec l'auteur, Rome, Auditorium Parco della Musica, juin 2001.

778Mario Mafai, *Rinascere*, 1959, huile sur toile, 100 x 100 cm, Rome, coll. Banca d'Italia (reproduit en annexe, Fig. 56).

779Mario Mafai, « *E da quest'anno che ho cominciato a dipingere astratto. Non è stato né per rivelazione né aggiornamento. E stato il bisogno di un nuovo mezzo di espressione.*

Ho dipinto sempre più che per pittura per questo : per desiderio di esprimermi, curiosità della realtà ... bella, brutta.

Ora questa realtà non mi interessa più, fa parte di un passato venato di nostalgia, di illusioni, di melanconie, d'amore, di qualche cosa che non esiste più. », *Diario*, 31 juillet 1958, cité dans : dir. Giuseppe Appella, *Mario Mafai. Diario 1926-1965*, Ed. Della Cometa, Rome, 1984, p. 132.

qui le soutiennent d'établir une continuité de sens entre les œuvres figuratives et abstraites de Mafai. Cette vision est relayée par Fabrizio D'Amico qui, en 1987, souligne la mélancolie, qui sonne comme une basse continue dans son journal de 1957 à sa mort et est :

sans abandon sentimental ; acide même, parfois, malveillante envers elle-même, envers le confort qu'elle aurait pu réserver à une âme tourmentée ; mais une mélancolie sans la lame affilée et cruelle de l'ironie, qui l'aurait, finalement, dispersée⁷⁸⁰.

C'est donc une même logique qui prévaut dans la création de Mafai, depuis l'expressionnisme jusqu'à l'abstraction. En décembre 1959, il présente ses œuvres récentes à *La Tartaruga* à Rome⁷⁸¹. L'exposition fait l'effet d'un coup de tonnerre. En choisissant l'abstraction de manière très tardive, l'artiste a pris une décision difficile d'autant qu'il était jusqu'alors plutôt à son aise dans le camp des réalistes, où il joue le rôle d'un chef de file alternatif à Guttuso. Faisant suite à une amitié sincère, les deux hommes entretenaient depuis la fin de la guerre une relation faite de rivalités attisées par les enjeux politiques et institutionnels. Comme le déclare Giulia Mafai :

Je dirais avec un peu de malice que l'un des ennemis les plus puissants de Mafai fut Guttuso. Guttuso a mené contre lui une guerre, disons, subtile, mais implacable. Et je dirais avec beaucoup de méchanceté que de l'arbre de Guttuso il n'y a pas un rameau qui soit sorti, pas même une feuille. Au contraire, de l'arbre de Mafai est sortie toute la jeune peinture italienne : Dorazio, Turcato, Perilli, tous ces gens qu'il fréquentait du matin au soir, Sanfilippo, aussi. Ils entretenaient des rapports quotidiens, c'étaient les amis que nous fréquentions. Cet *entourage* de Mafai, des artistes sans le sou, qui mangeaient à crédit et à qui, quand ils vendaient un tableau, nous payions le restaurant. Turcato dormait dans le studio de Renato [Guttuso], le soir, sous le chevalet, c'est pour te dire ! Mais ensuite, ce sont eux qui ont été la nouvelle génération. Et de l'autre côté, il n'est même pas poussé une feuille⁷⁸².

De plus, Mafai avait pris sa carte au PCI. Risquer de perdre ces soutiens confortables, comme cela s'est effectivement produit, sans pour autant être accueilli à bras ouverts par le camp abstrait qui n'avait pas besoin d'un héraut au passé aussi chargé, représentait un choix vraiment audacieux de la part de l'artiste.

En 1959, lors de son exposition abstraite à *La Tartaruga*, Mafai se retrouve marginalisé et ses soutiens les plus proches lui tournent le dos. Dario Micacchi, le critique de *L'Unità*, crie à la trahison :

Encore une fois, c'est l'évolution dramatique d'un peintre figuratif qui nous rappelle que la ligne qui divise la figuration et l'abstraction, le nouveau et l'ancien, l'idée révolutionnaire de la vie et de l'art et

780Fabrizio d'Amico, « *senza abbandoni sentimentali ; acida anzi, a tratti ; malevole verso se stessa, verso il conforto che avrebbe potuto riservare ad un animo tormentato ; ma priva anche , quella malinconia, della lama affilata e crudele dell'ironia, che l'avrebbe, infine, dispersa.* », *Mafai estremo: il dolore e l'angelo*, Antica Fattoria N. Machiavelli, Florence, 1987, p. 5.

781Mafai [exposition, Rome, Galleria La Tartaruga, 3 décembre 1959-7 janvier 1960].

782Giulia Mafai, « *Ecco, ti dico con una certa malignità, uno dei nemici più forti di Mafai fu Guttuso. Guttuso gli fece una guerra, diciamo sottile ma implacabile. Ed io dico con molta cattiveria, ma è anche la verità, che dall'albero di Guttuso non è cresciuto un ramo, non è cresciuta una foglia. Dall'albero di Mafai invece è cresciuta tutta la giovane pittura italiana : Dorazio, Turcato, Perilli, tutte persone con chi stava dalla mattina alla sera, Sanfilippo. Erano rapporti quotidiani, erano proprio gli amici che noi frequentavamo. Quel entourage di Mafai, che erano artisti senz'una lira, che mangiavano a debito, quando poi vendevano un quadro ,pagavamo la trattoria. Turcato dormiva nello studio di Renato, la sera, sotto il cavalletto, per dirti. Poi, loro sono stati la nuova generazione. E dall'altra parte, non c'è stato nemmeno una foglia.* », entretien avec l'auteur, Rome, Auditorium Parco della Musica, juin 2011.

l'épuisement décadent d'une tradition formelle, ne passe pas entre deux files de clercs obtus et satisfaits, mais à l'intérieur du cœur et de la fantaisie de chaque véritable artiste⁷⁸³.

Il y a tout de même de notables exceptions : ainsi Giulio Carlo Argan, qui présente sa dernière exposition de son vivant en 1964 à *L'Attico*⁷⁸⁴, mais aussi Lionello Venturi, qui, en 1960, rédige la monographie de Mafai⁷⁸⁵ pour la collection « *Pittori italiani d'oggi* » de l'éditeur romain De Luca. Ces deux critiques sont des défenseurs « historiques » de l'abstraction en Italie ; ils constituent donc un appui de poids pour Mafai.

Face à ces critiques, Mafai se justifie dans un article intitulé « Une clarification » qui ouvre le catalogue de l'exposition à *L'Attico*, à Rome, en mars 1964, avant le long texte de présentation d'Argan. Le peintre cherche surtout à assurer le public de la sincérité de sa démarche, pour ne pas sembler avoir succombé à un effet de mode :

Envers ces amis, envers ceux qui ont aimé et aiment ma peinture, je me sens le devoir de faire une clarification ; beaucoup considèrent en effet que ma nouvelle peinture est une trahison envers eux et envers moi-même et cela n'est pas vrai. [...]

Je ne suis pas un autre. J'ai seulement renoncé à l'attachement affectif envers les choses, aux textures flatteuses, aux effets exquis de peinture, je suis devenu plus libre, plus nu, plus moi.

Parfois, il est plus nécessaire de se tourner vers un "cela peut être" que de rester à l'intérieur d'un "on est", il est plus important de cultiver la possibilité de renaître que de s'abandonner à une actualité sans réalité.

J'ai cherché à l'intérieur de moi, me fiant aux cordes comme aux nervures de mon être, pour arriver à un espace, à une dimension neuve, à un langage qui me soit nécessaire [...]⁷⁸⁶.

Malgré tout, la plupart des critiques reste nostalgiques de sa première manière. Aujourd'hui encore, les *Cordes*, les dernières œuvres de Mafai, restent mal aimées et ne sont présentes dans les collections d'aucun musée.

b) Cavalli et Gentilini : une figuration « autre »

Parmi les artistes qui continuent à explorer les directions figuratives envisagées dans les années 1930, certains font subir des aménagements à leur pratique, tandis que d'autres semblent

783Dario Miacchi, « Ancora una volta, è la drammatica involuzione di un pittore figurativo a ricordarci che la linea che divide figuratività et astrattismo, nuovo e vecchio, rivoluzionaria idea della vita e dell'arte ed esaurimento decadente di una tradizione di forme, non passa fra due schiere di chierici ottusi e soddisfatti, ma a l'interno del cuore e della fantasia di ogni vero artista », « Pittura astratta di Mafai », *L'Unità*, Rome, 8 décembre 1959.

784Giulio Carlo Argan, *Mafai. Opere recenti*, [exposition, Rome, Galleria l'Attico, mars 1964], Galleria l'Attico, Rome, 1964.

785Lionello Venturi, *Mario Mafai*, De Luca, Rome, 1960.

786Mario Mafai, « Verso quegli amici, verso coloro che hanno amato e amano la mia pittura, mi sento debitore di una chiarificazione ; molti infatti considerano questa mia nuova pittura quasi un tradimento verso loro e verso me stesso e questo non è vero. Non c'è stata ansia di novità, né vanità di allinearsi su posizioni di avanguardia né interesse nella ricerca verso queste nuove espressioni.

Io non sono un altro. Ho soltanto rinunciato all'attachamento affettivo verso le cose, alle piacevoli tessiture, ai pittoricismi squisiti ; sono diventato più libero, più nudo, più io.

Certe volte è più necessario volgersi verso il « si può' essere » che rimanere entro il « si è », è più importante coltivare la possibilità di rinascere che adagiarsi sopra un'attualità senza realtà.

*Ho cercato entro me stesso affidandomi alle corde come alle nervature del mio essere per raggiungere uno spazio, una dimensione nuova, un linguaggio a me necessario ; nel caso dovesse risultare autentico, lo ritroveranno anche gli altri. », « Una chiarificazione », *Mafai opere recenti* [exposition, Rome, L'Attico, mars 1964], L'Attico, Rome, 1964, p. 3.*

poursuivre leur ligne première sans tenir compte des débats contemporains.

Cavalli fait partie de cette dernière catégorie. Selon Romeo Lucchese, l'artiste est resté fidèle à ce qu'il avait déclaré dans le catalogue de la Quadriennale de 1935⁷⁸⁷ :

Je cherche à objectiver, avec la plus grande clarté, ce que je sens de la vie, en déchiffrant ces impressions dans leur valeur universelle, c'est-à-dire autant que possible dépouillées de toute contingence. Ma recherche, humaine en ce sens, m'éloigne de la peinture abstraite et esthétisante⁷⁸⁸.

Face à l'évolution artistique de Capogrossi, le binôme qu'il formait avec Cavalli se désagrège. A la Libération, Cavalli quitte le village d'Anticoli Corrado où il s'était réfugié avec son épouse d'origine juive, Vera Habermeld. Il s'installe alors à Florence où l'attend une charge d'enseignement à l'Académie des Beaux-Arts. Cependant, en 1949, son poste lui est retiré pour être rendu à celui qui en avait la charge sous le fascisme. Le peintre est alors contraint de trouver un emploi de photographe pour le Cabinet des dessins de la galerie des Offices. Néanmoins, sa situation financière reste précaire. De plus, il est en proie à une importante crise personnelle. A Florence, il souffre de la solitude et se montre très amer devant le triomphe de l'abstraction dans lequel sont engagés plusieurs de ses anciens compagnons. Cavalli se montre en effet dépassé par l'évolution de la situation artistique. Déjà, au début des années 1940, lorsque Marcello Venturoli l'interroge sur ce qu'il pense des changements de manière de ses anciens camarades tonalistes, l'artiste :

ne [...] répondit pas par des affirmations précises. Il convint ne pas comprendre une "certaine peinture", celle de Mafai, ni, "encore moins", celle de Guttuso et de Stradone, lesquels "ont fait un grand pas en arrière" et "reçoivent certains Français" en un cubisme et un expressionnisme "très mal digérés"⁷⁸⁹.

Malgré tout, Cavalli continue de peindre jusqu'à sa mort, survenue le 15 mars 1981, et ne disparaît pas entièrement de la scène artistique. Cependant, il ne fait plus partie des personnalités artistiques de premier plan comme c'était le cas lors du succès du tonalisme. Il participe ainsi à la Quadriennale de 1952 et à la Biennale de Venise la même année avec une série d'œuvres récentes, puis à nouveau à la Quadriennale de 1959. Parallèlement, il expose ses œuvres à plusieurs reprises à Florence, Bari et Modène, ainsi que dans des expositions collectives. En 1967, enfin, il revient à Rome pour exposer une série d'œuvres récentes, sous le titre d'« *Egloghe cristalline* » (« *Églogues cristallines* ») ; c'est sa première exposition personnelle dans la capitale depuis son passage à la galerie *Lo Zodiaco* en 1944. Le poète Romeo Lucchese, le compagnon des journées d'autrefois

787Romeo Lucchese, *Le egloghe cristalline di Cavalli* [exposition, Rome, La Barcaccia, 18 novembre-3 décembre 1967], Istituto grafico tiberino, Rome, 1967.

788Emanuele Cavalli, « *Cerco di oggettivare con la massima chiarezza quello che sento della vita decifrandolo nel suo valore universale, spoglio cioè, nei limiti del possibile, da tutte le contingenze. La ricerca in questo senso "umana" mi discosta della pittura astratta o estetizzante.* », cité dans : Elena Pontiggia et Carlo Fabrizio Carli, *La grande Quadriennale, 1935*, Electa, Milan, 2006, p. 225.

789Marcello Venturoli, « *Cavalli non mi rispose con affermazioni precise. Egli convenne di non comprendere "certa pittura", né quella di Mafai, né "tanto meno" quella di Guttuso e Stradone, i quali "hanno fatto un gran passo indietro" e "ricalcano certi francesi" con un cubismo e un espressionismo "assai poco digeriti".* », *Interviste di frodo*, cité dans : dir. Giuseppe Appella et Maurizio Calvesi, *Melli, op. cit.*, p. 223-224.

passées dans l'établissement nautique Trofini⁷⁹⁰, présente le travail de l'artiste, le définissant comme :

un peintre-peintre, un pur artiste, un peintre lyrique et non de caractère purement académique ou intellectualiste, parce qu'avant tout un homme cohérent, aux sentiments absolus et extrêmement délicats⁷⁹¹.

La présentation du catalogue de l'exposition n'évoque absolument pas la participation de Cavalli à l'École romaine. En effet, la coïncidence des recherches de Cavalli avec l'actualité artistique contemporaine pose problème dès la fin du tonalisme. Déjà, en 1939, Virgilio Guzzi, par l'évocation de « contenus nouveaux » dans la peinture de l'artiste, tente de le situer dans le courant actuel. Il écrit ainsi dans le catalogue de l'exposition de Cavalli à la *Società Leonardo Da Vinci* à Florence :

Désir d'un style nouveau qui est en même temps ambition d'un nouveau contenu, dans lequel les faits humains prennent la première place, d'un langage qui, profitant des découvertes de la peinture suite à l'impressionnisme, découvertes d'une nouvelle métrique spatiale, d'un nouveau sentiment des harmonies chromatiques et, par dessus tout, d'un monde sensible détaché de toute sensualité accidentelle, vise à la représentation d'une humanité nouvellement accessible, euphorique et, surtout, à aboutir à des récits, à des inventions d'architectures élaborées, à une métaphysique non plus évasive, mais pour ainsi dire florissant sur la redécouverte de la réalité naturelle⁷⁹².

Avec son intérêt particulier pour le récit et pour l'humain, la « réalité naturelle » évoquée ici est tout autre que celle qui est mise en avant dans le réalisme contemporain, travaillé par le pressentiment des drames à venir et à la charge politique manifeste. En réalité, le parcours de Cavalli apparaît très personnel. Son isolement après la guerre jette un doute *a posteriori* sur la solidité de son association avec l'École romaine et, partant, sur la validité de cette notion d'école appliquée aux tonalistes.

Cette oblitération du travail de l'artiste après la guerre dure longtemps. Encore en 1984, l'exposition organisée à la *Galleria Arco Farnese* de Rome par Lucia Stefanelli Torossi⁷⁹³ ne s'intéresse qu'à la période tonaliste de Cavalli et ne présente pas une seule œuvre de l'artiste postérieure à 1939. Ces travaux sont pourtant exposés en 1971, lorsqu'est organisée une rétrospective de son travail intitulée « 50 ans de peintures (1921 – 1971) »⁷⁹⁴. Présentée par son ami

790 Voir p. 85.

791 Romeo Lucchese, « un pittore-pittore, artista puro, pittore lirico e non di impronta meramente accademica o intellettualistica, perché anzitutto uomo coerente e di sentimenti assai precisi e delicati. », *Le Egloghe cristalline*, op. cit., p. 1.

792 Virgilio Guzzi, « Desiderio di uno stile che è nello stesso tempo ambizione di un nuovo contenuto, nel quale i fatti umani pigliano il primo posto, d'un linguaggio che giovandosi delle scoperte della pittura succeduta all'impressionismo, scoperte di una nuova metrica spaziale, d'un nuovo sentimento delle armonie cromatiche, e, soprattutto, d'un mondo sensibile svincolato d'ogni accidentale sensualità, miri alla rappresentazione di una umanità nuovamente accessibile, euforica, e soprattutto, a risolversi in racconti, in invenzioni di meditata architettura, in una metafisica non più evasiva, ma per così dire fiorente sulla riscoperta della realtà naturale. » Cavalli [exposition, Florence, Società Leonardo Da Vinci, 23 avril-3 mai 1939], Società Leonardo Da Vinci, Florence, 1939.

793 Dir. Fabio Benzi, *Emanuele Cavalli* [exposition, Rome, Galleria Arco Farnese, 4 mai-15 juin 1984], De Luca, Rome, 1984.

794 Antonio Boschetto, *Emanuele Cavalli, Mostra antologica, 50 anni di pittura, 1921-1971* [exposition, Florence, La Gradiva, 9-25 février 1971], La Gradiva, Florence, 1971. Le texte d'introduction du catalogue est reproduit sur le site dédié à Emanuele Cavalli, réalisé par Fabio Benzi, consulté le 29 mai 2013 à l'adresse :

Antonio Boschetto à la Galerie *La Gradiva* de Florence, l'exposition est ensuite montrée à *La Barcaccia* de Rome. La première phrase du catalogue résume l'essentiel de la situation de l'artiste :

La riche exposition qu'Emanuele Cavalli présente à Florence, [...] au moment d'un choix délicat que les multiples composantes du monde artistique semblent finalement dans la nécessité d'accomplir, constitue avant tout un acte de courage ainsi que l'occasion d'une action réparatrice⁷⁹⁵.

Boschetto revient ensuite sur les occasions manquées de donner à Cavalli, dans le discours, sa juste importance historique. En 1988, enfin, une exposition organisée par Fabio Benzi est consacrée à l'œuvre de la période florentine⁷⁹⁶.

D'autres artistes persistent dans leur manière figurative précédente mais en y réalisant des aménagements plus ou moins importants, ce qui leur permet de s'adapter au nouveau goût dominant. Le peintre Franco Gentilini (1909 – 1981) a fait ses débuts dans les années 1930. Originaire de Faenza, en Émilie-Romagne, il est apprenti dans un atelier de céramique avant de s'installer à Rome en 1931. Deux ans plus tard, il tient sa première exposition à la *Galleria di Roma* de Bardi⁷⁹⁷. Par la suite, il participe au prix Carnegie en 1937, à la Biennale de Venise en 1938 et 1940 et, consécration, bénéficie d'une salle personnelle à la Quadriennale de 1939. Très impressionné dans un premier temps par la peinture de Scipione, il prend ensuite un tournant tonaliste manifeste dans ses *Giovani in riva al mare*⁷⁹⁸ (*Jeunes gens au bord de la mer*). L'aspect figé des figures, leur gestuelle ésotérique, la référence à la peinture de Piero della Francesca et à celle de Seurat sont des éléments qui inscrivent une telle œuvre dans la ligne d'un tonalisme savant, proche de celui de Capogrossi.

Gentilini a été un artiste très productif : en soixante ans de carrière il a réalisé pas moins de 1500 peintures et plusieurs milliers d'œuvres graphiques selon Lorenza Trucchi⁷⁹⁹. Après-guerre, il continue d'hésiter sur la voie à suivre, peignant d'abord quelques scènes de périphérie comme de nombreux artistes ayant suivi un parcours semblable au sien⁸⁰⁰. Il a la révélation de l'École de Paris lors d'un voyage dans la capitale française en 1947. À son retour, il se spécialise dans le paysage romain. Dans ses représentations, les perspectives faussées aux lignes appuyées évoquent Klee tandis que les couleurs vives et la raideur des figures fait plutôt référence à la peinture des naïfs et

http://www.emanuelecavalli.org/scrittiscelti3_ita.htm

795 Antonio Boschetto, « *La ricca esposizione che Emanuele Cavalli allestisce in Firenze [...] in un momento delicato per le scelte che le molteplici componenti del mondo artistico sembrano finalmente nella necessità di compiere, costituisce anzitutto un atto di coraggio e l'occasione per un'azione riparatrice.* », *Mostra antologica 50 anni di pittura di Emanuele Cavalli*, op. cit.

796 Fabio Benzi, *Emanuele Cavalli - Gli anni fiorentini: 1945-1981* [exposition, Florence, Casa del Macchiavelli, 1988], Litogr. Pieri, Florence, 1988.

797 *Esposizione di pitture e disegni di Franco Gentilini e di disegni d'architettura di Alberto Sartoris* [exposition, Rome, Galleria di Roma, 1^{er}-12 mai 1933].

798 Franco Gentilini, *Giovani in riva al mare*, 1934, tempera sur toile, 162 x 130 cm, Rome, Galleria comunale d'arte moderna (reproduit en annexe, Fig. 57).

799 Lorenza Trucchi, « *Traccia per un percorso critico* », *Gentilini, 1909-1981* [exposition, Rome, Palazzo Venezia, 21 décembre 1985-14 février 1986], Mondadori, Milan, 1985, p. 13.

800 Voir p. 175.

de Chagall. Gentilini suit en fait, en l'aménageant, une idée qu'il développe dans sa présentation à la Quadriennale de 1939 :

Dans ma peinture, je ne cherche à être ni ancien ni moderne : je cherche simplement et le plus possible à être moi-même, ce qui est peut-être, même en art, la meilleure façon de se distinguer quand on a quelque chose à dire.

J'aime une peinture claire et naturelle et c'est vers elle que je dirige toute mon étude⁸⁰¹.

Le peintre précise aussi sa volonté de se tenir loin des « abstractions intellectualistes comme de certaines élaborations confiées au pur goût et à rien d'autre »⁸⁰². Une telle peinture, avec ses objectifs de simplicité et de lisibilité, rencontre rapidement un grand succès. Involontairement ironique, en 1985, la critique Lorenza Trucchi donne la « recette » de l'artiste :

Vacciné comme il l'est contre les *revivals* classiques et Renaissance, il compose sa recette savoureuse en mélangeant passé et présent, fusionnant des ingrédients différents à des dosages parfaits⁸⁰³.

Cette recette aux ingrédients divers se fonde sur les expériences du passé (la représentation du paysage urbain en particulier, thème cher, ainsi qu'on l'a vu, à l'École romaine) qu'elle met « à la sauce » actuelle, les traitant dans un langage emprunté à l'École de Paris. Pour autant, dans ses déclarations, Gentilini évite de revenir sur ses œuvres de jeunesse. Comme l'écrit Maurizio Fagiolo dell'Arco dans le catalogue d'une exposition organisée un an après la mort de l'artiste :

Comme collègue à l'Académie des Beaux-Arts de Rome, j'avais demandé à plusieurs reprises à Gentilini de pouvoir m'occuper de son travail d'avant la guerre (Capogrossi m'avait parlé de la qualité de ces toiles). Je réussis à le faire aujourd'hui seulement, fortuitement, étant donné que Gentilini a toujours éludé mon désir⁸⁰⁴.

Enfin, on observe aussi à Rome une certaine persistance du réalisme d'avant-guerre, comme le montre le succès de Ziveri. L'artiste continue à peindre des scènes de genre comme il le fait depuis qu'il a abandonné sa manière tonaliste en 1936, se concentrant sur la rue et les espaces publics. En 1946, à la *Galleria di Roma*, il expose vingt-sept œuvres récentes, dix ans après son exposition personnelle à *La Cometa*. Il est également présent à toutes les Biennales de Venise entre 1948 et 1956. Il est défendu par Leonardo Sinisgalli dans une monographie publiée en 1952⁸⁰⁵ et surtout par Roberto Longhi. En 1956, à la XXVIII^{ème} Biennale de Venise, ce dernier écrit à son propos :

801Franco Gentilini, « *E nella mia pittura cerco d'essere né antico né moderno : cerco d'essere semplicemente e quanto più possibile me stesso, ch'è forse, anche in arte, il miglior modo di distinguersi quando si ha qualcosa da dire.* »

Amo una pittura chiara e naturale, e verso quella appunto ogni mio studio. », Présentation à la III^{ème} Quadriennale de Rome, citée dans : Gorgio Ruggeri, *Il miracolo di Gentilini*, Edizioni Galleria Marescalchi, Bologne, 1982, p. 10.

802Franco Gentilini, « *astrazioni intellettualistiche come da certe elaborazioni affidate al puro gusto e basta* », *id.*

803Lorenza Trucchi, « *Vaccinato com'è dal pericolo dei revivals classici e rinascimentali, compone la sua saporita ricetta mescolando passato e presente, fondendo ingredienti diversi in dosature perfette.* », « *Traccia per un percorso critico* », *Gentilini, 1909-1981, op. cit.*, p. 17.

804Maurizio Fagiolo dell'Arco, « *Collega di Accademia di Belle Arti a Roma, avevo chiesto più volte a Gentilini di potermi occupare del suo lavoro di anteguerra (Capogrossi mi aveva parlato della qualità di quelle tele). Riesco a farlo soltanto oggi, occasionalmente, visto che Gentilini eluse sempre quel mio desiderio.* », « *Ne' antico ne' moderno. Note sulla « prima vita » di Gentilini, 1929/1949* », *Il miracolo di Gentilini, op. cit.*, p. 10.

805Leonardo Sinisgalli, *Ziveri*, De Luca, Rome, 1952.

Sauf erreur, Alberto Ziveri, que peu de gens connaissent en Italie, qu'encore moins de gens savent situer sur le plan qui lui convient, est le réaliste le plus accompli de la Biennale de cette année⁸⁰⁶.

Il se charge aussi de le présenter en 1964 pour son exposition personnelle à la *Nuova Pesa* à Rome, dont il fait une consécration⁸⁰⁷. Ce ne sont donc pas les critiques les plus progressistes ni les plus engagés politiquement qui assurent la défense de l'artiste. En effet, n'étant pas communiste, Ziveri leur fournit alors un candidat de choix pour être le représentant d'une figuration modérée qu'ils affectionnent. En effet, Ziveri se montre vite déçu par le réalisme tel qu'il s'organise en un mouvement, et il l'exprime à plusieurs reprises dans sa correspondance avec Argan⁸⁰⁸ mais aussi avec Ferrazzi⁸⁰⁹.

c) Cagli : troisième voie ou voie de garage ?

Dans le paysage romain, Cagli est aussi une figure à part, oscillant sans difficulté dans sa pratique entre abstraction et figuration. Personnalité charismatique, avant la guerre, Cagli a réuni autour de lui des disciples comme les frères Mirko et Afro Basaldella, Leoncillo Leonardi et même Renato Guttuso à ses débuts⁸¹⁰. Immédiatement après le conflit, l'artiste est largement présenté dans la presse européenne et américaine comme une figure incontournable du panorama artistique italien. Mais lui se soucie peu de situer sa pratique et se tient au large des factions abstraites et figuratives. C'est ainsi qu'il se retrouve bientôt à l'écart et, malgré le rôle de premier plan qu'il a longtemps joué, est régulièrement absent des histoires de l'art italien du XX^{ème} siècle. L'une des personnalités importantes à le défendre est l'historien de l'art Raghianti⁸¹¹. Il est aussi soutenu par le critique Giuseppe Marchiori ainsi que par l'universitaire Enrico Crispolti, né en 1933 et élève de Lionello Venturi⁸¹².

Cagli voyage entre Rome et New-York jusqu'à la mi-1948, continuant d'explorer le post-cubisme comme le font certains artistes américains au même moment, tout en s'inspirant également du surréalisme et de la peinture métaphysique. Il s'intéresse aussi au collage et au frottage. À partir de 1946, il élabore ainsi un langage synthétique, combinant des éléments visuels tirés des différents

806Roberto Longhi, « *Salvo errore, Alberto Ziveri, che pochi in Italia conoscono, pochissimi sanno collocare sul piano che gli tocca, è il realista più realizzato della biennale di quest'anno.* », « *La Biennale degli astratti ci sorprende con un realista* », *L'Europeo*, Milan, 15 août 1956. Sur la difficulté à situer Ziveri sur la scène artistique, Voir p. 261.

807Ziveri [exposition, Rome, *Galleria La Nuova Pesa*, avril 1964], présenté par Roberto Longhi, Rome, *La Nuova Pesa*, 1964.

808Voir p. 261.

809Conservée à l'*Archivio Ferrazzi* (Rome).

810Sur le rôle central de l'artiste dans l'École romaine, voir chapitre IC.

811Raghianti organise ainsi l'exposition : *Cagli mostra antologica 1930-1976* [exposition, Asti, Pinacoteca Civica, Palazzo Mazzetti, 1 juillet- 10 octobre 1978], Comune di Asti Assessorato per la Cultura, Asti, 1978.

812C'est Crispolti, avec Giuseppe Marchiori, qui présente une monographie de l'artiste en 1964 : Enrico Crispolti, *Corrado Cagli*, Corrado Cagli, Ed. D'arte Frattelli Pozzo, Turin, 1964. Dans les années 1980, il sera à l'origine de deux expositions monographiques : dir. Enrico Crispolti, *Il Cagli romano: anni venti-trenta* [exposition, Sienne, Palazzo Pubblico, 19 juillet-30 septembre 1985], Electa, Milan, 1985 et : dir. Enrico Crispolti, *I percorsi di Cagli* [exposition, Naples, Castel dell'Uovo, 25 septembre-31 octobre 1982], De Luca, Rome, 1982.

modes d'expression à sa disposition. Cagli tâche d'apparaître comme le porteur d'un dépassement possible d'une dialectique qu'il estime enfermante. Dès 1933, il propose de considérer le figuratif et l'abstrait comme des genres de la peinture, à l'image des catégories rhétoriques en littérature. Il écrit ainsi dans *Quadrante* : « comme l'art poétique a ses genres (lyrique, épique et idyllique), de même l'art pictural a les siens, qui ne sont pas le paysage, la figure et la nature morte, mais l'abstrait et le figuratif ». Et d'ajouter : « on peut faire de l'épique et du lyrique sans changer d'âme »⁸¹³. Lors de la Quadriennale de 1935, il cherche déjà à représenter les objets dans une atmosphère abstraite, raréfiée, comme, du reste, tous les peintres tonalistes.

Dans un texte intitulé *Avventura della pittura moderna* (« Aventure de la peinture moderne »)⁸¹⁴, paru en 1959, Cagli dresse une rapide histoire de l'art depuis le début du XX^{ème} siècle en insistant sur le fait que l'évolution artistique est parallèle à celle de la pensée. Ainsi, le cubisme et la géométrie non-euclidienne participent du même mouvement de la modernité, tout comme le surréalisme et les découvertes autour de l'inconscient. Il taxe de stérile le débat entre réalisme et abstraction qu'il accuse de mener la vie artistique italienne dans une impasse. Pour lui, l'abstraction est très compromise par son lien avec le marché :

Au nom de l'abstraction, le mercantilisme actuel en est arrivé à mesurer la valeur de l'œuvre picturale en points ou à évaluer la signification d'un peintre sur la base de tables spéculatives rapportées (c'est tragique à dire, mais c'est vrai) à la brièveté de son passage sur la scène humaine⁸¹⁵.

Cagli a certainement été sincèrement séduit par le système corporatiste fasciste qui se voulait une alternative au libre-marché dont se méfiait particulièrement, comme on l'a vu, le secrétaire national du Syndicat Fasciste des Beaux-Arts, Cipriano Efisio Oppo.

Dans le cas du réalisme, l'erreur paraît moins grave à Cagli, car la compromission des artistes réalistes avec le mercantilisme est, à ses yeux, moindre⁸¹⁶. Cependant, cette tendance demeure pour lui condamnable sur le fond car elle ignore systématiquement la nouveauté et fait volontairement obstacle à la peinture d'expérimentation. En fait, pour Cagli, il est vain de réduire la création à la dialectique entre abstraction et figuration : la complexité des problèmes qui se posent à l'artiste lui paraît bien plus large. Il livre donc la vision d'un artiste indépendant et à la recherche dynamique :

Mais un grand peintre, dans le monde moderne, doit déjà, tout seul, accueillir dans l'orbite de sa créativité

813Corrado Cagli, « *Come l'arte poetica ha i suoi generi (lirica, epica, idillica) così la pittorica ha i suoi che non sono paesaggio, figura e natura morta, ma sono l'astratto e il formale. [...] (si può fare epica e lirica senza mutare l'anima)* », « *Corsivo n° 12* », *Quadrante*, n° 2, Milan, juin 1933, p.30.

814Corrado Cagli, « *Avventura della pittura moderna* », *I problemi di Ulisse*, « *Astratto o figurativo ?* », vol. 6, fasc. XXXIII, Sansoni, Florence, 1959, p. 9-11.

815Corrado Cagli, « *In nome dell'astrattismo, il mercantilismo attuale è giunto a misurare il valore dell'opera pittorica in punti, o perfino a valutare il significato di un pittore sulla base di tabelle speculative rapportate (tragico a dirsi, ma vero) alla brevità del suo apparire sulla scena umana.* », « *Avventura della pittura moderna* », *op. cit.*, p. 10.

816Même si cela reste à nuancer, car les artistes réalistes proches du PCI bénéficient d'un certain nombre d'avantages matériels. Voir p. 223.

une dialectique bien plus complexe, laissant sa propre fonction mûrir dans le magma des contradictions internes, à ses risques et périls, s'il veut se surprendre lui-même d'abord et les autres ensuite : il pourra, dans le champ de la peinture, servir d'abord aux autres et ensuite, le cas échéant, à lui-même, se libérant pour cela du joug mercantile et des entraves similaires⁸¹⁷.

Cependant, l'artiste est plus prompt à défendre l'abstraction, en particulier l'informel. Le 20 novembre 1948, il donne une conférence à la Chambre de Commerce de Florence, intitulée « *Decadenza o primordio ?* » (« Décadence ou commencement ? »)⁸¹⁸, dans laquelle il reprend son idée de *primordio*⁸¹⁹, afin de défendre le travail de jeunes gens dont il se sent proche comme Renato Birolli, les frères Mirko et Afro Basaldella ou encore Ennio Morlotti. C'est en suivant le même démarche qu'il rédige l'introduction à l'exposition de Capogrossi à la *Galleria del Secolo* en 1950⁸²⁰. Enfin, en 1951, il participe à l'exposition *Arte astratta e concreta in Italia* qui fait grand-bruit⁸²¹. Cependant, il n'abandonne pas pour autant la figuration, réalisant ainsi la même année une série de dessins et de monotypes sur le thème la crue exceptionnelle du Po⁸²². Ces travaux sont exposés l'année suivante à la galerie romaine L'Obelisco⁸²³.

Conclusion

Ainsi, la question du réalisme et de l'abstraction, qui était, au début de la décennie, un débat d'idée riche, est devenu une dichotomie étouffante, laissant peu de place pour une voix discordante ou une position simplement nuancée. En 1959, la revue *I problemi di Ulisse*, dirigée par Maria Luisa Astaldi, consacre un numéro à la question suivante posée à différents acteurs de la scène artistique italienne : « abstrait ou figuratif ? »⁸²⁴. Les réponses données par Enrico Crispolti, Renato Guttuso ou encore Mario Praz sont fuyantes, évasives, quand elles ne remettent pas tout simplement en cause la question posée, comme le fait Cagli⁸²⁵. En réalité, à la fin des années 1950, comme l'écrit, avec le recul historique, Maurizio Fagiolo dell'Arco :

Les intellectuels sont très peu à avoir compris qu'il n'existe plus ni abstrait ni figuratif : l'Art autre (Signe, Geste, Matière) triomphe, tandis que l'art nouveau incube (*Monochrome Malerei, New Dada*, premiers

817Corrado Cagli, « *Ma un grande pittore, nel mondo moderno, deve già da solo accogliere nell'orbita della sua creatività una dialettica ben più complessa, lasciando la propria funzione maturare nel magma delle contraddizioni interne, a suo rischio e a suo danno, se vorrà stupire prima se stesso e poi gli altri : e potrà, nel campo visivo della pittura servire prima agli altri e poi, semmai, a se stesso, a questo fine svincolandosi dal gioco mercantile e da similari pastoie.* », « *Avventura della pittura moderna* », *op. cit.*, p. 11.

818Luciano Caramel, *Arte in Italia, 1945-1960*, Vita e pensiero, Milan, 1994, p. 84.

819Voir p. 85.

820Voir p. 197.

821Voir p. 197.

822Cinq de ces travaux intitulés *Rotta del Po*, 1951, huile sur papier, 48 x 34 cm, sont reproduits dans : dir. Luigi Tallarico, *Cagli, disegni, 1932-1976* [exposition, Messina, Palazzo dei Leoni, mai-juin 1987], Grafiche il Fiorino, Florence, (cat. n° 99-103).

823Corrado Cagli, *Ritratto di Johanan e La rotta del Po* [exposition, Rome, Galleria l'Obelisco, 14 février-1er mars 1952], L'Obelisco, Rome, 1952.

824« *Astratto o figurativo ?* », *I problemi di Ulisse*, vol. 6, fasc. XXXIII, Sansoni, Florence, 1959.

825Corrado Cagli, « *Avventura della pittura moderna* », *op. cit.*

balbutiements du *Pop Art*)⁸²⁶.

Certains artistes de l'École romaine continuent à occuper le devant de la scène après la guerre en s'adaptant à la nouvelle situation et en se jetant, souvent sous la pression de convictions sincères mais aussi parfois par intérêt, dans la bataille de l'abstraction et la figuration. Les autres deviennent moins visibles, cantonnés à des manifestations de second ordre, même s'ils continuent à développer une œuvre qui n'est pas sans intérêt et sera parfois (comme c'est le cas pour Ziveri) redécouverte par la suite. Ils ne sont dès lors évoqués que dans une perspective historique même quand ils sont encore vivants et actifs. L'École romaine est inscrite dans une continuité historique qui va des avant-gardes aux expressions artistiques les plus récentes. Comme le mentionnent Alfred H. Barr et James Thrall Soby dans le catalogue de l'exposition d'art italien au MoMA en 1949 :

La revitalisation par Scipione de l'expressionnisme de Soutine est perpétuée à la fois par Giovanni Stradone et par Toti Scialoja, tandis que le précoce *Paysage avec train* de Mafai prédit le néo-romantisme de Renzo Vespignani⁸²⁷.

Par ailleurs, les deux camps se sentent confortés dans leur option par les grandes expositions, qui leur fournissent des modèles et des points d'ancrage dans l'histoire de l'art. Ainsi, en mars 1958, la GNAM accueille une exposition itinérante de Jackson Pollock, disparu depuis deux ans. L'exposition est signalée par Antonietta Raphaël et par Mafai à la fois comme une révélation formelle et la confirmation de certaines de leurs intuitions concernant la dimension expressive de la peinture⁸²⁸.

Cependant, les choix formels ont aussi des implications politiques et idéologiques importantes. Assez rapidement évidentes dans le cas du réalisme qui est défendu par le PCI dès la sortie de la guerre, ces implications sont plus complexes à démêler dans le cas de l'abstraction.

826Maurizio Fagiolo dell'Arco, « *La verità è che pochissimi di quegli intellettuali hanno capito che non esiste più né astratto né figurativo : sta trionfando l'Art autre (Segno, Gesto, Materia), mentre è in incubazione l'arte nuova ('Monochrome Malerei', New Dada primo vagito della Pop Art).* », *Roma 1948-1959, op. cit.*, p. 53.

827Alfred H. Barr, James Thrall Soby, « *Scipione's revitalization of Soutine's expressionism is continued both by Giovanni Stradone e Toti Scialoja, while Mafai's early Landscape with train foretells the neo-romanticism of Renzo Vespignani.* », *XXth Century Italian Art* [exposition, New-York, MoMA, 28 juin-18 septembre 1949], The Museum of Modern Art, New York, 1949, p. 31.

828Antonietta Raphaël, note du 2 mars 1958, journal inédit, extrait reproduit sur le site du Centro Studi Raphaël Mafai, consulté le 2 juillet 2013 à l'adresse : <http://www.raphaelmafai.org/it/antonietta-rafael/biografia/estratti-dal-diario>

C : La question politique : 1948-1956

Introduction

Dans l'Italie des années 1950, le choix de l'abstraction ou de la figuration est lié à des orientations politiques et intellectuelles, voire morales. Cependant, comme l'écrit Fabio Benzi en 2006 :

Les différents résultats auxquels conduit le nouveau réalisme (nouveau par rapport au réalisme académique des années Trente) ont ouvert dans l'historiographie artistique une controverse, entre ceux qui en ont expliqué la naissance comme un phénomène induit et provoqué par la politique culturelle du parti communiste et ceux qui, au contraire, les ont considéré comme un phénomène né de l'humus civil et moral de la Résistance⁸²⁹.

Il est en effet toujours gênant de réduire la définition d'un courant artistique à la conséquence de son contexte de production. Néanmoins, si les pratiques des artistes ne peuvent être considérées comme de pures émanations des directives d'un parti, il faut pourtant tenir compte de la place des différentes idéologies dans la pensée de l'artiste et, sur un plan matériel, du rôle des organisations politiques dans le déroulement concret des controverses artistiques. Les partis de masse constituent en effet l'une des grandes nouveautés du système politique de l'après seconde-guerre mondiale en Italie. Intellectuels et créateurs s'en rapprochent par conviction, mais aussi car ils ont ainsi l'espoir d'être, grâce à eux, en contact avec un large public.

Au sortir de la guerre, on a vu que la plupart des artistes redoutaient une trop forte idéologisation de la création artistique. Pourtant, les artistes de l'École romaine adhèrent alors massivement au PCI, à quelques exceptions près qu'il conviendra d'examiner. Cet engagement est le résultat d'un cheminement à chaque fois personnel. La rencontre entre le besoin d'action et d'engagement de la « génération du milieu »⁸³⁰, tel qu'il s'exprime par exemple dans *Corrente* à la fin des années 1930, et le communisme, s'effectue dans la plupart des cas pendant la Résistance, durant les heures difficiles de la lutte clandestine⁸³¹.

Le parti communiste italien suit une voie originale, appelée par son inventeur et *leader* du parti Palmiro Togliatti « *via italiana al socialismo* » (« voie italienne au socialisme ») et développée en mars 1956 lors de la réunion du comité central du PCI⁸³². Cette attitude consiste en une fidélité

829Fabio Benzi, « *I diversi esiti a cui conduce il nuovo realismo (nuovo rispetto al realismo accademico degli anni Trenta) hanno aperto nella storiografia artistica una controversia tra chi ne ha spiegato la nascita come un fenomeno indotto e provocato dalla politica culturale del Partito comunista e chi invece lo ha considerato come un fenomeno nato dall'humus civile e morale della Resistenza.* », Cagli, Skira, Milan, 2006, p.

830Voir p. 128.

831Même si certains, comme Guttuso, prennent leur carte dès 1940, alors que le parti est encore clandestin.

832Voir notamment : Donald Sassoon, *Togliatti e la via italiana al socialismo: il Pci dal 1944 al 1964*, Einaudi, Turin, 1980.

réelle à l'URSS mais aussi en une collaboration de fait avec le jeu démocratique italien, mise en œuvre dès le « tournant de Salerne » en 1945⁸³³ et qui se poursuit même lorsque que le PCI n'est plus au gouvernement, à partir de 1947.

Depuis les années 1930 et la stratégie de Front Populaire, un rôle plus positif est attribué par les communistes à l'artiste et à l'intellectuel en général, celui de préparer la révolution. Ces deux catégories de population cessent, dans la théorie et dans la propagande, d'être rangées parmi les bourgeois réactionnaires pour devenir des figures d'avant-garde⁸³⁴. En Italie, cette tendance s'accroît après la guerre, alors que les réflexions d'Antonio Gramsci (1891-1937) prennent une importance grandissante. Depuis sa prison où il était retenu pour antifascisme, Gramsci avait préconisé un intérêt renouvelé pour le domaine culturel, conçu comme un terrain nouveau et prioritaire de la lutte révolutionnaire. Il avait ainsi théorisé la nécessité pour le parti communiste, alors interdit, de mettre en place une « hégémonie culturelle »⁸³⁵ dans le pays.

Cette idée entre en résonance avec le réalisme socialiste tel qu'il s'est imposé en URSS dans les années 1920. Le réalisme, vécu comme une position éthique, une exigence à laquelle l'artiste doit répondre pour et au nom du peuple, devient, à la sortie de la seconde guerre mondiale, un point de convergence entre certains artistes italiens et l'idéologie communiste. Comme l'écrit Antonello Trombadori :

C'est bien "l'exigence réaliste", [...] qui se propose de nouveau [à nous] aujourd'hui, avec une force plus importante et enrichie d'expériences infinies⁸³⁶.

Or, même si de nombreux intellectuels italiens sont proches du parti communiste jusqu'aux années 1990, et ce malgré des crises répétées, l'idée d'une hégémonie, c'est-à-dire d'une domination souveraine effective du PCI sur la vie culturelle italienne, fait encore débat. L'historien de la philosophie Tullio Gregory (né en 1929), interrogé en 2002, tend même à minimiser l'idée d'un PCI omniprésent dans la culture italienne :

Il y a eu, pendant très longtemps, un contrôle communiste sur certaines expositions d'art, sur certains peintres, sur certains prix, mais cela ne représente pas une hégémonie culturelle⁸³⁷.

Comme nous le verrons, plusieurs artistes de l'École romaine font partie de la catégorie des

833A la fin du mois de mars 1944, à Salerne, Togliatti, après une rencontre décisive avec Staline, appelle à la formation d'un gouvernement d'unité nationale.

834Voir l'introduction de : Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo*, Mazzotta, Milan, 1973, p. 7-14.

835En particulier dans ses *Cahiers de prison*, notes publiées de façon posthume entre 1948 et 1951 : dir. Felice Platone, Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Turin, 1948-1951.

836Antonello Trombadori « *E proprio l' « istanza realistica »*, [...] *che oggi, con maggiore forza e arricchita di infinite esperienze, si ripropone.* », « *Vie nuove al realismo* », *L'Unità*, Rome, 20 juillet 1947, reproduit dans : Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo*, op. cit., p. 152.

837Tullio Gregory, « *C'è stato per molto tempo il controllo comunista su certe mostre artistiche, su certi pittori, su certi premi, ma questo non rappresenta egemonia culturale* », « *Il ruolo della cultura laica, Conversazione di Giovanni Russo con Tullio Gregory* », dir. Claudia Terenzi, *Roma 1948-1959, Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita* [exposition, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 30 janvier-8juillet 2002], Skira, Milan, 2002, p. 29.

« compagnons de route ». Sur ce terrain, le PCI ne rencontre pas la concurrence d'une force politique aussi puissante que lui. La Démocratie Chrétienne au pouvoir ne s'occupe guère de culture jusqu'à l'arrivée d'Amintore Fanfani comme président du Conseil en 1960. De façon générale, la DC n'élabore jamais une idéologie articulée dans le domaine culturel comme le fait le communisme et son effort porte principalement sur la reconstruction économique du pays. De plus, comme l'écrivait récemment le politologue David Alcaud, l'intervention culturelle de l'État n'avait pas forcément bonne presse dans les milieux de la culture :

Après le traumatisme du fascisme et au vu du tabou majeur que représente désormais l'intervention culturelle de l'État, l'ambition des pouvoirs publics en la matière est sévèrement et durablement contestée⁸³⁸.

Cependant, et l'italianiste Pascale Budillon-Puma insiste sur ce point, on retrouve une même matrice crocienne chez tous les penseurs des différents bords et donc, au fond, une certaine communauté d'esprit qui empêche un débat de fond, à défaut d'éviter les passes d'armes rhétoriques parfois violentes⁸³⁹.

L'État de centre-droit laisse alors se développer une culture de masse, d'inspiration américaine, largement portée par des intérêts marchands. Pour reprendre à nouveau David Alcaud :

La DC, hégémonique, occupe les postes de contrôle de la culture de masse (télévision et radios publiques, cinéma), tandis que la gauche dénonce les conséquences de ce contrôle, revendique une catégorisation élargie du concept de culture et développe une stratégie périphérique dans les collectivités territoriales sous son contrôle⁸⁴⁰.

Le contexte de guerre froide et les liens économiques et diplomatiques qu'entretient l'Italie avec les États-Unis (qui se manifestent en particulier dans le plan Marshall et l'entrée de l'Italie dans l'OTAN) exacerbent les oppositions entre les camps abstrait et figuratif, qui s'expriment à l'occasion de quelques événements de portée internationale.

À cet égard, les années 1948 et 1956 marquent chacune un tournant. En 1948, le front populaire est battu aux élections législatives. Lors du VI^{ème} Congrès du PCI qui a lieu la même année, le secrétaire du PCI Palmiro Togliatti stigmatise l'isolement des intellectuels qu'il perçoit comme regroupés en petites chapelles à la portée limitée. À rebours de cette attitude, il leur recommande de former un « large front démocratique de la culture »⁸⁴¹. Ce rapport à la culture répond d'abord aux besoins du parti. Comme l'écrit Nicoletta Misler, qui a consacré un livre à la politique culturelle du PCI dans les années 1950 :

Le raidissement "idéologique" mis en œuvre à travers la création articulée d'organismes bureaucratiques, si elle correspond d'un côté à une nécessité effective du parti et aux conditions politiques générales de

838David Alcaud, « Le poids du patrimoine dans la politique culturelle », dir. Marc Lazar, *L'Italie contemporaine, de 1945 à nos jours*, Fayard, Paris, 2009, p. 397.

839Pascale Puma-Budillon, *Biennale, dalla guerra alla crisi*, Palomar, Bari, 1995.

840David Alcaud, « Le poids du patrimoine dans la politique culturelle », *op. cit.*, p. 399.

841Palmiro Togliatti, « *largo fronte democratico della cultura* », cité dans : Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo*, *op. cit.*, p. 47.

réaction et de guerre froide, sert en réalité objectivement au contrôle des inquiétudes intellectuelles et, de façon beaucoup plus concrète, au contrôle des forces ouvrières à l'intérieur de la ligne du parti, à travers la possibilité de diffusion, à tous les niveaux, des thèmes de la propagande⁸⁴².

En 1956, le contexte international pèse lourdement sur le PCI qui voit ses soutiens intellectuels se détacher de lui. Cette année-là, lors du XX^{ème} congrès du PCUS qui se tient en février, Khrouchtchev décide la « déstalinisation » qui laisse espérer au bloc de l'Ouest, un dégel des relations avec l'URSS. Cependant, dès l'automne suivant, les insurrections spontanées en Hongrie sont réprimées par les chars soviétiques. En réponse à ces événements paraît en Italie le *Manifesto dei Centuno* (Manifeste des 101), dénonçant l'attitude du PCI qui soutient l'intervention soviétique en Hongrie. Ce manifeste est signé notamment par le critique Corrado Maltese, le peintre Renzo Vespignani et l'historien de l'art Giulio Carlo Argan, qui sont des personnalités de premiers plans de la vie culturelle romaine et italienne. Leur défection, ainsi que celle de nombreuses autres figures, laissent un vide et, à partir de ce moment-là, le PCI perd une partie de son influence sur les intellectuels et les créateurs. Ceux qui restent en son sein ne l'aident pas à se moderniser sur le plan des questions culturelles et le PCI s'enferme toujours plus dans le refus de toute avant-garde. Il faut attendre les années 1960 et notamment le départ de Mario Alicata de la tête de la commission culturelle, en 1962, pour que de nouvelles idées commencent à être acceptées dans le parti.

Les rapports entre les intellectuels italiens et le PCI forment un sujet riche et complexe, qui a déjà fait l'objet de plusieurs études⁸⁴³. Nous allons nous concentrer sur la façon dont l'engagement ou au contraire le non-engagement politique des artistes romains a pu jouer sur leur fortune critique. Il faut alors tenir compte d'un déséquilibre d'information : en effet, si les trajectoires de certains compagnons de route du parti sont bien connues, il est beaucoup plus difficile de cerner l'implication politique d'autres artistes, en particulier pour certains tenants de l'abstraction.

Enfin, dans les années 1960, des expositions sur l'« art de la Résistance » présentent une certaine idée du fascisme, de la guerre et de la Résistance sur laquelle il faudra s'arrêter car elles sont significatives de la façon dont le terrain artistique est balisé par des repères politiques. Dans ces conditions, la mémoire de la période fasciste devient un enjeu moral et social de premier ordre tandis que l'écriture d'une histoire consensuelle de la période qui vient de s'écouler paraît nécessaire pour la nouvelle Italie républicaine. Ainsi que l'écrit la chercheuse Cristina Baldassini dans son ouvrage consacré à la mémoire du fascisme :

842 Nicoletta Misler, « *L'irrigidimento « ideologico » attuato mediante la creazione articolata di organismi burocratici, se da un lato corrisponde ad una effettiva necessità di partito e alle condizioni politiche generali di reazione e di guerra fredda, in realtà serve anche oggettivamente al controllo delle inquietezze intellettuali e, molto più fattivamente, al controllo della forza operaia all'interno della linea del partito, attraverso la possibilità di diffusione a tutti i livelli dei temi della propaganda.* », *id.*

843 Voir en particulier la partie III : « L'Après-guerre ou l'hégémonie des intellectuels communistes ? » du récent ouvrage de Frédéric Attal, *Histoire des intellectuels italiens au XXe siècle. Prophètes, philosophes et experts*, Les Belles Lettres, Paris, 2013, p. 243-314.

Comme c'est le cas lors de tout changement de régime, dans l'Italie de l'après-1945, le jugement à donner sur les vingt ans du fascisme devint tout de suite essentiel pour toute la population adulte⁸⁴⁴.

Baldassini défend l'idée selon laquelle la réconciliation nationale est passée par un phénomène de refoulement collectif de la période fasciste qui s'explique en bonne partie par le poids de la droite dans la vie politique italienne de l'après-guerre. La Démocratie Chrétienne aurait ainsi favorisé une « mémoire indulgente » du fascisme qui serait devenue dominante dans la population et la culture. À l'autre bout de l'échiquier politique, l'antifascisme a aussi créé des biais dans la mémoire du *ventennio*. Ses tenants ont en effet eu tendance à minimiser l'adhésion des intellectuels au régime et à faire du fascisme la responsabilité des classes populaires ou intermédiaires.

1) Le rôle du Parti Communiste Italien

Le Parti Communiste Italien (PCI), devenu un parti légal et de masse à la Libération, est confronté à une situation inédite. En 1945, il semble bénéficier à plein de la chute du fascisme. Il est auréolé par le rôle de premier plan qu'il a joué dans la Résistance et peut s'appuyer sur le prestige international de l'URSS qui sort grandi de la guerre. Ses dirigeants cherchent à recruter largement et pour cela évitent de scruter avec trop d'attention le passé des adhérents. En effet, comme l'écrit Nicoletta Misler :

Togliatti lui-même avait affirmé qu'il fallait accueillir dans le parti même les vieux fascistes à condition qu'ils soient honnêtes et de bonne foi et que l'exclusion concernait tout au plus les vieux communistes sur des positions sectaires⁸⁴⁵.

Allant plus loin encore, Fabio Benzi accuse⁸⁴⁶ le PCI d'avoir essayé de gommer, dans les années 1950, les traces d'implication fasciste de ses compagnons de route en faisant disparaître certains dossiers compromettants des archives d'État. Il reprend notamment des propos d'Argan évoquant en particulier des documents manquants à propos de la chaire de Mafai à l'Académie des Beaux-Arts de Rome en 1940.

La chronologie des actions du PCI en faveur des artistes réalistes est relativement connue, mais nous en rappelons tout de même les principales étapes car certains artistes de l'École romaine y sont souvent liés de près. Dans un premier temps, jusqu'en 1948 environ, le PCI cherche une alliance avec les intellectuels et artistes. Nicoletta Misler décrit ainsi cette première phase :

La politique culturelle du parti se caractérise dans ce premier moment par l'utilisation de l'expérience du Front Populaire français, vécue par les réfugiés politiques italiens, une expérience dans laquelle il saisit

844Cristina Baldassini, « *Come avviene in ogni mutamento di regime, nell'Italia dopo il 1945 divenne subito essenziale, per tutta la popolazione adulta, il giudizio da dare intorno a vent'anni di fascismo.* », *L'ombra di Mussolini. L'Italia moderata e la memoria del fascismo (1945 – 1960)*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2008, p.1.

845Nicoletta Misler, « *lo stesso Togliatti aveva affermato che occorreva accogliere nel partito anche i vecchi fascisti purché onesti e in buona fede e l'esclusione riguardava semmai i vecchi comunisti su posizioni settarie.* », *La via italiana al realismo*, op. cit., p. 38.

846Fabio Benzi, « *Oppositori si diventa* », *Art e Dossier*, n° 208, février 2005, p. 12-17.

surtout la mobilisation sans préjugé des intellectuels dans les alliances les plus larges possibles⁸⁴⁷.

Avec la mise en place de la logique de guerre froide, ce rapport dérive de plus en plus vers une tendance à utiliser le travail des créateurs pour les besoins de la propagande.

En contrepartie, il offre des possibilités intéressantes. Ainsi, les artistes engagés dans le parti ou simplement compagnons de route bénéficient d'un véritable marché spécialisé, qui donne à leur travail une grande visibilité auprès des membres du parti et même au-delà. Le PCI met en effet à leur disposition des lieux d'exposition, il leur procure des occasions d'exposer (lors des prix en particulier), mais aussi des recensions régulières dans la presse ainsi que des récompenses. De plus, même la bourgeoisie non-communiste cède au goût réaliste et achète des œuvres d'artistes proches du PCI⁸⁴⁸. Ainsi, la distinction établie par Corrado Maltese entre un art « frelaté », bourgeois, et un art qui affiche des idées révolutionnaires⁸⁴⁹ est fautive en pratique car les deux participent, *in fine*, d'un même marché.

a) Adoption du réalisme

Au cours de ce premier moment, l'attitude du parti vis-à-vis de la culture est plutôt souple. En 1945-1946, le PCI a choisi la voie de l'alliance parlementaire avec la DC et ses directives en matière de culture semblent dictées par un certain empirisme. C'est ce qu'écrit Palmiro Togliatti à Mafai dans une lettre datée du 22 février 1945 :

Je veux [...] te préciser qu'il n'existe pas, aujourd'hui, une doctrine officielle du parti à propos des problèmes de l'art et qu'il ne saurait même en exister [...]. Nous incitons tous les artistes à collaborer à nos publications en discutant des questions qui les intéressent et la difficulté même des problèmes nous conseille la tolérance⁸⁵⁰.

Les historiens considèrent généralement que les premiers signes d'une volonté de contrôle des intellectuels apparaissent au printemps 1946, lors du débat autour de la publication *Il Politecnico*⁸⁵¹. Mario Alicata, une figure du parti, échange une série de lettres ouvertes avec Elio Vittorini, le directeur de la revue : l'enjeu est celui de la possibilité de l'existence d'une critique communiste indépendante du parti. Finalement, la revue doit fermer et chacun tire les leçons de cette tentative

847 Nicoletta Misler, « *La politica culturale del partito si caratterizza in questo primo momento per l'utilizzazione dell'esperienza del Fronte Popolare francese, vissuta anche dai fuoriusciti italiani in Francia, esperienza della quale coglie soprattutto la mobilitazione spregiudicata degli intellettuali nelle alleanze più larghe possibile.* », *La via italiana al realismo*, op. cit., p.17.

848 Voir : Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo*, op. cit., p. 74.

849 Voir : Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo*, op. cit., p. 65.

850 Palmiro Togliatti, « *Desidero [...] precisarti che oggi non esiste una dottrina ufficiale del partito a proposito dei problemi dell'arte, e non può nemmeno esistere [...]. [...] Noi sollecitiamo tutti gli artisti a collaborare alla nostra stampa discutendo le questioni che li interessano e la stessa difficoltà dei problemi ci consiglia la tolleranza.* », citée dans : Aldo Agosti, « *Le stecche del busto. Togliatti, il PCI e gli intellettuali (1944-1947)*, *La vie intellectuelle entre fascisme et République, 1940-1948*, Laboratoire italien, Ens édition, 2012, p. 26-27, consulté le 22 mai 2013 à l'adresse : <http://laboratoireitalien.revues.org/633>

851 *Il Politecnico*, hebdomadaire puis mensuel dirigé par Elio Vittorini, Milan, septembre 1945-décembre 1947. L'épisode est résumé et analysé dans : Aldo Agosti, « *Le stecche del busto ...* », op. cit., p. 27-31.

d'autonomie intellectuelle. En 1947 apparaît la commission *Stampa e Propaganda* (« Presse et propagande ») du parti et surtout, à l'occasion du VI^{ème} Congrès, en 1955, a lieu la création de la Commission Culturelle, aux objectifs beaucoup plus précis : il s'agit de favoriser « la création d'un vaste front national démocratique de la culture » qui contrecarre l'isolement traditionnel supposé de l'intellectuel⁸⁵². Cette commission, dirigée par Mario Alicata (1918 – 1966) jusqu'en 1962, joue un rôle de premier plan dans la vie culturelle du pays en intervenant de différentes façons, comme nous le verrons.

En octobre 1948, une nouvelle étape est franchie lorsque, sous le pseudonyme de Roderigo di Castiglia, Palmiro Togliatti fait dans *Rinascita* un compte rendu très négatif de la *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea*, tenue à Bologne du 17 octobre au 5 novembre⁸⁵³. Ce texte bref est une condamnation violente de l'art abstrait, qualifié de « choses monstrueuses » et de « gribouillage »⁸⁵⁴. Togliatti assimile ces productions à une mystification à l'intention des travailleurs dont, selon lui, le sain discernement serait troublé par l'autorité abusive d'artistes et de critiques autoproclamés. Pour la première fois, le parti définit ainsi, par la négative, une ligne qu'il cherche à imposer. La polémique qui s'ensuit rompt l'unité des artistes proches du PCI.

En réalité, à un niveau plus profond, Nicoletta Misler distingue deux tendances concurrentes dans le réalisme défendu par le communisme italien, sans que l'une ne prenne jamais définitivement le pas sur l'autre : une tendance « picassienne », qui pense le réalisme comme une attitude morale plus que comme un style, et une autre, gramscienne, qui s'appuie sur l'idée d'une culture nationale-populaire, en lien avec la voie italienne au réalisme⁸⁵⁵. Nous verrons que les artistes de l'École romaine gagnés au réalisme oscillent généralement entre les deux tendances.

Entre 1950 et 1954, la bataille dans le champ culturel se stabilise : les camps réaliste et abstrait sont à peu près constitués et les lignes ne bougeront quasiment plus jusqu'à ce que le débat tombe de lui-même dans l'obsolescence au début des années 1960. La stratégie et les modes d'intervention du PCI dans le domaine culturel sont désormais clairement définis. Les expériences visant à mettre les artistes au contact des travailleurs, dans le cadre de la mise en place de l'hégémonie culturelle gramscienne, se font plus fréquentes et articulées : ainsi, séjours d'été, envois d'artistes sur les lieux de conflits sociaux ou encore rencontres-débats entre artistes et ouvriers se multiplient.

852Nicoletta Misler, « *la creazione di un vasto fronte nazionale democratico della cultura* », *La via italiana al realismo*, op. cit., p. 18-19.

853Roderigo di Castiglia, « *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea* », *Rinascita*, a. V, n° 10, octobre 1948.

854Roderigo di Castiglia, « *cose mostruose* » et « *scarabocchio* », « *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea* », op. cit.

855Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo*, op. cit., « *Parte III : Gramsci o Picasso ? (Alla ricerca della tradizione nazionale)* », p. 255 et suivantes.

Cependant, les directives du parti et ses condamnations sans appel de tout ce qui ne correspond pas à sa conception du réalisme finissent par étouffer la création au sein du parti, même si Pascale Budillon-Puma explique aussi la médiocrité des œuvres réalistes communistes par d'autres facteurs :

Maintenant, à ce qu'il nous semble, la politique culturelle communiste est victime, dans ses choix artistiques, plus que du zdanovisme – comme la masse du monde culturel italien – du retard dû à la fermeture autarcique fasciste⁸⁵⁶.

Les deux éléments ont sans doute joué de concert, se renforçant l'un l'autre.

b) Presse et critiques

Le contrôle du parti s'exerce à travers une presse aux titres nombreux et très puissants. Parmi eux, le plus important est le quotidien national *L'Unità*, qui, en 1955, est le premier quotidien avec un tirage de 500 000 exemplaires par jour⁸⁵⁷. À partir de 1948 paraît un autre quotidien pro-communiste, *Paese sera*⁸⁵⁸, très diffusé dans tout le pays. Enfin, la revue *Rinascita*⁸⁵⁹, prévue à destination des intellectuels comme une tribune pour leurs questionnements idéologiques, naît dès le sortir de la guerre en juin 1944, alors que se développe l'idée d'une voie italienne au socialisme. Togliatti travaille personnellement à la revue : il pense en faire un véritable « guide idéologique ». À propos des questions artistiques, évoquons encore la revue *Realismo*, créée en 1952 à Milan par Raffaele De Grada⁸⁶⁰ et *Il Contemporaneo* d'Antonello Trombadori⁸⁶¹ à partir de 1954. Une grande partie de ces titres sont aux mains d'Amerigo Terenzi (1909 – 1984), administrateur de plusieurs d'entre elles et directeur éditorial du groupe de presse communiste (il publie notamment *L'Unità*, puis *Paese Sera*).

Toutes ces publications accordent une place importante au débat artistique et, sur ce terrain, le PCI a ses critiques et animateurs attitrés. Certains sont des intellectuels engagés, comme Felice Platone, dit « *Il filosofo* » (« le philosophe ») et issu de la vieille génération communiste, Mario Alicata, ou encore Fabrizio Onofri. Mais il faut aussi compter avec une relève, celle de la « génération du milieu ». Selon Paolo Murialdi, spécialiste de la presse italienne, une grande partie des rédacteurs de la presse de l'immédiat après-guerre sont en réalité des novices en matière de journalisme. De la même manière, selon Frédéric Attal, le PCI :

856 Pascale Budillon-Puma, « *Ora, la politica culturale comunista è vittima, a parer nostro, nelle sue scelte artistiche, più che dello zdanovismo – come la massa del mondo culturale italiano – del ritardo dovuto alla chiusura autarchica fascista.* », *Biennale de Venise de la guerre à la crise, op. cit.*, p. 10

857 *L'Unità*, 1924-1991, jusqu'en 1957, le quotidien fondé par Antonio Gramsci comprend quatre éditions : Rome, Milan, Turin et Gênes.

858 *Paese Sera*, Rome, 1948-1994.

859 *Rinascita*, mensuel fondé par Palmiro Togliatti, Rome, 1944-1989.

860 *Realismo*, Milan, 1952-1956.

861 *Il Contemporaneo*, hebdomadaire fondé par Romano Bilenchi, Carlo Salinari et Antonello Trombadori, Rome, 1954-1965 (après cette date, la revue devient un supplément à *Rinascita*).

a besoin de cadres et fait appel à la jeune génération séduite par le fascisme puis désorientée : moins "pure" que les précédents, plus malléable donc et devant beaucoup au parti, la génération dite des Lictoriales, du nom de ces concours d'excellence organisés par le fascisme pour distinguer une élite nouvelle et répondre aux impatiences d'une jeunesse déçue par l'embourgeoisement du régime, entre en masse dans les instances dirigeantes du PCI⁸⁶².

Parmi ces animateurs, il y a ceux que Pascale Budillon-Puma appelle les « ténors de la *terza pagina* », qui écrivent les pages culturelles des différentes éditions régionales de *L'Unità* : Mario De Micheli (1914 – 2004), un ancien de *Corrente*, à Milan, Paolo Ricci (1908 – 1986) et Corrado Maltese (1921 – 2001) à Rome et Luciano Pistoï (1927 – 1995) à Turin⁸⁶³. A partir de 1954, Dario Micacchi écrit dans les éditions de Rome et Gênes, tandis que Maltese, qui signe le « Manifeste des 101 » en 1956 et quitte le PCI, disparaît des pages du quotidien. Ces critiques prennent leur rôle très au sérieux : ils entendent éduquer le public, mais aussi, de plus en plus, indiquer la ligne à suivre aux artistes. La création artistique se retrouve prise dans une véritable gangue idéologique qui dépasse le problème formel du réalisme.

Parmi ces figures, Antonello Trombadori (1917 – 1993) joue un rôle fondamental : résistant, puis député PCI, c'est un critique et un animateur omniprésent sur la scène culturelle italienne jusqu'à sa mort. Ses archives, ordonnées par son fils, l'historien d'art Duccio Trombadori, sont ouvertes à la consultation à l'*Archivio della Quadriennale* (Rome) depuis janvier 2013. Elles commencent à peine à être étudiées mais devraient fournir des éléments nouveaux sur la vie culturelle italienne du second XX^{ème} siècle.

Antonello Trombadori est habitué depuis l'enfance à la compagnie des artistes et des intellectuels qui fréquentent l'atelier de son père, le peintre Francesco Trombadori, à la *villa Strohl-Fern*. Un portrait de la main de son père le montre, âgé de quinze ans, appuyé contre un coussin et plongé dans la contemplation d'un livre dont le titre n'est pas lisible⁸⁶⁴. Antonello Trombadori commence à écrire dans les revues de jeunes fascistes de la deuxième moitié des années 1930. Ainsi par exemple, en 1935, il rédige un article sur Gisberto Ceracchini⁸⁶⁵ et l'illustre par une reproduction de *Trionfo del Duce*⁸⁶⁶, dont il vante les qualités fascistes du traitement et du sujet. Il participe aussi à *Primato* et *Corrente*. Au lycée Visconti, il rencontre le futur président du conseil démocrate-chrétien Giulio Andreotti. Un peu plus tard, il noue une forte amitié avec Renato Guttuso, de quinze ans son aîné, lorsque celui-ci s'installe à Rome. C'est par l'intermédiaire de ce

862Frédéric Attal, « Les intellectuels et la politique », *L'Italie contemporaine, de 1945 à nos jours*, op. cit., p. 469.

863Pascale Budillon-Puma, « Les quatre éditions de *L'Unità* et la Biennale de Venise (1948-1956) », *Mélanges de l'école française de Rome*, a. 1978, vol. 90, n° 1, p. 505. La *terza pagina* (troisième page) est la page traditionnellement dédiée à la culture dans la presse généraliste italienne.

864Francesco Trombadori, *Ritratto di Antonello*, 1932, huile sur panneau, 50 x 40 cm, Rome, coll. Duccio Trombadori (reproduit en annexe Fig. 58).

865Antonello Trombadori, « Gisberto Ceracchini », *Anno XIII*, Rome, 28 février 1935, p. 14-15.

866Gisberto Ceracchini, *Il trionfo del Duce*, 1923, Rome, Palazzo Viminale (siège du ministère de l'Intérieur depuis 1925), reproduit dans la monographie de Libero de Libero : *Gisberto Ceracchini*, Hoepli, Milan, 1935.

dernier qu'il se rapproche bientôt du PC clandestin, auquel il adhère lorsque la guerre éclate et, comme on l'a vu, participe activement à la Résistance⁸⁶⁷.

A la Libération, Antonello Trombadori devient fonctionnaire du PCI. Son activité culturelle commence avec l'organisation de l'exposition *Arte contro la barbarie* en août 1944⁸⁶⁸. Il devient rapidement une personnalité incontournable, non seulement dans les institutions communistes, mais bien au-delà, dans tout le secteur culturel, ce qui lui vaut parfois d'être contesté pour cette omniprésence. En octobre 1946, le peintre Orfeo Tamburi renonce au prix de la *Galleria di Roma* en signe de protestation. Dans un article publié sur *Risorgimento Liberale*⁸⁶⁹, il accuse en particulier Francesco Trombadori de devoir son prix pour un paysage à la présence de son fils dans le jury et, d'une manière plus générale, s'insurge contre l'aspect très politique de la composition de ce jury, puisqu'on y trouve le socialiste Ettore Maselli ainsi que les communistes Guttuso et Antonello Trombadori.

Critique de cinéma, à côté de ses écrits sur les arts plastiques, Antonello Trombadori défend le néoréalisme. Il contribue à la création de la revue hebdomadaire *Il Contemporaneo* qu'il dirige avec Carlo Salinari de 1954 à 1958⁸⁷⁰. Il joue aussi un rôle important dans la galerie *La Nuova Pesa*, l'un des principaux lieux du réalisme à Rome à partir de sa fondation en 1957⁸⁷¹. La galerie appartient à l'entrepreneur Alvaro Marchini, promoteur immobilier acquis au communisme. La direction en est confiée à Dario Durbè, puis à Mario Penelope et enfin à Fernando Terenzi. Antonello Trombadori, d'abord simple conseiller, devient bientôt directeur artistique de la galerie. Il présente ainsi des expositions de Donghi (en particulier une rétrospective importante en 1963) et de Ziveri (1959 et 1964). De nombreux intellectuels de gauche gravitent autour de cette galerie, comme Dario Micacchi ou Marcello Venturoli, qui contribuent à en faire un lieu de premier plan, aussi bien pour l'art italien que pour la création internationale des années 1960 (Picasso y est exposé en 1961, Léger en 1963 et Juan Gris en 1968).

En 1968, Antonello Trombadori est élu député de Rome. Les années passant, il se rapproche de plus en plus des socialistes. Dans les dernières années de sa vie, il participe à la redécouverte de l'École Romaine en mettant en place l'*Archivio della villa Strohl-Fern*⁸⁷².

867Voir p. 147.

868Voir p. 148.

869Orfeo Tamburi, « *Il premio Galleria di Roma* », *Risorgimento Liberale*, 20 octobre 1946. Voir : Valerio Rivosecchi, *Francesco Trombadori, I paesaggi del silenzio, 1945 – 1961, op. cit.*, p. 129.

870Les textes les plus importants publiés par Trombadori sur *Il Contemporaneo* ont été réunis par son fils, Duccio Trombadori dans : *Antonello Trombadori, Il Contemporaneo*, Associazione Amici di villa Strohl-Fern, Rome, 2001.

871Sur l'histoire de cette galerie, voir l'ouvrage dirigé par Giuseppe Appella : *La Nuova Pesa / I. Storia di una galleria 1959-1976*, De Luca, Rome, 2011.

872Voir p. 347.

c) *Quel réalisme ?*

La notion de réalisme telle qu'elle se développe autour du PCI est très fluctuante. Parmi les réalistes proches du PCI comme Giuseppe Zigaina (né en 1924), Giuseppe Migneco (1908 – 1997) ou encore Anna Salvatore (1923 – 1978), se détache nettement la figure de Renato Guttuso. Malgré ses convictions sincères, ce dernier réalise un travail qui se tient loin d'un réalisme socialiste strictement entendu. La variété de ses sujets (portraits, natures-mortes, et de plus en plus de nus avec le temps) dépasse largement la vision d'un art qui soit tout entier au service de la révolution. Pour cette raison, Guttuso séduit en dehors même de son camp : les catholiques en particulier, de façon paradoxale étant donné l'engagement politique de l'artiste, en viennent à le défendre, par opposition à l'abstraction. Pascale Budillon-Puma signale ainsi les « vibrants plaidoyers pro-Guttuso » d'Ennio Francia dans *L'Osservatore romano* lors de la Biennale de Venise de 1960⁸⁷³. Giulia Mafai elle-même, évoquant la rivalité entre son père et Guttuso, cherche à aller au-delà de la question politique qui lui paraît limitée et loue les qualités artistiques du Sicilien :

Bien entendu, Renato n'était pas une crapule en matière de peinture. Le communisme n'est pas tant la question. Il aimait la belle vie, le vin millésimé, être présenté à des personnes d'importance, il allait à l'opéra en habit. Tandis que Mafai... C'étaient deux tempéraments différents. Complètement différents. Mais Renato s'est sauvé non pas tant par son idéologie que parce que c'est un véritable peintre⁸⁷⁴.

d) *Rapprocher les artistes du peuple : les Romains et la Sicile*

En 1947-1948, alors que le parti commence à prendre une ligne nette en matière culturelle, il accorde une grande place dans sa réflexion à l'idée gramscienne d'un art « national-populaire », qui doit naître de la rencontre de l'artiste et du peuple suivant le principe de l' « *andata nel popolo* », de « marche vers le peuple » chère au populisme russe⁸⁷⁵. Cette idée trouve de nombreuses occasions de se concrétiser, en particulier dans le cadre de l'agitation agraire qui secoue le Sud du pays, plutôt que dans les villes, même si les expériences menées par Vespignani avec ses camarades de l'École de *Portonaccio*, en particulier Giuseppe Zigaina, peuvent sans doute être assimilées à cette tendance⁸⁷⁶. Les grande grèves de 1949 dans l'*Agro Pontino* voient les Romains Leoncillo Leonardi, Ugo Attardi et Giulio Turcato aller à la rencontre des paysans et organiser une exposition de dessins

873Ennio Francia, « *Primo sguardo alla XXX Biennale* », *L'Osservatore romano*, 25 juin 1960, cité dans : Pascale Budillon-Puma, « La presse catholique italienne et la Biennale de Venise des arts figuratifs (1948 – 1968) », *Chroniques italiennes* n° 9, 1987, p. 135.

874Giulia Mafai, « *Certo, Renato non era un mascalzone nei confronti della pittura, era un pittore. Non era tanto il comunismo. A lui piaceva la bella vita, gli piaceva la bottiglia di vino da data, essere presentato a delle persone di livello, andava al teatro dell'opera in smoking. Mentre Mafai... erano due temperamenti diversi. Assolutamente. Ma Renato si è salvato non tanto dalla sua ideologia, ma dal fatto che lui è un pittore.* », entretien avec l'auteur, Rome, Auditorium Parco della Musica, juin 2011.

875Voir : Massimo Guidetti, *Storia d'Italia e d'Europa comunità e popoli*, Editoriale Jaca book, Milan, 1978, p. 391-393.

876Voir : *Il gruppo di Portonaccio : da Buratti a Muccini, Vespignani, Zienna* [exposition, Rome, Associazione culturale Break club, 18 septembre-6 novembre 1986], Associazione culturale Break Club, Rome, 1986.

dont les revenus vont à un fond pour les ouvriers agricoles⁸⁷⁷. Pourtant, en réalité, les artistes éprouvent un certain inconfort moral à exercer auprès des travailleurs en lutte et ces expériences ne se prolongent guère au-delà de 1950.

Le cas de la Sicile est exemplaire de ces tentatives volontaristes de rapprocher les artistes de la vie populaire. En effet, l'État démocrate-chrétien réagit de façon très violente aux troubles sociaux, en particulier les mouvements d'occupation des terres, qui se développent dès la Libération de l'île. La *Celere*, force d'intervention étatique, provoque de nombreux morts et blessés. On remarque alors que, dans les années 1950, la Sicile devient un sujet pour des peintres romains aux pratiques très différentes et qui, jusque là, peignaient de préférence la ville éternelle.

Pour Guttuso, la Sicile est un sujet qui s'impose d'autant plus qu'il touche à ses origines. Entre 1946 et 1950, l'artiste peint un grand cycle portant sur l'occupation des terres. Il participe aussi en personne au mouvement aux côtés des paysans pauvres, mais sa peinture engagée est conçue comme une action complémentaire de leur lutte. Sa très grande toile intitulée « Occupation des terres incultes de Sicile »⁸⁷⁸ qui, sans illustrer un épisode précis, donne une vision symbolique de ces événements, est présentée à la Biennale de Venise de 1951. Guttuso reprend le modèle de la peinture d'histoire pour défendre la Révolution communiste qu'il espère en marche. L'absence de scandale provoqué par l'œuvre, qui critique pourtant ouvertement l'action gouvernementale et défend des modes d'action illégaux, est généralement expliquée par la volonté de la DC d'apaiser les débats afin de gagner les intellectuels modérés qui ont pu être tentés par le communisme à la sortie de la guerre⁸⁷⁹.

Avec une démarche et un style moins tapageurs, Francesco Trombadori, dont on a vu qu'il se spécialisait dans la peinture de paysages après la guerre, représente régulièrement la Sicile⁸⁸⁰. Lui aussi est très attaché à ce lieu dont il est originaire, comme l'indique le titre d'une de ses œuvres de jeunesse, *Siracusa mia!*⁸⁸¹ (*Ma Syracuse !*), avec le point d'exclamation qui indique une agitation émotionnelle rarement exprimée par l'artiste. A partir de la fin des années 1940, il se met à séjourner très régulièrement sur l'île qu'il avait quittée pour faire carrière à Rome.

Pour Valerio Rivosecchi, Syracuse, lieu de naissance de l'artiste, est aussi un symbole de la

877Voir Nicoletta Mislner, *La via italiana al realismo*, op. cit., p. 66.

878Renato Guttuso, *Occupazione delle terre incolte di Sicilia*, 1949-1950, huile sur toile, 270 x 330 cm, Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste-Kunstsammlung (reproduit en annexe, Fig. 59).

879Nicoletta Mislner, *La via italiana al realismo*, op. cit., p. 73.

880Voir p. 175. Sur le lien du peintre à la Sicile, voir : dir. Francesco Rovella, *Francesco Trombadori e la Sicilia* [exposition, Syracuse, *Galleria civica Montevergini*, 27 octobre-16 décembre 2007], Silvana, Cinisello Balsamo, 2007.

881Francesco Trombadori, *Siracusa mia!*, 1919, huile sur toile, 100 x 133 cm, Rome, coll. particulière (reproduit en annexe, Fig. 60).

liberté politique pour les Grecs de l'Antiquité ayant fui la *polis*⁸⁸². Il nous semble pourtant que les problématiques formelles, surtout, sont au cœur des préoccupations de l'artiste. Comme les vues romaines, les paysages siciliens lui permettent de faire une synthèse de toute sa progression artistique, qui se dirige vers une épure nourrie de toute l'histoire des avant-gardes, en particulier de l'influence de Cézanne et du post-impressionnisme.⁸⁸³

En 1952, Antonietta Raphaël, qui n'est pourtant pas connue pour ses tendances réalistes mais qui est proche du PCI⁸⁸⁴, se rend en Sicile. Ce voyage intervient alors que l'agitation sociale y est toujours importante, cinq ans après le massacre de *Portella della Ginestra* : le 1^{er} mai 1947, des coups de feu sont tirés, sans doute par le bandit Salvatore Giuliano et sa bande, proches de la mafia, sur des paysans pauvres venus écouter un orateur communiste. La fusillade fait onze morts (dont quatre enfants) et de nombreux blessés. Antonietta Raphaël rend visite aux familles des victimes des violences qui ensanglantent l'île et en rapporte des portraits, tels que celui de la veuve d'un homme tué à *Portella della Ginestra* ou celui du père aveugle d'Angelina Mauro, une jeune Calabraise tuée par la police à la solde des agrariens. A son retour, l'artiste témoigne de son voyage dans la revue de gauche *Vie nuove*⁸⁸⁵. Elle raconte la pauvreté de la population sicilienne, et insiste sur ses attentes vis-à-vis du PCI :

Le parti communiste a donné à ces pêcheurs une grande espérance : le parti représente pour eux l'unique force capable de les soulager de leur terrible misère⁸⁸⁶.

Un peu plus loin dans l'article, l'artiste raconte :

À Catanisetta, il m'a été impossible de visiter les mines de soufre : les patrons s'y sont résolument opposés. Bien sûr, ils avaient peur que mon pinceau ne dénonce les systèmes barbares d'exploitation qu'ils ont adopté à la "Trabonella" ou à la "Giumentara"⁸⁸⁷.

Cette anecdote est révélatrice de la croyance profonde qu'a Antonietta Raphaël en le pouvoir de l'art qui, en tant qu'acte de dénonciation, peut avoir des conséquences pratiques directes. En cela, elle exprime la ligne du PCI et se situe dans le droit-file de la théorie du réalisme socialiste.

Dans le même numéro de *Vie Nuove*, une présentation anonyme de l'artiste en fait une

882 Comme le rappelle Valerio Rivosecchi dans : dir. Valerio Rivosecchi, *Francesco Trombadori : I paesaggi del silenzio, 1945-1961* [exposition, Rome, Archivio della Scuola Romana, 13 avril-30 mai 1999], Archivio della Scuola romana, Rome, 1999, p. 13.

883 Voir par exemple, *La Fonte Aretusa*, 1956, huile sur toile, 87 x 80 cm, Rome, Collection Donatella Trombadori (reproduit en annexe Fig. 61).

884 Ses deux filles aînées sont des fonctionnaires du parti dans les années 1950 et si Antonietta Raphaël ne s'est jamais engagée aux côtés du PCI, elle ne semble pas en avoir désapprouvé la ligne générale.

885 Antonietta Raphaël Mafai, « *Con amore e colori* », *Vie Nuove*, Rome, 18 janvier 1953.

886 Antonietta Raphaël Mafai, « *Il Partito comunista ha dato a questi pescatori una grande speranza : il partito rappresenta per essi l'unica forza capace di sollevarli dalla loro tremenda miseria.* », *id.*

887 Antonietta Raphaël, « *A Catanisetta mi è stato impossibile visitare le miniere di zolfo : i padroni vi si sono opposti con risolutezza. Certamente, avevano paura che il mio pennello denunciassse i barbari sistemi di sfruttamento di essi adottati alla « Trabonella » o alla « Giumentara ».* », *id.*

réaliste « convertie » qui a pu, après la guerre, « reprendre son travail figuratif interrompu en des termes nouveaux et actuels, d'une manière en tout éclatante : bouleversée et réaliste. »⁸⁸⁸. On remarque la valeur d'actualité attribuée au réalisme, qui est ici pensé comme le vecteur de l'empathie que doit susciter la représentation des victimes du capitalisme. De plus, l'association des deux termes « *commossa* » et « *realistica* » permet de verser la peinture plutôt expressionniste d'Antonietta Raphaël au crédit du réalisme.

Au printemps 1956, Antonietta Raphaël se rend en Chine. Elle expose à Pékin avec une délégation d'artistes italiens, parmi lesquels on trouve Aligi Sassu, Giulio Turcato et Agenore Fabbri, et en profite pour voyager dans le pays. Elle tire de ce séjour le matériau pour une exposition intitulée « *Ritorno della Cina* » (*Retour de la Chine*), présentée à la galerie *L'Incontro* de Rome puis à *La Strozzi*, à Florence⁸⁸⁹ à l'automne 1956. L'exposition est présentée par Corrado Maltese qui profite de l'occasion pour faire une déclaration en faveur du réalisme, attaquant l'abstraction comme froide et intellectuelle, quand l'art doit être, pour lui, du côté de l'émotion :

Aujourd'hui encore, le discours s'adresse à ceux qui comprennent la rencontre entre les hommes et la réalité, non comme un exercice technique et froid, mais comme un acte de passion et d'amour⁸⁹⁰.

Le réalisme est une fois de plus présenté comme l'expression artistique la plus humaine de toutes. La peinture d'Antonietta Raphaël, figurative à défaut d'être franchement réaliste, et privilégiant des thèmes notoirement « humains » (des portraits, en particulier d'enfants, de jeunes filles ou de personnes âgées) traités avec un certain *pathos*, dans un style qui rappelle celui de ses débuts (très coloré, aux figures tout en courbe) mais un peu assagi et moins expressionniste tout de même, peut sans difficulté être mis dans l'escarcelle de la tradition nationale-populaire.

A l'inverse, les critiques communistes se déchaînent contre un certain nombre d'expressions artistiques.

e) Culture populaire américaine à Rome : les abstraits et les autres

La condamnation unanime des communistes va au surréalisme, choisi comme motif dominant de la Biennale de Venise de 1954. Mais leur principal ennemi est l'abstraction, assimilée à un formalisme intellectualiste, donc élitiste, bourgeois et détaché du réel, tandis que le réalisme « parle » sans interprète à l'homme de la rue. La figuration est, pour ses défenseurs, l'expression artistique la plus proche de « l'humain », notion vague qui renvoie à la vie humaine dans ses

888Anonyme, « *riprendere il suo interrotto lavoro figurativo in termini nuovi e attuali, in maniera tutta flagrante : commossa e realistica.* », « *La tavolozza di Raphaël* », *Vie Nuove*, Rome, 18 janvier 1953.

889L'exposition de Florence est dotée d'un catalogue plus riche et comprend, en plus des œuvres chinoises, des travaux historiques d'Antonietta Raphaël. *Antonietta Raphaël, Ritorno della Cina* [exposition, Rome, L'Incontro, 18 septembre-5 octobre 1956, Florence, La Strozzi, décembre 1956].

890Corrado Maltese, « *anche oggi il discorso è rivolto a coloro che intendono l'incontro degli uomini con la realtà non come un freddo esercizio tecnico, ma come un atto di passione e d'amore.* », « *Antonietta Raphaël, Ritorno della Cina* », *op. cit.*

conditions matérielles et émotionnelles. À l'inverse, il est reproché aux artistes abstraits de produire un art détaché de l'humain, et donc non-naturel. Ainsi, à propos des abstraits, Guttuso évoque une supposée « terreur de la figure humaine, terreur de ce que deux yeux expriment la joie ou la souffrance » et il en conclut à une « esthétique d'ennemis de l'homme »⁸⁹¹. L'arrière-plan de cette déclaration en fait un élément très grave : l'image de la barbarie sous-tendant une condamnation définitive. D'ailleurs, un peu plus loin, Guttuso indique bien dans quel plan il se situe lorsqu'il écrit : « La voie du réalisme est la voie de la liberté et de l'humanisme⁸⁹² ».

Dès 1946, Togliatti refuse toute mise à jour de l'art italien, considérant que l'intérêt pour l'abstraction est incompatible avec l'art national. Cette position se rigidifie encore quand, au fur et à mesure qu'avancent les années 1950, il apparaît clairement que New York est devenue la championne du nouvel art abstrait. Parmi les critiques communistes, Mario De Micheli se montre le plus tolérant, préconisant de ne pas heurter de front les jeunes talents mais de les pousser à développer le meilleur d'eux-mêmes, à savoir le réalisme⁸⁹³. Les autres ne mâchent pas leurs mots. Dans une lettre à Antonello Trombadori datée de septembre 1959⁸⁹⁴, Guttuso revient sur ceux qu'il appelle les « *teddy boys* », ces « fils à papa » qui sont accusés de faire le lit, par snobisme et par désœuvrement, de l'abstraction en Italie. Ce document d'ordre privé, dont les exagérations tiennent aussi à ce statut, est le lieu d'expression d'idées moins théorisées et plus spontanées que ce qui se lit dans les journaux du parti. Guttuso laisse transparaître un dégoût profond pour la société du miracle économique qu'il voit se développer autour de lui et à laquelle il rattache l'abstraction. En effet, les années 1950 correspondent aux débuts en Italie d'une culture « jeune », fascinée par les États-Unis, face à laquelle l'Église comme le parti sentent leur influence décroître. L'artiste traduit son désarroi dans *Boogie-Woogie*⁸⁹⁵, une œuvre satirique sur laquelle on peut reconnaître plusieurs jeunes artistes de l'époque engagés dans une folle danse venue d'outre-Atlantique. Le titre même est emprunté au célèbre tableau⁸⁹⁶ laissé par Mondrian sur son chevalet de New York à l'heure de sa mort et qui figure, en arrière plan, dans la scène représentée : l'on voit comment, dans la critique de Guttuso, abstraction, Amérique du Nord et mode de vie « existentialiste » (au sens où, comme on l'a vu⁸⁹⁷, ce

891 Renato Guttuso, « *Terrore della figura umana, terrore che due occhi esprimano gioia o sofferenza. Estetica dei nemici dell'uomo.* », « *Appunti* », dir. Leonardo Sinisgalli, *Pittori che scrivono : antologia di scritti e disegni*, Ed. Della Meridiana, Milan, p. 135.

892 Renato Guttuso, « *La via del realismo è la via della libertà e dell'umanismo.* », « *Appunti* », *op. cit.*, p. 136.

893 Pascale Budillon-Puma, « Les quatre éditions de l'Unità et la Biennale de Venise (1948-1956) », *Mélanges de l'école française de Rome*, 1978, vol. 90, n° 1, p. 503-534.

894 Renato Guttuso, lettre du 5 septembre 1959 à Antonello Trombadori, citée dans : Nello Ajello, « *Trombadori, Guttuso e l'arte dei Teddy boys* », *La Repubblica*, Rome, 31 janvier 2013.

895 Renato Guttuso, *Boogie-Woogie*, 1953, huile sur toile, 169 x 205 cm, Rovereto, Museo d'Arte e Contemporanea di Trento e Rovereto (reproduit en annexe, Fig. 62). L'œuvre reprend de façon plus critique un thème déjà traité en 1945 dans une peinture réalisée pour le magasin Olivetti situé *via del Tritone* à Rome.

896 Piet Mondrian, *Victory Boogie-Woogie*, 1942-1944, huile sur toile, 127 cm x 127 cm, La Haye, Gemeentemuseum den Haag.

897 Voir p. 164.

mot est utilisé en Italie à ce moment-là) sont corrélés et méritent une même condamnation.

Si l'on a vu le lien des Romains avec les avant-gardes américaines, la culture populaire américaine telle qu'elle pénètre en Italie suscite des attitudes très ambiguës, auxquelles les artistes n'échappent pas⁸⁹⁸. Mafai, dans son journal, se montre très sensible à la fascination des milieux artistiques pour les États-Unis. En 1954, il écrit ainsi que, pour être artiste, point n'est besoin de trop se donner de mal :

Il suffit de porter un *duffle-coat*, de fréquenter quelque salons, quelques Américains, de dire du mal de l'Italie et du bien de l'Amérique⁸⁹⁹.

Cette culture sera consciemment interrogée dans les années 1960 par les artistes émergents du *Pop Art*, tandis que ceux de l'entre-deux-guerres ont des difficultés à l'accepter.

A l'inverse, plusieurs artistes abstraits sont tentés par une carrière américaine. Cependant, Afro Basaldella (1912 – 1976), le frère de Mirko, est l'un des seuls à connaître un réel succès de l'autre côté de l'Atlantique⁹⁰⁰. Frioulan d'origine, Afro commence sa carrière dans un environnement où domine l'École romaine tonaliste. Il expose pour la première fois en 1933 à la *Galleria del Milione* de Milan et envoie des œuvres aux différentes éditions du *Premio Bergamo*. Blessé sur le front gréco-albanais en 1941, il passe la majorité du conflit mondial à Venise, où il enseigne la mosaïque à l'Académie. Comme son frère, il est très proche de Cagli qui le met en rapport avec ses contacts américains lorsqu'Affro se rend à New-York pour y tenir une exposition personnelle à la galerie italo-américaine *Catherine Viviano* en 1950. Lors du long séjour aux États-Unis qu'il effectue alors, sa peinture évolue radicalement dans le sens de l'informel.

De retour en Italie, ses liens avec les Américains restent étroits et il expose à nouveau à plusieurs reprises chez Catherine Viviano. Il est soutenu par James Johnson Sweeney, le directeur du Solomon R. Guggenheim Museum de New York entre 1952 et 1960. Pour autant, Afro ne néglige pas sa carrière en Italie : en 1956, il présente une salle personnelle à la Biennale de Venise et occupe un poste d'enseignant de peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Florence entre 1966 et 1973. En 1969 enfin, une vaste rétrospective qui voyage à Darmstadt et Berlin avant d'arriver à Ferrare⁹⁰¹ consacre son statut d'artiste international.

898Il y a de nombreuses études sur la culture populaire italienne face à la pénétration de la culture américaine. Sur la culture italienne dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, voir en particulier : Frédéric Attal, « Culture italienne, culture de masse, culture civique », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, Presses de Sciences Po, Paris, 2008/4, n° 100, p. 147-153 et sur les rapports des communistes avec cette culture : Stephen Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca : la sfida della cultura di massa, 1943-1991*, Giunti, Florence, 1995.

899Mario Mafai, « *Basta mettersi un montgomery, frequentare qualche salotto, qualche americano, parlare male dell'Italia, bene dell'America.* », dimanche 21 février 1954, *Mario Mafai, Diario 1926-1965*, Ed. Della Cometa, Rome, 1984, p. 100.

900En 2012 s'est tenue une exposition sur la carrière américaine d' Afro : dir. Gabriella Belli, *Afro, il periodo americano* [exposition, Rovereto, MART, 17 mars-8 juillet 2012]. Mondadori Electa, Milan, 2012. Voir p. 123.

901*Afro*, Darmstadt, Kunsthalle, 8 mars-20 avril 1969, Berlin, Nationalgalerie, 2 mai-9 juin 1969, Ferrare, Palazzo dei

Son frère Mirko, quant à lui, enseigne à Harvard, à partir de 1957 jusqu'à sa mort, survenue aux États-Unis en 1969. Cependant, même s'il a eu l'occasion de présenter à plusieurs reprises son œuvre aux États-Unis, il y était plutôt considéré pour son travail d'enseignant que pour sa production artistique. En revanche, il poursuit une carrière fructueuse en Italie. En 1959, il reçoit le prix pour la sculpture de l'*Accademia Nazionale dei Lincei*⁹⁰² et en 1966, il remporte le premier prix à la Quadriennale de Rome.

Dans un premier temps, grâce à une mise à jour de leur pratique et à une adaptation au contexte politique de l'après-guerre, les artistes de l'École Romaine arrivent à garder leur position de premier plan. Ils gagnent même du terrain en étant plus ouvert sur l'étranger. Pourtant, autour de la question du fascisme autant qu'à cause du dépassement de leur solutions formelles par des artistes plus jeunes, se cristallise un conflit de génération qui va finir par les repousser vers l'arrière de la scène.

2) La mémoire du fascisme

a) Les artistes de l'École Romaine : des antifascistes ?

L'antifascisme est une caution morale nécessaire pour garder ou obtenir une place de premier plan dans la Rome artistique de l'après-guerre et l'on a vu que les artistes qui ne tenaient pas compte de cette contrainte étaient rapidement isolés⁹⁰³. Or, les artistes de l'École romaine ont percé dans le cadre mis en place par le fascisme, si ce n'est grâce à lui, même si certains d'entre eux ont ensuite participé à la Résistance⁹⁰⁴. Comment, une fois la guerre terminée, parviennent-ils à apparaître comme des antifascistes de la première heure ? Leur attitude (déclarations, adhésion ou non à un parti) joue, bien entendu, un rôle déterminant dans leur positionnement. Cependant, des éléments plus subtiles interviennent aussi dans la perception des trajectoires. Ils ont trait à l'interprétation des œuvres, qui deviennent ainsi des champs sur lesquels viennent se superposer des interprétations nouvelles. Certaines œuvres produites durant le *ventennio* acquièrent ainsi *a posteriori* une signification antifasciste qu'elles n'avaient absolument pas au moment de leur production.

1) À nouveau les Démolitions

Parmi ces œuvres, certaines changent ainsi radicalement de sens. C'est le cas des

Diamanti, 6 décembre 1969-6 janvier 1970.

902 L'*Accademia dei Lincei* a été fondée en 1603. C'est la plus ancienne du monde. Elle siège à la villa Farnesina, dans le Trastevere.

903 Voir en particulier le cas de Ferrazzi, p. 158 et suivantes.

904 Voir p. 147.

Démolitions, ces représentations des habitations éventrées par la politique urbanistique fasciste dont on a vu le succès dans la deuxième moitié des années Trente⁹⁰⁵ et dont les plus célèbres sont celles de Mario Mafai. Ces œuvres, témoins d'une époque, ont été réalisées entre 1936 et 1938 et, pour certaines exposées avec succès en 1937 à *La Cometa* à Rome puis à la IV^{ème} Quadriennale en 1943. En 1942, le peintre Nino Bertocchi les présente dans la revue d'architecture *Domus* en adoptant une perspective poétique :

Face aux "coupes" dans la vieille Rome que Mafai adorait, il s'est remis à chanter de la voix subtile et d'une justesse absolue qui nous avait tant frappés chez lui [...] : une voix parmi les plus expressives et les plus pathétiques⁹⁰⁶.

La seule morale qu'il voit s'y exprimer est celle d'une nostalgie pour les « paradis perdus » de la Rome pré-moderne. Il cite d'ailleurs Baudelaire à ce propos⁹⁰⁷. En 1949 encore, Corrado Maltese décrit les *Démolitions* comme une : « contemplation insistante, triste et obscurcie, de vieilles maisons réduites en ruines⁹⁰⁸ ». La dimension pathétique perçue lors de la première présentation des œuvres subsiste ; cependant, on observe qu'un glissement s'opère de la nostalgie d'un poète face à la modernité à l'idée d'une critique générale du fascisme par le biais de la remise en cause d'un élément de sa politique. Une telle lecture est d'autant plus possible qu'en 1949 ces bâtiments éventrés sont désormais mis en parallèle avec les ruines de la guerre, qui sont devenues un symbole de grande efficacité visuelle (que l'on pense, dans un autre domaine, aux ruines qui servent de décor récurrent aux films *Rome ville ouverte* et *Paisà* de Rossellini⁹⁰⁹). De plus, les *Démolitions* de Mafai sont relues à la lumière des premiers travaux de Renzo Vespignani qui traitent, en peinture comme en gravure, de la ville détruite par les bombardements. Les *Démolitions* de Mafai ont certainement été une inspiration pour le jeune artiste, mais cela ne doit pas faire oublier que leur sens initial était entièrement différent.

De la même façon, une œuvre comme *Via dell'impero*⁹¹⁰ de Mario Mafai, exposée à la Quadriennale de 1935, porte le nom d'une réalisation urbanistique majeure du fascisme à Rome, à savoir la voie de circulation qui traverse, encore aujourd'hui, les forums. Elle venait d'être inaugurée et tenait particulièrement à cœur à Mussolini. Par la suite, l'œuvre est exposée sous le titre plus neutre de *Via dei fori imperiali*, du nouveau nom de la voie qui ne fait plus référence aux prétentions impériales du Duce.

905 Voir p. 123.

906 Nino Bertocchi, « *Di fronte agli "spaccati" della vecchia Roma, che adora Mafai ha ripreso a cantare con la voce sottile e intonatissima che tanto ci colpì in lui [...] : una voce fra le più espressive e patetiche.* », « *Paesi di Mafai* », *Domus*, Milan, avril 1942, p. 170.

907 *Id.*

908 Corrado Maltese, « *insistente contemplazione, triste e offuscata, di vecchie case ridotte in macerie.* », « *Mario Mafai da oltre vent'anni guida la famosa "Scuola Romana"* », *L'Unità*, 15 mars 1949, p. 3.

909 Roberto Rossellini, *Rome ville ouverte*, 1945 et *Paisà*, 1946.

910 Mario Mafai, *Via dell'impero*, 1934, huile sur toile, 60 x 100 cm, Rome, Camera di commercio di Roma.

Certains critiques vont plus loin encore. Libero De Libero en particulier travaille à faire de Mafai un véritable résistant de la première heure, dans une monographie parue chez De Luca en 1949⁹¹¹. Pour ce faire, il développe une argumentation qui consiste à présenter les œuvres de l'artiste sous le jour de l'« antirhétorique ».

2) L'invention de « l'anti-rhétorique »

Une telle révision du sens des œuvres se trouve en effet prise dans un remaniement plus large de l'histoire de l'art et de son lexique. Ainsi, dans l'après-guerre, se développe l'idée que l'École romaine a finalement été moins un mouvement artistique qu'une attitude, reposant sur une conception éthique de l'art commune aux artistes qui en faisaient partie. Il s'agit d'une vision anachronique qui lit l'histoire du fascisme à la lunette de problématiques d'engagement qui ne se sont clairement posées qu'à partir de la toute fin des années 1930. Ce cadre de pensée est hérité de *Corrente*, pour une fraction avant-gardiste des intellectuels et surtout de la Résistance pour la majorité des critiques.

C'est avec cette lecture que s'effectue le glissement qui voit l'École romaine s'identifier non plus tant au tonalisme, comme cela était logique depuis que Waldemar-George avait parlé de l'École de Rome, qu'à la *Scuola di via Cavour*. La rupture effectuée par les artistes de la *via Cavour* à la fin des années 1920 est mise en avant et, pour mieux accentuer l'audace de ce groupe, le retour à l'ordre qui l'a précédé est condamné comme unanimement acquis au pouvoir fasciste.

C'est dans cette perspective que sont développées les notions d'« *antinovecento* » et d'« antirhétorique », conçues comme un reflet inversé de la rhétorique du régime. Comme l'a signalé Fabio Benzi en 2010 dans une note :

le terme "d'antirhétorique" entendu comme synonyme de fascisme [a] servi d'escamotage critique pour faire passer aussi bien Mafai que Cagli dans la zone d'un antifascisme électif mais historiquement impossible à croire⁹¹².

Dans le cadre de cette opposition, l'intimisme des sujets et même des préoccupations formelles du tonalisme sont mis en avant comme des moyens élaborés pour contrer le principe de construction qui est au cœur du néo-classicisme. *Novecento* et les formes qui s'y rapportent deviennent ainsi une référence repoussoir, assimilée à un art de régime et caractérisée par son aspect rhétorique. Ainsi en 1949, dans la section intitulée « *Contro ogni retorica* » (« *Contre toute rhétorique* ») d'un article de *L'Unità*, Corrado Maltese écrit à propos de Mario Mafai :

911Libero de Libero, *Mario Mafai*, De Luca, Rome, 1949.

912Fabio Benzi, « *il termine "antiretorico", contrapposto a "retorico" inteso come sinonimo di fascismo, sia stato l'escamotage critico per traghettare sia Mafai sia Cagli in una zona di antifascismo elettivo ma storicamente incredibile.* », « *Corrado Cagli, un profilo artistico* », *Corrado Cagli e il suo magistero. Mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola Romana all'astrattismo* [exposition, Pordenone, ParCo, 13 novembre 2010-30 janvier 2011], Skira, Milan, 2010, note 42, p. 49.

Face à la rhétorique tapageuse de la peinture "officielle", du *novocentismo* et de la "morale guerrière" des fascistes, la peinture de Mafai, si pointilleuse et réservée, devient de fait une bannière de lutte et de défense⁹¹³.

Tout cela est relayé jusqu'au grand public, à travers des articles comme celui que Mario De Micheli publie dans l'édition milanaise de *L'Unità* le 11 mars 1953 et qui résume l'essentiel de l'image du peintre telle qu'elle prévaut à ce moment-là :

Mafai [...] s'est toujours rebellé contre la rhétorique et les contraintes imposées par la politique fasciste. Il a toujours été un homme libre et, certainement, l'artiste le plus en avance de ce que l'on appelé "l'École romaine"⁹¹⁴.

Cet argumentaire fonctionne particulièrement bien dans le cas de Mafai. En effet, l'artiste ne s'est jamais engagé très explicitement dans le sens du fascisme. De plus, comme les témoignages semblent le confirmer, il n'était pas particulièrement à l'aise avec de nombreux aspects de la société fasciste, refusant d'inscrire ses filles au mouvement de jeunesse des Petites italiennes, par exemple. Pour autant, comme on l'a vu, Mafai a participé à la vie culturelle du pays, presque toujours encadrée par le régime, à chaque fois qu'il l'a pu⁹¹⁵.

Cette présentation de l'histoire de l'art du *ventennio*, niant ou minimisant le rôle joué par un certain nombre d'artistes sous le régime fasciste, se révèle utile à l'étranger en ce qu'elle permet de préserver l'image d'artistes en pleine force de l'âge, capables, maintenant qu'ils ont modernisé leur pratique, de représenter l'Italie sur un plan international. Elle culmine d'une certaine façon en 1949 lors de l'exposition *XXth century italian art*⁹¹⁶, organisée au MoMA de New York par Alfred H. Barr et James Thrall Soby⁹¹⁷. Le comité d'honneur comprend de nombreuses personnalités importantes de la vie culturelle italienne, depuis le *professore* historien de l'art Rodolfo Pallucchini jusqu'à l'éditeur Giovanni Scheiwiller, en passant par le peintre Benedetta Marinetti et le collectionneur Riccardo Gualino. Cette exposition correspond à la mission d'éducation à l'art récent que s'est donnée le MoMA et elle permet à l'Italie de présenter une vision moderne et plutôt apaisée de sa production artistique, quatre ans à peine après la fin de la guerre.

L'exposition dresse les étapes d'une histoire de l'art italien depuis le premier futurisme, passant par la métaphysique, *Novocento* et évoquant quelques grands isolés des années 1930, pour

913Corrado Maltese, « *Davanti alla rettorica chiassosa della pittura « ufficiale », del novocentismo e della « morale guerriera » dei fascisti la pittura di Mafai, così gelosa e schiva, divenne di fatto una bandiera di lotta e di difesa.* », « *Mario Mafai da oltre vent'anni guida la famosa « Scuola Romana »* », *op. cit.*, p. 156-157.

914Mario De Micheli, « *Mafai [...] si è sempre ribellato alla retorica e alle imposizioni della politica fascista. E' sempre stato un uomo libero e, certamente, l'artista più avanzato della cosiddetta « Scuola Romana ».* », « *Mafai a La Colonna* », *L'Unità*, Milan, 11 mars 1953, p. 3.

915Ainsi, il a participé à toutes les expositions du Syndicat des Beaux-Arts fasciste et a accepté des commandes du régime comme la Casa Balilla à Trastevere. A ce sujet, voir p. 134.

916Alfred H. Barr, James Thrall Soby, *XXth Century Italian Art* [exposition, New-York, MoMA, 28 juin-18 septembre 1949], The Museum of Modern Art, New York, 1949.

917Cette dimension a été développée par Fabio Benzi dans : *Cagli*, 2006, *op. cit.*, p. 36.

arriver au néo-cubisme et au néo-réalisme d'après 1945. Bien que Cagli soit connu à New York où il a vécu et exposé⁹¹⁸, le catalogue n'évoque pas le tonalisme mais identifie strictement l'École romaine à la *Scuola di via Cavour* :

Tandis que de nombreux artistes de la vieille génération avaient adopté une vie de pompe professionnelle si ce n'est officielle, l'École romaine créait une petite Bohème vigoureuse dans laquelle des valeurs spirituelles idiosyncrasiques pouvaient être préservées et exprimées directement. [...] Leur décision peut sembler inévitable à des artistes qui travaillent dans un régime démocratique ; dans l'Italie des années 1930, c'était difficile et courageux⁹¹⁹.

L'argument du mode de vie des artistes comme motif politique est intéressant : en effet, les choix du couple Raphaël-Mafai sont aux antipodes de la vision de la famille défendue par le régime fasciste. Cependant, s'il est indéniable que les artistes aient eu dans un premier temps un style de vie peu conventionnel, cette bohème est rapidement sécurisée par les succès de Mafai aux expositions du Syndicat fasciste des Beaux-Arts ainsi que par les commandes et les prix qui lui régulièrement attribués⁹²⁰.

L'exposition du MoMA reste pour plusieurs décennies la ligne de lecture accréditée pour l'histoire de l'art italien moderne, en particulier hors d'Italie. Le même type de récit est repris par Palma Bucarelli pour la présentation d'une exposition qui a lieu à Marseille en 1955 :

En 1930, se dressa en Italie une réaction contre le style officiel auquel nous avons déjà fait allusion. Son centre fut Rome, où le peintre Gino Bonichi, surnommé Scipione, avec ses peintures de style impressionniste et visionnaire, représentait les aspects d'une Rome diabolique et de la Rome des prélats. [...] Scipione mourut à 29 ans en 1933 mais son exemple porta ses fruits et son ami Mario Mafai, qui avec lui contribuait à renouveler la peinture, continua son œuvre en créant « l'École Romaine » dont l'intérêt est considérable dans la peinture italienne contemporaine⁹²¹.

En France, Scipione est sans conteste la figure la plus reconnue de toute l'École romaine. Dans le numéro des *Cahiers d'art* consacré à « Un demi-siècle d'art italien »⁹²² et paru en 1950, Christian Zervos a confié la présentation de la peinture italienne dans les années 1920 à Francesco Arcangeli (1915 – 1974), historien d'art et élève de Roberto Longhi. Ce dernier reprend l'idée répandue alors selon laquelle, tandis que l'élan de la Métaphysique arrive en bout de course à la fin des années 1920, Scipione propose un renouvellement formel. Cependant il porte sur le peintre un jugement ambigu :

Sa Rome est justement le contraire de la Rome héroïque, classique et en même temps saine et martiale, telle que la souhaitait Mussolini : elle luit obscurément d'une flamme malade, malsaine, décadente.

918Voir p. 139.

919Alfred H. Barr, James Thrall Soby, « *Whereas many artists of the older generation had adopted a life of professorial when not of official pomp, the "Roman School" created a vigorous little Bohemia in which idiosyncratic values of spirit could be preserved and directly expressed. [...] Their decision might seem inevitable to artists working under a democratic regime; in the Italy of 1930 it was difficult and courageous.* », *XXth Century Italian Art*, op. cit., p. 30.

920Voir p. 144.

921Palma Bucarelli, dir. Nello Ponente, *L'art italien contemporain* [exposition, Marseille, Musée Cantini, septembre-octobre 1955], Musée Cantini, Marseille, 1955.

922« Un demi-siècle d'art italien », *Cahiers d'art*, a. XXV, 1950. Il y aurait par ailleurs beaucoup à dire sur la ligne de cet ouvrage et sur la position ambiguë de Zervos, défenseur de l'art moderne italien et empêtré dans un complexe de supériorité portant sur l'École de Paris.

Pourtant l'œuvre de Scipione reste comme une ébauche que la mort l'a empêché de terminer ; il disparut avant d'avoir su exprimer uniquement par la peinture des thèmes qui sont restés, en partie, littéraires⁹²³.

Cette vision condense les deux clichés couramment associés à Scipione : celui d'une peinture « malade » parce que son auteur l'était et celui d'une œuvre qui n'a pas eu le temps de développer toutes ses possibilités⁹²⁴. Paradoxalement, la « décadence » devient ici un moyen de résistance. Deux toiles de Scipione sont reproduites dans le volume, ainsi que deux de Mafai qui n'est pourtant pas nommé dans le texte. Dans la section des jeunes, qui n'est pas classée par tendance mais par ordre alphabétique, figurent aussi des œuvres récentes de Cagli, Mirko et Afro, toutes abstraites, ainsi qu'une toile de Guttuso.

Quelques années plus tard, lorsqu'André Chastel cite le « groupe romain » dans son fameux ouvrage *L'art italien* paru en 1957⁹²⁵, il n'évoque pas la *via Cavour* mais à nouveau uniquement Scipione, toujours sur le thème d'une anti-rhétorique :

L'ambition de "faire-grand", la glorification inconditionnelle du passé romain et classique s'expriment en plein accord avec le régime fasciste et son programme de nationalisme outrancier dans le groupe "Novecento" (XX^{ème} siècle). Contre cette rhétorique protesta la fantaisie un peu désordonnée de Gino Bonichi, dit Scipione (1904 – 1933), qui évoque une Rome rouge et vert sombre ; et un peu partout se formèrent de multiples et discrètes oppositions : groupe des Six à Turin (dès 1928) avec F. Menzio (né en 1899), Paulucci, qui tiennent à une liberté post-impressionniste⁹²⁶.

L'« antirhétorique » est ainsi une idée suffisamment vague pour pouvoir être appliquée à la plupart des productions artistiques de l'École romaine. Quelquefois pourtant, cette étiquette appliquée aux œuvres ne suffit pas à camoufler la réalité des liens sans ambiguïté entretenus par certains artistes avec le fascisme.

3) Le scandale Cagli

Le 2 novembre 1947 est inaugurée l'exposition personnelle de Corrado Cagli au *Studio d'Arte Palma* à Rome⁹²⁷. Dans le catalogue dont il a la charge, Antonello Trombadori écrit que la peinture de Cagli est restée « immune de la rhétorique impérialiste de l'époque »⁹²⁸. Cette déclaration est à replacer dans le contexte de la stratégie adoptée alors par le PCI et qui consiste à dédouaner les artistes même les plus liés au fascisme du moment qu'ils apportent, d'une façon ou

923 Francesco Arcangeli, « Un demi-siècle d'art italien », *op. cit.*, p. 192.

924 Voir p. 77.

925 André Chastel, « En 1933 se formait encore le « groupe romain », avec G. Capogrossi (1900-1972), Cagli (1910-1976) et Cavalli (né en 1904), soucieux à la fois d'équilibre et de transposition. », André Chastel, *L'art italien*, Larousse, Paris, 1956, p. 624.

926 André Chastel, *L'art italien*, *op. cit.*, p. 623.

927 Massimo Bontempelli, Antonello Trombadori, *Corrado Cagli* [exposition, Rome, Studio d'Arte Palma, novembre 1947], Rome, Studio d'Art Palma 1947. L'épisode est résumé dans : Fabio Benzi, *Cagli* [exposition, Ancone, Mole Vanvitelliana, 12 février-4 juin 2006], Skira, Milan, 2006, p. 436-437.

928 Antonello Trombadori, « *fu sempre immune dalla retorica imperialistica del tempo* », cité dans : Marcello Venturoli, « *Pugni, schiaffi e pennelli* », *La Voce Repubblicana*, 6 novembre 1947, cité dans : *La via italiana al realismo*, *op. cit.*, p. 124.

d'une autre, un appui au parti. Une polémique violente éclate lorsque, le jour du vernissage, les artistes de *Formal*, un groupe de peintres communistes et abstraits constitué peu de temps auparavant⁹²⁹, s'approche de la galerie en déployant une banderole qui a pour titre « De Cagli à Cagli », et interroge : « Peut-on accorder du crédit à cette peinture, pouvait-on accorder du crédit à celle-là ? »⁹³⁰. L'affiche comporte aussi les reproductions de six œuvres de Cagli parmi les plus fascistes dans leur contenu (comme *Imperatori (Giulio Cesare, Traiano, Augusto)*⁹³¹, réalisées en 1937 pour la *Casa di Cultura italiana di Parigi, Cavallo di Mussolini, Protasi*⁹³²). Selon Marcello Venturoli, qui se montre plutôt favorable à Cagli, le panneau comportait aussi des notations à la main, inutilement cruelles, remettant en cause la bonne foi de Cagli dessinateur de la Libération du camp de Dachau⁹³³. Les amis de l'artiste (Afro, Mirko, et sa femme, Serena, la sœur de Cagli, ainsi que Guttuso) s'opposent à l'entrée des protestataires et l'événement tourne au pugilat, qui ne s'interrompt qu'avec l'intervention de la police. Venturoli conclut sa chronique, publiée quelques jours après l'événement, sur une opinion plutôt modérée :

Qui est Cagli ? Un artisan extrêmement intelligent [...] ; et autour de Cagli, en 1936, il y avait les meilleurs, à l'exclusion de Mafai ; qu'il ait peint, hier, les fascistes comme il aurait peint des mâchoires d'âne ou des tulipes, c'est vrai et, en cela, Trombadori [dans le catalogue de l'exposition] a raison ; ensuite, qu'il les ait peint, cela est vrai aussi, bien qu'il ne nous semble pas, de ce seul fait, passible d'excommunication⁹³⁴.

Cette affirmation, avec son ton ironique qui compare une attitude de condamnation trop sévère du passé fasciste aux excès d'une Église en lutte contre les hérésies, est caractéristique d'une certaine mémoire « bienveillante » du fascisme, telle que la décrit Cristina Baldassani⁹³⁵.

A quelques temps de là, le 13 novembre, *L'Unità* publie une lettre signée « *Gli astrattisti* » (« les abstraits »), rédigée en réalité par les jeunes gens de *Formal*, qui revient sur cet épisode⁹³⁶. Les auteurs y déclarent en particulier que « les humeurs putrides de la bourgeoisie n'ont pas de place dans les tableaux abstraits... »⁹³⁷. De leur point de vue, aussi éthique qu'esthétique, la

929 Voir p. 195.

930 « *Da Cagli a Cagli* », « *Si può dar credito a questa pittura, si poteva dar credito a questa pittura ?* », cité dans Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo*, op. cit., p. 37.

931 Corrado Cagli, *Imperatori (Giulio Cesare, Traiano, Augusto)*, 1936-1937, tempera à l'encaustique sur toile, 234 x 155,5 cm, Turin, Galleria d'Arte Moderna (reproduit en annexe, Fig. 63).

932 *Cavallo di Mussolini* (1932) est un dessin perdu qui avait été exposé à la Galleria del Milione de Milan en 1933, (voir p. 89). *Protasi* (1935) est un panneau qui faisait partie du cycle décoratif réalisé pour la II^{ème} Quadriennale de Rome (voir p. 110 et reproduction en annexe, Fig. 21).

933 Marcello Venturoli, « *Pugni, schiaffi e pennelli* », op. cit.

934 Marcello Venturoli, « *Chi è Cagli ? Un intelligentissimo artigiano [...] ; e attorno a Cagli, nel 1936, furono i migliori, Mafai escluso ; che egli ieri abbia dipinto fascisti come avrebbe dipinto mascelle d'asino o tulipani è vero, e, in questo, Trombadori ha ragione ; che poi gli abbia dipinti, è pure vero, benché non ci sembri per questo solo fatto passibile di scomunica.* », « *Pugni, schiaffi e pennelli* », op. cit.

935 Voir : Cristina Baldassani, *Memoria del fascismo*, op. cit.

936 Turcato, Consagra, Dorazio, Attardi, Perilli, Accardi et le critique Guglielmo Peirce, « *Gli « astrattisti »* », *L'Unità*, 13 novembre 1947.

937 Turcato et al., « *I putridi umori della borghesia non hanno spazio nei quadri astrattisti ...* », id.

figuration est définitivement compromise par son usage historique : réservée aux classes dominantes qui sont, pour eux, à l'origine de fascisme, elle est entièrement discréditée.

Nombreux sont ceux qui, comme Trombadori et Venturoli, prennent la défense de Cagli. On remarque cependant que, plutôt que de faire de la pédagogie en expliquant les raisons et la forme de l'engagement fasciste de l'artiste, ses défenseurs nient généralement en bloc toute participation de Cagli au régime, ce qui paraît une position difficilement tenable. Ainsi, avec une certaine mauvaise foi, Francesco Trombadori écrit :

Cagli a conduit sa bataille culturelle, se battant ces années-là avec vigueur jusqu'à tomber en suspicion d'antifascisme et être mis au ban de la culture nationale. Il fut l'objet, dans son activité de peintre et d'homme de culture, des plus conséquentes attaques de la part des fascistes⁹³⁸.

Or, la mise au ban de Cagli en 1938, intervenue après plusieurs années d'une carrière très brillante, est due à la politique antisémite du régime plutôt qu'à un quelconque antifascisme jamais manifesté par l'artiste⁹³⁹. C'est pourtant cette idée d'un Cagli antifasciste qui est reprise, encore, en 1964, sous la plume du critique Giuseppe Marchiori. Ce dernier utilise l'argument désormais rôdé de la peinture « anti-rhétorique » :

Cagli réagissait au cauchemar de la "grandeur", à la rhétorique de l'évocation des fastes impériaux et guerriers en termes de "fables", comme évasion dans un monde symbolique et comme retour aux origines⁹⁴⁰.

Dans un entretien, Fabio Benzi fait le parallèle avec la situation de Mafai⁹⁴¹. Pour lui, le grand tort de Cagli est d'avoir été absent à la fin de la guerre. L'artiste s'était exilé, rappelons-le, pour échapper à la politique raciale en 1938. Il a ensuite choisi de rester quelques temps aux États-Unis après la guerre et n'est revenu définitivement à Rome qu'en 1948. Par ailleurs, il a aussi persisté dans une attitude très indépendante, alors que Mafai avait pu accompagner le mouvement de « dé-fascisation » effectué à la Libération. De plus, Mafai était protégé par son adhésion au PCI et la solidarité que cela favorisait avec les critiques liés au parti. En 2006 déjà, Benzi blâme le chercheur Enrico Crispolti d'avoir repris à son compte la clé « antirhétorique » des critiques pour diminuer la responsabilité de Cagli et sa participation à la dictature⁹⁴². Benzi estime en effet qu'il

938 Antonello Trombadori, « *Cagli condusse la sua battaglia culturale, battendosi in quegli anni con vigore fino a cadere in sospetto di antifascismo e ad esser messo al bando della cultura nazionale. Fu oggetto, la sua attività di pittura e di uomo di cultura, dei più conseguenti attacchi da parte fascista.* », *Corrado Cagli* [exposition, Rome, Studio D'arte Palma, novembre 1947], présentation de Massimo Bontempelli, notice biographique d'Antonello Trombadori, Studio D'arte Palma, Rome, 1947, cité dans : dir. Fabio Benzi, *Cagli*, 2006, *op. cit.*, p. 437.

939 Voir p. 101.

940 Giuseppe Marchiori, « *Cagli reagiva all'incubo della "grandezza", alla retorica delle evocazioni dei fasti imperiali e guerrieri, nei termini della "favola", come evasione in un mondo simbolico e come richiamo alle origini.* », Enrico Crispolti, Giuseppe Marchiori, *Corrado Cagli*, Ed. D'arte Fratelli Pozzo, Turin, 1964, p. 2. Quand on pense par exemple aux œuvres réalisées pour l'Exposition Universelle de Paris en 1937, remplies de trophées et de monuments historiques, une telle assertion paraît pour le moins hasardeuse. Voir p. 101.

941 Fabio Benzi, entretien avec l'auteur, Rome, domicile de Fabio Benzi, février 2012. Sur la façon dont Benzi a pris de front la question fasciste, voir p. 308.

942 Fabio Benzi, *Cagli*, Skira, Milan, 2006, p. 25.

faut envisager le problème en des termes plus généraux et poser la question politique pour toute cette génération d'artistes. Il dénonce ainsi une véritable mystification qui s'est mise en place dès la fin de la guerre :

Toutefois, dans le cas de Cagli, [...], l'ambiguïté a été le fruit d'une savante mystification historico-critique perpétrée dans les années 1940 et qui a résisté jusqu'à aujourd'hui⁹⁴³.

Cette mystification se coule dans le récit, arrangeant pour tout le monde, d'un antifascisme généralisé bien que peu exprimé directement, de la population italienne sous le fascisme. Un tel récit s'affirme dans la célébration de la Résistance qui passe en particulier par des expositions régulières.

b) L'intérêt pour la Résistance dans les années 1960

Des expositions sur la Résistance jalonnent en effet les années 1960. À travers elles, la Résistance au « nazifascisme » prend une valeur de morale universelle. Comme l'écrit Renzo Bonazzi, le maire (PCI) de Reggio Emilia, dans la présentation de l'exposition sur Mazzacurati résistant organisée en 1974 :

Ceci pour dire qu'une exposition des œuvres de la Résistance ne se veut pas une rétrospective monographique de vocations particulières ou de moments particuliers de la production d'un artiste, mais la représentation univoque de sa condition humaine et culturelle, à laquelle Résistance est un substantif qui correspond⁹⁴⁴.

Au sortir de la guerre, le PCI tire un large profit de l'énergie de la Résistance qu'il aimerait canaliser autour de lui. Mario De Micheli résume bien l'espoir suscité par la Libération lorsqu'il déclare :

Personne, alors, ne mettait en doute l'idée qu'en partant uniquement des valeurs de la Résistance, il était possible de créer un art actuel, moderne, historiquement valide⁹⁴⁵.

Or, cet espoir tourne rapidement court, et l'intérêt manifesté pour la période de la guerre dans les années 1960 fait suite à une longue période d'oubli volontaire. Pour reprendre les mots d'Éric Vial :

L'amnésie organisée correspond à l'état d'esprit de la majorité des Italiens. [...] Beaucoup ne veulent plus entendre parler de la guerre. Anciens combattants et surtout prisonniers se sentent abandonnés, ignorés⁹⁴⁶.

943Fabio Benzi, « *Tuttavia nel caso di Cagli, come in quello che ho affrontato in altra sede di Mafai, l'ambiguità è stata frutto di una sapiente mistificazione storico-critica perpetrata già dagli anni Quaranta e che ha resistito fino ad oggi.* », dir. Fabio Benzi, Cagli, 2006, *op. cit.*, p. 36.

944Renzo Bonazzi, « *Questo per dire che una mostra delle opere resistenziali non vuole essere una rassegna monografica di particolari vocazioni o di particolari momenti della sua produzione artistica, ma la rappresentazione univoca della sua condizione umana e culturale, dove la resistenza è sostantivo ad essa congeniale.* », *Marino Mazzacurati (1907-1969), opere antifasciste* [exposition, Reggio Emilia, civici musei, 5 octobre-3 novembre 1974], XXX della resistenza, Tecnostampa, Reggio Emilia, 1974, n. p.

945Mario de Micheli, « *Nessuno allora metteva in dubbio che solo partendo dai valori della Resistenza era possibile creare un'arte attuale, moderna, storicamente valida.* », Mario de Micheli, Franco Ragazzi, *Artisti per la Libertà Disegni della Resistenza (1941-1945)* [exposition, Sarzana, Cittadella, 3 avril-4mai 1997], Ed. Giacché, Sarzana, 1997, p. 11.

946Éric Vial, *Guerres, société et mentalités : l'Italie au premier XXe siècle*, Seli Arslan, Paris, 2003, p. 244.

Comme on l'a vu, une deuxième exposition *Arte contro Barbarie* est organisée par *L'Unità* à la *Galleria di Roma* du 18 janvier au 2 février 1951. Elle comprend des œuvres des mêmes artistes que la première version de 1944 (Guttuso, Mafai, Mazzacurati...), mais ces travaux sont plus récents dans leurs formes et leurs contenus. Or, une intervention du *questore* de Rome empêche sa tenue, officiellement pour des motifs fiscaux, ce qui déclenche une vague de protestation dans la presse de gauche. En réalité, l'exposition a été mise en place à l'occasion de la visite de Dwight Eisenhower en Italie et s'inscrit dans la vague d'agitation anti-atlantiste qui se manifeste alors. C'est directement au président américain que s'adresse le catalogue de l'événement, dans lequel il est écrit :

Au messager de guerre, les peintres et les sculpteurs de cette exposition crient : « paix ! », dans la certitude que toute la culture italienne s'associe à ce cri⁹⁴⁷.

Néanmoins, comme l'écrit Nicoletta Misler :

Les "finalités politiques anti-italiennes et anti-gouvernementales de l'exposition" sont simplement le thème anti-américain de la guerre de Corée et le renvoi de cette barbarie à celle des nazis⁹⁴⁸.

L'intérêt pour les thématiques de la Résistance se manifeste aussi dans le domaine éditorial. En 1958, l'éditeur Giulio Einaudi (1912 – 1999), qui est proche du PCI et est notamment en train de publier les *Lettere de prison* de Gramsci, envisage de créer un petit livre de 70 à 80 pages autour des *Lettere della Resistenza italiana* de Giovanni Pirelli (l'industriel qui a acheté les *Fantaisies* de Mafai dans les années 1960⁹⁴⁹), illustrées par des reproductions des *Fantaisies*⁹⁵⁰. Il fait une tentative de rapprochement avec Jean-Paul Sartre à qui il écrit une lettre. Sartre avait en effet voyagé à plusieurs reprises en Italie avec Simone de Beauvoir (entre 1934 et 1936, puis à nouveau en 1946, voyage au cours duquel il avait noué des liens avec créateurs et intellos italiens) et avait même consacré un numéro des *Temps Modernes*⁹⁵¹ à la péninsule. Il avait gardé des liens avec Elio Vittorini, notamment, mais aussi avec Carlo Levi ou encore avec l'historien de l'art Ranuccio Bianchi-Bandinelli⁹⁵². Cependant, le projet ne verra pas le jour : Mafai se montre très réticent quant

947« *Al messaggero di guerra i pittori e gli scultori di questa mostra gridano pace, nella certezza che tutta la cultura italiana si associa a questo grido.* », *Arte contro la barbarie*, 1951, cité dans : *La via italiana al realismo*, op. cit., p. 75

948Nicoletta Misler, « *Le « finalità politiche antitaliane e antigovernative della mostra » sono semplicemente il tema antiamericano della guerra di Corea e il richiamo di quella barbarie a quella nazista.* », *La via italiana al realismo*, op. cit., p. 75.

949Dans la biographie qu'elle consacre à sa mère, Giulia Mafai revient sur l'attachement de son père à cette série, qu'il ne voulait céder qu'entière et dont il obtenu de Pirelli qu'elles reviennent, à la mort de ce dernier, à la GNAM de Rome. Giulia Mafai, *La ragazza con il violino*, Skira, Milan, 2013, p. 94.

950Les lettres échangées autour de ce projet sont publiées dans Giuseppe Appella, *Le Fantasia: con un carteggio inedito Einaudi-Mafai-Pirelli*, Ed. Della Cometa, Rome, 1989.

951« Italie », *Les Temps modernes*, n°23-24, août-septembre 1947.

952Voir : Olivier Forlin, « *Intellectuels français et intellectuels italiens dans la transition du fascisme à la République (1945-1948)* », *La vie intellectuelle entre fascisme et République 1940-1948*, ENS éditions, Lyon, Laboratoire italien, mis en ligne le 26 novembre 2012, consulté le 15 février 2013, à l'adresse :

à la publication de reproductions des *Fantaisies* comme illustration de lettres de la Résistance et Sartre ne donne pas suite à la proposition.

En mai 1961 est inaugurée l'exposition *Opposizione al nazismo (Opposition au nazisme)*⁹⁵³, à la *Galleria dell'Obelisco* à Rome. Quelques années plus tard, *Arte e Resistenza in Europa* a lieu à Bologne⁹⁵⁴. A chaque fois, le caractère européen de la Résistance et de sa représentation est plus ou moins développé selon les possibilités matérielles qui sont données de confronter dans l'exposition les œuvres et contextes. Sans que cela ne soit vraiment abordé de front, toutes ces manifestations posent néanmoins en creux la question de la définition de ce que serait un art de la Résistance. Il faut pourtant attendre 1970 pour que l'Allemand Erhard Frommhold publie son étude intitulée *Arte della resistenza (Kunst im Widerstand)*. Il a cherché des critères iconographiques pour définir ce phénomène, né au début des années 1920 en résistance au fascisme, et qui s'est développé jusqu'en 1945. Car, comme l'écrit l'historien d'art et communiste Franco Ragazzi :

Nous avons désormais l'habitude d'utiliser l'expression « art de la Résistance » en gardant bien en tête les risques et les ambiguïtés d'une terminologie qui ne provient pas du langage de l'esthétique mais de celui de la politique⁹⁵⁵.

Cependant, la question des lois raciales reste souvent en suspens dans ces évocations de la guerre et de la Résistance⁹⁵⁶. La disparition des artistes juifs qui se sont cachés entre 1938 et 1945 est généralement évoquée pudiquement comme une parenthèse dans leur carrière. Ainsi, à propos d'Antonietta Raphaël, encore en 1966, Fortunato Bellonzi ne dit rien des persécutions subies par les juifs d'Italie et se contente d'une allusion rapide à l'« angélisme intérieur qui est propre à tant d'artistes de sa race »⁹⁵⁷. Une telle situation est due à l'idée qui se diffuse rapidement dès la Libération selon laquelle les persécutions seraient la conséquence de pressions nazies et ont provoqué une nette hostilité de la part de la population italienne. Ce cliché est relayé par les victimes elles-mêmes, qui cherchent à tout prix un retour à la normale après la guerre et, pour cela, minimisent la responsabilité italienne dans les persécutions raciales⁹⁵⁸. Ce fait montre bien que, dans les années 1950 et même après 1960, personne n'est vraiment près à aborder de front la question de

<http://laboratoireitalien.revues.org/648> ; DOI : 10.4000/laboratoireitalien.648

953Giulio Carlo Argan, De Libero Libero, Mucci Velso et Giancarlo Vigorelli, *Opposizione al nazismo : opere di Grosz, Klee, Schlemmer, Baumeister, Schwitters, Kollwitz, Spazzapan, Picasso, Maccari, Shahn, Guttuso, Levi, Brogini, Manzù, Mazzacurati, Mafai, Music, Cagli, Sutherland, Calabria, Caruso, Cuevas, Marcucci, Perez, Porzano, Steinberg, Vespignani, Zancanaro* [exposition, Rome, l'Obelisco, mai 1961], L'Obelisco, Rome, 1961.

954*Arte e Resistenza in Europa : ventesimo anniversario della resistenza* [exposition, Bologne, Museo Civico, 26 avril-30 mai 1965 ; Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, 8 juin-18 juillet 1965], Museo Civico, Bologne, 1965.

955Franco Ragazzi, « *Usiamo ormai abitualmente l'espressione arte della Resistenza avendo ben presenti i rischi e le ambiguità di una terminologia che non proviene dal linguaggio dell'estetica ma da quello della politica.* », Mario De Micheli, Franco Ragazzi, *Artisti per la Libertà Disegni della Resistenza (1941-1945)*, op. cit., p. 15.

956En dehors, bien entendu, du cas des artistes morts en déportation mais cela ne concerne personne dans le corpus de l'École romaine.

957Fortunato Bellonzi, *Antonietta Raphaël* [exposition, Rome, Germana e Giuseppe Zanini, avril-mai 1966].

958On retrouve ce silence des victimes hors d'Italie.

l'attitude des artistes pendant la guerre ni, *a fortiori*, durant le *ventennio*.

Conclusion

À la fin de la décennie, la polémique abstraction-figuration s'apaise en perdant de son actualité, tandis qu'elle est dépassée par l'arrivée de nouveaux mouvements artistiques comme le *Pop art*. Révélateur, l'article de Corrado Maltese intitulé « *Vicende e problemi del realismo in Italia* » (« *Histoire et problèmes du réalisme en Italie* ») et publié en 1962⁹⁵⁹, fait un premier bilan de l'histoire du réalisme en Italie. Très lucide, Maltese, qui a quitté le PCI en 1956, défend un « réalisme dialectique » qui constituerait une alternative au réalisme socialiste, envers lequel il se montre assez critique.

La critique se montre surtout obsédée par des questions d'ouverture internationale. Ainsi, en plus de la condamnation politique, les productions artistiques des années 1930 sont pensées en termes de retard par rapport à une situation mondiale (notamment américaine et française) qui lui paraît avoir pris de l'avance. Dans une logique moderniste, on voit dans les œuvres de l'entre-deux-guerres la persistance d'éléments romantiques et symbolistes obsolètes. Une telle conception permet de refouler ces images de la mémoire collective. La vigueur des querelles qui traverse le monde artistique est peut-être aussi une façon de se consacrer uniquement au présent pour ne pas regarder en arrière.

Dans la décennie suivante, celle des années 1960, l'atmosphère s'assombrit et le grand espoir suscité par la Libération retombe. Bientôt s'installent les « années de plomb » marquées par les actes terroristes de groupuscules extrémistes de droite et de gauche. Apparaît alors une première historiographie du fascisme. Cependant, la « mémoire indulgente »⁹⁶⁰ subsiste dans les mentalités pendant au moins encore deux décennies. Dans le même temps, le PCI perd de son influence à mesure qu'il est de plus en plus intégré dans le jeu démocratique. Les artistes de l'École romaine vieillissent et le monde autour d'eux change rapidement.

959Corrado Maltese, « *Vicende e problemi del realismo in Italia* », *La Biennale di Venezia*, a. XII, n° 46-47, décembre 1962.

960Nous reprenons cette expression à Cristina Baldassani, *Memoria del fascismo*, *op. cit.*

D : Les années 1960 et 1970 : premiers retours critiques

Introduction : la nécessité de l'histoire

Depuis 1945, il apparaît nettement que les artistes romains essaient de penser leur pratique par rapport à une histoire de l'art, que ce soit pour s'en affranchir ou pour s'y référer. C'est un fait relativement nouveau, car le rapport au passé, jusqu'ici envisagé selon le rejet propre aux avant-gardes ou la fascination des néoclassiques, se complexifie. Comme l'écrit Corrado Cagli :

Personne, pourtant n'a, plus que les modernes, exploré l'épaisseur de ces sédiments qui cachent les graines éparses de la mémoire de l'homme⁹⁶¹.

Ce sont ces sédiments, séparant l'homme d'une mémoire directe de son passé, qui focalisent donc l'attention de chacun.

Cette pensée historique est très présente chez les artistes et plus encore du côté des critiques. Ceux-ci, même s'ils s'en détachent petit à petit, sont encore tributaires de leur formation crocienne. L'idée d'une histoire éthico-politique telle qu'elle a été théorisée par Benedetto Croce est en effet un cadre de pensée pour tous les intellectuels italiens arrivant à maturité au sortir de la guerre, quelle que soit leur option politique. Même si l'influence de Croce tend à s'atténuer à partir des années 1950, nombreux sont les critiques qui écrivent de véritables petites histoires de l'art au moment de présenter le travail d'un artiste. Le plus souvent, la construction de cette histoire est empirique et tortueuse, très marquée par les nécessités du présent et par l'empreinte de la parole des artistes qui façonnent leur légende.

Dans les années 1960, les artistes de l'École romaine sont loin d'avoir disparu de Rome, même si leurs réalisations sont désormais largement passées de mode. Malgré une estime quasi générale, leur travail est de moins en moins présenté hors de leur ville. Francesca Romana-Morelli parle de ce phénomène comme d'un « fleuve souterrain » qui coulerait sous la surface pour mieux resurgir dans les années 1980⁹⁶². Il faut donc nuancer l'idée, trop souvent admise, d'un oubli pur et simple de ces artistes qui par ailleurs occupent l'espace par leur présence dans des expositions historiques ou bien par un rôle actif dans la vie artistique (jury, commission, professorat...). Cette idée a en réalité servi les nécessités d'un récit de la redécouverte de l'École romaine mis en place dans les années 1980⁹⁶³.

1960 peut-être considérée comme l'année d'un basculement⁹⁶⁴ : le passage s'effectue alors

961 Corrado Cagli, « *Nessuno, pero, più dei moderni, ha investigato lo spessore di quei sedimenti che occultano, in semi sparsi, la memoria dell'uomo.* », « *Avventura della pittura* », *I problemi di Ulisse*, vol. 6, Sansoni, Florence, 1959, p. 9-11.

962 Francesca Romana-Morelli, entretien avec l'auteur, Rome, *Archivio della Scuola Romana*, mars 2011.

963 Voir chapitre IIIA.

964 À trente ans de distance, en 1990, une exposition célèbre cette décennie organisée par Plinio de Martiis à la galerie Netta Vespignani : *Millenovecentosessanta*, [exposition, Rome, Galleria Netta Vespignani, février 1990], Allemandi,

d'une décennie dominée par l'informel expressionniste, où les artistes de l'École romaine avaient encore leur place, à une période où triomphe la figuration et où le *Pop Art* commence à s'imposer en Italie. C'est ce que montre, à Rome, l'exposition *5 pittori-Roma 60* qui se tient en novembre 1960 à la galerie *La Salita*. Présentée par Pierre Restany, elle propose des œuvres de Mario Schifano, Francesco Lo Savio, Giuseppe Uncini, Tano Festa et de Franco Angeli. Trois ans plus tôt, la galerie de Gian Tomaso Liverani ouvrait ses portes avec une exposition de peinture informelle organisée par Lionello Venturi. En 1960, le langage informel paraît désormais un académisme, vidé de sa substance. Le *Pop*, à l'inverse, prend une forme spécifique en Italie. Les motifs de la culture populaire offrent en particulier une nouvelle façon de voir la ville de Rome, permettant aux artistes d'accorder une plus grande attention aux éléments vernaculaires qui s'expriment dans les détails du paysage urbain. Grâce au *Pop Art*, Rome tient une occasion de devenir un centre artistique international. Le mouvement est ainsi perçu par ses contemporains dans une lointaine continuité avec la *Scuola di via Cavour* mais dans une version nettement anti-expressionniste.

La tendance *Pop* romaine est incarnée par les artistes d'un courant qui a été baptisé la *Scuola di Piazza del Popolo*, du nom de cette célèbre place, devenue le cœur de la vie artistique romaine. On remarque qu'à nouveau, pour se distinguer dans la production *Pop* mondiale, les artistes ont adopté un nom qui fait directement référence à la topographie romaine. Ces artistes (Franco Angeli, Tano Festa, Giosetta Fioroni et Mario Schifano, tous nés dans les années 1930 et bientôt rejoints par d'autres jeunes gens) gravitent notamment autour de la galerie *La Tartaruga* de Plinio De Martiis, croisant ainsi les artistes plus âgés que ce dernier continue de défendre, comme Mafai (dont les œuvres sont exposées en 1962 et 1964) et surtout les artistes de l'informel comme Leoncillo (en mars 1957) ou Alberto Burri (1959).

En dehors des tendances novatrices, agressivement optimistes qui se manifestent sous l'étiquette *Pop*, l'époque se caractérise, pour les acteurs vieillissants de la vie artistique, par une certaine nostalgie. Dans les années 1970, la vie artistique romaine perd de son dynamisme : plusieurs lieux d'exposition ferment, les échanges internationaux se font moins fréquents. Le nombre de galeries qui persistent à montrer les œuvres de l'École romaine est de plus en plus limité. *L'Attico* de Bruno Sargentini présentait encore des expositions de Mafai⁹⁶⁵, Leoncillo⁹⁶⁶ au début des années 1960. Entre 1966 et 1978, Bruno Sargentini laisse les rênes à son fils, Fabio, qui fait de la galerie un centre pour les tendances les plus récentes, en particulier l'*Arte Povera*⁹⁶⁷. De plus, dans

Turin, 1990.

965Giulio Carlo Argan, *Mafai : opere recenti* [exposition, Rome, Galleria l'Attico, 14 mars 1964], L'Attico, Rome, 1964.

966Emilio Villa, *Leoncillo* [exposition, Rome, Galleria l'Attico, 17 février-9 mars 1962], L'Attico, Rome, 1962.

967Voir : dir. Luca Massimo Barbero, Francesca Pola, *L'Attico di Fabio Sargentini 1966 -1978* [exposition, Rome, MACRO, 26 octobre 2010-6 février 2011], Mondadori Electa, Milan 2010.

le climat difficile des années 1970, *La Nuova Pesa* ferme ses portes en 1976 et ne rouvrira qu'en 1985, grâce à Simona Marchini (née en 1941), la fille du fondateur de la galerie.

Déjà dans *Furor Mathematicus* paru à Rome en 1944, le poète Leonardo Sinisgalli s'attristait sur la mémoire de Scipione, qu'il voyait échapper, petit à petit, à ses amis :

Scipione en nous appartient plus, il n'appartient plus à ses quelques amis. Nous ne marchons plus derrière lui. Mêmes nos témoignages sur lui, sur son travail, sur son passage sur terre, commencent à devenir confus, la mémoire ne nous assiste plus⁹⁶⁸.

Il est vrai que la guerre a aussi joué un rôle de rupture brutale, renvoyant dans un passé entièrement disparu la période active de Scipione, qui correspond aussi à la jeunesse d'une génération. Dans une lettre adressée à Palma Bucarelli, pour l'organisation de l'exposition, le critique Giuseppe Marchiori écrit : « Le bilan est décourageant. C'est comme si nous allions chercher les œuvres d'un peintre anonyme du *Trecento*. »⁹⁶⁹. En effet, vingt ans après la mort de l'artiste, de nombreuses œuvres de Scipione ont été perdues, dans les désordres de la guerre, ou bien à cause de la famille du peintre qui se révèle abusive dans ses pratiques (les proches du peintres récupèrent ainsi par un coup de force *La meticcia* qui avait été achetée par Roberto Longhi du vivant de Scipione, pour la vendre à la Municipalité de Milan⁹⁷⁰), tandis qu'apparaissent des faux intentionnels ou des erreurs d'attribution⁹⁷¹. L'œuvre de Scipione, qui a pourtant été régulièrement célébrée depuis la disparition du peintre⁹⁷², n'est pas à l'abri de la dispersion. C'est pour enrayer ce processus que l'exposition a été voulue par Palma Bucarelli comme un panorama complet du travail de l'artiste : toutes ses toiles et presque tous ses dessins connus sont présents, ainsi que du matériel biographique en masse, résultat d'un véritable travail de collecte.

Les années 1960 s'achèvent dans un climat de forte agitation sociale : après le révolte des

968Leonardo Sinisgalli, « *Scipione non appartiene più a noi, non è più di pochi amici. Noi non gli camminiamo più dietro. Anche le nostre testimonianze su di lui, sul suo lavoro, sulla sua presenza terrena, cominciano a farsi confuse, la memoria non ci assiste più.* », « *Ricordo di Scipione* », *Furor mathematicus*, Urbinati, Rome, 1944, p. 376.

969Giuseppe Marchiori, « *Il bilancio è sconsolante. E' come se andassimo a cercare le opere di un anonimo pittore del Trecento.* », lettre à Palma Bucarelli, Venice, 23 mars 1954 (AS GNAM, POS. 9 A Mostre in Galleria, Scipione, 1954, Busta 4).

970Scipione, *La meticcia*, 1929, huile sur panneau, 46,5 x 42 cm, Milan, *Museo del Novecento*. Voir la lettre de Longhi à Palma Bucarelli, Florence, 11 février 1953, AS GNAM, POS. 9 A Mostre in Galleria, Scipione, 1954, Busta 4. Dans le numéro des *Cahiers d'art* consacré à l'art italien moderne, « La métisse » est inscrite comme faisant partie de la collection Renato Bonichi, *Cahiers d'arts Un demi siècle d'art italien*, a. XXV, Paris, 1950, p. 229.

971Cela est visible dans les archives de l'organisation de l'exposition : AS GNAM, POS. 9 A Mostre in Galleria, Scipione, 1954, Busta 4. Il est significatif que Mafai ait été plusieurs fois sollicité pour expertiser des œuvres de son ami d'autrefois.

972Outre la rétrospective à la Quadriennale de 1935, il y a eu en 1941 une vaste rétrospective de l'œuvre de Scipione à la galerie Brera à Milan, présentée par Antonino Santangelo, directeur du musée du *Palazzo Venezia* qui avait bien connu Scipione à l'époque ou celui-ci fréquentait la bibliothèque d'archéologie et d'histoire de l'art, que Santangelo dirigeait alors. Voir : Antonino Santangelo, *Cinque tricromie raccolte dal Centro di azione per le arti in occasione della mostra postuma nelle sale della Pinacoteca di Brera 8-23 marzo 1941-XIX*, Centro di azione per le arti, Milan, 1941.

étudiants en 1968 qui touche la capitale de plein fouet⁹⁷³, « *l'autunno caldo* » (« automne chaud ») de l'année suivante met la lutte syndicale sur le devant de la scène. La décennie débouche aussi sur ce que l'on a appelé « les années de plomb », marquées par la « stratégie de la tension »⁹⁷⁴. Les violences se multiplient, œuvres d'une fraction radicalisée aux deux extrêmes du spectre politique. Le 12 décembre 1969, un attentat sur la *Piazza Fontana*, à Milan, fait 12 morts et joue en quelque sorte un rôle de détonateur dans la chaîne de ces événements. Fascisme et Résistance redeviennent des enjeux cruciaux et brûlants pour la société contemporaine et les attitudes de chacun par rapport au passé font l'objet de crispations aux conséquences désastreuses⁹⁷⁵.

1) Écrire une histoire de l'art italien de l'entre-deux-guerres entre 1959 et 1980

Vers la fin des années 1950 ont donc lieu les premiers retours historiques sur la période passée⁹⁷⁶. Avant la guerre, Leonardo Sinisgalli avait été le premier, dans son compte-rendu de l'exposition Scipione à la Quadriennale de 1935⁹⁷⁷, à revenir sur les événements passés à la lumière de ce qui constituait, selon lui, le pivot de l'esthétique de la *Scuola di via Cavour* : l'idée de l'art comme révélation. Il évoque l'histoire du groupe au-delà de celle de Scipione, en essayant de la mettre en rapport avec les éléments de la vie intellectuelle d'alors.

Deux ans après la rétrospective de Scipione, en 1954 à la GNAM, se tient l'exposition *I pittori romani della terza saletta*⁹⁷⁸ (« Les peintres romains du troisième salon »), organisée par Alfredo Mezio (1908 – 1978) à la *Galleria l'Aureliana* à Rome, dont le titre fait écho au fameux salon du café Aragno dans lequel se retrouvaient tous les artistes qui comptaient pendant la première moitié du XX^{ème} siècle. Il avait d'ailleurs participé à *Fronte*⁹⁷⁹, la revue de Scipione et Mazzacurati. Cependant, il se trouvait encore dans sa Sicile natale au moment où les artistes qu'il expose étaient les plus actifs. Après la guerre, il devient le collaborateur de l'hebdomadaire libéral *Il Mondo*⁹⁸⁰. L'exposition qu'il organise présente des œuvres de la première École romaine, dans le sillage de *Valori Plastici* et du retour à l'ordre : parmi les dix artistes représentés, citons Amerigo

973Les étudiants occupent notamment la faculté d'architecture de la *Valle Giulia*, ce qui provoque de violents affrontements avec les forces de l'ordre le 1^{er} mars 1968.

974L'expression, comme cela est connu, est reprise du titre d'un film de Margarethe von Trotta, *Die bleierne Zeit*, sorti en 1981.

975Sur cette question, voir notamment : dir. Marc Lazar et Marie-Anne Matard-Bonucci, *L'Italie des années de plomb, le terrorisme entre histoire et mémoire*, Ed. Autrement, Paris, 2010.

976Pour une synthèse comparative sur l'histoire de l'écriture de l'art moderne en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle, la publication de la thèse de doctorat de Myriam Metayer est une source précieuse : Myriam Metayer, *Panoramas de l'art moderne : manuels et synthèses en Italie et en France, 1950-1970*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2012.

977Leonardo Sinisgalli, « *Ricordo di Scipione* », *L'Italia Letteraria*, 16 février 1935.

978Alfredo Mezio, *I pittori romani della terza saletta* [exposition, Rome, Galleria l'Aureliana, 24 avril-23 juin 1956], Istituto Grafico Tiberino, Rome, 1956.

979Voir p. 121.

980*Il mondo*, Rome, hebdomadaire, 1949-1966, dirigé par Mario Pannunzio.

Bartoli, Mario Broglio, Deiva De Angelis, Antonio Donghi, Riccardo Francalancia, Carlo Socrate, ou encore Francesco Trombadori. Mezio a bien connu les membres de l'École romaine à la fin des années 1920. Selon la chercheuse Beatrice Marconi :

Cette exposition, favorablement accueillie par la critique, déchaîne une multitude d'anecdotes et de souvenirs d'une époque lointaine qui fait déjà partie de l'histoire⁹⁸¹.

En dehors de cet événement relativement modeste dans son ambition, une première perspective scientifique voit le jour lors de la rétrospective de l'École romaine à la Quadriennale romaine de 1959, qui focalise l'attention sur la *Scuola di via Cavour* et le tonalisme.

a) La rétrospective de l'École romaine à la Quadriennale romaine de 1959

La rétrospective sur l'École Romaine lors de la Quadriennale de 1959, intitulée « *Sguardo alla giovane scuola romana dal 1930 al 1945* », pose directement la question de la place de l'École Romaine dans l'art italien du XX^{ème} siècle. La manifestation est pensée comme un prolongement de la Quadriennale, une mise en perspective historique permettant de prendre du recul par rapport à la création contemporaine et non plus comme la réalisation d'un objectif pédagogique, ainsi que pouvaient l'être les expositions monographiques de la sortie de la guerre. Il ne s'agit plus de rattraper un retard, mais de se confronter au passé récent pour discerner ce qu'il en reste dans le présent. La première question que pose l'exposition est celle de savoir qui inclure et qui exclure de ce mouvement. Le choix des organisateurs est justifié, mais on verra qu'il ne convainc pas toujours⁹⁸².

L'historien de l'art Giorgio Castelfranco (1896 – 1978), fonctionnaire de la *Soprintendenza*, l'administration culturelle italienne, présente son projet dans le catalogue spécifique de l'exposition qui a été publié quelques mois après la fin de la Quadriennale⁹⁸³. Il revient sur la réception par la critique qui a, lui semble-t-il, été plutôt favorable à l'exposition. La Quadriennale elle-même, inaugurée le 27 décembre 1959, donne alors une impression de confusion. Cette édition se veut en effet une exposition de compromis dans un contexte de grave crise de l'institution⁹⁸⁴. Elle est encore largement marquée par le débat entre l'abstraction et la figuration. Les journalistes s'amuse

981 Beatrice Marconi, « *questa mostra, accolta con favore dalla critica scatena una moltitudine di aneddoti e memorie di un'epoca lontana che fa già parte della storia.* », *Roma 1948-1959, op. cit.*, p. 99.

982 Voir p. 254.

983 Giorgio Castelfranco, Dario Durbè, *La Scuola romana del 1930 al 1945*, De Luca, Rome, 1960. L'ouvrage est sorti un peu en retard à cause de la mort prématurée de l'éditeur, Luigi De Luca, survenue en février 1960.

984 La Fédération Nationale des artistes s'insurge contre critères de sélection dès que paraît la liste des invités à la manifestation. Plusieurs artistes, parmi lesquels Pericle Fazzini, Enrico Baj, Alberto Burri et Leoncillo appellent à boycotter la manifestation. Derrière les enjeux politiques et syndicaux (Franco Miele attaque Mario Penelope de la CGIL), la fronde est menée par les tenants de l'abstraction et vise le directeur de la Quadriennale Fortunato Bellonzi. Ces épisodes complexes sont rappelés dans l'article de Laura Leuzzi : « *L'Affaire Bertini all'VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma* », *Predella*, a. IX, n° 26, décembre 2009, consulté en ligne le 3 juin 2013 à l'adresse : http://predella.arte.unipi.it/index.php?option=com_content&view=article&id=72&catid=49&Itemid=73

d'ailleurs à présenter dans la presse chacun leurs statistiques (avec des résultats assez divergents d'ailleurs) sur la proportion des abstraits et figuratifs représentés. Ce débat va bientôt, comme on l'a vu, apparaître complètement caduque et l'on peut penser que le battage autour de l'exposition y a contribué.

Le principe de l'exposition rétrospective a été défini dans les grandes lignes par la tenue de la *Commission per le mostre storiche e retrospettive* le 7 septembre 1959, présidée par Pietro Campilli, bien que Castelfranco en assume la complète responsabilité. Ce dernier confie le catalogue à l'historien de l'art Dario Durbé (né en 1923), alors conseiller aux affaires culturelles à la municipalité de Livourne, qui n'était pas à ses côtés lors de l'organisation, mais qui avait mis sur pied au printemps 1959 sa propre exposition de l'École romaine à la *Nuova Pesa*. La galerie avait été en effet inaugurée par l'exposition *31 autori e 31 opere del rinnovamento artistico italiano dal 1930 al 1943* (« 31 auteurs et 31 œuvres du renouvellement artistique italien de 1930 à 1941 »)⁹⁸⁵.

Castelfranco, lui, choisit de limiter son choix à une quinzaine d'artistes vivant à Rome. Les bornes chronologiques sont intéressantes : l'exposition n'inclut pas les artistes de *Valori Plastici* et fait ainsi commencer l'École romaine avec la *Scuola di via Cavour* à la fin des années 1920. Dans une lettre datée du 17 décembre 1959 et adressée à la Mairie de Rome, Fortunato Bellonzi, le secrétaire de la Quadriennale, désigne l'exposition comme la « *Mostra del neo-espressionismo romano* » (« Exposition du néo-expressionnisme romain »), dans l'objet de sa lettre⁹⁸⁶. Cet événement est à l'origine d'une perception de l'École romaine divisée en deux moments distincts : le néoclassicisme qui s'est développé autour de *Valori Plastici* dans les années 1920 est présenté comme une version romaine de *Novecento*, par là même peu digne d'intérêt. Puis, avec la *Scuola di via Cavour*, l'exposition identifie une rupture à la fois formelle et politique avec l'art qui prévalait jusque là. Tout en justifiant ces bornes chronologiques, l'historien de l'art regrette néanmoins qu'elles ne lui aient pas permis de donner plus de place à Guttuso.

Les artistes sont fortement associés à la conception de l'exposition, participant ainsi à l'écriture de leur propre histoire. Dans une lettre à Giuseppe Natale, Castelfranco écrit :

Je regrette, Illustre Professeur, de vous ennuyer avec nos incertitudes et mes lettres, mais il est important que l'exposition réussisse à être le plus possible efficace et satisfaisante aux yeux des artistes eux-mêmes⁹⁸⁷.

985La galerie avait été en effet inaugurée par l'exposition *31 autori e 31 opere del rinnovamento artistico italiano dal 1930 al 1943* avec un programme en partie similaire à celui de la rétrospective de Castelfranco, mais qui comprenait en plus les expressionnistes de *Corrente*. *31 autori e 31 opere del rinnovamento artistico italiano dal 1930 al 1943*, [exposition, Rome, Galleria La Nuova Pesa, avril 1959], La Nuova Pesa, Rome, 1959.

986Fortunato Bellonzi, lettre adressée « *al comune di Roma* », 17 septembre 1959, (ASQ II, CARTEGGIO, Fascicolo : VII Quadri. Scuola Romana, Mostra Antologica, busta 41, unità 4).

987Giorgio Castelfranco, « *Mi rincresce Illustre Professore, di dar Le il disturbo di seguire queste nostre incertezze e questa mia corrispondenza, ma è bene che la mostra riesca quanto più si può efficiente e di gradimento dagli stessi artisti.* », lettre à Giuseppe Natale du 26 novembre 1959, (ASQ II, CARTEGGIO, Fascicolo : VII Quadri. Scuola Romana, Mostra Antologica, busta 41, unità 4).

Cette méthode influence le discours qui est en train de se construire. C'est ainsi par exemple que Castelfranco décide, après une visite à Mafai qui l'a convaincu de le faire, d'exposer des œuvres de Roberto Melli, artiste qu'il n'avait pas pensé, dans un premier temps, inscrire dans sa sélection.

Le catalogue est très pédagogique, procédant notamment par une succession de questions et de réponses qui rendent le propos particulièrement dynamique. Ainsi par exemple, Castelfranco anticipe-t-il une question éventuelle posée par de jeunes gens :

Mais de plus jeunes que moi poseront la question de savoir comment, justement dans ces années de dictature tapageuse, violente et velléitaire qu'a été le fascisme, il y a pu avoir en Italie un art de recueillement aussi sincère et profond⁹⁸⁸.

Nous verrons un peu plus loin la réponse que propose Castelfranco à cette question qui est au cœur de son discours. Après une présentation générale, l'historien effectue un retour sur la chronologie pour poser les premiers jalons d'une histoire de l'École romaine. Les biographies des artistes viennent clore l'ouvrage. L'exposition se veut ainsi une tentative de comprendre et de montrer le phénomène de l'École romaine dans son contexte de développement.

Mais, dans le même temps, il s'agit d'une véritable défense et illustration militante de l'art de l'École romaine. Castelfranco cherche ainsi à présenter des œuvres qui sont peu connues du public pour sortir des quelques images auxquelles est parfois réduit le mouvement. Pour répondre à la question posée par les jeunes gens imaginaires du catalogue qui cherchaient à savoir comment un tel mouvement a-t-il été possible sous le fascisme, Castelfranco s'appuie sur une vision bien particulière du régime comme ayant absolument échoué dans sa tentative de modifier en profondeur la société italienne :

Jusqu'à ce qu'il ait été touché par la résurgence de l'idéologie nazie et sa *praxis* relativement inquisitoriale – et ceci est arrivé tard –, le fascisme n'avait pas les moyens mentaux pour agir en profondeur sur la vie artistique et intellectuelle du peuple italien. [...] Et cela, je dois le dire, non par un goût personnel pour l'expression de mes idées sur le fascisme, qui n'ont aucune valeur supérieure à celles de mes contemporains, mais parce que, autrement, celui qui lit la chronique de l'École romaine se rendrait mal compte de comment ces artistes ont été en quelques sortes portés sur le devant de la scène par les organisations officielles de l'époque, qui les a fait connaître et les a fait vivre⁹⁸⁹.

Cette conception est caractéristique de la mémoire bienveillante qui domine alors en Italie, et qui n'a pas encore intégré les travaux les plus récents sur le totalitarisme⁹⁹⁰. La reconnaissance du rôle

988Giorgio Castelfranco, « *Ma chi è più giovane di me si porrà la domanda come proprio negli anni della frastuonosa, violenta e velleitaria dittatura fascista si sia avuto in Italia un'arte di così sincero e profondo raccoglimento.* », *La Scuola romana dal 1930 al 1945*, op. cit., p. 14.

989Giorgio Castelfranco, « *Ma finché non ha ricevuto di rigurgito gli ideologismi nazisti e le relative prassi inquisitorie – e ciò avvenne tardi – il fascismo non ebbe i mezzi mentali per agire in profondità sulla vita artistica e intellettuale del popolo italiano. [...] E ciò' devo dire non per il gusto mio di esporre le mie idee sul fascismo, che non hanno nessun diritto di valere di più di quelle degli altri miei coetanei, ma perché, altrimenti, chi legge il capitolo sulla cronistoria della scuola romana si renderebbe malamente conto come questi artisti furono pur in qualche modo portati alla ribalta dalle organizzazioni ufficiali di allora, fatti conoscere e fatti vivere.* », *La Scuola romana dal 1930 al 1945*, op. cit., p.15.

990L'ouvrage d'Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme* est paru à New York en 1951. Il est vrai que la

du régime dans la carrière des artistes constitue une relative nouveauté, puisque l'on a vu que jusque là, pour être acceptés après la guerre, les artistes romains contemporains du fascisme étaient présentés comme des antifascistes qui avaient fondé leur pratique artistique sur une critique plus ou moins explicite du régime⁹⁹¹.

Pour la première fois, la consistance de l'École romaine est également questionnée :

Je devrais poser à nouveau, moi aussi, la question au point d'interrogation de laquelle tant de critiques volontaires ont suspendu leurs développements : jusqu'à quel point peut-on parler d'une école romaine dans ces années ?⁹⁹².

A cette question, Castelfranco répond par une autre, de portée plus large : qu'appelle-t-on une école? Si l'on pense à un groupe d'artistes dirigeant tous leurs recherches dans la même direction, alors il est évident que les artistes de son exposition ne forment pas une école. En revanche :

Si par école, on entend un groupe d'artistes qui se connaissent et se suivent l'un l'autre d'un œil attentif et sympathique, qui participent d'un certain ensemble de problèmes stylistiques interagissant de façon variable, d'une certaine éthique commune – et donc aussi d'une conception politique –, qui ont – et c'est surtout cela – un sens analogue du rapport entre image artistique et réalité, qui respirent, en somme, même par des poitrines différentes, le même air dans la même atmosphère, alors – *grosso modo* – on peut parler d'École romaine dans ces années⁹⁹³.

L'exposition se clôt par une remise de médailles aux artistes de la part du ministre de l'Instruction Publique. Dans son article, qui souligne la justification de ces récompenses « *Quindici meritate medaglie agli artisti della 'Scuola romana'* » (« Quinze médailles méritées pour les artistes de l'École romaine »)⁹⁹⁴, Marcello Venturoli fait un récit très vivant de l'événement. Il évoque l'émotion de toute l'assistance quand le ministre remet une médaille posthume à Melli, disparu l'année précédente, et à Scipione. Puis Cagli, Capogrossi, Guttuso, Fazzini, Leoncillo, Fausto Pirandello, Stradone et Ziveri reçoivent la leur. Mafai est absent : c'est Antonietta Raphaël qui retire sa médaille, en même temps que la sienne propre. Les deux artistes se rencontrant sur les marches à la sortie de l'événement, Venturoli rapporte l'attitude désinvolte de Mafai, qui s'exprime dans le plus pur *romanesco* : « Et, mais comment ça, je ne serais pas venu ? Touche ! » et « *Aho'*, passe-moi la

philosophe n'inclut pas le régime mis en place par Mussolini dans les totalitarismes, mais ses réflexions sont souvent été élargies au fascisme italien. Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, 3 volumes, Harcourt Brace & Co., New York, 1951.

991 Voir p. 234.

992 Giorgio Castelfranco, « *Ed alla fine debbo riproporre anch'io la domanda al cui punto interrogativo tanti volenterosi critici di questa mostra hanno appeso le loro trattazioni : fino a che punto può parlarsi di una scuola romana di quegli anni?* », *La Scuola romana dal 1930 al 1945*, op. cit., p. 22.

993 Giorgio Castelfranco, « *Ma se per scuola si intende un complesso di artisti che si conoscono e si seguono con occhio attento e simpatico l'un l'altro, che partecipano di un certo assieme di problemi stilistici variamente interferenti, di una certa comune eticità – e quindi anche politicità, - che hanno – ciò soprattutto – un analogo senso del rapporto tra immagine artistica e realtà, che respirano insomma, sia pur con toraci diversi, la stessa aria nella stessa atmosfera, allora – un po' alla buona – di scuola romana in questi anni si può parlare.* », *La Scuola romana dal 1930 al 1945*, op. cit., p. 23

994 Marcello Venturoli, « *Quindici meritate medaglie agli artisti della Scuola romana'* », *Paese sera*, Rome, 18 octobre 1960.

médaille »⁹⁹⁵.

En réalité, l'exposition est diversement reçue. La presse communiste, en particulier *L'Unità* dans ses différentes versions régionales, regrette surtout l'absence de la *Crucifixion* de Guttuso⁹⁹⁶. La presse conservatrice, de concert avec son équivalent communiste, souligne la qualité des travaux exposés par rapport aux œuvres créées à cette époque et présentés à la Quadriennale. Ainsi, dans *Il Paese*, Duilio Morosini commence son article par la narration suivante :

J'ai vu plus d'un visiteur de la Quadriennale pousser un soupir de soulagement dans les trois salles consacrées à la "Scuola Romana" (1930-1945). Un soupir de soulagement qui voulait dire "enfin, ici on y voit clair"⁹⁹⁷.

Dans *Il Popolo*, Silvano Giannelli se montre plus critique, en particulier envers les limites chronologiques de l'exposition. :

Mais la quinzaine de peintres et de sculpteurs qui se sont nourris, pendant les trois lustres en question, au contact du creuset romain, sont vraiment trop nombreux si l'on considère la qualité des résultats de cette époque qui sont présentés ici et ils sont au contraire bien peu (il manque même quelqu'un comme Cavalli) si l'on voulait, plus modestement, donner un reflet de la situation même dans les termes les plus modestes⁹⁹⁸.

Le critique Romeo Lucchese se montre le plus virulent. Il estime que la rétrospective de Castelfranco à la Quadriennale de 1959 laisse dans l'ombre certaines figures, posant ainsi le problème du *corpus* défini par la formule d'École romaine. Mais la critique de Lucchese est plus profonde, et nous la reproduisons presque intégralement :

Je suis convaincu que, si Luigi De Luca était encore en vie, au lieu de ce cahier aurait paru un volume (non limité à la période 1930-1945) bien plus objectif, parce que ce dernier aurait utilisé tout son prestige et sa compétence en la matière (en effet, depuis 1950 sont parues dans ses éditions, dans la collection "Artisti d'oggi", les monographies de presque tous les artistes de « l'École romaine ») pour que celui-ci paraisse avec plus de précision dans la synthèse historique ainsi que dans les documents relatifs aux artistes et sans la grave exclusion de quelques peintres de valeur indiscutable et déjà confirmés qui finit par faire perdre sa valeur à la publication. Il est vraiment dommage que l'œuvre de ces deux scientifiques, toute soignée qu'elle soit, souffre en partie du manque de recherche méthodologique et que la sémantique des images et la philologie des expressions artistiques examinées ne soient absolument pas éclaircies (parce qu'il manque un travail consistant sur les sources) dans l'œuvre globale des différents artistes et de leur développement logique dans les évolutions de "l'École romaine". La chose est d'autant plus grave qu'il n'existe pas d'autre publication sur le sujet⁹⁹⁹.

995Marcello Venturoli, « *Come nun zo venuto. Tocca !* » ; « *Aho', caccia la medaja* », *id.* L'interjection « *Aho'* » est encore très populaire (dans le double sens du terme) à Rome.

996Giorgio Castelfranco indique dans son catalogue ne pas l'avoir incluse à cause de pressions ecclésiastiques : *La Scuola romana dal 1930 al 1945, op. cit.*, p. 19.

997Duilio Morosini, « *Ho visto più di un visitatore della Quadriennale tirare un sospiro di sollievo nelle tre sale dedicate alla "Scuola Romana" (1930 – 1945). Un sospiro di sollievo che voleva dire "qui finalmente ci si vede chiaro".* », « *Le retrospettive presentate all'VIII Quadriennale d'arte* », *Il Paese*, Rome, 3 janvier 1960.

998Silvano Giannelli, « *Ma la quindicina di pittori e scultori che si vitalizzarono nei tre lustri in questione nel crogiuolo romano sono davvero troppi se si considera la qualità dei risultati in quel tempo da essi consegnatici e sono invece pochi (manca perfino un Cavalli) se si voleva, più modestamente, rispecchiare la situazione nei suoi termini anche più modesti.* », *Il Popolo*, Rome, 31 décembre 1959.

999Romeo Lucchese, « *sono convinto che, rimasto in vita Luigi De Luca, in luogo del quaderno sarebbe apparso un volume (non limitato al periodo 1930-1945) ben più obiettivo perché egli avrebbe usato tutto il suo prestigio e la sua competenza in materia (infatti dal 1950 in poi erano apparse presso le sue edizioni, nella collana « Artisti d'oggi », le monografie di quasi tutti gli artisti della « Scuola romana ») affinché esso uscisse con maggiori precisazioni riguardo alla sintesi storica e ai documenti relativi agli artisti e senza la grave esclusione di alcuni*

Lucchese se demande pourquoi Libero de Libero n'a pas été sollicité, et il cite une série d'autres noms possibles. Ce sont donc les lacunes dans la connaissance et la méthodologie que souligne Lucchese. Pour y parer, il organise alors une exposition en 1964 à la *Galleria La Barcaccia* à Rome¹⁰⁰⁰ dans laquelle il fait figurer des travaux des artistes oubliés par Castelfranco : Guglielmo Janni est ainsi représenté par trois œuvres, de même que Franco Gentilini.

b) Expositions et publications sur l'École romaine

Avec la rétrospective de 1959, l'École romaine commence à s'inscrire dans une histoire de l'art longue. Corrado Maltese (1921 – 2001) rédige une *Histoire de l'art en Italie, 1785 – 1943*, qui paraît en 1960¹⁰⁰¹. Dans un chapitre intitulé *La rottura del fronte del « Novecento » e l'istanza morale dell'arte* (« La rupture du front de « Novecento » et l'exigence morale de l'art »), il commence par aborder le tonalisme, qu'il situe dans la continuité de la peinture métaphysique et de l'archaïsme, le présentant donc comme une branche de *Novecento*. Malmenant un peu la chronologie, il évoque dans un deuxième temps seulement la *Scuola di via Cavour*, pour insister sur l'importance de la rupture qu'elle a représenté. Antonietta Raphaël est la seule femme à figurer dans l'ouvrage, aux côtés tout de même de Margherita Sarfatti. Corrado Maltese la décrit comme une personnalité « qui est l'une des plus éminentes et des plus franches de toute l'histoire artistique contemporaine [...] ». ¹⁰⁰². Après avoir insisté sur son rôle dans la *via Cavour*, il évoque son travail de sculpteur, dans un effort pour reconnaître l'importance du travail de l'artiste.

Enfin, Maltese clôt son histoire des arts plastiques sur la figure de Guttuso :

En ce sens, quand bien même il avait déjà accompli une œuvre d'une conscience picturale exceptionnelle, Guttuso s'apprêtait à assumer ce rôle de premier plan qu'il eut dans les années postérieures à 1944, durant lesquelles sa personnalité s'est le mieux projetée et a trouvé plus résolument que jamais le meilleur mode pour se réaliser¹⁰⁰³.

Dans les années 1950, les éditions De Luca publient une série de monographies dans collection « *Artisti d'oggi* » (Artistes d'aujourd'hui). Fondée par Luigi De Luca dans les années

*pittori di indiscutibile valore e già affermati la quale finisce con lo svalorizzare la pubblicazione. E un vero peccato che l'opera dei due suddetti studiosi, per quanto accurata, difetti in parte di indagine metodologica e che la semantica delle immagini e la filologia delle espressioni artistiche esaminate non stano del tutto chiarite (mancando un profondo lavoro sulle « fonti ») nell'opera complessiva dei singoli artisti e dei loro logici mutamenti nelle vicende della « Scuola romana ». La cosa è tanto più grave in quanto non risulta che esista un'altra pubblicazione sull'argomento. », *La Scuola Romana* [exposition, Rome, Galleria La Barcaccia, 11-25 avril 1964], De Luca, Rome, 1964, p. 5.*

1000 *La Scuola romana* [exposition, Rome, Galleria La Barcaccia, 11-25 avril 1964], De Luca, Rome, 1964.

1001 Corrado Maltese, *Storia dell'arte in Italia, 1785 – 1943*, Einaudi, Turin, 1960, réédité en 1992.

1002 Corrado Maltese, « *che è una delle più alte e schiette di tutta la storia artistica contemporanea [...]* », *Storia dell'arte in Italia, op. cit.*, p. 387.

1003 Corrado Maltese, « *In tal senso, per quanto avesse già compiuto opere di eccezionale impegno pittorico, Guttuso si apprestava ad assumere quella parte di primo piano che poi ebbe negli anni successivi al'44, nei quali meglio si è proiettata la sua personalità e più compiutamente ha trovato modo di realizzarsi.* », *Storia dell'arte in Italia, op. cit.*, p. 394.

1930, cette maison d'édition est très ancrée dans son environnement romain (Luigi De Luca est aussi impliqué dans la gestion de la galerie La Palma) et nombreux sont les artistes de l'École romaine à bénéficier d'une monographie. Les rédacteurs en sont Leonardo Sinisgalli (*Ziveri*¹⁰⁰⁴), Nello Ponente, Giulio Carlo Argan (qui présente le *Melli*¹⁰⁰⁵ de Maurizio Calvesi), Libero De Libero (*Mafai*¹⁰⁰⁶) ou encore Fortunato Bellonzi (Fausto Pirandello¹⁰⁰⁷).

En 1960 à la Casa Romei de Ferrare a lieu la *Mostra del rinnovamento dell'arte in Italia dal 1930 al 1945* (Exposition du renouvellement de l'art en Italie de 1930 à 1945)¹⁰⁰⁸, organisée par le jeune historien de l'art Eugenio Riccomini (né en 1936). L'exposition donne lieu à un important catalogue, comprenant des écrits de Raffaele De Grada, Antonio del Guercio, Virgilio Guzzi, Franco Russoli et conçu comme un livre, avec de nombreuses reproductions en noir et blanc mais le propos ne renouvelle pas fondamentalement l'histoire de la période prise en compte.

L'événement le plus important pour l'histoire de l'École romaine a lieu en 1967, à Florence, avec la tenue de l'exposition *Arte moderna in Italia, 1915-1935*¹⁰⁰⁹, organisée à l'initiative du professeur Carlo Ludovico Ragghianti¹⁰¹⁰, très investi dans la vie de sa région. La mise en place de la manifestation s'avère particulièrement difficile, d'autant que l'inauguration est retardée par les inondations de novembre 1966¹⁰¹¹. Dans sa présentation, Ragghianti justifie sa démarche comme une réponse au temps qui passe. Il part du constat qu'il est, à ce moment-là, difficile d'avoir une idée claire et précise des développements de la vie artistique de cette époque. Comme la rétrospective de 1959, l'exposition se veut donc un outil de compréhension à l'usage des plus jeunes pour qui la période qui a directement précédé leur naissance peut paraître confuse.

Ragghianti met en avant un double impératif de l'histoire. D'une part, comme Castelfranco, il évoque la nécessité d'une transmission, en particulier pour les jeunes : quelques mois avant que n'éclate l'agitation estudiantine de 1968, Ragghianti semble avoir eu une forme d'intuition du conflit de génération aigu qui était en train de se jouer. D'autre part, il souhaite lancer un mouvement scientifique ; il espère que son travail va stimuler l'apparition de sources nouvelles pour comprendre la période, qu'il s'agisse de documents d'époque ou de témoignages de ses acteurs. Ce dernier point

1004Leonardo Sinisgalli, *Alberto Ziveri*, De Luca, Rome, 1952.

1005Maurizio Calvesi, *Roberto Melli*, avec une présentation de Giulio Carlo Argan, De Luca, Rome, 1957.

1006Libero de Libero, *Mario Mafai*, De Luca, Rome, 1949.

1007Fortunato Bellonzi, *Fausto Pirandello*, De Luca, Rome, 1951.

1008Dir. Eugenio Riccomini, *Rinnovamento dell'arte in Italia, 1930-1945* [exposition, Ferrare, Casa Romei, juin-septembre 1960], avec des écrits de Raffaele De Grada, Antonio del Guerci, Virgilio Guzzi et Franco Russoli, Ed. Alfa, Bologne, 1960.

1009*Arte moderna in Italia, 1915-1935* [exposition, Florence, Palazzo Strozzi, 26 février-28 mai 1967], Marchi e Bertolli, Florence, 1967.

1010Sur Ragghianti, voir p. 173.

1011Le 3 novembre 1966, une crue historique de l'Arno cause de terribles dégâts dans la ville, endommageant en particulier son patrimoine culturel. Cet événement provoque un élan de solidarité sans précédent dans toute l'Italie ainsi qu'à l'étranger.

est intéressant : l'historien de l'art tire la sonnette d'alarme, traduisant le sentiment d'une urgence à convoquer la mémoire des témoins. Cette mémoire est en effet de plus en plus fragile au fur et à mesure que les acteurs du *ventennio* vieillissent et disparaissent (au moment de l'exposition par exemple, Mafai est déjà mort depuis deux ans). D'autant que le chercheur a eu le sentiment de devoir se livrer à un travail d'archéologue, autant que d'historien, en partant à la quête de sources. Les œuvres qu'ils a réunies pour l'exposition sont souvent dans un piètre état de conservation, ce qu'il interprète comme un symptôme de la négligence de leurs propriétaires qui ne leur accordent qu'une importance réduite. Pour appuyer son argumentation, Ragghianti prend l'exemple de l'Art Nouveau, qui a fait l'objet d'une redécouverte comme telle qu'il la souhaite pour l'art de 1915 – 1935. Très appréciées, les œuvres de ce mouvement ont été trop longtemps dévalorisées et sont parvenues mal conservées alors qu'elles sont assez récentes.

L'exposition de Florence présente un nombre très important d'œuvres. Elle repose en grande partie sur des prêts de la collection d'Alberto della Ragione¹⁰¹², dont Ragghianti est un proche et qu'il décrit ainsi :

La sûreté de son geste et de ses choix a procuré à la collection della Ragione un caractère représentatif rare. Même sans être exhaustive [...], la collection permet désormais à un large public de reconstruire les moments saillants d'une histoire en partie ignorée ou oubliée, de faire l'expérience directe d'artistes encore trop peu compris dans les musées et les galeries¹⁰¹³.

L'exposition se développe en différentes sections, suivant une organisation qui mêle avec succès classements thématique et chronologique. Dans le catalogue, qui est très complet et conçu comme un véritable outil pour la connaissance, chaque artiste fait l'objet d'une, voire de plusieurs notices s'il est représenté dans plusieurs sections en fonction des différentes dimensions de son œuvre. L'ouvrage compte aussi de très nombreuses reproductions. A plusieurs reprises, Ragghianti indique que des œuvres ou des artistes « annoncent » l'École romaine. Ainsi, à propos de Ferrazzi, Ragghianti écrit :

Que, dans la peinture de Ferrazzi, l'on puisse identifier des éléments influents, l'École romaine le démontre (de même chez Cagli et le jeune Capogrossi), qui a ressenti profondément la dimension de fable et les images à la fois agrestes et renvoyant à une lointaine Arcadie de Ferrazzi, sans oublier la richesse de sa maîtrise formelle¹⁰¹⁴.

La part belle est faite aux artistes de la première École romaine, tandis que, si l'on trouve une notice

1012Grâce à Ragghianti, della Ragione finit par donner sa collection à Florence. Voir p. 113.

1013Carlo Ludovico Ragghianti, « *La certezza dell'atteggiamento e delle scelte ha procurato alla Raccolta della Ragione un raro carattere rappresentativo. Anche se non esauriente [...], la Raccolta consente ora a un vasto pubblico di ricostruire momenti salienti di una storia in parte ignorata e dimenticata, di far l'esperienza diretta di artisti troppo poco inclusi, ancora, nei musei e nelle gallerie.* », « *Un ricordo e un omaggio* », *La raccolta Alberto della Ragione*, Museo d'arte contemporanea di Firenze, Centro Di Edizioni, Florence, 1970, n. p.

1014C. L. R. (Ragghianti), « *Che nella pittura di F. si potessero identificare elementi attivi, lo dimostra la « scuola romana » (anche in Cagli e nel primo Capogrossi) che senti' vivamente il fattore favoloso e le immagini tra agresti e remotamente arcadiche di Ferrazzi, nonché la sua disciplinata ricchezza di risorse formali.* », *Arte moderna in Italia, 1915-1935, op. cit., p. 120.*

pour Cagli¹⁰¹⁵, il n'est question d'aucun des membres de la *Scuola di via Cavour*, ni de l'École de Rome, alors que la chronologie permettait pourtant tout-à-fait de les inclure. Cette exposition marque donc une étape dans l'histoire de l'art moderne italien car elle propose une alternative à la vision répandue qui assimile l'École romaine à la seule *Scuola di via Cavour* sur le critère d'une rupture expressionniste avec un néo-classicisme jugé fasciste.

Enfin, en 1968, le passé semble entrer en résonance avec le présent et les artistes de l'entre-deux-guerres lisent les événements à la lumière de leur expérience passée. C'est ainsi que, par hasard, ont lieu des moments importants pour leur histoire. Ainsi par exemple, un débat autour de *Corrente* est organisée au Gabinetto Vieussieux de Florence¹⁰¹⁶ au cours duquel le parallèle est fait avec la situation de la jeunesse contemporaine. La même année a lieu une exposition des œuvres antifascistes de Mazzacurati¹⁰¹⁷. Le contexte tendu qui va déboucher sur les « années de plombs » est en train de se mettre en place, conditionnant une lecture plus pessimiste de ces œuvres dont beaucoup ont été réalisées dans l'enthousiasme de la Libération.

2) Réévaluations critiques

Ces premiers retours sont l'occasion de repenser la place de certains artistes dans l'École romaine pour tendre à une interprétation plus fine de la façon dont on pu s'exercer les influences entre ses membres.

Le phénomène le plus marquant en ce sens est la réévaluation de la figure d'Antonietta Raphaël. Cette réévaluation s'effectue en deux temps, passant d'abord par une meilleure connaissance de la place de l'artiste dans l'École romaine. Puis, dans les années 1960, on tend à valoriser son œuvre pour elle même.

En 1949, *L'Unità*, dans sa version génoise consacre à l'artiste une *interview*, menée par la journaliste Willy Dias¹⁰¹⁸. S'y exprime la connivence de femmes ayant souffert sous le régime (Dias aussi est juive) et de communistes dès le sous-titre de l'article qui annonce qu'Antonietta Raphaël « sait lutter contre la pierre dure pour la plier à sa volonté comme elle sut lutter pour la liberté sous les persécutions fascistes. »¹⁰¹⁹. Les conditions de parution de l'article sont caractéristiques de la

1015 *Id.*, p. 365.

1016 Raffaele De Grada, Dino del Bo, Alfredo Lattuada, Vittorio Sereni, Ernesto Treccani, Giansiro Ferrata, avec des interventions d'Oreste Macri et de Cesare Luporini, « *Il movimento milanese di « Corrente di vita giovanile », e l'ermetismo* », Dibattito letterario tenuto al Gabinetto Vieusseux, Florence, 6 mars 1968.

1017 *Marino Mazzacurati (1907-1969), opere antifasciste* [exposition, Reggio Emilia, civici musei, 5 octobre-3 novembre 1974], XXX della resistenza, Tecnostampa, Reggio Emilia, 1974, n. p.

1018 Willy Dias, « *Willy Dias vi parla di Raphaël De Simon. Incontro con una scultrice* », *L'Unità*, Gênes, 22 juillet 1949.

1019 Willy Dias, « *Contro la dura pietra sa lottare per piegarla alla sua volontà di artista come seppe lottare per la libertà durante la persecuzione fascista.* », « *Willy Dias vi parla di Raphaël De Simon ...* », *op. cit.*

dimension locale d'Antonietta Raphaël, ce que montrent aussi les prix reçus à la fin des années 1940¹⁰²⁰. À ce moment-là en effet, face à l'échec de son mariage, Antonietta Raphaël est retournée vivre à Gênes où elle avait passé les années de la guerre.

Au même moment, Corrado Maltese publie dans la version romaine de *L'Unità* un article sur Mafai et l'École romaine¹⁰²¹. Deux éléments sont particulièrement frappants : d'une part, sa tentative de faire de la *Scuola di via Cavour*, contre toute rigueur historique, l'École romaine à elle toute seule et d'autre part, le fait que le critique ne mentionne absolument pas Antonietta Raphaël. Au contraire, l'accent est mis sur l'influence que Mafai a eu sur Scipione :

Ce fut lui qui poussa Scipione Bonichi, qui se consacrait alors à la représentation de scènes et de paysages irréels et mythologiques, à ne pas prêter attention à ses propres rêves abstraits, mais à s'arrêter sur les choses de tous les jours pour les interpréter poétiquement¹⁰²².

Le texte diffuse en réalité une vision de l'École romaine fondée sur la connaissance de l'évolution postérieure de Mafai. Il assimile les productions de la période de la *via Cavour* à une peinture de la réalité quotidienne poétisée, sans mentionner sa force expressionniste quand, comme nous l'avons vu, c'est cette dernière dimension qui avait permis à la *Scuola di via Cavour* de se distinguer dans le paysage artistique italien de la fin des années 1920. Mafai lui-même, captif de la relation complexe de concurrence qu'il a toujours eu avec son épouse, est un frein à la reconnaissance de l'œuvre d'Antonietta Raphaël. En 1959 par exemple, dans la courte biographie qu'il rédige pour la rétrospective sur l'École romaine de la Quadriennale¹⁰²³, il n'évoque absolument pas celle qui fut sa compagne de vie et de peinture pendant vingt ans et avec qui, même s'il en est sentimentalement séparé, il continuera à entretenir des liens étroits jusqu'à sa mort.

L'année 1952 constitue un tournant dans la carrière d'Antonietta Raphaël. L'artiste reçoit un prix à la Quadriennale et tient une exposition rétrospective à la *Galleria dello Zodiaco* de Rome¹⁰²⁴. Le monde de l'art semble alors redécouvrir cette artiste. On insiste généralement sur son rôle d'étrangère qui a apporté à ses camarade de l'École libre de nu un air frais au début de la *Scuola di via Cavour* : Antonietta Raphaël est présentée comme un vecteur majeur de l'introduction des avant-gardes parisiennes à Rome, quand bien même le rapide séjour qu'elle a effectué dans la capitale française avant son arrivée à Rome en 1925 ne lui a sûrement pas permis d'approfondir sa connaissance des formes artistiques les plus avancées. Ce n'est que dans un deuxième temps que la critique aborde sa peinture et surtout semble découvrir son travail de sculpture. A partir de là, le

1020Antonietta Raphaël a notamment reçu le prix national Forte dei Marmi en 1950 et l'année suivante le premier prix de la Commune de Gênes pour un monument à Goffredo Mameli .

1021Corrado Maltese, « *Mario Mafai da oltre vent'anni guida la famosa « Scuola Romana »* », *L'Unità*, 15 mars 1949.

1022Corrado Maltese, « *Fu lui a indurre Scipione Bonichi, che allora si dedicava a rappresentazioni di scene e paesaggi irreali e mitografici, a non guardare ai propri sogni astratti, ma a porsi davanti alle cose di tutti i giorni per interpretarle poeticamente.* », « *Mario Mafai da oltre vent'anni guida la famosa « Scuola Romana »* », *op. cit.*

1023Giorgio Castelfranco, Dario Durbé, *La Scuola Romana dal 1930 à 1945*, De Luca, Rome, 1960.

1024Antonietta Raphaël [exposition, Rome, Galleria dello Zodiaco, 1952].

succès ne se dément pas. La consécration arrive en 1955, avec les deux expositions personnelles de l'artiste qui se tiennent, l'une à Milan¹⁰²⁵ et l'autre à Rome¹⁰²⁶. Ses œuvres sont présentes dans la rétrospective de 1959 organisée par Castelfranco¹⁰²⁷ et des occasions lui sont régulièrement offertes d'exposer son travail récent. Dans la deuxième moitié des années 1960, bien que très marquée par la mort de Mafai, Antonietta Raphaël continue de travailler d'arrache-pied, faisant fondre en bronze de nombreuses œuvres sur lesquelles elle travaille parfois depuis plusieurs décennies.

Les particularités de son parcours, qui avaient plutôt jusque là été des causes d'isolement, deviennent désormais des atouts. Comme femme célèbre, Antonietta Raphaël fait souvent l'objet d'articles et plus encore d'entretiens, souvent illustrés de photographies, dans la presse féminine. Selon la ligne éditoriale de la publication, l'accent est plutôt mis sur la dimension maternelle des thématiques qu'elle aborde et sur la qualité de son œuvre, ou bien sur l'aspect précurseur et « féministe » de sa vie. Sa fille, Miriam, a été correspondante à Paris pour *Vie Nuove* puis directrice de *Noi donne*. Antonietta Raphael est aussi soutenue par le PCI qui cherche à en faire une artiste réaliste¹⁰²⁸. Enfin, la communauté juive la célèbre comme l'une des siennes. Un article paru dans *Shalom* en 1975¹⁰²⁹ correspond au moment où l'on commence à évoquer de façon plus importante les persécutions antisémites du régime fasciste. Malgré tout, le succès d'Antonietta Raphaël dépasse ces tentatives d'inscriptions dans des communautés spécifiques (qu'elles soient définies par un critère de genre sexuel, de religion, de politique ou d'inscription géographique). L'artiste garde jusqu'à la fin une attitude proche de celle de l'amateur, ayant des difficultés à se séparer de ses œuvres et refusant toutes les commandes.

Mazzacurati est un autre membre de la Scuola di via Cavour dont le statut pose problème. En 1967, dans un volume d'hommage à Vittorio Viale, qui quitte ses fonctions de directeur de la *Galleria civica d'arte moderna e contemporanea* de Turin, l'historien d'art Valentino Martinelli (1923 – 1999) polémique contre une critique et une histoire de l'art qu'il estime peu rigoureuses en insistant sur le rôle de Mazzacurati dans le développement de la *Scuola di via Cavour* :

Il a fait et fait encore obstacle à une certaine recherche l'impression, absolument sans fondement et gratuite, que la présence de Mazzacurati dans l'association romaine a été, dans le fond, secondaire et marginale¹⁰³⁰.

1025Antonietta Raphael-Mafai, [exposition, Milan, Galleria La Colonna 16-30 avril 1955], La Colonna, Rome, 1955.

On remarque que l'artiste expose en accolant à son nom celui de Mafai à qui elle est toujours mariée.

1026Antonietta Raphaël-Mafai [exposition, Rome, La Tartaruga, 1955].

1027Voir p. 250.

1028Voir p. 230.

1029Giovanni Usai, « *Tutti i modi di essere donna* », *Shalom*, a. 9, n° 9, octobre 1975, p. 21

1030Valentino Martinelli, « *Ha fatto e fa da remore ad una certa ricerca del genere l'impressione, del tutto infondata, e gratuita, che la presenza di Mazzacurati nel sodalizio romano sia stato, in fondo, secondaria e marginale [...]* », « *Scipione e Renato Mazzacurati pittore (con dodici lettere inedite di Scipione)* », *Studi di Storia dell'arte in onore di Vittorio Viale*, Rome, 1967, p. 98-119, cité dans : Silvana Bonfili, Anna Paola Agosti, *Mazzacurati. La felicità*

C'est pour remédier à la tendance à l'oubli de Mazzacurati que Valentino Martinelli publie la correspondance de l'artiste avec Scipione¹⁰³¹.

Enfin, la critique se divise à propos d'Alberto Ziveri, qui est particulièrement difficile à situer dans le panorama de la création contemporaine. Ainsi, en 1952, Leonardo Sinisgalli pose par exemple la question suivante :

Par rapport à l'art courant, à l'art savant, la position de Ziveri serait donc celle d'un *maudit*, presque d'un réactionnaire¹⁰³² ?

Isolé dans son atelier de la *via dell'anima* (situé juste derrière la Place Navone), le peintre réalise depuis le début de la guerre des représentations de la vie quotidienne à Rome¹⁰³³. Ainsi, une lettre d'Argan insiste sur la qualité aristocratique de cet isolement :

Ne crois pas que je n'apprécie pas infiniment le sérieux et l'honnêteté avec lesquels tu évites un succès qui, en ce moment, te serait bruyamment accordé, si seulement tu faisais un signe ; tu ne l'as pas fait et ne le fais pas parce que tu ne veux pas que ta peinture devienne un instrument. Et c'est très beau¹⁰³⁴.

Cette évocation d'une menace d'instrumentalisation vise, bien entendu, le PCI.

Les œuvres de Ziveri ne sont pas toujours bien reçues, néanmoins elles influencent le jeune Renzo Vespignani, qui écrit des années plus tard dans son journal un beau texte sur l'émoi qu'a provoqué chez lui la *Faustina*¹⁰³⁵, le portrait d'un plantureux modèle nu, lorsqu'il l'a vue, encore adolescent, à la Quadriennale de 1939¹⁰³⁶.

En 1962, un article de Marcello Venturoli publié dans *Paese Sera*¹⁰³⁷ provoque une polémique. Le critique accuse en effet Ziveri de donner enseignement d'arrière-garde à ses étudiants de la *Scuola d'arte di Roma*. Quelques années plus tôt, Antonello Trombadori avait pourtant déjà tenté de proposer une explication à ce « passéisme » de Ziveri :

della compiutezza espressiva [exposition, Rome, Musei di Villa Torlonia, 27 novembre 2009-21 février 2010], Palombi, Rome, p. 19.

1031L'historien a aussi écrit sur d'autres artistes de l'École romaine comme Mirko (il a rédigé la présentation de l'artiste à la XXX^{ème} Biennale de Venise en 1960), Mafai (Valentino Martinelli, *Mario Mafai*, Editalia, Rome, 1967) et Antonietta Raphaël (Valentino Martinelli, *Antonietta Raphael Mafai*, De Luca, Rome, 1960).

1032Leonardo Sinisgalli, « *Rispetto all'arte corrente, all'arte colta, la posizione di Ziveri sarebbe dunque quella di un maudit, quasi di un reazionario ?* », *Alberto Ziveri. Elogio dell'ombra, op. cit.*, p. 80.

1033Ainsi par exemple le vendeur de pastèques, sujet qui sera traité à plusieurs reprises et dont la première version connue est : *Cocomeraro*, 1942, huile sur toile, 52,5 x 62 cm, qui a été exposée à la Quadriennale de 1943 (reproduit en annexe Fig. 64). L'œuvre est reproduite dans : *Alberto Ziveri. Elogio dell'ombra, op. cit.*, p. 44 sans mention de sa localisation actuelle.

1034Giulio Carlo Argan, « *Non credere che io non apprezzi infinitamente la serietà e l'onesta con cui tu eviti un successo che, in questo momento, ti sarebbe clamorosamente tributato, se soltanto tu facessi un cenno ; non l'hai fatto e non lo fai perché non vuoi che la tua pittura diventi uno strumento. E questo è molto bello.* », Lettre à Alberto Ziveri du 28 mai 1965, reproduite dans *Alberto Ziveri. Elogio dell'ombra, op. cit.*, p. 8.

1035Alberto Ziveri, *Faustina*, 1939, huile sur toile, 96 x 70 cm, Rome, coll. particulière (reproduit en annexe, Fig. 65).

1036Renzo Vespignani, 1976, cité dans : Valerio Rivosecchi, *Renzo Vespignani, catalogo ragionato dei dipinti 1943-2001*, Silvana Ed., Milan, 2011, p. 18-20.

1037Marcello Venturoli, *Paese Sera*, 26 mars 1962.

Ainsi, le problème de Ziveri devient insoluble pour nos formalistes qui s'empressent d'autant plus à le cataloguer comme un phénomène de "passéisme" qu'ils le retrouvent sous leurs pas chargé de sagesse picturale moderne et, précisément pour cela, immergé humainement dans la réalité de la vie¹⁰³⁸.

Néanmoins, Ziveri refuse toute sorte de célébration, y compris celle du libre-marché comme il l'exprime dans une lettre à Argan pour le nouvel an 1969 :

Bonne année. J'aurais voulu te dire deux mots qui puissent exprimer ma nausée à l'égard du désordre et de l'immoralité dans les arts. Pour le succès et l'argent, on ne connaît plus de limites dans ces exhibitions importunes pour lesquelles il n'existe pas d'instrument qui en enregistre le danger¹⁰³⁹.

En 1989, dans le catalogue de l'exposition hommage chez Netta Vespignani, quelques mois après la mort de l'artiste, Argan revient sur cette incompréhension à laquelle il donne deux raisons :

On a voulu faire du réalisme, après la seconde guerre mondiale, uniquement un emblème politique ; mais Ziveri n'a certainement jamais prétendu nous ouvrir les yeux et nous indiquer la voie à suivre, tout au plus nous a-t-il associés à son désarroi et à ses fureurs réprimées¹⁰⁴⁰.

Un peu plus loin l'historien ajoute : « Ziveri fut subtilement ironique y compris vis-à-vis de lui-même, sans doute est-ce pour cela qu'il fut si peu compris. »¹⁰⁴¹. C'est cette ironie qui le rend inclassable par rapport aux catégories disponibles mais qui lui permet d'être à nouveau apprécié quelques années plus tard¹⁰⁴².

3) Les récits des artistes vieillissants

Dans les années 1970, les artistes de l'École romaine s'apparentent à des fossiles, témoins d'une couche géologique ancienne, aux expressions et aux mœurs devenues incompréhensibles pour leurs contemporains. A ce moment-là, c'est l'*Arte Povera* qui donne un nouveau souffle à l'Italie artistique et, en tant qu'avant-garde, lui procure une reconnaissance internationale, ce que la péninsule n'avait connu depuis longtemps.

En vieillissant, les artistes de l'École romaine rentrent dans l'*establishment* et forment des récits dans lesquels ils articulent de façon différentes parcours personnel et conception de l'École romaine. En effet, ils bénéficient pour la plupart d'une reconnaissance solide qui fait d'eux des célébrités à l'échelle italienne. Ils sont régulièrement interviewés dans la presse, sont invités lors des

1038 Antonello Trombadori, « *Così il problema Ziveri diventa insolubile per i nostri formalisti che quanto più s'affrettano a catalogarlo come fenomeno di « passatismo », tanto più se lo ritrovano davanti carico di saggezza pittorica moderna : e, proprio per questo, umanamente immerso nella realtà della vita.* », « *I simboli e la realtà* », *Il Contemporaneo*, Rome, 30 juin 1956, cité dans : Alberto Ziveri, *Elogio dell'ombra*, op. cit., p. 102.

1039 Alberto Ziveri, « *Tanti Auguri. Avrei voluto dirti due parole che potessero esprimere le mie nausee riguardo al disordine e l'immoralità nelle arti.*

Per il successo e per il denaro non si conoscono più limiti in queste importune esibizioni per le quali non c'è strumento che ne registri i pericoli. », lettre à Giulio Carlo Argan, 30 décembre 1968, reproduite dans : Alberto Ziveri, *Elogio dell'ombra*, op. cit., p. 9.

1040 Giulio Carlo Argan, « *Del realismo s'è soltanto voluto fare, dopo la seconda guerra mondiale, un'insegna politica ; ma certo Ziveri non ha mai preteso d'aprirci gli occhi e additarci una strada, semmai ci ha associati al suo smarrimento e ai suoi furori repressi.* », Alberto Ziveri, *Elogio dell'ombra*, op. cit., p. 7.

1041 Giulio Carlo Argan, « *Fu sottilmente ironico anche con se stesso, Ziveri, forse perciò fu scarsamente capito.* », *id.*

1042 Voir p. 294.

grands événements artistiques et occupent des charges de prestige : jurys, enseignement, *etc.* Ils reçoivent aussi régulièrement des récompenses pour leur travail.

4) Artistes et Église

En dehors de Scipione, les artistes de l'École romaine n'ont jamais été très proches de l'Église catholique et ont rarement traité des sujets religieux dans l'entre-deux-guerres¹⁰⁴³. La question de l'art religieux se pose de façon nouvelle à partir des années 1950-1960, alors que l'Église décide de revoir les orientations prises lors du Concile de Trente¹⁰⁴⁴. Certaines personnalités de l'Église catholique travaillent à la naissance d'un art sacré moderne qui fasse revivre les grandes heures de l'art sacré. Il faut dire que, jusque là, l'Église avait fermement rejeté la modernité artistique. Le 28 octobre 1932, le Pape Pie XI, dans son discours pour l'inauguration de la Pinacothèque du Vatican, avait déclaré : « trop souvent, ces nouvelles prétentions sont sincèrement, quand elles ne le sont pas inconsciemment, laides »¹⁰⁴⁵. Un peu plus tard, il mettait en parallèle la modernité « déformante » avec les expressions plastiques des siècles obscurs du Moyen Age. De plus, sous le fascisme, les artistes ne sont pas particulièrement invités à collaborer avec l'Église et aucun ne l'a fait de sa propre initiative. Les sujets religieux, on l'a vu, servent plutôt de prétextes pour évoquer les difficultés de la vie terrestre, comme dans le cas, emblématique, de la *Crucifixion* de Guttuso¹⁰⁴⁶ : la dimension spirituelle de ces œuvres est très atténuée et conçue plutôt dans le sens d'une métaphysique humaniste et universelle.

A Milan, dès les années 1950, l'évêque Montini passe pourtant commande à des artistes d'avant-garde. Le symbole de cette action est la conception des portes du *Duomo* de Milan, commande que remporte Lucio Fontana en 1952. Cependant, il s'agit d'une initiative personnelle prise par un amateur d'art éclairé. C'est au début des années 1960 que la situation se modifie, en particulier avec le Concile Vatican II (décembre 1961-décembre 1965).

a) Œuvres diverses

Plusieurs personnalités participent à ce mouvement. Don Giovanni Fallani (1910 – 1985),

1043A la notable exception des représentations la guerre, mais, comme on l'a vu, il s'agissait dans ces cas-là d'investir une forme symbolique consacrée pour la renouveler. Si religion il y avait, on était plus proche d'une spiritualité au sens large que du strict catholicisme. Par ailleurs, dans le catalogue général de Capogrossi récemment publié, Francesca Romana Morelli indique avoir découvert que Capogrossi avait fait son apprentissage auprès d'un spécialiste de l'art religieux : Guglielmo Capogrossi, Francesca Romana Morelli, *Giuseppe Capogrossi, Tomo I: 1920-1949*, Skira, Milan, 2012, p. 21.

1044Voir en particulier : dir. Timothy Verdon, *Arte cristiana in Italia, Età moderna e contemporanea* (t. 3), San Paolo, Milan, 2008, p. 265-381.

1045Pie XI, « *troppo spesso, questi pretesi nuovi sono sinceramente, quando non anche sconciamente, brutti* », C. et G. Costantini, *Fede e Arte*, Rome, 1945, p. 296, cité dans : Corrado Maltese, *Storia dell'arte in Italia, 1785-1943*, Einaudi, Turin, 1960, p. 363.

1046Voir p. 142.

spécialiste de littérature et en particulier de Dante, devient évêque de Rome en 1964¹⁰⁴⁷. Président de la Commission Pontificale pour l'Art Sacré, il fait travailler des artistes de la villa Strohl-Fern¹⁰⁴⁸ comme le sculpteur Attilio Selva ou le peintre Marcello Avenali pour les nouvelles paroisses que nécessite l'extension des faubourgs de Rome. C'est aussi lui qui confie la nouvelle porte de la basilique Saint Pierre à Giacomo Manzù¹⁰⁴⁹. Il est proche de Fazzini et baptise Barbara, la fille de l'artiste, en 1950. En 1949, il lui commande un complexe sculpté pour la chapelle dédiée à Sainte Françoise Cabrini dans l'église Sant'Eugenio¹⁰⁵⁰. Cette église, construite en 1942 et située *via delle Belle Arti*, à Rome a mis à contribution de nombreux artistes romains célèbres. Ferruccio Ferrazzi est aussi sollicité et il réalise des mosaïques pour l'abside de cette église.

Les liens entre les artistes et l'Église peuvent également passer par des canaux plus indirects. Ainsi, en 1967, Marino Mazzacurati réalise une mosaïque pour l'abside de l'église Santa Barbara¹⁰⁵¹ à Colleferro (Latium). Commandée par la société de chimie et d'explosifs Bombrini Parodi-Delfino, la décoration mise en place par Mazzacurati présente un curieux mélange de religion et d'industrie chimique, Sainte Barbara étant représentée alors qu'elle s'élève vers le ciel, au-dessus du complexe d'usines de Colleferro. Les flammes d'une explosion l'entourent d'une surprenante mandorle tandis qu'une inscription rappelle le nom de la commanditaire : Lucia Parodi-Delfino, l'épouse du dirigeant de cette entreprise.

Mais c'est surtout le Pape Paul VI qui joue un rôle déterminant dans cette nouvelle orientation de l'Église.

b) Paul VI

Paul VI (Giovanni Battista Montini, 1897 – 1978), pontife à partir de 1963, est un homme cultivé et ouvert sur le monde laïc¹⁰⁵². Selon Cecilia De Carli, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université catholique du Sacré Cœur de Milan, le pape agit dans trois directions : il oriente la doctrine de l'Église concernant l'art, il noue des liens avec les artistes, enfin il se fait collectionneur et commanditaire d'œuvres. Il tire, en décembre 1965, les conclusions du Concile œcuménique Vatican II, ouvert par son prédécesseur Jean XXIII quatre ans plus tôt, par lequel

1047Giovanni Fallani publie notamment en 1969 le texte *Orientamenti dell'arte sacra dopo il Concilio Vaticano II*, Minerva italica, Bergame, 1969.

1048Giovanna Caterina de Feo, « *Il luogo dei destini incrociati* », *Artisti a villa Strohl-Fern, luogo d'arte e di incontri a Roma tra il 1880 e il 1956* [exposition, Rome, Musei di Villa Torlonia, Casino dei Principi, 21 mars - 17 juin 2012], Gangemi, Rome, 2012, p. 22.

1049Il intitule d'ailleurs *Manzù farà la porta di San Pietro?*, Capitol, Bologne 1980 une sorte de journal qu'il tient autour de sa fréquentation des artistes. Une photographie de cette porte est disponible en annexe, Fig. 66.

1050Dir. Giuseppe Appella, *Fazzini a Villa d'Este* [exposition, Tivoli, Villa d'Este, 21 mai-30 octobre 2005], De Luca, Rome, 2005, p. 125-126.

1051*Arte cristiana in Italia, ..., op. cit.*, p. 294. Voir photographie de cette œuvre, en annexe, Fig. 67.

1052Voir : G. Andreotti, *Paul VI et la modernité de l'Église*, actes colloque organisé par l'École Française de Rome en 1983.

L'Église prenait position face à la modernité. Durant ce concile, un volet de la constitution pastorale *Gaudium et spes* (7 décembre 1965) est consacré à la renaissance de l'art religieux :

En outre, en s'appliquant aux diverses disciplines, philosophie, histoire, mathématiques, sciences naturelles et en cultivant les arts, l'homme peut grandement contribuer à ouvrir la famille humaine aux plus nobles valeurs du vrai, du bien et du beau, et à une vue des choses ayant valeur universelle : il reçoit ainsi des clartés nouvelles de cette admirable Sagesse qui depuis toujours était auprès de Dieu, disposant toutes choses avec lui, jouant sur le globe de la terre et trouvant ses délices parmi les enfants des hommes¹⁰⁵³.

Dans ce domaine, le Concile révisé les positions du Concile de Trente qui servaient de fondement à la politique artistique de l'Église jusque là.

Dès son élection, souhaitant raviver la tradition de collaboration entre l'Église et les artistes, Paul VI célèbre une messe de l'Ascension exceptionnelle dans la chapelle Sixtine, le 7 mai 1964, à l'attention des artistes. Il a alors ces mots : « Le Pape est votre ami ». Son idée des rapports souhaitables entre l'Église et les artistes s'appuie sur une vision spirituelle de l'art :

Nous avons besoin de vous, notre ministère a besoin de votre collaboration. Car, comme vous le savez, notre ministère est de prêcher, de rendre accessible, compréhensible et même émouvant, le monde de l'esprit, de l'invisible, de l'ineffable, de Dieu. Or, dans cette opération qui traduit le monde invisible en des formules accessibles, intelligibles, vous êtes passés maîtres. [...] L'art devrait être intuition, facilité, bonheur¹⁰⁵⁴.

Tout d'abord, il institue la collection d'art religieux moderne des musées du Vatican¹⁰⁵⁵. Inaugurée le 23 juin 1973, elle a pour responsable Mario Ferrazza. C'est grâce à des dons d'artistes et de collectionneurs, dont certains étaient antérieurs à la nomination de Paul VI mais n'avaient trouvé pas de destination spécifique au Vatican qu'elle est d'abord constituée. Comme l'écrit Cecilia de Carli :

Les œuvres pour la Collection du Vatican arrivèrent du monde entier, non pas suivant un projet construit sur le papier par un historien de l'art ou par un collectionneur habile, mais selon la trame bien plus libre et vivante d'un réseau dense de rapports personnels avec les artistes, soutenue par l'intervention d'amis intellectuels qui servirent d'intermédiaire¹⁰⁵⁶.

Cependant, le programme de Paul VI est plus ambitieux que cela et inclut des achats et l'organisation d'expositions. C'est ainsi qu'en 2000, la collection comprend plus de sept cents œuvres, signées par 270 artistes internationaux (Van Gogh, Francis Bacon, Marc Chagall, Paul Klee

1053 *Gaudium et spes*, §57, disponible sur le site du Vatican, consulté le 25 avril 2013 :

http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_cons_19651207_gaudium-et-spes_fr.html

1054 Paul VI, *L'Église et les arts*, Messe du jour de l'Ascension, à l'intention des artistes, Chapelle Sixtine, le jeudi 7 mai 1964. Texte disponible en français sur le portail de la liturgie catholique consulté le 10 juillet 2013 :

<http://www.liturgiecatholique.fr/Paul-VI-l-Eglise-et-l-art.html>

1055 Voir : Mario Ferrazza, *Collezione d'arte religiosa moderna, Catalogo*, Monumenti Musei e Gallerie Ponteficie, Le Vatican, 2000.

1056 Cecilia De Carli, « *Le opere per la Collezione del Vaticano giunsero da ogni parte del mondo, non secondo un progetto costruito a tavolino da uno storico dell'arte o da un abile collezionista, ma nella trama molto più libera e vivace di una fitta rete di rapporti personali con gli artisti, aiutata dall'intervento di intellettuali amici che fecero da tramite.* », *Arte cristiana in Italia, op. cit.*, p. 290.

entre autres), catholiques ou non. Ces œuvres sont réparties dans cinquante salles des appartements Borgia, dont une grande partie n'est malheureusement pas visible. Aujourd'hui, l'itinéraire de visite obligé des Musées du Vatican, qui parcourt les *Stanze* de Raphaël puis se dirige vers la chapelle Sixtine, passe néanmoins par quelques unes de ces salles, permettant aux visiteurs de jeter un œil distrait à ces œuvres qu'ils n'étaient pas venus voir.

Ces œuvres ne sont pas sacrées, destinées au culte, mais, comme l'a dit Paul VI lors du discours d'inauguration, ce sont des images « desquelles transparaît tacitement ou bien s'affirme une référence, une intention, un sujet religieux »¹⁰⁵⁷. La notion de religieux est prise au sens très large de spirituel, voire humain. Parmi ces œuvres, on trouve plusieurs réalisations d'artistes de l'École romaine comme par exemple *Il principe cattolico*¹⁰⁵⁸, de Scipione, qui avait appartenu à Vittorio De Sica, ou encore le *Davide salmista*¹⁰⁵⁹ de Cagli. Cette dernière œuvre est un don des héritiers d'Anna Laetitia Pecci Blunt fait en sa mémoire en 1980.

Le Pape passe aussi des commandes auprès des artistes, renouant – modestement – avec la tradition d'une papauté protectrice des arts. Pericle Fazzini réalise ainsi une œuvre majeure pour Paul VI : la décoration pour la salle des audiences du Vatican (*Sala Nervi*)¹⁰⁶⁰. Déjà, dans les années 1950, Fazzini avait réalisé un chemin de croix pour l'église Santa Barbara du complexe de l'Ente Nazionale Idrocarburi (ENI) de Metanopoli, dans les environs de Milan¹⁰⁶¹. L'artiste est croyant¹⁰⁶², mais ces commandes sont aussi pour lui l'occasion de repenser la question de la synthèse des arts¹⁰⁶³.

Selon Lisa Schneider, modèle et muse du sculpteur, les premiers contacts avec le Vatican sont pris en 1965. L'œuvre est inaugurée le 28 septembre 1977. Il a fallu à l'artiste quatre ans pour réaliser le prototype, et deux autres années pour le fondre. Elle a été restaurée au printemps 2013. Intitulée « Résurrection », cette frise monumentale de bronze doré mesure dix-huit mètres de long, sept de haut et quatre de profondeur. Elle représente le Christ s'extrayant, en un mouvement

1057 Paul VI, « *dalle quali tacitamente traspare, o palesamente si afferma un riferimento, un'intenzione, un soggetto religioso* », discours d'inauguration de la collection d'art moderne, 23 juin 1973, disponible sur le site du Vatican, consulté le 9 avril 2013 :

http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/speeches/1973/june/documents/hf_pvi_spe_19730623_collezione-arte-religiosa_it.html

1058 Scipione, *Il principe cattolico*, 1929-1930, huile sur toile, 52,5 x 35,5 cm, Rome, Musées du Vatican (reproduit en annexe, Fig. 68).

1059 Corrado Cagli, *Davide salmista*, 1936, huile sur panneau, 75 x 49 cm, Rome, Musées du Vatican.

1060 Pericle Fazzini, *Resurrezione*, 1970-1975, bronze, 700 x 2000 x 300 cm, Vatican, Aula Nervi. Sur la *Résurrection* voir : Valerio Rivosecchi, Mariano Apa, Ilaria Falconi, *Verso la Resurrezione, opere di Fazzini*, [exposition, Grottammare, Museo di Torrione della Battaglia, 2004], Collezione fondazione Cassa di risparmio di Ascoli Piceno, Stamperia dell'Arancio, Grottammare, 2004.

1061 Pericle Fazzini, *Via Crucis*, 14 pièces de bronze, 1976-1977, Santa Barbara, ENI, Metanopoli. L'œuvre a été commandée par l'industriel Enrico Mattei, directeur de l'ENI.

1062 Il a sculpté un *San Francesco che parla e accarezza il lupo* en 1939 (bois, Assise, Museo Pericle Fazzini).

1063 Voir : Roma 1948-1959, *op. cit.*, p. 273.

ascendant, de la matérialité terrestre symbolisée par des langues de matière contournées. L'œuvre est placée sur la tribune qui occupe le point focal de la salle et fait donc face au public, servant de toile de fond pour les discours papaux ou des événements musicaux.¹⁰⁶⁴

Paul VI noue enfin des amitiés profondes avec certains artistes, en particulier avec Corrado Cagli¹⁰⁶⁵. Ce dernier lui offre ainsi le dessin d'un apôtre représenté passif, recueilli. Fortunato Bellonzi, commentant ce don, fait de l'art de Cagli un exemple de ce que peut être l'art religieux moderne. Il est vrai que Cagli a beaucoup réalisé de dessins autour de thèmes religieux, de l'ancien et du nouveau testament.

Enfin, signalons un retour à la religion des artistes vieillissants. Ainsi, la mort de Guttuso en 1987 a déclenché un véritable scandale dont la presse s'est emparé avec délectation : entre autres raisons, les esprits ont été marqués par le fait que le vieux communiste serait mort religieusement. Pourtant, malgré une forte volonté de Paul VI, la diffusion de ses idées sur le territoire n'a pas les résultats attendus et l'élan donné par le pontife se tarit bientôt.

Conclusion

Ainsi, dans les années 1960-1970, les artistes de l'École romaine n'occupent plus le devant de la scène, même ceux qui avaient trouvé nouveau souffle avec l'informel. Ne disparaissant pas entièrement, ils occupent des fonctions honorifiques qui leur donnent un pouvoir non négligeable. De plus, ils ont encore des occasions régulières d'exposer, même si les expositions historiques prennent de plus en plus le pas sur la présentation de leur travail récent. Pour autant, ils ne sont plus au cœur de la vie artistique de leur pays. Ils incarnent la mémoire d'un temps disparu, une mémoire particulièrement complexe, qu'ils tentent de façonner comme ils le peuvent.

En 1968, Giulio Carlo Argan, dans l'introduction à sa célèbre *Storia dell'arte*¹⁰⁶⁶ développe l'idée selon laquelle c'est dans l'art nouveau que l'historiographie de l'art du passé peut trouver de nouvelles pistes de réflexion. Ce sera le cas dans les années 1980, alors que les artistes de la transavantgarde s'intéressent à l'École romaine au même moment que le marché et l'université.

1064 Voir la photographie en annexe, Fig. 69.

1065 Fortunato Bellonzi, *Umanità e religiosità di Cagli*, Libreria Editrice Vaticana, Cité du Vatican, 1978.

1066 Dir. Giulio Carlo Argan, « *La storia dell'arte* », *Storia dell'arte*, 1-2, La nuova Italia, Florence, 1969, p. 17, cité dans : Pascale Budillon-Puma, « Roberto Longhi, la revue Paragone, Francesco Arcangeli et la Biennale de Venise des arts figuratifs de 1948 à 1968 », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, tome 99, n°2, 1987, p. 1148.

III 1980 – 2010 : hypothèses autour d'une « redécouverte »

A : Un « alignement de planètes » : les facteurs favorables à une « redécouverte » de l'École Romaine

Introduction

Au début des années 1980, bien que l'École romaine n'ait jamais tout-à-fait disparu du paysage artistique, on observe un regain général d'intérêt à son égard. Dans un entretien, la chercheuse Francesca Romana Morelli, qui a beaucoup travaillé sur l'École romaine dans la droite ligne de cette redécouverte, parle à ce propos d'un « alignement de planètes »¹⁰⁶⁷, d'une série de facteurs qui ont concouru à focaliser l'attention sur un mouvement vieux d'un demi-siècle.

Ces facteurs favorables à une réapparition de l'École romaine dans le paysage artistique nous semblent être au nombre de trois, dans différents domaines dont l'actualité se rejoint. D'abord, le monde intellectuel et politique est prêt pour une possible relecture de la période fasciste. Ensuite, la scène artistique mondiale est le lieu d'un retour à la peinture. Enfin, sur le marché de l'art, des acheteurs sont en quête de nouvelles valeurs tandis que les avant-gardes comme les œuvres les plus récentes atteignent des prix extrêmement élevés. Pour synthétiser, comme le fait Miriam Mafai dans la présentation du *Centro di studi Raffaël Mafai*, on pourrait dire que c'est la passion des chercheurs, des critiques et des collectionneurs qui est à l'origine de ce retour de fortune, à moins que ce ne soit l'inverse : les collectionneurs viendraient en premier lieu, puis les critiques et les chercheurs¹⁰⁶⁸.

En réalité, cette redécouverte a été préparée par une série de facteurs et d'événements dans les années 1970. Nous avons déjà évoqué les quelques expositions importantes qui constituent des jalons dans ce processus¹⁰⁶⁹. À cette époque, le rapport des Italiens au fascisme et à l'antifascisme se modifie. Avec les années de plomb, il apparaît de plus en plus évident que des interprétations biaisées de ces notions politiques peuvent servir de prétexte à des comportements meurtriers. Il semble alors urgent de revenir sur l'histoire du *ventennio* pour sortir d'une vision binaire qui a trop longtemps prévalu selon laquelle le paysage artistique aurait été strictement partagé entre fascistes et antifascistes. Une telle vision, en plus d'être inexacte du point de vue de la vérité historique, s'est avérée désastreuse dans ses conséquences. De surcroît, les générations se succédant, le recul semble désormais suffisant pour envisager de front la période fasciste.

Du point de vue artistique, plusieurs membres de l'École romaine, témoins précieux de l'époque, sont encore présents. Pericle Fazzini et Alberto Ziveri vivent encore à Rome tandis qu'en

1067 Francesca Romana Morelli, « *Allineamento di planeti* », entretien avec l'auteur, Rome, Archivio della Scuola Romana, mars 2011. Sur Francesca Romana Morelli, voir p. 305.

1068 Miriam Mafai, présentation du *Centro di Studi Raffaël Mafai*, 28 février 2012 à l'Accademia di San Luca, Rome, disponible en ligne (<http://www.raffaëlmafai.org/it/home/presentazione/item/136>) consulté le 9 août 2013.

1069 Voir chapitre IID.

1981, Cavalli s'éteint isolé à Florence et Gentilini à Rome. De plus, même s'ils sont nombreux à avoir disparu, quelques artistes et acteurs de la période sont encore en vie au début des années 1980. C'est le cas du galeriste Dario Sabatello, comme de Pier Maria Bardi au Brésil.

Si certains modes de pensée n'ont pas beaucoup évolué depuis l'après-guerre (en politique, comme on l'a vu, le clivage fascisme-antifascisme est encore prégnant et dans le domaine artistique, la pensée moderniste telle qu'elle s'est mise en place dans les années 1950 persiste largement, même si la querelle abstrait-figuratif s'est épuisée), il n'y a pas eu non plus de changements notables du point de vue matériel. En particulier, malgré quelques entrées remarquables dans les collections publiques (donations Jesi à Brera, et della Ragione à Florence) les principales collections (Natale, Muller, la Comtesse Bassiano et même la collection Signorelli) comprenant des œuvres de l'École romaine n'ont pas connu d'évolution majeure jusque dans les années 1970.

Cependant, les logiques mises en place après la seconde guerre mondiale s'essouffent et, dans plusieurs domaines, les conditions semblent réunies pour un changement de paradigme. Dans le monde de l'art en particulier, plusieurs acteurs sont prêts à repenser la question du modernisme et la place du retour à l'ordre dans une autre histoire de l'art du XX^{ème} siècle que celle qui avait été écrite jusque là.

1) Contexte historique et effets de miroir

Dès les années 1970, plusieurs études importantes viennent renouveler l'histoire du *ventennio*. Renzo De Felice (1929 – 1996) en particulier, professeur à l'Université *La Sapienza* de Rome, a une action décisive en proposant une vision scientifique du fascisme, débarrassée du poids des projections contemporaines¹⁰⁷⁰. Sa démarche suscite d'importantes polémiques car elle remet en cause l'idée selon laquelle le fascisme n'a été qu'une parenthèse, qui n'a pas influencé en profondeur le destin de l'Italie. Comme l'écrit Emilio Gentile dans un article récent qui fait le point sur l'historiographie du fascisme :

Jusqu'au milieu des années 1970, interroger la thèse de la "nullité historique" équivalait, pour ceux qui la soutenaient, à faire l'apologie du fascisme¹⁰⁷¹.

Cette théorie de la nullité du fascisme historique, ainsi que le refus de considérer sa dimension totalitaire, ont longtemps retardé les études italiennes du phénomène par rapport aux réflexions menées à l'étranger. Or, en prenant au sérieux les conséquences matérielles et politiques du fascisme, une perspective historique ouvre la possibilité de questionner les formes de son influence sur les productions artistiques réalisées sous le régime.

1070 En particulier dans sa biographie de Mussolini, dont le quatrième tome, paru en 1974, provoque une violente polémique : Renzo de Felice, *Mussolini il duce, I, Gli anni del consenso. 1929-1936*, Einaudi, Turin, 1974.

1071 Emilio Gentile, « L'héritage fasciste entre mémoire et historiographie. Les origines du refoulement du totalitarisme dans l'analyse du fascisme », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2008/4, n° 100, Presses de Sciences Po, Paris, p. 53.

a) Histoires de l'art générales et histoire de l'art du *ventennio*¹⁰⁷²

Parallèlement, au début des années 1980, un intérêt nouveau se développe pour l'art de l'entre-deux-guerres. Ce mouvement dépasse largement le cadre italien. La possibilité entraperçue d'envisager d'un œil neuf les productions de la période, en dépassant leur statut d'œuvres de propagande qui leur était attribué et empêchait de s'interroger sur leurs qualités propres, apparaît très stimulante. Comme l'a montré Myriam Metayer dans sa thèse¹⁰⁷³, les manuels d'histoire de l'art italiens de l'immédiat après-guerre avaient été le lieu de l'élaboration et de diffusion d'une vulgate antifasciste après 1945. L'histoire de l'art en Italie a très tôt été un vecteur de diffusion d'une identité nationale et, après la Libération, les manuels et panoramas pour le grand public sont le lieu où s'effectue une discrimination entre un art « fasciste », qui fait l'objet de peu d'approfondissement et un art dit de résistance en ce qu'il n'est pas une pure illustration des thèmes de la propagande du régime¹⁰⁷⁴.

Cependant, ces récits de l'histoire de l'art changent à partir des années 1960. On assiste à ce moment-là au passage d'une histoire par succession de destins individuels sur le modèle élaboré par Vasari dans ses *Vies*¹⁰⁷⁵ à une histoire du collectif. Le discours se cristallise alors autour de quelques artistes et de quelques œuvres « iconiques » qui représentent à eux-seuls un courant, une tendance :

Le grand récit linéaire est divisé en "mini-récits" mettant en avant des épisodes artistiques temporaires et contingents comme autant d'histoires indépendantes. Les artistes et les œuvres illustrent les expériences esthétiques exclusivement liées aux mouvements¹⁰⁷⁶.

Cette tendance donne lieu à une critique des récits mis en place en particulier après la seconde guerre, mettant en cause, comme l'écrit l'historien Enrico Crispolti en 1981, les :

systèmes critiques qui veulent voir dans l'immédiat après seconde guerre mondiale un complet renouvellement, allant presque jusqu'à dire qu'avec la Libération était arrivée une sorte d'information totale sur la culture. [...] Je crois au contraire qu'il y a eu une forme de gestion culturelle particulière à l'après-guerre, qui a essayé de mettre en place et d'imposer une telle vision des choses pour s'octroyer un espace qu'elle n'aurait pas eu sans cela¹⁰⁷⁷.

C'est ainsi qu'on voit apparaître en peu de temps, dans la seconde moitié des années 1970, une série

1072 Nous parlons d'art du *ventennio* pour désigner les œuvres produites sous le fascisme sans préjuger du lien éventuel au fascisme, compliqué à évaluer de les contenus et les formes de ces œuvres.

1073 Myriam Métayer, *La construction de l'histoire de l'art du XX^e siècle, analyse comparative d'ouvrages français et italiens publiés entre 1945 et 1977*, thèse de doctorat sous la direction de Solange Vernois et Marinella Pigozzi, soutenue à l'université de Poitiers en juin 2009, p. 69 et suivantes.

1074 Frédéric Attal, *Histoire des intellectuels italiens au XX^e siècle. Prophètes, philosophes et experts*, Les Belles Lettres, Paris, 2013, p. 248.

1075 Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Lorenzo Torrentino, Florence (1^{re} éd.), 1550, Filippo et Iacopo Giunti, Florence (2^e éd.), 1668.

1076 Myriam Metayer, *La construction de l'histoire de l'art du XX^e siècle, op. cit.*, p. 492.

1077 Enrico Crispolti, « *impostazioni critiche che vogliono vedere un completo rinnovamento nell'immediato secondo dopoguerra, quasi che appunto con la Liberazione fosse anche arrivata una sorta di informazione totale sulla cultura. [...] Anzi credo che ci sia stata una particolare forma di gestione culturale del dopoguerra, che ha tentato di impostare e imporre una simile visionne per recuperare a sé uno spazio altrimenti inesistente.* », dir. Giancarlo Galeazzi, *Corrado Cagli e la critica*, Istituto Marchigiano – Accademia di Scienze e Lettere, Ancône, 1981, p. 51.

de publications qui brossent un premier tableau de l'ensemble du *ventennio*. Dès lors, figurer dans ces récits devient un véritable enjeu pour les artistes et pour ceux qui ont à cœur leurs intérêts (héritiers, marchands). En dehors des catalogues des quelques expositions consacrées à la période, on remarque que les premiers ouvrages généraux de vulgarisation sont rédigés par des non-spécialistes d'histoire de l'art.

En 1976, paraît chez Feltrinelli *Arte dell'Italia fascista* (« Art de l'Italie fasciste »)¹⁰⁷⁸ de Fernando Tempesti. Écrivain et critique né en 1930, ce dernier a connu le fascisme très jeune : il fait donc un travail d'historien et non de témoin comme cela pouvait être le cas jusqu'ici. L'ouvrage comprend des reproductions nombreuses mais reste à un prix volontairement modique. Son titre est révélateur : Tempesti entend traiter non pas de l'art fasciste mais bien de l'art d'une période donnée. Cette intention est donnée dès la première phrase de l'ouvrage :

Le sujet de ce livre entend être l'art en Italie pendant l'entre-deux-guerres, guerres incluses : grosso modo de l'aube à la chute du fascisme [...] et pas simplement la politique artistique du fascisme ni uniquement l'œuvre des artistes ouvertement fascistes¹⁰⁷⁹.

Il s'agit de sortir de l'ornière de la classification politique et de ses sous-entendus moraux pour tenter de dresser un panorama de la production d'une époque, qui n'est plus présentée comme un bloc monolithique mais comme la succession et la coexistence de tendances différentes, contradictoires, dynamiques, comme c'est le cas dans n'importe quelle autre période. On sort donc d'une vision binaire de l'entre-deux-guerres, de laquelle ressortent essentiellement *Novecento* et l'École romaine, qui vient jouer le rôle d'une alternative rassurante, montrant que, en dehors de quelques extrémistes, le fascisme n'a pas atteint profondément la population italienne, en particulier les artistes qui sont censés être son avant-garde.

L'ouvrage est organisé suivant une double direction chronologique et géographique : ainsi, chaque chapitre porte une date et le nom d'une ville. En dehors du premier chapitre, intitulé « *Ferrara 1916 - Roma 1918* » et qui porte sur la Métaphysique, seul le chapitre 11 (sur 15 en tout) est consacré à Rome. Il se concentre sur l'année 1931, qui est celle de la première Exposition Quadriennale. L'auteur porte un jugement nuancé sur l'École romaine qu'il assimile à la *via Cavour* :

Avec Scipione et sa "littérature", c'est un certain « contentisme » qui refait surface dans l'art. [...] La liberté formelle, de même que certaines intrusions de contenu dans la peinture de Scipione, sont donc quelque chose de nouveau et, en même temps, c'est une fissure dans une équipe d'une normalité – en termes formels – qui plaît au régime. Peut-on aussi, finalement, l'estimer comme une opposition en termes

1078 Fernando Tempesti, *Arte dell'Italia fascista*, Feltrinelli, Milan, 1976.

1079 Fernando Tempesti, « *Argomento di questo libro vuol essere l'arte in Italia negli anni fra le due guerre, incluse : grosso modo dagli albori alla caduta del fascismo. [...] sarà la vicenda artistica in Italia, negli anni fra le due guerre, e non semplicemente la politica del fascismo nei confronti della arti, o solo l'opera degli artisti dichiaratamente fascisti [...].* », *Arte dell'Italia fascista*, op. cit., p. 7.

politiques ? Nous en doutons¹⁰⁸⁰.

Pour Tempesti, la rupture formelle ne correspond pas forcément à une rupture politique. Cependant, et cela est relativement nouveau, l'auteur n'accompagne une telle affirmation d'aucun jugement d'ordre moral : pour n'être pas les antifascistes qu'on a voulu qu'ils soient, les artistes de l'École romaine ne sont pas non plus présentés comme des fascistes militants dont il conviendrait d'ignorer l'œuvre. L'œuvre peut ainsi être reconnue de qualité, indépendamment des convictions politiques de son auteur.

Quatre ans plus tard, Guido Armellini (professeur d'Italien et d'histoire à l'université de Vérone) publie *Le immagini del fascismo nelle arti figurative* (« Les images du fascisme dans les arts figuratifs »)¹⁰⁸¹. Cet ouvrage, à l'évidente vocation pédagogique, contient beaucoup d'illustrations, en particulier des reproductions d'œuvres en couleurs (qui excèdent même les besoins du texte) mais aussi beaucoup de photographies d'époque. La démarche est différente de celle de l'ouvrage précédent car, comme l'indique le titre, Armellini se penche spécifiquement sur les images du régime, quelle que soit leur nature : artistique, documentaire ou propagandiste. Les illustrations sont des documents à l'appui de son étude, qui se situe alors dans le champs des travaux sur les totalitarismes.

Le livre s'organise en deux sections qui correspondent à une vision dialectique de l'art de l'époque : *Avanguardia* (« Avant-garde ») et *Restaurazione* (« Restauration »). À propos du groupe de *Valori Plastici*, l'ouvrage articule encore les notions de restauration plastique (néoclassique) et de restauration politique, suivant une certaine vision du fascisme qui l'assimile à un mouvement simplement réactionnaire, ainsi que le montre le titre d'un chapitre¹⁰⁸². Cependant, cette articulation est justement interrogée comme n'allant pas de soi :

Des revues comme *La Ronda* (1919-1923) et *Valori Plastici* (1918-1921), qui ont fleuri après la Première Guerre mondiale comme les tribunes d'une attitude de modération et de retournement largement diffusée dans les milieux artistiques et littéraires après les « excès » de l'avant-garde, n'ont rien de strictement fasciste¹⁰⁸³.

Cette analyse, comme celle de Tempesti, se caractérise par sa volonté de nuancer le discours en distinguant la forme artistique d'une éventuelle implication politique des œuvres ou des artistes.

1080 Fernando Tempesti, « Con Scipione e la sua "letteratura" è un certo contenutismo che rispunta nell'arte. [...]

*La libertà formale e certe intrusioni contenutistiche, nella pittura di Scipione, sono dunque qualcosa di nuovo e nello stesso tempo sono una crepa nella compagine di una "normalità" – in termini formali – grata al regime. Si può anche valutare come un'opposizione, in termini, alla fine, politici ? Di questo dubitiamo. », *Arte dell'Italia fascista*, op. cit., p. 150.*

1081 Guido Armellini, *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, Fabbri Ed., Milan, 1980.

1082 Guido Armellini, « Restaurazione plastica e restaurazione politica », *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, op. cit., p. 102.

1083 Guido Armellini, « Riviste come "La Ronda" (1919-'23) e "Valori Plastici" (1918-'21), fiorite nel dopoguerra come portavoce di un'attitudine di moderazione e di ripensamento largamente diffusa negli ambienti artistici e letterari dopo gli "eccessi" dell'avanguardia, non hanno nulla di strettamente fascista », id.

Comme dans l'immédiat après-guerre, la *Scuola di Via Cavour* est analysée en termes d'existentialisme, mais il n'est désormais plus question d'en faire un exemple d'antifascisme affiché :

Par la relance des valeurs sensuelles des pâtes, opposée en cela aussi aux *Valori Plastici* du goût pour le monumental, se faisait jour dans leur peinture une sorte d'existentialisme inconscient et déchiré, mûri en harmonie avec l'état végétatif et parasitaire d'une capitale mangée de pourriture et de décadence sous les rênes de l'empire et l'obscure opacité des événements. S'il ne s'agit pas d'un art explicitement antifasciste, il n'en est pas moins certain qu'il ne se prêtait à aucun recyclage des modes et des thèmes dans le chaudron de la culture de masse mijotée par le régime : exemplaire, en ce sens, surtout si on le confronte à la parade des héros, des ménagères, des travailleurs standardisés qui envahissaient l'art officiel, un tableau comme *Uomini che si voltano*, dans lequel le thème canonique du nu masculin, malmené par la fureur parodique, baroque et visionnaire de Scipione, se résout en une apparition lancinante, entre l'apocalyptique et le grotesque atroce¹⁰⁸⁴.

Ces premières études sur les images de la période fasciste, telles qu'elles sont présentées par leurs auteurs, ont vocation à répondre à une curiosité personnelle faisant écho aux questions que peuvent se poser tous les Italiens. Il faut aussi tenir compte de la succession des générations. On a constaté¹⁰⁸⁵, avec l'apparition de la modernité, un cycle dans les intérêts et les inspirations des créateurs, qui s'opposent à ce qu'ont fait leurs prédécesseurs directs mais vont chercher des modèles dans des réalisations un peu plus anciennes. Cette situation se retrouve lorsque les artistes de l'après-guerre (abstraits puis *Pop*, et même figuratifs) rejettent vigoureusement les productions de la période précédente, le conflit de génération se doublant du rejet du fascisme. Pourtant, comme souvent, à une génération d'intervalle, on constate chez les jeunes un intérêt renouvelé pour l'art de l'époque de leurs grands-parents. Certains y cherchent en particulier un miroir qui leur permette de comprendre la période contemporaine.

Bruno Barilli, dans le catalogue de l'exposition *La Metafisica : gli anni Venti*, fait ainsi le parallèle entre la situation au moment où il écrit et celle des années 1920, dans laquelle s'est développée une peinture métaphysique renouvelée. Les individus des deux époques partagent, selon lui, une même angoisse d'être au monde et une même envie de le fuir :

Il s'agit sans aucun doute d'une époque malade d'éloignement, d'absence, mue par le désir d'arrêter la mobilité sans répit du devenir en la coulant dans des impressions immobiles ; mais, précisément, on arrive à cela par des choix parallèles, parmi lesquels le mannequin représente une variante énigmatique ; le robot des Futuristes [...] constitue une variante qui s'exprime en termes d'agressivité technologique, bien que ce soit plus en apparence qu'en substance ; enfin le masque de Severini, un peu comme les "maternités",

1084Guido Armellini, « attraverso il rilancio dei valori sensuali dell'impasto, contrapposti anche in questo caso ai "Valori Plastici" del monumentalismo imperante, si faceva luce nella loro pittura una sorta di inconsapevole e straziato esistenzialismo, maturato in sintonia col parassitario vegetare di una capitale intrisa di marciume e di decadenza sotto le bardature dell'impero e l'opaca ottusità degli sventramenti. Se non si trattava di un'arte esplicitamente antifascista, certo non si prestava ad alcun riciclaggio dei suoi modi e temi nel calderone della cultura di massa cucinata dal regime : esemplare in questo senso, specie se raffrontato alla parata degli eroi, massaie, lavoratori standardizzati che invadevano l'arte ufficiale, è un quadro come *Uomini che si voltano*, dove il tema canonico del nudo maschile, strapazzato dalla furia parodistica, barocca e visionaria di Scipione, si risolveva in un'apparizione lancinante, tra apocalittica e atrocemente grottesca. », *Le immagini del fascismo nelle arti figurative*, op. cit., p. 148-152. Une reproduction de la toile *Uomini che si voltano* est disponible en annexe, Fig. 70.

1085Que l'on pense par exemple aux Surréalistes et à leur goût pour à l'Art Nouveau, aux artistes Pop s'intéressant au dadaïsme.

indique des lignes de fuite, des feintes, non pas en avant ou en arrière, mais bien de côté, vers la récupération du folklore, d'un univers populaire et naïf¹⁰⁸⁶.

De plus, comme l'exprime bien Fabio Benzi : « au début des années 1980, personne ne savait plus ce qui s'était passé entre les deux guerres »¹⁰⁸⁷. Son impression est celle d'une rupture, d'une non-transmission, ce qui a fait naître en lui le soupçon d'un oubli volontaire, par lequel la génération précédente aurait occulté sciemment une partie de son histoire. Les lectures de la période fasciste élaborées après 1945, qui traduisent le contexte artistique de l'entre-deux guerres en termes d'opposition rigide entre fascisme et antifascisme ne satisfont plus et sont remises en cause comme des récits à l'authenticité douteuse. De là, pour la génération qui arrive à maturité dans les années 1970, une quête de connaissance de type identitaire et une envie de plus en plus prégnante d'aller voir de plus près un problème qu'elle identifie, de questionner les « pères ».

Enfin, il existe aussi une urgence matérielle dont prennent conscience ceux qui, collectionneurs, marchands ou conservateurs, sont en contact avec les œuvres¹⁰⁸⁸. Les artistes de l'entre-deux-guerres, par manque d'argent, ont souvent utilisé des matériaux de mauvaise qualité qui font que les œuvres se détériorent rapidement et qu'il faut leur accorder l'attention qu'elles méritent avant qu'elles ne disparaissent dans l'indifférence.

c) Un esprit de réhabilitation

Or, on a vu que les dépositaires de la mémoire de l'École romaine avaient eu tendance à « verrouiller » leur discours au sortir de la seconde guerre mondiale et de plus en plus au fur et à mesure que le temps passait. On aurait pu penser que la disparition progressive des principaux artistes du mouvement permettrait une liberté de parole plus grande or, c'est tout le contraire qui se produit. Les héritiers cherchent avant tout à faire perdurer une image positive de leurs parents, quitte à ce que celle-ci soit inexacte, ce qui a pour conséquence de brouiller considérablement les fils de l'histoire. Nombreuses sont en effet les inexactitudes et les omissions dans les témoignages, parfois de bonne foi, les héritiers se portant garants d'un temps où ils étaient parfois très jeunes et avaient donc une connaissance nécessairement limitée de ce qui se passait autour d'eux. Ces enfants d'artistes bénéficient pourtant d'un double poids : d'une part comme témoins, ils sont les garants

1086 Bruno Barilli, « *Si tratta senza dubbio di un'epoca ammalata di lontananza, di assenza, mossa dal desiderio di spegnere la mobilità irrequieta del divenire calandolo in stampi immobili ; ma appunto, a ciò si giunge attraverso scelte parallele, tra le quali il manichino metafisico rappresenta la variante enigmatica ; il robot dei Futuristi (lo vedremo più avanti) costituisce la variante in chiave di grinta tecnologica, ma più apparente che sostanziale ; e infine la maschere di Severini, un po' come le « maternità », indicano delle fughe, degli spiazamenti non indietro o in avanti, bensì di lato verso un recupero del folklore, di un universo popolare-ingenuo.* », dir. Bruno Barilli et Francesco Solmi, *La Metafisica : gli Anni Venti* [exposition, Bologne, Galleria d'Arte Moderna, mai-août 1980], Grafis, Bologne, 1980, p. 12.

1087 Fabio Benzi, « *all'inizio degli '80, nessuno non sapeva più che era successo tra le due guerre.* », entretien avec l'auteur, Rome, domicile de Fabio Benzi, juin 2011.

1088 Maurizio Fagiolo, cité dans : Corrado Augias, « *Pigri violenti fumaroli* », *Panorama*, Milan, 16 mai 1981, p. 241.

d'une vérité historique problématique et d'autre part comme gardiens des éléments matériels laissés par leurs parents (œuvres, documents divers), ils peuvent choisir de mettre en avant les éléments qui leur semblent les plus valorisants, quitte à passer sous silence d'autres données. Ainsi par exemple, Fabio Benzi provoque une polémique avec les filles Mafai avec un article paru dans la revue florentine *Art e dossier*¹⁰⁸⁹ en 2005 dans lequel il démontre, preuve à l'appui, la compromission de Mafai avec le régime. Il accuse les filles de l'artistes d'extrapoler un antifascisme plus tardif de leur père en faisant de lui un véritable opposant au régime en place.

La presse, notamment magazine, joue aussi un rôle non négligeable en s'emparant des belles histoires des héritiers des artistes. Aussi, la légende colportée, fortement marquée par des enjeux émotionnels, prend-elle parfois la place de la connaissance scientifique, qui passe par l'étude exhaustive et raisonnée des documents d'époque. De plus, les héritiers des artistes deviennent de véritables enjeux pour l'historien et, comme tels, ils sont soignés par les chercheurs et les institutions qui s'intéressent à l'École romaine et qui ont parfois du mal, pour toutes sortes de raisons (allant de la solidarité amicale à l'intérêt bien compris), à ne pas abonder dans leur sens.

En 1984, Romeo Lucchese, qui avait pourtant œuvré pour la reconnaissance de l'École romaine, en organisant en particulier une exposition à *La Barcaccia* en 1964¹⁰⁹⁰, regrette encore que le mouvement n'ait pas la place qu'il mérite dans l'histoire de l'art¹⁰⁹¹. Ce regret apparaît alors un peu décalé car les études sur l'École romaine commencent tout juste à décoller depuis quelques années. Il est en fait caractéristique de la perception des proches de l'École romaine qui cherchent constamment à réparer ce qui leur paraît un oubli scandaleux. C'est ainsi qu'au début des années 1980 naît l'idée, contraire à tout ce que l'on a observé sauf dans quelques cas bien particuliers, que la fortune critique des artistes de l'École romaine a beaucoup pâti de son association, dans l'idée commune, avec le fascisme. Une telle idée est défendue à la fois par les familles des artistes, mais aussi par les chercheurs qui travaillent sur eux. Cette perspective vient en effet donner du poids aux études récentes, organisant une impression de déficit d'information. Elle explique des démarches essentiellement tenues par le principe de la réhabilitation. Ainsi, comme l'écrivait récemment Valerio Rivosecchi à propos de Renzo Vespignani :

Le travail que nous faisons à l'époque sur les peintres de la "*Scuola romana*" était aussi en partie motivé par un sens de la justice, mais surtout par un amour croissant pour des artistes comme Scipione, Donghi, Ziveri, Mafai... qui signifiaient pour nous la culture, le sens de la qualité, le métier, la poésie et tant de choses impossibles à définir, mais de toutes façons devenues très rares dans un monde de l'art qui

1089 Fabio Benzi, « *Oppositori si diventa : Mario Mafai e il fascismo* », *Art e dossier*, n° 208, Giunti, Florence, février 2005, p. 12-17.

1090 Voir p. 255.

1091 Romeo Lucchese, « *Primo mio incontro con Emanuele Cavalli* », Fabio Benzi, *Emanuele Cavalli*, De Luca, Rome, 1984, p. 12.

s'acheminait vers un fonctionnement régi par les logiques du spectacle et du "star system"¹⁰⁹².

Cette citation indique un double objectif assigné aux études sur l'École romaine : d'une part, il s'agit de rendre justice à des artistes que l'on présente comme injustement passés sous silence et d'autre part, de façon complémentaire, il s'agit d'affirmer la qualité de leur travail, en particulier dans un système de comparaison au désavantage des réalisations actuelles.

Cette démarche s'inscrit dans une tendance à la réévaluation très fréquente dans les années 1980. Fagiolo dell'Arco, comme on pouvait s'y attendre, s'en défend pourtant farouchement lorsqu'il déclare :

Dans ma carrière d'historien de l'art cependant, je dois dire que je n'ai jamais rien réévalué, je me suis toujours limité à étudier. Et en étudiant, on se rend compte qu'il y a des trous, des oublis, et vient l'envie d'aller fouiller par là¹⁰⁹³.

Un peu plus loin dans l'entretien, le chercheur met l'accent sur ce qui pose aussi un problème majeur dans la réception de l'École romaine : le fait que cette expression figurative n'entre pas dans la logique moderniste des avant-gardes et que par conséquent, elle ne soit pas « pensable » dans ce système de pensée. Des processus de réévaluation semblables – même s'ils ont lieu dans des conditions bien différentes se vérifient à propos du futurisme et de la *Metafisica*. Nous verrons qu'ils vont de pair avec l'évolution du marché de l'art.

L'idée de cette génération d'historiens est de détacher, dans l'analyse, les productions artistiques de leur contexte pour montrer qu'un art développé sous le fascisme n'est pas forcément un art fasciste. Ce postulat établi, les tentatives de réhabilitation évitent le terrain politique, se cantonnant au champ artistique, en valorisant les œuvres par opposition à un art contemporain jugé très négativement. Il s'agit alors de regarder des œuvres et d'étudier des parcours artistiques hors de tout système de pensée idéologique, ce qui est une nouveauté par rapport au début de l'après-guerre. Pour sortir de l'impasse, l'habitude se prend de ne plus corréler modernité formelle et raison politique. A propos de Franco Gentilini déjà en 1982, Fagiolo dell'Arco signale son ouvrage sur Antonietta Raphaël et l'École romaine en ces termes :

Cf. mon travail sur Raphaël et son école romaine (ed Bulzoni, Rome, 1968). C'est une période encore inconnue car, d'un côté, sur-évaluée comme "réaction au Novecento" et autres sottises du même genre, et de l'autre inconnue dans les documents effectifs¹⁰⁹⁴.

1092 Valerio Rivosecchi, « In parte il lavoro che facevamo a quell'epoca sui pittori della « Scuola romana » era motivato anche da un senso di giustizia, ma soprattutto da un amore crescente per artisti come Scipione, Donghi, Ziveri, Mafai ... che significavano per noi cultura, senso della qualità, mestiere, poesia e tante cose impossibili da definire, ma comunque ormai molto rare in un mondo dell'arte che si avviava a funzionare secondo le logiche dello spettacolo e dello « star system ». », Renzo Vespignani, *catalogo ragionato dei dipinti, 1943-2001*, Silvana, Milan, 2011, p. 10.

1093 Maurizio Fagiolo dell'Arco, « Nella mia carriera di storico dell'arte però devo dire che non ho mai rivalutato niente, mi sono sempre limitato a studiare. Studiando, ci si accorge che ci sono dei buchi, delle dimenticanze e viene voglia di andarli a frugare. », cité dans : Corrado Augias, « Pigri violenti fumaroli », *Panorama*, Mondadori, Milan, 16 mai 1983, p. 243.

1094 Maurizio Fagiolo dell'Arco, « Cfr. il mio lavoro su Raphaël e la sua scuola romana (ed Bulzoni, Roma, 1968). E'

De là, sauf pour Fabio Benzi, un silence ambigu sur les questions de l'engagement des artistes romains dans le fascisme et sur le sens de certaines de leurs œuvres.

La génération suivante, celle des petits-enfants des artistes qui arrivent à maturité dans les années 1990, effectue un dépassement de ces lectures. Ainsi par exemple, en 1983 encore, dans l'exposition qu'elle organise, Carla Marzi, la veuve de Mazzacurati fait commencer la liste des expositions de son époux en 1946 seulement, comme si la carrière de son époux n'avait pas existé auparavant¹⁰⁹⁵. En revanche, par la suite, Jacopo Fedi, le petit-fils de l'artiste, fait une synthèse nuancée de la carrière de son grand-père, écrivant sans difficulté en 2009 :

Il a sculpté pour le forum Mussolini [aujourd'hui *Foro Italico*] un merveilleux *Tamburello* et a aussi été le meilleur interprète d'un art public figurant la Résistance, représenté sur les place de la moitié de l'Italie et de la Méditerranée¹⁰⁹⁶.

2) Actualité artistique et intellectuelle

En plus de son inscription dans ce moment bien particulier de la vie culturelle italienne, la « redécouverte » de l'École romaine est aussi largement tributaire du contexte artistique international.

a) « Avanguardia - transavanguardia »¹⁰⁹⁷

Le retour à la peinture

Cette redécouverte s'effectue en effet alors qu'on observe chez les artistes un mouvement large et diffus de retour à la peinture. Comme cela est bien connu, au début des années 1980, en plusieurs points du globe, des groupes ou des artistes indépendants reviennent à une pratique très concernée par les questions de la technique picturale. Différents mouvements apparaissent qui vont dans ce sens. Ainsi, en Allemagne, ce retour à la peinture est représenté en particulier par A. R. Penck (né en 1939) et Anselm Kiefer (né en 1945), aux États-Unis par Julian Schnabel (né en 1951) et en France, par le groupe de la Figuration Libre (Robert Combas, Hervé et Richard Di Rosa, François Boisrond). En Italie, cette tendance s'incarne en particulier dans la transavantgarde

*un periodo ancora sconosciuto perché da una parte iper-valutato come « reazione al Novecento » e altre simili schiocchezze, e dall'altra parte sconosciuto nei documenti effettivi. », Giorgio Ruggeri, *Il miracolo di Gentilini : 1909/1981*, Marescalchi, Bologne, 1982, p. 10.*

1095Dir. Carla Marzi, Giancarlo Ambrosetti, *Marino Renato Mazzacurati : 1907-1969* [exposition, Reggio Emilia, Civici Musei, 1983], Reggio Emilia, 1983. Mazzacurati a exposé dès les années 1930 (voir p. 126).

1096Jacopo Fedi, « *Ha scolpito per il foro Mussolini un « Tamburello » meraviglioso ed è stato anche il miglior interprete di un'Arte civile raffigurante la Resistenza, rappresentata nelle Piazze di mezza Italia e del Mediterraneo.* », dir. Silvana Bonfili et Anna Paola Agati, *Mazzacurati. La felicità della compiutezza espressiva* [exposition, Rome, Musei di villa Torlonia, 27 novembre 2009-21 février 2010], Palombi, Rome, 2009. Sur le *Tamburello*, voir p. 126.

1097C'est le titre d'une exposition organisée par Achille Bonito Oliva à Rome, Mura Aureliane (de la porte Metronia à la porte Latina), avril-juillet 1982.

(*Transavanguardia*)¹⁰⁹⁸. L'intérêt pour les problèmes de la peinture (ses questions techniques, mais aussi de contenu dans le cas de la figuration) contrastent avec la période précédente où cette pratique avait été éclipsée par l'art conceptuel et par l'apparition de nouveaux *media* (performances, vidéo, actions ...). La tendance, dite aussi néo-expressionniste, rencontre un grand succès auprès des musées et des collectionneurs privés, alors que le marché de l'art s'internationalise et permet à des artistes de se faire connaître bien au-delà de leur pays d'origine.

La transavantgarde apparaît à la fin des années 1970. Le groupe est composé principalement de Francesco Clemente (né en 1952), Sandro Chia (né en 1946), Enzo Cucchi (né en 1949), Nicola De Maria (né en 1954) et Mimmo Paladino (né en 1948). Le mouvement n'est pas attaché à un lieu géographique particulier : les artistes sont originaires de différentes parties de l'Italie et vivent à Rome, Milan, Turin ou encore à Naples. Leur première exposition collective, intitulée *Tre o quattro artisti secchi* (« Trois ou quatre artistes secs »), a lieu en 1978 à Modène, à la galerie Emilio Mazzoli¹⁰⁹⁹. Très rapidement, ils tiennent une série d'expositions importantes. Ainsi, dès l'année suivante, ils présentent l'exposition *Arte Cifra*¹¹⁰⁰ chez Paul Maenz, à Cologne. Cette même année, le critique Achille Bonito Oliva¹¹⁰¹ forge le terme de transavantgarde dans un article fondateur publié dans *Flash Art*¹¹⁰². Enfin, le groupe se fait connaître plus largement lors de la Biennale de Venise de 1980.

Pourtant, les artistes de la transavantgarde suivent des lignes assez personnelles, travaillant de façon individuelle et cherchant à se confronter aux grands peintres de l'histoire de l'art. Évitant volontairement d'utiliser la photographie, les installations et l'assemblage, ils multiplient dans leurs œuvres les symboles allégoriques et les signes d'une dimension artisanale de leur travail. Ils privilégient l'œuvre autonome et finie contre l'art processuel et les œuvres ouvertes qui étaient l'une des lignes de la modernité artistique. Dans son article de 1979, Achille Bonito Oliva souligne le poids de cette individualité revendiquée contre la collectivité. Cette approche rappelle, selon lui, des modes de résistance dans les systèmes totalitaires :

Finale^{ment} les poétiques se sont dispersées, chaque artiste opère à travers une recherche individuelle qui

1098 Il a fallu attendre 2002 et l'exposition du musée Castello Rivoli pour avoir une vision d'ensemble du mouvement considéré non plus en tant que rupture par rapport à ce qui l'a précédé que comme continuité de certains traits moins connus de la modernité. Voir : Ida Gianelli, *Transavanguardia* [exposition, Rivoli, Castello di Rivoli, 12 novembre 2002-23 mars 2003], Skira, Milan, 2002.

1099 Dir. Achille Bonito Oliva, *Tre o quattro artisti secchi* [exposition, Modène, Galleria Emilio Mazzoli, 1978], Mazzoli, Modène, 1978.

1100 *Arte Cifra : Chia, Clemente, De Maria, Longobardi, Paladino, Tatafiore* [exposition, Cologne, Galerie Paul Maenz, 21 juin-21 juillet 1979], Paul Maenz, Cologne, 1979.

1101 Achille Bonito Oliva est né en 1939 en Campanie. Il se forme dans le milieu intellectuel et culturel napolitain, écrivant de la poésie ainsi que des essais sur le maniérisme. Il commence sa carrière de critique d'art en 1968, alors qu'il s'installe à Rome. Dans les années 1970, il devient professeur d'histoire de l'art contemporain à Salerne puis à *La Sapienza* de Rome à partir de 1982. Pour la transavantgarde, c'est un animateur extrêmement actif. Il devient aussi un acteur incontournable de la scène romaine au-delà du mouvement.

1102 Achille Bonito Oliva, « *La Trans-avanguardia italiana* », *Flash Art*, Rome, n° 92-93, octobre-novembre 1979.

brise le goût social et poursuit ses propres finalités de travail. La valeur de l'individualité, du fait d'agir chacun pour soi, s'oppose à un système social et culturel traversé par des systèmes totalitaires dominants, l'idéologie politique, la psychanalyse et les sciences, qui résolvent à l'intérieur d'une optique propre, d'un projet propre, les antinomies et les écarts produits par la réalité en acte¹¹⁰³.

Naturellement, le vocabulaire et la rhétorique de Bonito Oliva sont ancrées dans le contexte spécifique des années 1970. Cependant, cette individualité fortement revendiquée lui paraît trouver un précédent dans la *Scuola di via Cavour*, en particulier dans l'histoire de Scipione et de ses « démons » (maladie, appétit sexuel insatiable, religiosité mystique). Après des années d'austérité dans la forme et le contenu, la transavantgarde se veut la marque d'un retour général de l'hédonisme, du goût pour la couleur et d'une sexualité exubérante. Une toile comme *Figura galante*¹¹⁰⁴, peinte par Sandro Chia en 1981, qui présente un nu masculin assis, tenant son sexe à la main, au milieu de ce qui semble être des émanations colorées de sa fantaisie, évoque les dessins érotiques de Scipione, tandis que les rouges rappellent les peintures de ce dernier, dont les chauds chromatismes étaient l'un des signes distinctifs.

Ce qui est notable, après plusieurs décennies pendant lesquelles la question politique avait littéralement envahi les différents domaines de l'existence humaine, en particulier celui de la création artistique, c'est l'absence et même le refus de tout discours ou de toute prise de position politique de la part du mouvement. Achille Bonito Oliva écrit ainsi en 1987 que :

L'œuvre n'a pas, et de façon voulue, de caractère ; elle ne propose pas des attitudes héroïques, ni ne renvoie à des situations exemplaires, mais elle présente plutôt de petits événements liés à une sensibilité individuelle et circonscrits à des péripéties qui se déroulent toujours sous le signe de l'ironie et d'un détachement subtil¹¹⁰⁵.

C'est cette attitude de refus de prendre position qui vaudra de grandes critiques au mouvement et à son animateur.

La transavantgarde obtient rapidement un important succès en Italie et à l'étranger car elle profite de la dynamique générale du courant de retour à la peinture. Ainsi, comme l'écrit l'Américaine Carolyn Christov-Bakargiev :

À cette époque, en général, les commissaires d'expositions, les critiques et les collectionneurs ont accueilli à bras ouverts la transavantgarde comme la manifestation picturale de la culture postmoderne¹¹⁰⁶.

1103 Achille Bonito Oliva, « *Finalmente le poetiche si sono diradate, ogni artista opera attraverso una ricerca individuale che frantuma il gusto sociale e persegue le finalità del proprio lavoro. Il valore dell'individualità, dell'operare singolarmente, si contrappone a un sistema sociale e culturale attraversato da sovrastanti sistemi totalitari, l'ideologia politica, la psicanalisi e le scienze, che risolvono all'interno della propria ottica, del proprio progetto, le antinomie e gli scarti prodotti dalla realtà nel suo farsi.* », « *Trans-avan-guardia* », *Flash Art*, op. cit.

1104 Sandro Chia, *Figura Galante*, 1981, huile sur toile, 215,9 x 195 cm, Rome, coll. particulière (reproduit en annexe, Fig. 71).

1105 Achille Bonito Oliva, « *Transavanguardia, les raisons poétiques de la transavantgarde* », texte paru dans : *Artstudio* n°7, 1987, reproduit et traduit dans : *La transavanguardia, Chia Clemente Cucchi Paladino*, [exposition, La Louvière (Belgique), Centre de la gravure et de l'image imprimée de la communauté française de Belgique, 26 septembre 2003-4 janvier 2004], Snoeck, Heule, 2003, p. 5.

1106 Carolyn Christov-Bakargiev, « *In generale in questo periodo, i curatori, i critici e i collezionisti abbracciarono la*

Les collectionneurs s'arrachent les œuvres et les prix grimpent rapidement. Ce succès commercial se double d'une importante reconnaissance muséale : Ida Gianelli, la directrice du musée *Castello di Rivoli* où a lieu une importante exposition rétrospective sur la transavantgarde en 2002 écrit :

Les artistes italiens, pour la première fois depuis longtemps, ont conquis en peu de temps la scène internationale, non seulement à travers la promotion des galeries, ce qui n'aurait concerné qu'un aspect, mercantile, de leur succès, mais surtout à travers l'intérêt des musées européens, du Stedelijk d'Amsterdam à la Kunsthalle de Bâle...¹¹⁰⁷.

Le premier collectionneur de Bruno Ceccobelli est le galeriste parisien Yvon Lambert qui lui achète des œuvres dès 1979. Ce dernier organise à l'automne 1979 l'exposition *Parigi o cara*¹¹⁰⁸ qui présente des œuvres de Giuseppe Gallo, Domenico Bianchi, Bruno Ceccobelli, Francesco Clemente, Mino Paladino, Gianni Dessi.

Les points communs

Des liens tangibles ont existé entre les artistes de l'École romaine et ceux de la transavantgarde, même s'ils ne sont peut-être pas les plus déterminants pour cette dernière. De même, les cours d'Alberto Ziveri à l'Académie des Beaux Arts sont suivis par Piero Pizzi Canella et par d'autres jeunes gens proches de la mouvance de la transavantgarde. Enfin, le peintre Toti Scialoja (1914 – 1998) joue le rôle d'un passeur entre les générations. Encouragé par Cagli à se consacrer à la peinture après des études de droit au milieu années 1930, c'est d'abord un proche de Mafai. Après la guerre, il fait partie (avec Stradone, Ciarrocchi et Sadun) des *Quattro artisti fuori strada* (ce que l'on pourrait traduire par « quatre artistes égarés ») défendus par Cesare Brandi et qui pratiquent une figuration expressionniste souvent rapprochée du travail de Chaïm Soutine¹¹⁰⁹. Une œuvre comme *Veduta con la cupola dell'Hotel Excelsior*¹¹¹⁰, qui date de 1943, se rattache par son thème à la peinture romaine de l'entre-deux-guerres, tandis que son traitement, notamment les tons un peu stridents, la matière très grasse et l'horizon bas qui laisse une grande place au ciel, renvoie à une ligne expressionniste européenne.

Scialoja expose notamment avec le groupe des *Quattro* à la *Galleria del Secolo* en 1947. Dans les années 1950, après deux séjours aux États-Unis (en 1956 puis en 1960) au cours desquels

Transavanguardia come la manifestazione pittorica della cultura postmoderna. », « *La transavanguardia italiana : una rilettura* », *Transavanguardia*, 2002, *op. cit.*, p. 59.

1107Ida Gianelli, « *Gli artisti italiani, per la prima volta dopo molto tempo, conquistavano in breve la scena internazionale non solo attraverso la promozione delle gallerie, cosa che avrebbe toccato solo un aspetto del loro successo, quello mercantile, ma soprattutto attraverso l'interesse dei musei europei, dallo Stedelijk di Amsterdam alla Kunsthalle di Basilea...* », *Transavanguardia*, 2002, *op. cit.*, p. 13.

1108*Parigi o cara* [exposition, Paris, galerie Yvon Lambert, 20 octobre 1979].

1109Scialoja publie d'ailleurs un article d'hommage à la mort de Soutine : « *In morte di Kaim Soutine* », *Mercurio*, Rome, mars-avril 1945, a. II, n°7-8, p. 150-153.

1110Toti Scialoja, *Veduta con la cupola dell'Hotel Excelsior*, 1943, huile sur toile, 55 x 55 cm, Rome, coll. particulière (reproduit en annexe, Fig. 72).

il se lie notamment avec De Kooning, il se décide pour l'abstraction. Par la suite, il effectue un long séjour à Paris. Dans les années 1970, Toti Scialoja tient un cours de scénographie à l'Académie des Beaux-Arts de Rome auquel assistent plusieurs artistes de l'*Arte Povera* (Mario Ceroli, Pino Pascali et Jannis Kounellis) mais aussi des jeunes gens que l'on retrouve ensuite dans la *Scuola di San Lorenzo*¹¹¹¹.

De plus, les chercheurs qui ont travaillé sur l'École romaine ont aussi souvent défendu, en tant que critiques, des artistes proches de la transavantgarde ou de mouvements analogues, comme s'il y avait une continuité logique entre les deux spécialités. Ainsi, l'Américaine Emily Braun a travaillé sur Giuseppe Gallo¹¹¹², membre dans les années 1980 de la *Scuola di San Lorenzo* aussi bien que sur Antonietta Raphaël¹¹¹³. De même, Fabio Benzi présente une exposition du peintre Paola Gandolfi¹¹¹⁴.

Mais au-delà de ces éléments factuels, on remarque que, d'emblée, la transavantgarde est présentée comme une continuité de l'École romaine de l'entre-deux-guerres. Dès l'exposition de l'École romaine en 1983 à la galerie *Cembalo Borghese*, le critique Michele Bonuomo écrit :

Cette exposition, nous la conseillons surtout aux jeunes "trans-avant-gardistes", les nomades et les braconniers de l'histoire de l'art italien du XX^{ème} siècle, qui, plutôt que de voler de façon latérale, pourraient tirer profit d'une grande leçon de style¹¹¹⁵.

Une telle idée est surtout développée dans les textes sur l'École romaine qui entendent tirer parti du succès de la transavantgarde et beaucoup moins dans les études sur la transavantgarde qui insistent davantage sur l'indépendance et le nomadisme des artistes, mettant ainsi toutes les influences sur le même plan. C'est ce qu'indique la première phrase de Roberto Lambarelli dans un texte consacré aux mouvements romains dans les années 1960-1988 :

À Rome, dans la longue perspective qui va des années soixante à aujourd'hui, se sont succédé au moins quatre générations d'artistes et une quantité d'écoles romaines qui constituent une géographie urbaine aussi complexe qu'intéressante¹¹¹⁶.

1111 Voir p. 284.

1112 Giuseppe Gallo et Emily Braun, *Oh Vocazione* [exposition, Milan, Galleria Gian Ferrari Arte contemporanea, 1990], Gian Enzo Sperone, 1991.

1113 Emily Braun, « Antonietta Raphaël: artist, woman, foreigner, jew, wife, mother and anti-fascist », *Antonietta Raphaël (sculpture and painting, 1933-1968)* [exposition, New York, Paolo Baldacci Gallery, 1995], Paolo Baldacci Gallery, New York, 1995.

1114 Fabio Benzi, *Paola Gandolfi. Vertigine* [exposition, Rome, Associazione Culturale Il Polittico, mars-avril 1997], Il Polittico, 1997.

1115 Michele Bonuomo, « La mostra, la consigliamo soprattutto ai giovani "trasavanguardisti", i nomadi e predoni della storia dell'art italiana del Novecento, che più che trafugare "lateralità" potrebbero far tesoro di una grande lezione di stile. », « Una leggenda anni Trenta », *Il Mattino*, Naples, 1^{er} mars 1983.

1116 Roberto Lambarelli, « A Roma, nella lunga prospettiva che va dagli anni Sessanta a oggi, si sono avvicinate almeno quattro generazioni di artisti ed una quantità di scuole romane da rendere una complessa, quanto interessante, geografia cittadina. », « L'arte a Roma. Un'avanguardia internazionale, 1960-1988 », Giorgio Cortenova, Fabrizio d'Amico et Maurizio Calvesi, *Le Scuole romane, sviluppi e continuità, 1927-1988* [exposition, Vérone, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 9 avril-15 juin 1988], Mondadori-De Luca, Rome, 1988, p. 183.

En 1985, dans un article portant sur Antonietta Raphaël et symptomatiquement intitulé «transavantgarde, voici ta mère », Renato Barilli écrivait :

C'est la même attitude « brute » ou sauvage qui triomphe aujourd'hui parmi les jeunes, en particulier chez les membres de la transavantgarde...¹¹¹⁷.

D'autre part, la romanité est aussi un trait commun mis en avant entre la transavantgarde et l'École romaine, comme le fait par exemple Bruno Mantura en 1988 :

L'École romaine sera donc, pour nos jeunes artistes, élevés et formés à Rome, un facteur culturel de poids, cette École qui compte encore des peintres singuliers comme Antonietta Raphaël, de tempérament et de formation européens, comme on le sait, extrêmement stimulants pour le contexte romain ; comme Guttuso, *cives romanus*, en ce que sa peinture occupe, par sa fidélité tenace et dialectique à la figuration, une position à soi ; comme Ferruccio Ferrazzi, habile à mettre l'espace sens dessus dessous, comme en font foi certaines de ses peintures entre la fin des années 1930 et le début des années 1940, des œuvres qui comptent parmi les plus audacieuses de toute la peinture italienne de cette époque¹¹¹⁸.

On peut se demander si la comparaison entre deux situations aussi différentes que peuvent l'être l'École romaine et la transavantgarde est vraiment heuristique ou si elle n'est pas plutôt créatrice – volontairement ou non – d'une illusion de similitude.

Après l'exposition de Vérone en 1988¹¹¹⁹ sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir, cette comparaison est pourtant développée en 1995 par Valerio Rivosecchi dans *Visionari Primitivi Eccentrici*¹¹²⁰, un ouvrage qui essaie de mettre au jour des « courants souterrains » qui influenceraient les créateurs italiens depuis le romantisme. Selon le chercheur, les deux périodes qui ont vu naître et se développer l'École romaine et la transavantgarde ont en commun l'étiquette du « retour à l'ordre ». Le premier de ces retours à l'ordre est consécutif aux avant-gardes du début du siècle et l'autre survient après les néo-avant-gardes des années 1960-1970. Le contexte psychologique est aussi présenté comme analogue : selon Rivosecchi il manque à chaque fois une pensée forte, dominante, ce qui provoque chez les artistes un comportement inquiet et réflexif. Ceux-ci prennent alors une distance un peu aristocratique par rapport aux événements qui se déroulent autour d'eux¹¹²¹. Ils se font un refuge en se retranchant derrière le masque de l'ironie ou dans une confrontation avec l'histoire de l'art pensée comme un véritable musée imaginaire,

1117Renato Barilli, « *Transavanguardia ecco tua madre* », *L'Espresso*, Rome, 20 octobre 1985.

1118Bruno Mantura, « *Sarà la Scuola romana dunque per i nostri giovani artisti, cresciuti e educati a Roma, un fattore culturale di qualche peso, quella scuola che annovera ancora pittori singolari come Antonietta Raphaël, di temperamento e formazione europei, com'è noto, assai stimolanti per l'ambiente romano ; come Guttuso, cives romanus, in quanto la sua pittura, che occupa, per la tenace e dialettica fedeltà alla figurazione, un posto a sé ; come Ferruccio Ferrazzi, capace sovvertitore di spazi, e ne fanno fede alcuni suoi dipinti tra fine anni trenta inizio anni quaranta, opere fra le più audaci di tutta la pittura italiana di quell'epoca.* », « *Continuità figurativa in Italia dal 1920 al 1987. Appunti per un'introduzione* », *Dal ritorno all'ordine al richiamo della pittura, continuità figurativa nella pittura italiana, 1920-1987* [exposition, Oslo, Kunstnerens Hus, 6-23 février 1988, Helsinki, Ateneumin taidemuseo, 9 mars-24 avril 1988], Mondadori-De Luca, Milan, 1988, p. 22.

1119Giorgio Cortenova, Fabrizio d'Amico et Maurizio Calvesi, *Le Scuole Romane. Sviluppi e continuità, op. cit.*

1120Laura Gavioli, *Visionari Primitivi Eccentrici da Alberto Martini a Licini, Ligabue, Ontani* [exposition, Galleria Civica di Palazzo Loffredo, Potenza, 14 octobre 2005-16 janvier 2006], Marsilio, Venise, 1996.

1121C'est ainsi notamment qu'est interprétée la ligne éditoriale de *Valori Plastici* (voir p. 27).

opposant ainsi une sorte de présent éternel de l'art au devenir désastreux de l'Histoire.

Cette continuité, si elle est vécue et exprimée par les artistes modernes, correspond en réalité en grande partie à un discours construit par la critique. C'est surtout une continuité d'un genre particulier, selon laquelle on ne pense plus en terme d'influences directes. Dans son article de *Flash Art*¹¹²², Achille Bonito Oliva insiste aussi sur la dimension scandaleuse du manque de nouveauté des œuvres de la transavantgarde :

Aujourd'hui le scandale, paradoxalement, consiste en l'absence de nouveauté, en la capacité de l'art à prendre une respiration biologique, fait d'accélération et de ralentissements. La nouveauté naît toujours d'une demande du marché, qui a besoin de la même marchandise, mais transformée dans la forme¹¹²³.

La citation (le *recupero*) est un principe de création très répandu parmi les artistes du retour à la peinture, qui font dans leurs œuvres un feuilletage de références et d'anachronismes. Ainsi, la transavantgarde entend dépasser les dialectiques traditionnelles en faisant cohabiter dans ses œuvres des paradigmes jugés irréconciliables, qu'ils soient artistiques ou thématiques. C'est ce qu'Achille Bonito Oliva appelle le « nomadisme » de ces œuvres :

La transavantgarde signifie assumer une position nomade, qui ne respecte aucun engagement définitif, qui n'a aucune éthique privilégiée sinon celle de suivre les décrets d'une température mentale et matérielle en synchronie avec l'instantanéité de l'œuvre¹¹²⁴.

En réalité, la transavantgarde n'est que l'une des manifestations, sans doute la plus spectaculaire et la plus visible, notamment à l'international, de cette tendance du retour à la peinture en Italie. D'autres mouvements comparables commencent à s'affirmer au cours des années 1980, en particulier à Rome. Bientôt des artistes de la *Scuola di San Lorenzo* dite aussi *Scuola di via degli Ausoni* (du nom de la rue de leur atelier commun) font référence à l'ensemble de l'École romaine, jusqu'à se faire appeler *Nuova Scuola Romana*, « Nouvelle École romaine ». Ce mouvement est composé de sept artistes : Domenico Bianchi, Bruno Ceccobelli, Gianni Dessì, Giuseppe Gallo, Nunzio, Piero Pizzi-Cannella et Marco Tirelli, tous nés dans les années 1950¹¹²⁵. Ils ont installé leurs ateliers dans une usine de pâtes désaffectée, le *Pastificio Cerere*, dans le quartier populaire de San Lorenzo, au nord de la gare de Termini, délaissant ainsi le centre historique et son quartier artistique autour de la *via Margutta*. Cette position périphérique est revendiquée, dans la lignée de

1122 Achille Bonito Oliva, « *Trans-avan-guardia* », *Flash Art*, op. cit.

1123 Achille Bonito Oliva, « *Ora lo scandalo, paradossalmente, consiste nella mancanza di novità, nella capacità dell'arte di assumere un respiro biologico, fatto di accelerazioni e rallentamenti. La novità nasce sempre da una richiesta del mercato che ha bisogno della stessa merce, ma trasformata nella forma.* », « *Trans-avan-guardia* », *Flash Art*, op. cit.

1124 Achille Bonito Oliva, « *La Trans-avanguardia significa assunzione di una posizione nomade che non rispetta nessun impegno definitivo, che non ha alcuna etica privilegiata se non quella di seguire i dettami di una temperatura mentale e materiale sincronica all'istantaneità dell'opera.* », *Flash Art*, op. cit.

1125 Dir. Daniela Lancioni, *San Lorenzo- Bruno Ceccobelli, Gianni Dessì, Giuseppe Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Marco Tirelli* [exposition, Rome, Académie de France à Rome, 8 novembre-19 décembre 2006]. *Incontri Internazionali d'Arte*, Rome, 2006.

Vespignani qui avait trouvé son inspiration dans un quartier voisin. Pour autant, les artistes de San Lorenzo ne font pas particulièrement de peinture de paysage, contrairement à Vespignani, leur travail portant plutôt généralement sur la figure humaine et son inscription dans l'espace.

Eux aussi sont repérés par Achille Bonito Oliva qui organise en 1984 l'exposition *Ateliers*¹¹²⁶. Pendant quelques jours, les ateliers des artistes dans l'ex-*Pastificio Cerere* sont ouverts au public. A partir de 1983, Fabio Sargentini essaie de rassembler davantage le groupe Pizzi-Canella, Nunzio et Tirelli. C'est pourquoi Maurizio Calvesi¹¹²⁷ propose pour ces peintres le nom de *Scuola di via Paradiso*, du nom de la rue où se trouve l'Attico, la galerie de Sargentini. Autre marchand important pour le groupe, le Suisse Gian Enzo Sperone a ouvert une galerie à Rome 1972 et une autre, la Sperone Westwater, à New York en 1975. Cependant, comme l'exprime Roberto Gramiccia, « les réactions des sept artistes à ces tentatives d'agrégation ne furent pas particulièrement enthousiastes. »¹¹²⁸ : les artistes essaient plutôt d'exister individuellement. C'est ainsi que Giuseppe Gallo déclare :

Il est vrai qu'est en train de se créer un nœud de tensions artistiques dont Rome est la capitale, mais nous, nous ne voulons pas être dans une dimension de reprise de l'art italien mineur. La transavantgarde l'a déjà fait¹¹²⁹.

Dans cette affirmation, qui laisse percevoir une stratégie de distinction plutôt agressive, l'École romaine est finalement moins dévalorisée que la transavantgarde qui l'imité et apparaît en quelque sorte médiocre au second degré.

La comparaison est cependant un lieu commun qui résiste longtemps puisqu'en 2005 encore paraît un ouvrage intitulé *La Nuova Scuola Romana*¹¹³⁰ et qui porte sur les artistes de San Lorenzo mais en les mettant largement en perspective par rapport à l'histoire des Écoles romaines telle qu'elle est dressée dans *Le Scuole romane, sviluppi e continuità*¹¹³¹, depuis la villa Strohl-Fern jusqu'aux années 1970 et le groupe qui gravite autour de Fabio Sargentini. C'est un ouvrage de vulgarisation, préfacé par le directeur du musée de Saint Etienne, Lorand Hegyi. L'auteur, Roberto Gramiccia est un médecin, critique d'art, journaliste et écrivain. L'ouvrage reste, à ce jour, le plus synthétique sur le mouvement.

1126 Achille Bonito Oliva, *Ateliers: Bianchi, Ceccobelli, Dessi, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Tirelli* [exposition, Rome, ex pastificio Cerere, 1984], Carte segrete, Rome, 1984.

1127 Le nom a été proposé dans : Maurizio Calvesi, « *Der fünfzackige Bildhauer Stern (Ceccobelli, Toraldo, Gnozzi, Nunzio, Ontani)* », *Trigon 85. Synonyme für Skulptur* [exposition, Graz, Künstlerhaus, Neue Galerie, 21 septembre-13 octobre 1985], Das Kulturreferat, Graz, 1985, p. 12-15.

1128 Roberto Gramiccia, « *Le reazioni dei sei autori all'insieme di questi tentativi aggreganti non furono, tuttavia, particolarmente entusiastiche.* », *La Nuova Scuola Romana. I sei artisti di via degli ausoni*, Editori Riuniti, Rome, 2005, p. 76.

1129 Giuseppe Gallo, « *Si sta creando, è vero, un fulcro di tensioni artistiche di cui Roma è la capitale, ma noi non vogliamo essere in una dimensione di rifacimento dell'arte minore italiana. Ci ha già pensato la Transanguardia.* », cité dans : Mirella Seri, « *Pittore ti voglio parlare* », *L'Espresso*, Rome, 19 janvier 1986, p. 70.

1130 Roberto Gramiccia, *La Nuova Scuola Romana...*, op. cit.

1131 Giorgio Cortenova, Fabrizio d'Amico et Maurizio Calvesi, *Le Scuole Romane, sviluppi e continuità*, op. cit.

On remarque que quelques figures singulières sont régulièrement convoquées comme des continuateurs directs de l'École romaine. C'est le cas en particulier de Paola Gandolfi (née en 1949) qui fait une peinture aux accents surréalistes et tirés du réalisme magique. De telles références sont aussi convoquées à propos de la peinture du compagnon de cette dernière, Stefano di Stasio (né en 1948) et ce n'est pas un hasard si ces deux artistes font partie de la collection des époux Cerasi, qui comprend principalement des œuvres de l'École romaine et de *Novecento*. En 1989, une exposition de Stefano di Stasio et de Paola Gandolfi au *Centro Ausoni* de Rome¹¹³² donne lieu à un article de Maurizio Calvesi intitulé « Une nouvelle École romaine est née »¹¹³³. L'historien écrit :

Il s'agit d'une peinture qui ne fait aucune concession au modernisme et qui continue donc à voyager dans le sillage idéal d'une tradition pré-moderne, projetée "au-delà" de la modernité¹¹³⁴.

C'est donc une école romaine *a minima*, formée de deux artistes seulement que défend Calvesi. Sa principale caractéristique, comme son précurseur, est d'être en dehors du cours de la modernité. De tels artistes ont pu ainsi être nommés « anachronistes »¹¹³⁵. Par ailleurs, en 1991, Paola Gandolfi est exposée à la galerie Philippe Daverio de Milan¹¹³⁶, qui est engagée dans le processus de reconnaissance de l'École romaine.

Finalement, on se demande si l'étiquette d'École romaine n'a pas regagné son autonomie par rapport à son incarnation historique pour devenir une large catégorie esthétique rassemblant des œuvres réalisées à Rome au XX^{ème} siècle et retranscrivant un climat jugé spécifique à la ville. C'est ce que suggère Piero Pizzi-Canella lorsqu'il déclare :

Mais « École romaine » ne doit pas être pris comme une référence à un courant historique déterminé. Un artiste ne vit jamais dans une ville par hasard. S'il la choisit, c'est parce qu'il est poussé par une impulsion profonde¹¹³⁷.

Si le fait de penser par école régionale peut apparaître daté à une époque de mondialisation des échanges artistiques, ce n'est peut-être au fond qu'une stratégie pour mieux y résister en prenant un contre-pied assumé.

1132 Paola Gandolfi, Stefano di Stasio, *Solitudine riflessa* [exposition, Rome, Galleria Ausoni, 1989].

1133 Maurizio Calvesi, « E' nata una nuova scuola romana », *L'Espresso*, Rome, 18 juin 1989, p. 150.

1134 Maurizio Calvesi, « Si tratta di una pittura che nulla concede al modernismo e che dunque continua a viaggiare nell'ideale scia di una tradizione pre-moderna, progettata « oltre » la modernità. », *id.*

1135 Voir : dir. Pierre Cayez, Giovanni Joppolo et Marisa Vescovo, *L'oubli afflige la mémoire : les anachronistes italiens : Bartolini Ubaldo, Gandolfi Paola, Galliani Omar, Di Stasio Stefano* [exposition, Saint Priest, Galerie d'Art Contemporain de Saint Priest, 1986], Galerie d'Art Contemporain de Saint Priest, Saint Priest, 1986.

1136 Paola Gandolfi, *Sogni romani* [exposition, Milan, Galleria Philippe Daverio, 1991], Galleria Philippe Daverio, Milan, 1991.

1137 Piero Pizzi-Canella, « Ma « scuola romana » non va presa come riferimento ad una corrente storica determinata. Un artista non vive mai per caso in una città. Se la sceglie, è perché è mosso da un impulso profondo. », cité dans : Mirella Serri, « Pittore, ti voglio parlare... », *L'Espresso*, Rome, 19 janvier 1986.

La confrontation

Dans la deuxième moitié des années 1980, alors que le retour à la peinture n'a plus la brûlante nouveauté qu'il avait quelques années plus tôt, plusieurs expositions confrontent les artistes de l'École romaine à des peintres plus récents, qui ont émergé dans les années 1960, ou à la transavantgarde dont les représentants sont désormais des figures établies.

Ainsi, en 1987, une exposition intitulée *Un sogno fatto à Roma* (« Un rêve fait à Rome »)¹¹³⁸, présentée à la galerie *Ex-libris*, effectue un parallèle entre six artistes de l'École romaine (Pericle Fazzini, Mario Mafai, Antonietta Raphaël, Scipione, Giovanni Stradone et Alberto Ziveri) et six artistes plus jeunes : Marisa Busanel (née en 1933), Stefano Di Stasio, Paola Gandolfi, Giancarlo Limoni (né en 1947), Nunzio (né en 1954), Piero Pizzi-Cannella (né en 1955). Parmi ces derniers, deux sont des artistes de San Lorenzo. Les autres s'apparentent plutôt, comme on l'a vu pour Paola Gandolfi et Stefano di Stasio, à des héritiers d'une sorte de surréalisme ou de réalisme magique tardif. Présenté par l'historien de l'art Maurizio Calvesi, le catalogue évoque des « convergences romaines » qui formeraient un point commun entre tous ces artistes. Ce qui réunit ces deux générations d'artistes, selon le chercheur, c'est la chaleur expressive de leur peinture et le lien très fort à la ville de Rome qui s'y manifeste. Résistant à l'accélération de la vie artistique (due à la multiplication de manifestation de tous ordres), les artistes de l'École romaine sont, de son point de vue, demeurés présents sur la scène culturelle tandis que les jeunes présentés dans l'exposition, suivant le pari du commissaire, sont appelés à en faire autant. Les artistes les plus âgés font l'objet d'un hommage, mais ils servent aussi de garantie pour la génération plus jeune, jouant le rôle de valeurs d'appel.

La même année, l'exposition *Paragone romano* (« Comparaison romaine »), organisée par Antonello Trombadori, se tient à la *Galleria Il Narciso* de Rome. Elle met en rapport, selon le même principe, des peintres de l'entre-deux-guerres et d'autres plus récents. Les artistes les plus anciens sont ceux du « purisme » des années 1920, proches de *Valori Plastici* : Amerigo Bartoli, Edita Broglio, Antonio Donghi, Ferruccio Ferrazzi, Riccardo Francalancia, Carlo Socrate, Francesco Trombadori. En revanche, les artistes récents sont des personnalités nettement plus discrètes bien que plus âgées que celles de l'exposition de Calvesi. Il s'agit de l'Américain William Bailey (né en 1930), de l'Allemand Dieter Kopp (né en 1939) et des Italiens Sergio Ceccotti (né en 1935), Gustavo Francalancia (né en 1921, c'est le fils de Riccardo Francalancia, qui figure aussi dans l'exposition), Piero Guccione (né en 1935), Mario Moretti (né en 1937) et Paolo Russo (né en 1929). Ce sont tous des peintres figuratifs, qui s'avèrent à nouveau marqués par un surréalisme

¹¹³⁸*Un sogno fatto a Roma : Fazzini, Mafai, Raphaël, Scipione, Stradone, Ziveri, Busanel, Di Stasio, Gandolfi, Limoni, Nunzio, Pizzi cannella* [exposition, Rome, Galleria d'arte Ex-libris, 1987], Ex-libris, Rome, 1987. Le titre serait un décalque de celui du poème d'Yves Bonnefoy, *Un rêve fait à Mantoue*, Mercure de France, Paris, 1967.

tardif, très proches stylistiquement de ceux présentés par Calvesi, à la différence près qu'il s'agit pour une partie d'artistes étrangers, même si Kopp réside en Italie depuis plusieurs décennies.

En réalité, Trombadori est en train de rejouer la bataille du réalisme contre ce qu'il dénonce comme un « académisme abstrait ». Dans le catalogue, il polémique encore avec Giulio Carlo Argan, l'un des défenseurs historiques de l'abstraction et lui oppose des artistes figuratifs de stature internationale comme Balthus, Andrew Wyeth, Francis Bacon et Renato Guttuso. L'exposition marque néanmoins une étape dans l'histoire de l'École romaine car Trombadori prend le contre-pied d'une conception de l'École romaine qui commencerait avec la *Scuola di via Cavour*. Pour lui, la génération précédente (qui est, comme on le sait, celle de son père) avait déjà creusé un sillon différent de *Novecento*, alors qu'elle est encore trop souvent présentée comme une version romaine du mouvement de Margherita Sarfatti¹¹³⁹. Ainsi, malgré la dimension un peu obsolète de l'exposition, l'événement fait progresser dans le débat intellectuel une définition plus contrastée de l'École romaine.

Presque dix ans après ces événements, en 1996, l'exposition *Visionari Primitivi Eccentrici da Alberto Martini a Licini, Ligabue, Ontani*¹¹⁴⁰ reprend le même principe comparatif pour tenter d'établir une continuité entre des artistes de l'entre-deux-guerres et des contemporains. Il s'agit néanmoins d'un projet curatorial plus articulé et complexe. Cinq sections à thèmes sont confiées à cinq commissaires indépendants : il s'agit manifestement de dépasser la simple comparaison sur fond de poétique commune vague et de questionner les rapports de fond entre des œuvres venues d'horizons temporels divers. Comme l'écrit Valerio Rivosecchi, qui est chargé de la section *L'idole et le corps* :

La structure thématique de l'exposition *Visionari Primitivi Eccentrici* offre l'occasion d'une comparaison singulière et articulée entre deux grandes phases de l'art italien du XX^{ème} siècle. Pour la majeure partie, les œuvres exposées remontent aux années 1920-1930 ou bien aux deux dernières décennies du siècle, quand une forte reprise de la figuration et du travail manuel, de « l'objet », qu'il soit plastique ou pictural, remet en pleine lumière des thématiques, des iconographies et des solutions formelles qui portent une histoire substantielle sur les épaules¹¹⁴¹.

À nouveau, il s'agit d'écrire un récit différent de l'histoire de l'art consacrée, en prenant en compte ses courants souterrains. Le courant fantastique tel qu'il est conçu par les organisateurs de l'exposition remonte jusqu'aux premiers romantiques de la toute fin du XVIII^{ème} siècle. La question de la place donnée au sujet est au cœur de ce courant : on la retrouve traitée aussi bien chez Piranese, qui constitue le point de départ de l'exposition que dans les œuvres de l'informel qui sont,

1139 Voir p. 43 et suivantes. C'est encore le cas dans : Fernando Tempesti, *Arte dell'Italia fascista, op. cit.*, p. 151.

1140 Laura Gavioli, *Visionari Primitivi Eccentrici...*, *op. cit.*

1141 Valerio Rivosecchi, « *La struttura tematica della mostra Visionari Primitivi Eccentrici offre l'occasione di un singolare e articolato confronto tra due grandi fasi dell'arte italiana del Novecento. Per la maggior parte le opere esposte risalgono agli anni Venti-Trenta, oppure agli ultimi due decenni del secolo, quando la forte ripresa della figurazione e della manualità, dell'"oggetto", sia esso plastico o pittorico, riporta in piena evidenza tematiche e iconografie, soluzioni formali con una sostanziosa storia alle spalle.* », « *L'idolo e il corpo* », *id.*, p. 73.

en quelque sorte, le point d'arrivée du parcours.

Le commissaire insiste sur l'aspect dérangeant des œuvres présentées : au-delà du fait qu'elles viennent bousculer le récit admis, leur contenu même fait, selon lui, vibrer des cordes profondes en chacun, ce qui explique qu'elles aient mis si longtemps à être pensées dans le cadre de ce récit.

Au milieu des années 1980, on constate par ailleurs un intérêt accru pour l'histoire récente de la ville de Rome : son histoire politique bien entendu, mais surtout son histoire sociale et artistique. Les *Démolitions* de Mafai constituent le cœur de l'exposition *Roma appena ieri*¹¹⁴² organisée par Valerio Rivosecchi et Antonello Trombadori en 1986, constituée notamment de nombreuses œuvres de la collection du *Banco del Lavoro*¹¹⁴³.

En 1993, Achille Bonito Oliva organise l'exposition *Tutte le strade portano a Roma ?*¹¹⁴⁴ (« Toutes les routes mènent à Rome? ») au *Palazzo delle Esposizioni* de Rome. L'idée centrale du projet est que la mentalité romaine oscille toujours entre sens de la mesure et goût du spectacle. Ces deux tendances contradictoires fonctionnent non pas en opposition mais selon une coexistence complexe qui fait la richesse de la culture romaine. De la même manière se mélangent une Rome monumentale, papale, et une Rome quotidienne et populaire. Pour illustrer cette thèse, Scipione constitue la figure idéale. Sa vie et ses œuvres se confondent avec cette ville où les mêmes lieux somptueux servent de décors aux pompes des cardinaux et comme aux errances des prostituées.

Mais certains s'insurgent contre l'idée qu'il existerait une nouvelle École romaine. Ainsi, l'écrivain Enzo Siciliano, qui a bien connu les artistes de l'École romaine historique, écrit en janvier 1986 que cette soi-disant nouvelle École romaine est en réalité fabriquée par les marchands, alors que ce n'était pas le cas de l'école historique :

Donc, il n'y a aucune nouvelle "école" romaine. [...] Ces peintres ne se ressemblent pas les uns les autres et s'ils ont en commun des adorateurs ou des parrains, ils pourraient très bien s'en passer : leur seul vrai soutien est leur marchand, de même que, s'il y a quelque chose qui les rapproche, c'est un bizarre nomadisme pratique qui se définit par l'axiome suivant : l'art = le marché¹¹⁴⁵.

Cet argument d'une invention marchande de l'École romaine des années 1980 est récurrent.

1142Valerio Rivosecchi, Antonello Trombadori, *Roma appena ieri nei dipinti italiani del Novecento, una magica "promenade" attraverso la Capitale fissata per sempre nelle immagini dei pittori che ne furono interpreti tra il primo e il secondo dopoguerra*, Newton Compton editori, 1986.

1143Voir p. 340.

1144Dir. Achille Bonito Oliva, *Tutte le strade portano a Roma ?* [exposition, Rome, Palazzo delle esposizioni, 11 mars-26 avril 1993], Ed. Carte Segrete, Rome, 1993.

1145Enzo Siciliano, « *Dunque, nessuna nuova "scuola" romana. [...] Questi pittori non si somigliano fra loro, e se hanno comuni celebranti o padrini potrebbero benissimo farne a meno : il vero, unico, loro appoggio è il mercante, così che se c'è qualcosa che li assomma è un bizzarro nomadismo pratico che si definisce in un assioma : l'arte è uguale al mercato.* », « *Che fai Mafai ?* », *L'Espresso*, Rome, 19 janvier 1986.

Siciliano estime par ailleurs que l'existence d'une soi-disant nouvelle École romaine est due à l'illusion selon laquelle ses membres sont les premiers à faire de la peinture depuis que la peinture a été – à tort – déclarée morte. Cette dernière déclaration lui paraît fortement douteuse et il sous-entend qu'il s'agit en réalité d'une idée marketing. Le succès public de ces œuvres s'expliquerait donc essentiellement par une efficace stratégie publicitaire.

Le relativisme formel de la transavantgarde, pour qui tout se vaut – qu'il s'agisse d'une citation ou de la réélaboration d'un modèle, issu de la culture savante comme de la culture populaire – fait peser sur elle le soupçon d'un relativisme moral. Depuis sa création, la transavantgarde a souvent été critiquée comme réactionnaire. C'est ce que sous-entend Jürgen Habermas quand il feint d'interroger :

le « postmoderne » n'est-il pas un slogan qui permette d'assumer subrepticement l'héritage des réactions que la modernité culturelle a dressées contre elles depuis le milieu du XIX^{ème} siècle ?¹¹⁴⁶

On peut alors se demander si cette lecture influe sur la réception de l'École romaine ou si c'est l'inverse qui se produit et que les soupçons de fascisme associés à l'École romaine pèsent sur la transavantgarde.

En réalité, on remarque que l'École romaine n'est jamais critiquée comme une réaction politique (puisque le débat sur le fascisme est censé avoir été dépassé) ni comme une réaction formelle, puisque sa redécouverte s'effectue dans le cadre d'une relecture générale des « arrières-gardes » pour reprendre l'expression de Marx. Même le kitsch qui caractérise certaines de ses œuvres (en particulier les peintures tardives de Guttuso ou celles de Ziveri, chez qui cette dimension est assumée¹¹⁴⁷) est finalement valorisé comme un trait de postmodernité.

b) Pensée de la post-modernité

En effet, la transavantgarde s'affirme à un moment de crise profonde et l'on pourrait dire qu'elle exprime cet état. La crise qui affecte la pensée est celle de la postmodernité, dans laquelle la foi en un progrès se trouve battue en brèche. Comme l'écrit Achille Bonito Oliva plus de vingt ans après la création du mouvement :

A la fin des années 1970, avec la transavantgarde, nous sommes passés à un art de la représentation dans lequel l'art dénonce volontairement et avec le plus grand naturel l'impossibilité de se donner comme mesure de soi et du monde¹¹⁴⁸.

1146Jürgen Habermas, *La modernité, un projet inachevé*, cité dans : dir. William Marx, *Les arrières-gardes au XXe siècle : l'autre face de la modernité esthétique*, PUF, Paris, 2004, p. 82.

1147Voir p. 262.

1148Achille Bonito Oliva, « *A la fine degli anni Settanta con la Transavanguardia, si è passati a un'arte della rappresentazione in quanto l'opera d'arte denuncia volontariamente e con grande naturalezza l'impossibilità di darsi come misura di sé e del mondo.* », *Transavanguardia*, 2002, *op. cit.*, p. 17

Cette mesure de soi et du monde était au fondement du système de pensée occidental « moderne » tel qu'il avait été mis en place par les humanistes de la Renaissance. En art, les théories de la postmodernité attaquent le discours moderniste qui a été développé en particulier aux États-Unis dans les années 1950. Il s'agit de sortir de ce que Lyotard appelle « les grands récits » en dépassant l'idée d'un progrès dans l'art qui tendrait vers l'abstraction par une succession d'avant-gardes. Achille Bonito Oliva donne cette définition de l'avant-garde, qui conditionne sa pensée de la postmodernité :

L'avant-garde, par définition, a toujours opéré à l'intérieur des schèmes culturels d'une tradition idéaliste tendant à envisager le développement de l'art comme une ligne droite, continue et progressive¹¹⁴⁹.

À l'inverse, la transavantgarde se veut un art du trouble, qui vient chahuter les systèmes bien implantés de l'idéologie politique, de la psychanalyse et de la science.

L'une des figures de la postmodernité italienne est Giorgio De Chirico, dont le parcours accidenté continue de susciter de nombreuses questions mais qui constitue un véritable paradigme. Après l'intérêt qu'a suscité la *Metafisica* à partir de 1917, le peintre occupe une place centrale dans la revue *Valori Plastici*. Il s'installe à Rome en 1918, mais n'est jamais tout-à-fait à l'aise dans la capitale. En effet, alors qu'il défend un retour au métier, commence pour lui une longue « traversée du désert » en Italie aussi bien qu'en France. Malgré des occasions régulières de présenter ses œuvres ainsi que des ventes qui ne baissent pas, le peintre se sent rejeté et incompris. Pourtant, les historiens de l'art s'accordent à dire qu'il est, à travers son œuvre comme à travers ses interventions dans *Valori Plastici*, à l'origine du réalisme magique et d'une bonne partie de la peinture des années 1920.

En 1919, comme on l'a vu, Roberto Longhi l'éreinte dans son célèbre article *Al dio ortopedico*¹¹⁵⁰. En France, André Breton lui règle son compte dans *Le surréalisme et la peinture*¹¹⁵¹ et les Surréalistes le mettent bientôt à l'index, publiant en particulier dans la Révolution Surréaliste une photographie intitulée « Ci-gît De Chirico » qui reprend l'iconographie des Places d'Italie des débuts du peintre¹¹⁵². De Chirico passe pourtant la fin des années 1920 à Paris. Il entretient alors un rapport particulièrement complexe avec son pays¹¹⁵³. C'est ainsi qu'en 1931, il n'est pas invité à la première Quadriennale pour avoir dit du mal de l'Italie¹¹⁵⁴. En revanche, lors de la deuxième édition

1149 Achille Bonito Oliva, « *L'avanguardia, per definizione, ha sempre operato dentro gli schemi culturali di una tradizione idealistica tendente a configurare lo sviluppo dell'arte come una linea continua, progressiva e rettilinea.* », *Flash Art*, op. cit.

1150 Voir p. 31.

1151 André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, N.R.F., Paris, 1928.

1152 Breton et Aragon, « Ci-gît De Chirico », *La Révolution surréaliste*, quatrième année, n° 11, 15 mars 1928, p. 7.

1153 D'autant plus complexe que ce pays, De Chirico ne l'a d'abord connu que de loin et par des représentations fantasmées, que ce soit dans son enfance en Grèce puis lors de ses voyages en Europe (Munich, Paris).

1154 Voir Claudia Salaris, *La Quadriennale, Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Marsilio, Venise, 2004, p. 32.

de la Quadriennale qui a lieu en 1935, il a droit à une salle personnelle dans laquelle il ne présente pas moins de quarante-cinq toiles¹¹⁵⁵. Mais la critique ne le suit pas et Carlo Ludovico Ragghianti, entre autres, attaque avec virulence cette exposition¹¹⁵⁶.

A la fin de la seconde guerre mondiale, De Chirico revient s'installer à Rome, *Piazza di Spagna*, avec son épouse, Isabella Paksver Far. Dans les années 1950, les récits de l'épopée abstraite et figurative le mentionnent parfois en train d'errer comme une ombre dans Rome : sa place dans l'histoire artistique apparaît peu claire et chacun souhaite manifestement l'oublier. La critique moderniste américaine, qui prédomine alors dans la pensée occidentale, condamne sans appel ses travaux postérieurs à 1919¹¹⁵⁷. De son côté, l'artiste a publié en 1945 une autobiographie cinglante¹¹⁵⁸ dans laquelle il règle ses comptes avec les milieux artistiques français et italiens. Symétriquement, dans la chronique artistique locale, il fait office de repoussoir. Ainsi, lors de l'incident créé par les membres de *Formal* à l'occasion de l'exposition de Cagli en 1947¹¹⁵⁹, le peintre Achille Perilli, qui fait partie du groupe des jeunes contestataires écrit :

Toute une décadence bourgeoise semble converger dans cette peinture, depuis la source romantique d'un De Chirico désormais défaits et décomposés, jusqu'au marécage stagnant du surréalisme européen dans sa dernière métamorphose américaine¹¹⁶⁰.

Le peintre entre alors dans sa période néo-métaphysique, produisant des œuvres qui reprennent le langage de la Métaphysique des années 1910 sans que leur statut – copies ou répliques ? – ne soit vraiment clair.

De même, parmi les artistes plus directement liés à l'École romaine, l'œuvre de Cagli est analysée en termes de modernité et de post-modernité. Fabio Benzi en fait un post-moderne en 2006 quand il écrit que l'artiste tient « un discours qui est à la fois expression poétique et *vis critica* »¹¹⁶¹. Comme on l'a vu, c'est surtout sa façon de pratiquer de façon concomitante abstraction et figuration¹¹⁶² qui en fait, dans l'esprit des commentateurs des années 1980, un post-moderne avant

1155 Les rapports de De Chirico avec le fascisme sont très problématiques. Voir à ce propos : Paolo Baldacci, « *Giorgio de Chirico corteggiò il fascismo* », *Corriere della Sera*, Milan, 9 avril 2010, p. 51.

1156 Carlo Ludovico Ragghianti, « *La seconda Quadriennale d'arte Italiana. De Chirico*, *Critica d'Arte* », n° 1, 1935, p. 51-60.

1157 Voir en particulier : Clement Greenberg, « *Giorgio De Chirico at the Acquavella Gallery* », *The Nation*, New York, 22 mars 1947.

1158 Giorgio De Chirico, *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Rome, 1945.

1159 Voir p. 240.

1160 Achille Perilli, « *Tutta una decadenza borghese sembra confluire in questa pittura dalla sorgente romantica di un De Chirico ormai sfatta e decomposta alla palude stagnante del surrealismo europeo nella sua ultima metamorfosi americana.* », *Fiera Letteraria*, Rome, 13 novembre 1947, cité dans : Fabio Benzi, *Corrado Cagli e il suo magistero : mezzo secolo di arte italiana dalla scuola romana all'astrattismo* [exposition, Pordenone, Galleria d'Arte Moderna, 13 novembre 2010-30 janvier 2011], Skira, Milan, 2010, p. 293.

1161 Fabio Benzi, « *un discorso che sia a un tempo espressione poetica e vis critica* », *Cagli* [exposition, Ancône, Mole Vanvitelliana, 12 février-4 juin 2006], Skira, Milan, 2006, p. 15.

1162 Voir p. 214.

l'heure. La cohérence de sa démarche est mise en avant par opposition à ses recherches formelles qui s'aventurent conjointement sur différents terrains. C'est ce qu'écrit Mario Penelope :

Cagli, qui a été défini comme un peintre éclectique, un peintre transformiste, un peintre qui changeait continuellement comme je l'ai souvent lu, vient de se voir reconnaître le mérite d'une continuité dans ses recherches et dans ses expérimentations¹¹⁶³.

En 1980 se tient le congrès *Cagli et la critica*¹¹⁶⁴, à l'issue de l'exposition *I tempi di Cagli*¹¹⁶⁵, organisée par Enrico Crispolti à Ancone, la ville natale de l'artiste. L'ouvrage prend des allures de plaidoyer pour la réhabilitation de l'artiste, autour de l'idée selon laquelle Cagli était trop en avance sur son temps pour avoir été bien compris de ses contemporains¹¹⁶⁶. Mais c'est aussi une réflexion plus générale sur le rôle de la critique et ses limites.

Pour développer la nouvelle approche dominante de l'œuvre de Cagli, l'historien de l'art Francesco Poli fait explicitement le lien avec De Chirico :

A mon avis, la dimension spéculaire qui caractérise l'attitude de recherche de Cagli s'éclaire avec suffisamment de profondeur à condition de considérer De Chirico comme une référence privilégiée¹¹⁶⁷.

L'historien de l'art ne pense pas seulement au De Chirico métaphysicien, mais à tout le développement de la carrière de l'artiste, avec ses surprenants retours en arrière, que ce soit pour regarder dans son propre travail ou dans les œuvres des maîtres anciens.

Enfin, d'une façon un peu similaire, l'œuvre d'Alberto Ziveri, dont on a vu le désarroi dans lequel elle plongeait la critique de l'après-guerre, trouve des clefs de lecture nouvelles. Le travail de Ziveri comme enseignant – il a été professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Rome, charge qu'il a assumée avec beaucoup de conscience – porte ses fruits, malgré les critiques de Venturoli¹¹⁶⁸. En 2005, une exposition modeste, organisée en grande partie par sa veuve (son modèle Nella, épousée en 1951) confronte une série d'incisions du maître et de travaux d'artistes proches de Ziveri, dont certains étaient ses élèves, et tous des amis. Cependant, cette descendance se montre peu originale dans son travail et elle a du mal à se détacher dans le panorama de la peinture italienne.

Héritiers plus novateurs, les postmodernes apprécient son usage de la citation qui ne se

1163 Mario Penelope, « *A Cagli che è stato definito un pittore eclettico, un pittore trasformista, un pittore che cambiava, continuatamente come ho letto spesso, oggi viene riconosciuto il merito di una continuità della sua ricerca e della sua esperienza.* », « *Umanità e solitudine di Cagli* », *Corrado Cagli e la critica*, op. cit., p. 126.

1164 *Corrado Cagli e la critica*, op. cit.

1165 *I Tempi di Cagli* [exposition, Ancone, Chiesa del Gesù, Palazzo degli Anziani, 12 juillet-30 septembre 1980], Cassa di Risparmio di Ancona, Ancone, 1980.

1166 Le texte de Marcello Venturoli est symptomatique à cet égard : « *"Incomprensione" verso Cagli* », *Cagli e la critica*, op. cit., p. 117-122. Le critique cherche avec honnêteté à comprendre les raisons de ses préventions contre le peintre et conclut que son œuvre lui paraissait, à l'époque de sa réalisation, manquer de modernité.

1167 Francesco Poli, « *A mio parere la specularità che caratterizza l'atteggiamento di ricerca di Cagli si chiarisce in modo sufficientemente esauriente solo se si considera come riferimento privilegiato De Chirico.* », « *Il « problema » Cagli* », *Cagli e la critica*, op. cit., p. 73.

1168 En 1962 (voir p. 261).

camoufle pas dans une réélaboration des formes mais n'hésite pas à reprendre des éléments d'œuvres existantes pour les combiner à d'autres. Ainsi par exemple, la *Danae*¹¹⁶⁹ de Ziveri doit beaucoup à celle de Rembrandt¹¹⁷⁰, en particulier sa composition générale assez proche (si ce n'est que la position de la femme est différente et que Ziveri a simplifié la narration en se concentrant sur le nu féminin) et une même luminosité dorée. De plus, le mélange que le Romain réalise dans ses toiles entre histoire de l'art savante et thématiques plébéiennes (en particulier dans les rixes) plaît aussi, tout comme la sensualité crue de ses représentations. Enfin, les modernes apprécient chez Ziveri une ironie diffuse, un rapport distant à la grande peinture comme aux scènes de son temps.

Ces figures isolées contribuent à amener la lumière sur les artistes qui les entourent. Néanmoins, un pas essentiel pour la reconnaissance de l'École romaine est franchi lorsque le lien est fait avec d'autres mouvements européens similaires : le mouvement cesse d'être perçu dans sa seule dimension nationale pour être compris dans un ensemble plus vaste, ce qui permet de le voir sous un nouvel angle.

c) Les réalismes

La rupture intervient hors d'Italie, lors de l'exposition souvent désignée sous le nom *Les réalismes* mais dont l'intitulé exact est : *Les réalismes entre révolution et réaction, 1919-1939*¹¹⁷¹, qui se tient en 1980 au Centre Georges Pompidou à Paris. Elle est organisée par Jean Clair (de son vrai nom Gérard Régnier, né en 1940) qui, entre autres, avait déjà été commissaire d'une exposition controversée sur Marcel Duchamp¹¹⁷² trois ans plus tôt au même endroit. L'Italie et l'Allemagne sont, avec la France, les principaux pays étudiés. L'exposition s'ouvre en effet sur la situation italienne et nombreux sont les événements (conférences sur l'architecture, la métaphysique ou encore Casorati, « revue parlée » sur Alberto Savinio...) organisés autour de l'Italie à cette occasion : même si des éléments matériels ont joué (en particulier la proximité temporelle de l'exposition *Metafisica anni Venti*¹¹⁷³ qui avait eu lieu à Bologne quelques mois plus tôt, dont le matériel est mis à disposition des organisateurs des *Réalismes*), l'art italien sert manifestement de paradigme pour la démarche menée. L'étude de l'Italie est menée par Fanette Roche-Pézarid (1924-2009), une italianiste française qui s'est spécialisée dans l'étude de l'art italien de l'entre-

1169Alberto Ziveri, *Danae*, 1943, huile sur toile, 132 x 155 cm, Rome, coll. particulière (reproduit en annexe, Fig. 73).

1170Rembrandt van Rijn, *Danae*, 1636, huile sur toile, 185 cm x 203 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage (reproduit en annexe, Fig. 74).

1171Jean Clair, *Les réalismes entre révolution et réaction, 1919-1939* [exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 17 décembre 1980-20 avril 1981 ; Berlin, Staatliche Kunsthalle, 10 mai-30 juin 1981], Musée National d'Art Moderne, Paris, 1980

1172Jean Clair, *Marcel Duchamp, rétrospective*, [exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 2 février-2 mai 1977], Musée National d'Art Moderne, Paris, 1977.

1173Dir. Renato Barilli et Franco Solmi, *La Metafisica : gli anni Venti* [exposition, Bologne, Galleria d'Arte Moderna, mai-août 1980], Grafis Industrie Grafiche, Bologne, 1980, 2 vol.

deux-guerres¹¹⁷⁴.

Le commissaire s'oppose directement au principe de l'exposition *Cubism and Abstract Art*¹¹⁷⁵ qui avait eu lieu au MoMA en 1936. Dans le catalogue en effet, Alfred H. Barr présentait l'art du début du XX^{ème} siècle comme une succession d'« ismes », dans laquelle la contribution de l'Italie se limitait au futurisme. La position de Jean Clair est en réalité militante : l'historien de l'art cherche à montrer que la crise des avant-gardes telle qu'elle se révèle à partir des années 1970 trouve des germes bien plus tôt, dans les années 1920 – 1930. Son exposition se veut une grande étude sans précédent à un niveau international, dans la lignée des premières expositions du centre Georges Pompidou (Paris-New-York, Paris-Berlin et Paris-Moscou¹¹⁷⁶). Elle présente :

des artistes pour qui l'idée d'une rupture – comme celle par exemple de l'impressionnisme – est impensable et qui ne reconnaissent pas comme leurs les solutions proposées par les avant-gardes¹¹⁷⁷.

Le propos s'élève donc contre le récit inexact qui consiste à présenter la scène artistique de l'entre-deux-guerres comme traversée d'une opposition binaire entre un retour à l'ordre unanimement conservateur et des avant-gardes résolument progressistes. La situation n'était pas perçue de façon aussi tranchée à l'époque : Jean Clair défend ainsi l'idée d'un large *continuum* dans les positions des artistes et les formes. Par ailleurs, l'exposition réhabilite *Novecento* comme « une image stylistique originale », la sortant de son statut univoque de mouvement ayant vocation à donner des images au régime.

L'exposition provoque d'importantes polémiques, elle est en particulier accusée de servir une position réactionnaire qui rejette violemment les tendances artistiques les plus récentes. En Italie, en revanche, elle crée un complexe d'infériorité, comme cela se traduit dans une interview de Maurizio Fagiolo dell'Arco pour le magazine *Panorama*, dans laquelle l'historien de l'art déclare :

Avec « Les Réalismes », Jean Clair nous a envoyé à la figure Casorati et Guidi, il nous a fait estimer Sironi à sa juste valeur. Des peintres qu'il y a dix ans, personne ne voyait ni ne voulait. Aujourd'hui, ce

1174 Fanette Roche-Pézarid a d'abord travaillé sur le Futurisme. Elle organise quelques années plus tard avec Pierre Milza le colloque : *Art et fascisme : totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France des années 30 à la défaite de l'axe* [colloque, Paris, 6-7 mai 1988], Ed. Complexe, Bruxelles, 1989. Elle a aussi écrit « L'art italien pendant le fascisme », dir. Jean-Paul Ameline, *Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique* [exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 19 décembre 1996-7 avril 1997], Flammarion, Paris, 1996.

1175 Alfred H. Barr, *Cubism and Abstract Art* [exposition, New-York, MoMA, 2 mars-19 avril 1936], MoMA, New-York, 1936. Voir p. 237.

1176 Hélène Seckel-Klein, Daniel Abadie et Alfred Pacquement, *Paris - New York* [exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 1er juin-19 septembre 1977], Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1977 ; *Paris - Berlin : rapports et contrastes France-Allemagne, 1900-1933* [id., 12 juillet-6 novembre 1978], id., 1978 et *Paris-Moscou, 1900-1930 : arts plastiques, arts appliqués et objets utilitaires ...* [id., 31 mai-5 novembre 1979], id. 1979.

1177 Selon communiqué de presse disponible sur le site du centre Pompidou consulté le 10 août 2013 : http://www.centrepompidou.fr/media/imgcoll/Collection/DOC/M5050/M5050_A/M5050_ARCV001_CMP-2007061.pdf

sont des tableaux qui reviennent sur le marché parce qu'on nous les a montrés de l'étranger¹¹⁷⁸.

En Italie l'exposition sur la métaphysique des années 1920 avait déjà attiré l'attention sur cette période. Au même moment, tout un courant d'étude autour de l'entre-deux-guerres se met en place en Italie. C'est dans cette mouvance, par exemple, que l'historienne de l'art Rossana Bossaglia (1925 – 2013) publie une première étude d'importance sur le *Novecento italiano*¹¹⁷⁹. De même, en 1982, Renato Barilli organise une vaste exposition intitulée *Anni Trenta, arte e cultura in Italia* à Milan¹¹⁸⁰. Il s'agit d'une exposition ambitieuse, qui a nécessité deux ans de préparation, et se développe dans trois lieux différents : la *Galleria del Sagrato*, le *Palazzo reale* et le palais de l'*Arengario*. Dans son texte introductif, Barilli se justifie du choix de la période en montrant que c'est un ensemble cohérent et en s'appuyant sur les expositions du même genre qui ont lieu depuis quelques années. Une section dirigée par Flavio Caroli et intitulée « *Anni Trenta – anni ottanta* » convoque Cucchi et Clemente pour relire l'art des années Trente. Cette exposition constitue un précédent important pour de nombreux travaux dans la décennie et elle reste une référence vingt ans plus tard¹¹⁸¹. Enfin, des rétrospectives monographiques sont consacrées à des figures de l'époque. Dario Durbé, arrivé depuis peu à la tête de la GNAM, inaugure un programme d'événements autour du premier XX^{ème} siècle italien par une rétrospective Armando Spadini en 1983¹¹⁸².

Conclusion

Ainsi, au début des années 1980; tous les facteurs semblent réunis pour un retour de L'École romaine sur la scène artistique. Parmi ces facteurs déterminants, il y a un rapport un peu plus distancié – sinon entièrement apaisé – des Italiens à l'entre-deux-guerres, un intérêt général renouvelé pour la peinture et en particulier pour la figuration et enfin le regard positif de l'étranger sur l'art italien du XX^{ème} siècle. Le mouvement bénéficie de surcroît du complexe d'infériorité du monde de l'art italien, marqué par le spectre d'un provincialisme qui l'empêche de voir jusqu'à ses propres réussites.

Vingt ans plus tard, les récits de la transavantgarde sont eux-mêmes remis en cause. Ainsi

1178Maurizio Fagiolo dell'Arco, « *Jean Clair con « Les Réalistes » ci ha sbattuto in faccia Casorati, Guidi, ci ha fatto vedere Sironi nel suo giusto merito. Pittori che dieci anni fa nessuno vedeva e nessuno vedeva e voleva. Oggi sono quadri che rientrano di nuovo in un mercato perché ce l'hanno insegnato da fuori.* », cité dans : Corrado Augias, « *Pigri violenti fumaroli* », *op. cit.*, p. 244.

1179Rossana Bossaglia, Claudia Gian Ferrari et Marco Lorendi, *Il Novecento italiano : storia, documenti, iconografia*, Feltrinelli, Milan, 1979.

1180Dir. Renato Barilli, *Anni Trenta, arte e cultura in Italia* [exposition, Milan, Palazzo Reale, Arengario et Galleria del Sagrato, 27 janvier-30 avril 1982], Mazzotta, Milan, 1982.

1181Elle est souvent évoquée à propos de la récente exposition : dir. Antonello Negri, Silvia Bignami, Paolo Rusconi et Giorgio Zanchetti, *Anni Trenta. Arti in Italia oltre il fascismo* [exposition, Florence, Palazzo Strozzi, 22 septembre 2012-27 janvier 2013], Giunti, Florence, 2012.

1182Dir. Dario Durbé, Patrizia Rosazza Ferraris et Lela Titonel, *Armando Spadini* [exposition, Rome, GNAM, 24 novembre 1983-22 janvier 1984], Electa, Milan, 1983.

que l'écrit l'historien de l'art Arturo Carlo Quintavalle dans *Il Corriere della Sera* en 2007 :

Je crois que s'est désormais établie, à Rome, une façon de raconter l'histoire de l'art, et de la peinture en particulier. Réfléchissez : cela commence avec l'École romaine, celle de Scipione, Mafai, Antonietta Raphaël ; cela continue dans l'immédiat après-guerre avec la *Scuola di Via Cavour*, avec Guttuso mais aussi une série de jeunes [...] ; puis vient l'École dite de la *Piazza del Popolo*, du nom du café où, dans les années 1960 et 1970 et même ensuite se retrouvent les artistes, de Schifano à Angeli, de Festa à Lo Savio et tant d'autres. Tout se passe comme si, pour raconter l'art à Rome, une génération après l'autre, l'attention des critiques s'était focalisée sur un groupe et le mettait en avant en tant que tel [...] ¹¹⁸³.

A ce moment-là, l'École romaine n'est déjà plus aussi visible que dans les années 1980. Cependant, grâce au travail de plusieurs chercheurs qui mettent en avant les œuvres de l'École romaine à travers des galeries privées et des musées, le mouvement est devenu un classique, qui est collectionné est présent sur les cimaises des musées.

1183 Arturo Carlo Quintavalle, « *Credo che a Roma un modo di raccontare la storia dell'arte, e della pittura sopra tutto, si sia ormai stabilizzato. Pensate, si comincia con la Scuola Romana, quella di Scipione, Mafai, la Raphael; si continua nel primo dopoguerra con la Scuola di Via Cavour, con Guttuso ma anche una serie di giovani e con gli altri [...]; poi c'è la Scuola detta di Piazza del Popolo, il caffè dove negli anni '60 e '70 e ancora dopo si ritrovavano gli artisti, da Schifano ad Angeli, da Festa a Lo Savio e tanti altri. E' come se, per raccontare l'arte a Roma, una generazione dopo l'altra la attenzione dei critici si fosse focalizzata su un gruppo e lo portasse avanti in quanto tale [...]* », « *Il mito delle Avanguardie e il club di via degli Ausoni* », *Corriere della Sera*, Milan, 31 mars 2007, p. 15.

B : De nouveaux discours concurrentiels (1983-1988)

Introduction : chercheurs et galeristes

Les premières tentatives pour (re)mettre en avant l'École romaine sont menées au début des années 1980 par des chercheurs qui travaillent souvent main dans la main avec des galeries privées tandis que les musées ne s'intéressent au mouvement que dans un deuxième temps. Parmi ces initiatives visant à valoriser l'École romaine, on peut dégager au moins deux grandes lignes concurrentes qui débouchent sur un foisonnement d'actions parfois contradictoires mais qui, par leur coexistences, se renforcent et se légitiment mutuellement.

Avec les travaux de ces précurseurs et avec surtout les expositions susceptibles d'attirer le grand public, l'École romaine sort du cercle des quelques intéressés auquel elle était cantonnée pour entrer dans le débat national. Cela est perceptible à ce que, désormais, elle est l'objet de débats dans la presse populaire, notamment magazine (les « *rotocalchi* ») et plus seulement dans les publications spécialisées.

1) Fagiolo vs Benzi : le temps des chercheurs

On assiste dès les années 1980 à la mise en place par des figures de formation universitaire d'un récit « officiel » de l'histoire de l'École romaine, légitimé par des sources savantes et repris dans ses grandes lignes à chaque fois ou presque qu'il est question du sujet. Ce récit retrace un certain nombre d'étapes autour desquelles se cristallisent bientôt les principales questions sur l'École romaine : à quand faire remonter le début du mouvement ? À la *Scuola di via Cavour* ou au réalisme magique des années 1920 ? Et à l'autre bout, que faire des mouvements qui le suivent ?

À regarder la bibliographie, il apparaît clairement que, jusqu'à la fin du XX^{ème} siècle, deux chercheurs en particulier se disputent la majorité des études sur les productions de l'École romaine. Ces deux personnalités ont aussi en commun de se situer, par leur action, à mi-chemin entre le chercheur et l'expert, en ce que leur travail d'historien est toujours en lien avec une activité de conseil auprès de galeristes, de collectionneurs et de musées. C'est pourquoi il semble important de revenir sur leurs personnalités pour comprendre comment ces figures, leurs méthodes et leurs intérêts façonnent l'identité du mouvement telle qu'elle est encore conçue aujourd'hui.

a) Maurizio Fagiolo dell'Arco et son « école »

Maurizio Fagiolo dell'Arco (1939 – 2002) est le fils d'un architecte¹¹⁸⁴ qui est également

¹¹⁸⁴Mario Fagiolo a notamment dessiné en les plans de la fontaine de la *Piazza Tacito* à Terni (Ombrie) pour la vasque de laquelle Cagli réalise une décoration en mosaïques sur le thème du Zodiaque. Inaugurée en 1936, la fontaine a été détruite pendant la guerre et restaurée dans les années 1960.

poète¹¹⁸⁵ en dialecte romain. Il naît et grandit à Rome tout comme son frère, Marcello, né en 1941, qui devient lui aussi historien de l'art¹¹⁸⁶. De son attachement à sa ville natale lui vient sans doute le désir de se spécialiser dans l'étude de l'art baroque et de là, peut-être son intérêt pour la *Scuola di via Cavour* dont on a souvent dit que les œuvres effectuaient un retraitement moderne de l'esthétique du baroque romain. Fagiolo dell'Arco est l'élève de Giulio Carlo Argan à l'université *La Sapienza* dans les années 1960. C'est avec ce dernier qu'il rédige la première monographie sur Giuseppe Capogrossi en 1967¹¹⁸⁷. Parallèlement, il s'intéresse au *Pop Art* et aux expressions artistiques qui se développent à ce moment-là¹¹⁸⁸. Pourtant, une fois ses études terminées, il décide de ne pas poursuivre dans la voie universitaire. Il commence alors à mener une activité de chercheur indépendant tout en collectionnant l'art baroque¹¹⁸⁹. Il épouse Maria Beatrice Mirri, professeur de droit pénal à l'université *La Sapienza* dont la sœur, l'artiste Sabina Mirri (née en 1957), a connu un certain succès au début des années 1980 aux côtés de la post-transavantgarde romaine.

Dès 1978, il rédige avec l'historienne de l'art Ester Coen une monographie sur la sculpture d'Antonietta Raphaël¹¹⁹⁰ parue chez l'éditeur universitaire Bulzoni. Il est âgé d'une quarantaine d'années quand il commence à s'intéresser de plus près à l'École romaine, au début des années 1980. En 1999, il raconte ainsi sa première acquisition d'une œuvre de Trombadori, réalisée vingt ans auparavant :

Au cours d'une lointaine vente *Finarte* (au tout début des années 1980), j'acquis pour ma collection une nature-morte de Trombadori. Elle ne coûtait pas cher. Elle a une grande importance historique parce qu'elle a été peinte pour la première exposition du *Novecento Italiano*. [...] Quand on la voit par hasard, dans la pénombre, on la prend pour un Giorgio de Chirico¹¹⁹¹.

L'étude de l'École romaine offrait alors une possibilité exaltante de découvrir des documents inédits, de faire ouvrir des archives familiales encore vierges de tout regard étranger, de faire parler des descendants d'artistes qui, pour la plupart, ne demandaient que cela. En privé, Beatrice Mirri, la veuve de Fagiolo, raconte aussi que son mari avait l'habitude de fréquenter les foires et les libraires

1185 Mario Fagiolo, de son nom de plume dell'Arco. Son fils accolera les deux noms. Il a publié plusieurs recueils de poésies.

1186 Ensemble, ils écrivent en particulier un ouvrage qui fait date sur Le Bernin : Maurizio et Marcello Fagiolo, *Bernini : una introduzione al gran teatro del barocco*, Bulzoni, Rome, 1967.

1187 Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Capogrossi*, Editalia, Rome, 1967.

1188 Il publie en particulier un ouvrage qui fait le point sur les tendances artistiques les plus récentes en Italie : *Rapporto 60 : Le arti oggi in Italia*, Bulzoni, Rome, 1966.

1189 En 1999, il donne sa collection au Palazzo Chigi d'Ariccia (Latium) pour former le *Museo del Barocco Romano* qui ouvre ses portes après la mort du chercheur, en novembre 2008.

1190 Ester Coen, Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Raphaël : scultura lingua viva*, Bulzoni, Rome, 1978.

1191 Maurizio Fagiolo dell'Arco, « *In una lontana asta Finarte (primi anni ottanta) acquistai per la mia collezione una natura morta di Trombadori. Non costava molto. Era molto importante storicamente perché era stata dipinta per la Prima Mostra del Novecento Italiano. [...] Quando la vedono per caso, nella penombra, la credono di Giorgio de Chirico.* », dir. Valerio Rivosecchi, *Francesco Trombadori : I paesaggi del silenzio, 1945-1961*, Archivio della Scuola Romana, Rome, 1999, note en bas de page, p. 8. L'historien précise aussi qu'il possède toujours l'œuvre, qui se trouve dans sa maison de campagne.

d'occasion en quête de catalogues rares et de documents de toutes sortes¹¹⁹².

En dehors d'une admiration sincère pour les œuvres et les artistes de l'École romaine, Maurizio Fagiolo dell'Arco exprime aussi souvent une certaine nostalgie pour un temps qu'il n'a pas connu et dont les œuvres sont pour lui les reflets. Pris dans ce mode de pensée, ses écrits ne sont pas exempts de certains parti-pris. Fagiolo s'en prend par exemple à plusieurs reprises à Guttuso qu'il accuse d'avoir repoussé dans l'obscurité ses anciens compagnons. Ainsi, il écrit en 2002 :

Il suffit de voir comment est oblitéré le travail des peintres de l'École romaine qui sont devenus de grands réalistes (Mario Mafai, Alberto Ziveri) ou des néo-cubistes sincères (Fausto Pirandello) ; il suffit de voir comment est refoulé le réalisme existentiel (Renzo Vespignani, Titina Maselli). Réalité = vérité = Guttuso¹¹⁹³.

Le chercheur se montre particulièrement exaspéré par la situation de l'art contemporain. Ainsi, lors d'un entretien paru dans *Panorama* en 1983, à la question de savoir si l'art italien de l'entre-deux-guerres n'était pas provincial par rapport aux courants qui ont marqué l'histoire de l'art européen, il répond :

Provincial, pour moi, est tout ce qui se fait aujourd'hui dans la culture italienne. C'est provincial que de faire une exposition Braque à Bari, provincial au sens de province d'empire, c'est provincial que de faire une exposition Andy Warhol au Capitole, honneur qui a été refusé, en son temps, à De Chirico par le maire de Rome¹¹⁹⁴.

Le critique rejette en bloc Mondrian et le *Pop Art* qu'il avait pourtant apprécié dans sa jeunesse mais qui lui semble désormais nettement surévalué, critiquant vertement Warhol et Rauschenberg¹¹⁹⁵. Pour lui, le monde de l'art se fourvoie complètement et il faut en revenir à l'esthétique de Croce et aux notions de beau et de laid pour hiérarchiser les productions contemporaines.

Il se montre aussi très nationaliste, déclarant notamment avoir organisé l'exposition de 1983¹¹⁹⁶ au retour d'un voyage en Allemagne au cours duquel il avait vu en quelle considération étaient tenus les artistes italiens à l'étranger alors que ceux-ci étaient loin de bénéficier de la même fortune dans leur propre pays. De même, ce qu'il a principalement retenu de l'exposition parisienne

1192 En 2011, suite à plusieurs tentatives infructueuses pour transférer les papiers du chercheur dans différents centres d'archives, l'essentiel de sa bibliothèque et de ses documents de travail autour de l'École romaine était encore conservé par sa veuve dans son domicile privé et consultable sur rendez-vous. En revanche, sa bibliothèque portant sur l'art baroque avait été donnée à la Pontificia Università Gregoriana. Voir : *Catalogo Maurizio Fagiolo dell'Arco, Il Fondo librario donato alla Biblioteca della Pontificia Università Gregoriana da Maria Beatrice Mirri*, Ed. GBPress, Rome, 2010.

1193 Maurizio Fagiolo dell'Arco, « Basti vedere come viene annullato il lavoro dei pittori della Scuola romana che sono diventati grandi realisti (Mario Mafai, Alberto Ziveri) o sinceri neocubisti (Fausto Pirandello) ; basta vedere come viene rimosso il realismo esistenziale (Renzo Vespignani, Titina Maselli). Realtà = verità = Guttuso. », dir. Claudia Terenzi, *Roma 1948-1959, Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*, Skira, Milan, 2002, p. 55.

1194 Maurizio Fagiolo dell'Arco, cité dans : Corrado Augias, « Provinciale per me è tutto quello che si sta facendo oggi nella cultura italiana. Provinciale è fare la mostra di Braque a Bari, provinciale nel senso di provincia dell'impero, provinciale è fare la mostra di Andy Warhol in Campidoglio. Onore che venne negato a De Chirico dall'allora sindaco di Roma. », « Pigri violenti fumaroli », *Panorama*, Mondadori, Milan, 16 mai 1983, p. 226-244.

1195 *Id.*

1196 Voir p. 309.

Les Réalismes de 1980¹¹⁹⁷, c'est la façon dont la peinture italienne se détachait nettement, à son avis, de toutes les autres œuvres par sa qualité.

La posture scientifique de Maurizio Fagiolo dell'Arco se caractérise enfin par son refus de prendre de front le problème politique qui se pose nécessairement lors de l'étude de ce phénomène de l'entre-deux-guerres. En 1983, à la question de savoir s'il n'a pas peur que l'exposition qu'il organise permette une réévaluation du fascisme dans un sens positif, il répond par une boutade : « Je n'ai pas peur de tout cela. C'est la politique d'aujourd'hui qui me fait peur. *Parce sepultos.* »¹¹⁹⁸. Pour Fagiolo, qui se montre en cela disciple de l'idéalisme de Croce, l'art doit être détaché du contexte dans lequel il apparaît car il suit un développement propre, autonome. Le chercheur s'appuie alors sur les discours des descendants des artistes qui tendent à montrer que leurs parents n'ont eu que des liens fortuits ou bien contraints et forcés avec le régime fasciste. Une telle position doit aussi se comprendre par rapport au récit de la « redécouverte » de l'École romaine tel qu'il s'impose dans les années 1980 et qui consiste à présenter le mouvement comme injustement oublié pour des raisons politiques qu'il convient désormais d'écarter tant elles ont perdu, selon les tenants d'un tel discours, de leur actualité.

Enfin, dans son œuvre de défense et d'étude de l'École romaine, Fagiolo entretient des liens étroits avec la galeriste Netta Vespignani qui finance une partie de ses recherches en vendant les œuvres qu'il promeut.

Mort prématurément en mai 2002, Fagiolo laisse beaucoup de regrets sincères chez les nombreux scientifiques qui ont travaillé avec lui¹¹⁹⁹ : sa vie durant en effet, il a su transmettre son idéal de partage, son goût pour la quête de connaissance et susciter des vocations de chercheurs chez ceux qui l'ont côtoyé. C'est le galeriste Paolo Baldacci¹²⁰⁰ qui évoque le mieux sa générosité de scientifique, le décrivant comme quelqu'un de très inventif, capable d'intuitions fulgurantes tout comme d'une vraie solidité dans la recherche, même si celle-ci ne se coule pas dans un discours répondant aux normes académiques :

Il était curieux et avait une certaine fantaisie (aujourd'hui, nous appellerions cela un créatif), qu'il traduisait dans un style qui paraissait avoir horreur de tout approfondissement et d'une trop grande précision. Cependant, à chaque fois que l'on a de nouveau ce style entre les mains, même avec le temps, on s'aperçoit qu'il y a énormément de choses qui sont ensuite devenues des sujets d'études en soi dont il avait déjà eu l'intuition auparavant¹²⁰¹.

1197 Voir p. 294.

1198 Maurizio Fagiolo dell'Arco, « *Io non ho paura di queste cose. E' la politica di oggi che mi fa paura, non quella di ieri. Parce sepultos.* », cité dans Corrado Augias, « *Pigri violenti fumaroli* », *op. cit.*

1199 Voir par exemple l'article de son ami Maurizio di Puolo pour les dix ans de sa disparition : « *Caro Maurizio, mi manchi. Tuo Maurizio* », *Il Giornale dell'Arte*, Allemandi, Turin, n° 320, mai 2012.

1200 Voir aussi le témoignage de Beatrice Mirri : « *Ritratto di Maurizio Fagiolo dell'Arco* », *Catalogo Maurizio Fagiolo dell'Arco, op. cit.*, p. XVII-XIV.

1201 Paolo Baldacci, « *Era curioso e aveva fantasia (un creativo si direbbe oggi), e la traduceva in uno stile che*

La méthode de Fagiolo dell'Arco, telle qu'elle est décrite par ses collaborateurs et qu'elle se perçoit dans son travail, repose sur l'importance accordée au document, de quelque nature que ce soit (correspondance, photographie d'accrochage, dessin préparatoire...). Il convient de montrer de montrer ce document (que ce soit l'original dans le cadre d'une exposition ou en reproduction dans un livre) autant que l'œuvre, car les deux éléments participent d'une même compréhension d'un phénomène artistique. Cette méthode lui vient de son habitude de l'étude de l'art ancien et il cherche à la transposer pour des œuvres qui, parce qu'elles sont peu éloignées dans le temps, font surtout l'objet d'interprétations plus ou moins rigoureuses.

D'autre part, Fagiolo a tendance à présenter sa pensée de façon thématique, pour créer des éléments de compréhension entre des trajectoires d'artistes et des réalisations à chaque fois singulières. C'est ainsi que ses travaux, tout comme ceux de ses assistants, suivent tous un plan à peu près similaire : ils portent d'abord sur le cadre géographique d'un courant artistique (généralement présenté par des paysages), puis sur ses acteurs (la section est alors composée de portraits et d'autoportraits), avant d'établir un déroulé chronologique des principales étapes du mouvement par des œuvres-clés et des représentations de l'histoire en marche. L'œuvre d'art est donc comprise comme une émanation d'un climat culturel et pour pénétrer son sens profond, il faut saisir, de façon quasi atmosphérique autant qu'intellectuelle, ce climat. En 1988, l'historien Luciano Caramel revient sur la conception de l'exposition du Palazzo Reale de Milan qui fait appel à toute la sensibilité du visiteur¹²⁰² :

Le visiteur – que Fagiolo en vient, de façon significative, à appeler "témoin" – se trouve comme immergé et, pas-à-pas, est amené à parcourir des faits présentés *in progress*, presque en direct¹²⁰³.

Les œuvres et surtout leur confrontation doivent, pour Fagiolo, parler d'elles-mêmes. Son objectif est de reconstruire une époque dans toute sa complexité par l'expérience directe que propose l'exposition comme le livre plutôt que par le discours historique. De là provient l'intérêt très fort qu'il porte aux *realia*, en particulier aux lieux de vie, de travail et même de détente des artistes ainsi que l'importance accordée dans ses travaux à la parole de l'artiste par rapport aux textes critiques.

Un premier moment de son étude de l'École romaine s'achève avec l'exposition *Scuola*

sembrava rifuggire dagli approfondimenti e dalle troppe precisazioni, ma ogni volta che lo si riprende in mano, anche a distanza di tempo, ci si accorge che tante cose che poi sono state oggetto di studi separati lui le aveva già intuite prima. », « Ricordo di Maurizio Fagiolo dell'Arco », Ada Masoero, Beatrice Marconi, Flavia Mattiti, *L'officina del mago : l'artista nel suo atelier : 1900-1950*, Skira, Milan, 2003, p. 49-50.

1202 Voir ci-dessous.

1203 Luciano Caramel, « *il visitatore – che Fagiolo significativamente giunge a chiamare "testimone" – si trova immerso e, passo dopo passo, si trova a ripercorrere dei fatti in progress, quasi in diretta.* », « *Scuola romana, anzi italiana* », *Il Giornale Nuovo*, Milan, 24 avril 1988.

Romana : artisti tra le due guerre, organisée au *Palazzo Reale* de Milan en 1988¹²⁰⁴ qui constitue un véritable point d'arrivée et qui est comme une mise en forme de son livre de 1986¹²⁰⁵. Le chercheur statue alors sur l'identité de l'École romaine :

Ces derniers temps, il y a tellement d'artistes qui ont retrouvé leur juste place. L'École romaine ne procède pas de façon linéaire (ce n'est pas un style) et elle ne fait pas montre d'ouvertures habilement politiques (ce n'est pas une tendance). Dans le monde schizoïde de l'entre-deux-guerres, elle se configure plutôt comme un courant : une série d'ondes successives qui, toujours égales à elles-mêmes, varient suivant la force avec laquelle elles se chevauchent. L'étiquette "d'École de Rome" apparaît clairement dans le texte de 1933 de Waldemar-George (mais elle est aussi présente chez Oppo, Cagli, Guttuso). Récemment, elle a été redécouverte comme une locution non seulement commode mais aussi subtilement qualifiante : un peu comme "l'École de Paris"¹²⁰⁶.

Cette image de l'École romaine comme une série de vagues successives est promise à un grand avenir et elle est souvent reprise comme la plus adéquate à décrire le phénomène.

La dernière exposition de Maurizio Fagiolo dell'Arco fut *Roma 1948 – 1959 : Arte, cronaca e cultura: dal Neorealismo alla Dolce vita* au *Palazzo delle Esposizioni* de Rome en 2002¹²⁰⁷. Elle montre un intérêt croissant pour une période plus récente que l'entre-deux-guerres. Travaillant toujours sur le baroque¹²⁰⁸ il avait fait paraître, quelques temps avant sa mort, un ouvrage consacré au Bernin¹²⁰⁹. Publié de façon posthume, un manuel passe en revue les différents mouvements figuratifs de l'entre-deux-guerres¹²¹⁰. Par ailleurs, il a laissé un certain nombre de projets en cours que ses collaborateurs ont mené à bien.

D'un enthousiasme communicatif, Fagiolo réunit autour de lui un groupe de jeunes gens à qui il transmet ses méthodes et qui continuent son travail après sa mort. Parmi ces disciples, Valerio Rivosecchi, le fils du poète Mario Rivosecchi (1894 – 1981) est l'un des plus fidèles. Il participe déjà à l'exposition *Roma appena ieri*¹²¹¹ en 1986, à peine diplômé de l'université et cosigne avec

1204Dir. Emily Braun, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi, *Scuola Romana : artisti tra le due guerre* [exposition, Milan, Palazzo Reale, 13 avril-19 juin 1988], Mazzotta, Milan, 1988.

1205Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi, *Scuola romana : pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, De Luca, Rome, 1986.

1206Maurizio Fagiolo dell'Arco, « *In questi anni tanti artisti hanno ritrovato la loro giusta scena. La Scuola Romana non procede lineare (non è stile) e non mostra aperture abilmente politiche (non è tendenza). Nel mondo schizoide tra le due guerre, si configura piuttosto come una corrente: una serie successiva di ondate che, sempre uguali a se stesse, variano proprio in forza del loro accavallamento. L'etichetta "École de Rome" appare chiaramente nel testo di Waldemar George del 1933 (ma è presente anche in Oppo, Cagli, Guttuso). Nei tempi recenti si è riscoperta come dizione non solo comoda ma sottilmente qualificante : un po' come "École de Paris".* », Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giovanni Audoli, *Scuola romana a Torino, 1986 – 1989*, Allemandi, Turin, 1989.

1207*Roma 1948 – 1959 : Arte, cronaca e cultura: dal Neorealismo alla Dolce vita* [exposition, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 30 janvier-8 juillet 2002], Skira, Milan, 2002.

1208Les assistants de Fagiolo racontent que celui-ci avait l'habitude de diviser sa semaine en consacrant des journées fixes à l'un de ses objets d'étude uniquement : impossible, alors, de lui parler de l'École romaine s'il travaillait sur Le Bernin !

1209Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Berniniana. Novità sul regista del barocco*, Skira, Milan, 2002.

1210Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Classicismo pittorico : Metafisica, Valori Plastici, Realismo Magico e "900"*, Costa & Nolan, Milan, 2006.

1211Valerio Rivosecchi, Antonello Trombadori, *Roma appena ieri nei dipinti italiani del Novecento, una magica « promenade » attraverso la Capitale fissata per sempre nelle immagini dei pittori che ne furono interpreti tra il*

Fagiolo l'important ouvrage sur l'École romaine qui paraît la même année¹²¹². Il est aujourd'hui professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Naples. Resté proche de Netta Vespignani, il participe aux activités de sa galerie, en particulier à l'organisation des expositions et à la rédaction des catalogues. Son dernier travail est d'ailleurs l'édition du catalogue raisonné des peintures de Renzo Vespignani¹²¹³.

Beatrice Marconi était également une collaboratrice proche de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Elle a travaillé avec lui sur Cesarina Gualino dans les années 1990 et a notamment ainsi publié la correspondance de cette dernière avec Jessi Boswell, l'ancienne gouvernante de son fils devenue peintre sur laquelle on manquait d'informations précises¹²¹⁴. Beatrice Marconi a aussi organisé en 2003 l'exposition *Officina del mago* (« L'atelier du magicien »)¹²¹⁵ avec Ada Masoero et Flavia Mattiti, reprenant le flambeau de Fagiolo dont c'était l'idée et qui est mort avant d'avoir pu la mettre en pratique. L'exposition se situe bien dans la lignée des conceptions de l'historien. À côté d'autoportraits et de peintures représentant l'atelier, elle expose en effet des objets présents dans les ateliers des artistes et reconnaissables dans les œuvres (en particulier le célèbre vase bleu et la *menorah* d'Antonietta Raphaël, peints par Mafai et qui sont restés dans la famille). Le principe de l'exposition est ainsi de :

mettre au jour l'intériorité de chaque artiste, l'opinion qu'il a de lui-même ainsi que son héritage culturel, ses affections et ses émotions, tels que chacun d'eux nous les montre – plus ou moins consciemment – quand il se représente lui-même dans ce lieu, réel ou idéal, dans lequel la pensée et l'imagination se font art¹²¹⁶.

Elle présente des œuvres italiennes bien au-delà de l'École romaine mais cela ne fait que contribuer à affirmer la légitimité du mouvement dans une histoire nationale. Beatrice Marconi participe avec Rivosecchi à la rédaction de l'ouvrage portant sur la collection de Claudio et Elena Cerasi¹²¹⁷. Enfin, plus récemment, elle a été commissaire de l'exposition Pasquarosa Bertolotti à la villa Torlonia¹²¹⁸.

Elle a aussi été recrutée par Fabio Benzi, qui s'est pour l'occasion associé au commissaire indépendant Gianni Mercurio pour l'exposition qui s'est tenue en 1998 au Cloître de Bramante

primo e il secondo dopoguerra, Newton Compton editori, 1986. Voir p. 289.

1212Maurizio Fagiolo dell'Arco et Valerio Rivosecchi, *Scuola romana : pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, De Luca, Rome, 1986.

1213Valerio Rivosecchi, *Renzo Vespignani, Catalogo ragionato dei dipinti 1943-2001*, Silvana, Milan, 2011.

1214Maurizio Fagiolo dell'Arco, Beatrice Marconi, *Cesarina Gualino e i suoi amici. Musa, mecenate, pittrice* [exposition, Rome, Accademia di San Luca, 4 juin-4 juillet 1997], Marsilio, Venise, 1997.

1215Beatrice Marconi, Ada Masoero, Flavia Mattiti, *L'officina del Mago. L'artista nel suo atelier. 1900-1950* [exposition, Turin, Palazzo Cavour, 30 octobre 2003-8 février 2004], Skira, Milan, 2003.

1216Ada Masoero, « *gettare una luce sull'interiorità di ogni artista, sulla sua opinione di sé e sulle sue eredità culturali, sui suoi affetti e sulle sue emozioni, così come ognuno di loro ce li stende – più o meno consapevolmente - quando ritrae se stesso in quel luogo, reale o ideale, in cui il pensiero e l'immaginazione si fanno arte* », *L'officina del mago. Le ragioni della mostra* », *L'officina del mago, op. cit.*, p. 13.

1217Maurizio Fagiolo dell'Arco et Valerio Rivosecchi, *La Scuola romana nel Novecento. Una collezione privata*, Skira, Milan, 2002.

1218Dir. Beatrice Marconi et Pier Paolo Pancotto, *Pasquarosa (1896-1973). Un fenomeno dell'arte nella Roma del Novecento* [exposition, Rome, Musei di Villa Torlonia, 24 juin-25 octobre 2009], Palombi, Rome, 2009.

(*Santa Maria della Pace*) à Rome¹²¹⁹, à la suite de tractations qu'elle décrit ainsi :

Au *Chiostro del Bramante*, Fabio Benzi et Gianni Mercurio font l'histoire de Rome du point de vue architectonique et pictural, entre autres, de 1918 à 1943. Et, naturellement, comme ils faisaient cela eux-mêmes, ils ne voulaient pas de Maurizio [Fagiolo dell'Arco]. Alors ils m'ont tout-de-même contactée et m'ont demandé, sachant que je connaissais Maurizio, de faire une partie sur les galeries. Ils me l'ont demandé à moi, parce que cela m'a toujours semblé être l'un des thèmes privilégiés de Maurizio, avec en plus les possibilités offertes par la quantité énorme de catalogues et de documentation qu'avait Maurizio chez lui. Ils disaient que c'était facile, mais c'était plutôt facilité par le fait que, comme ils ne pouvaient pas utiliser ce matériel, ils m'ont demandé de le faire. Et c'est ainsi que j'ai fait l'histoire des galeries depuis le début, de 1918 à 1943¹²²⁰.

Autre collaboratrice de Fagiolo, Francesca Romana Morelli a travaillé sur Ferruccio Ferrazzi et surtout sur Cipriano Efisio Oppo comme figure culturelle du fascisme¹²²¹. Comme Rivosecchi, elle est actuellement professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Académie des Beaux-Arts de Naples. Elle est commissaire de l'exposition *Scuola romana. Artisti a Roma tra le due guerre* qui se tient au Musée de Villa Torlonia en 2008-2009¹²²². Et surtout en 2012, elle fait paraître avec Guglielmo Capogrossi le premier tome du catalogue général de Capogrossi¹²²³.

Enfin, Flavia Matitti, née en 1964, enseigne à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Elle a travaillé comme assistante de Maurizio Fagiolo de 1992 à 2002, aussi bien sur les XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles que sur la période contemporaine. Avec lui, elle a notamment travaillé sur Giorgio De Chirico¹²²⁴. Elle a écrit sur Fausto Pirandello¹²²⁵ et sur les débuts de l'École romaine, en particulier sur Armando Spadini et *Valori Plastici*¹²²⁶.

Maurizio Fagiolo dell'Arco sollicite aussi des collaborations ponctuelles, comme celle de Fabrizio d'Amico, longtemps professeur à l'université de Pise et spécialiste de l'après-guerre (il a

1219Fabio Benzi, Gianni Mercurio, Luigi Prisco, *Roma, 1918-1943* [exposition, Rome, Chiostro di Santa Maria della Pace, 29 avril-12 juillet 1998], Viviani, Rome, 1998.

1220Beatrice Marconi, « *Pero il più importante è questo : pittori fra le due guerre, in cui Maurizio Fagiolo non c'entra già più. Cioè : al Chiostro del Bramante, Fabio Benzi e Gianni Mercurio fanno la storia di Roma, anche di un punto di vista architettonico, pittorico, di tutto, tra il '18 e il '43. E naturalmente, facendolo loro, non volevano Maurizio. Allora pero mi chiamano, e dicono, sapendo che io conoscevo Maurizio, di fare una parte sulle galeries. Cioè : mi chiesero a me, perché mi sembrava sempre uno dei temi di Maurizio, in più con la grande possibilità, la quantità enorme di cataloghi, di documentazione che aveva Maurizio a casa. Dissero che fosse facile. Ma era facilitato. Perché, non potendo usare questo materiale m'hanno chiesto a me. E ho fatto la storia delle galeries dall'inizio, dal '18 al '43.* », entretien avec l'auteur, Rome, domicile de Beatrice Marconi, juin 2011.

1221Francesca Romana Morelli, *Cipriano Efisio Oppo, un legislatore per l'arte ; scritti di critica e di politica dell'arte 1915 - 1943*, De Luca, Rome, 2000

1222Dir. Francesca Romana Morelli, *Scuola romana. Artisti a Roma tra le due guerre* [exposition, Rome, Musei di Villa Torlonia, 31 octobre 2008-15 février 2009], I.G.E.R., Rome, 2008.

1223Guglielmo Capogrossi, Francesca Romana Morelli, *Giuseppe Capogrossi. Catalogo ragionato. Tomo primo 1920 - 1949*, Skira, Milan, 2012.

1224Voir : dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Giorgio De Chirico : romantico e barocco : gli anni quaranta e cinquanta* [exposition, Cortina d'Ampezzo, Prato et Milan, 2001], Farsettiarte, Milan, 2001.

1225Flavia Matitti, *Fausto Pirandello : riflessioni sull'arte*, Abscondita, Rome, 2008 ; *Fausto Pirandello : gli anni di Parigi (1928-1930)*, Artemide, Rome, 2009 et a collaboré à : Claudia Gian Ferrari, *Catalogo generale dell'opera di Fausto Pirandello*, Electa, Milan, 2009.

1226Maurizio Fagiolo dell'Arco, Flavia Matitti, *Armando Spadini : al tempo di « Valori Plastici » 1918-1925* [exposition, Rome, Nuova Galleria Campo dei Fiori, 27 octobre-10 décembre 1994], Galleria Campo dei Fiori, Rome, 1994.

notamment travaillé sur Ennio Morlotti et sur Toti Scialoja). D'Amico a collaboré avec Netta Vespignani en 2004 pour l'organisation d'une exposition de Ferrazzi à Pise¹²²⁷ comme il l'avait fait l'année précédente pour une exposition des sculptures d'Antonietta Raphaël dans les chapelles rupestres de Matera (Basilicate)¹²²⁸. A cette dernière exposition participait aussi son élève, Giuseppe Appella, critique et homme de musée, qui est devenu le président du MUSMA (*Museo Della Scultura Contemporanea di Matera*) à son inauguration en 2006. Appella avait bien connu Antonietta Raphaël à la fin de sa vie et il a écrit plusieurs textes pour elle, en particulier le catalogue général de son œuvre graphique après 1956¹²²⁹. Il a aussi travaillé sur la fratrie Basaldella¹²³⁰ ainsi que sur Amerigo Bartoli¹²³¹.

La mise en avant de l'École romaine sur la scène artistique italienne depuis les années 1980 jusqu'à nos jours est largement assurée par un réseau structuré, dont les membres ont l'habitude de travailler ensemble et appliquent des méthodes similaires, largement héritées de la formation universitaire qu'ils ont en commun. Par ailleurs, Fabrizio D'Amico fait aussi le lien avec l'autre branche de recherches sur l'École romaine, aux côtés de laquelle il a participé à l'exposition de Vérone en 1988, *Le Scuole romane, sviluppi e continuità*¹²³².

b) Fabio Benzi

Cette branche est principalement représentée par Fabio Benzi (né à Rome en 1958), une personnalité bien différente de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Plus jeune que lui, il appartient plutôt à la génération des disciples de ce dernier. C'est un universitaire qui occupe aujourd'hui la chaire d'histoire de l'art contemporain à l'université Gabriele d'Annunzio de Chieti (Abruzzes).

Il commence à s'intéresser à l'art contemporain romain en collaborant à la rédaction du catalogue de l'exposition *Gli artisti di villa Strohl-Fern* en 1983¹²³³. Il en fait rapidement un sujet d'étude privilégié tout en continuant à travailler sur le XVII^{ème} et le XIX^{ème} siècle (en particulier sur Galileo Chini, les préraphaélites et le mouvement *Liberty*) mais aussi sur le début de la Renaissance (Rome à l'époque de Sixte IV). Il a aussi écrit sur Paola Gandolfi¹²³⁴ et sur les débuts de Balthus,

1227Fabrizio D'Amico, Netta Vespignani, *Ferruccio Ferrazzi. Visione, simbolo, magia. Opere 1915-1947* [exposition, Pise, Museo Nazionale di San Matteo, 15 octobre-5 décembre 2004], 5 Continents, Milan, 2004.

1228Dir. Giuseppe Appella, Fabrizio D'Amico et Netta Vespignani, *Antonietta Raphael. Opere dal 1933 al 1974* [exposition, Matera, Madonna delle Virtù et San Nicola dei Greci, 5-30 juillet 2003], Ed. della Cometa, Rome, 2003.

1229Giuseppe Appella, *Raphaël : disegni, 1928-1974 : catalogo completo dell'opera grafica 1956-1974*, All'insegna del pesce d'oro, Milan, 1976.

1230Voir notamment : dir. Giuseppe Appella et Fabrizio d'Amico, *I Basaldella : Dino, Mirko, Afro* [exposition, Passariano di Codroipo (Udine), Villa Manin, 27 mars- 29 août 2010], Linea d'ombra Libria, Milan, 2010.

1231Voir notamment : dir. Giuseppe Appella, *Amerigo Bartoli : Terni 1890 - Roma 1971* [exposition, Macerata, Palazzo Ricci, 18 juin- 30 septembre 1994], Electa, Milan, 1994.

1232Voir p. 314.

1233Fabio Benzi, « *villa Strohl-Fern tra caffè Aragno, "Valori Plastici" e "Novecento"* », *Gli artisti di villa Strohl-Fern*, De Luca, Rome, 1983.

1234Fabio Benzi, *Paola Gandolfi. Vertigine, op. cit.*

mettant en avant l'influence des œuvres de l'École de Rome sur le jeune peintre qui les a certainement vues chez Jacques Bonjean en 1933¹²³⁵. Enfin, en 1992-1993, Fabio Benzi fait aussi partie de la commission scientifique de la Fondation Giorgio et Isa De Chirico. Toutes ces activités contribuent à le situer comme un spécialiste de la figuration au XX^e^{me} siècle.

En même temps que sa carrière universitaire, Fabio Benzi mène un parcours dans l'administration culturelle italienne. Entre 1992 et 2001 en particulier, il est directeur du *Civico Museo d'Arte Moderna d'Anticoli Corrado*. Créée par Bottai en 1935, ce qui était alors la *Galleria Comunale d'Arte Moderna d'Anticoli Corrado* avait pour objectif de réunir des œuvres liées à l'histoire de ce bourg dont les habitants venaient souvent à Rome pour servir de modèles et où les artistes romains se rendaient en villégiature pendant la belle saison. La petite collection de soixante-quinze œuvres environ (issues de donations de Felice Carena, Giulio Aristide Sartorio, Emanuele Cavalli, Ercole Drei, Ferruccio Ferrazzi, Pasquarosa et d'autres) s'élargit peu à peu, ce à quoi Benzi contribue largement en attirant de nombreux dons. Aujourd'hui, selon le site de la région Latium dont dépend le musée¹²³⁶, la collection compte quelques cinq cents œuvres. Le chercheur s'emploie aussi à valoriser cette collection, en faisant notamment publier son catalogue complet en 1995¹²³⁷. Il organise aussi en 1996 l'exposition *Art in Italy from Symbolism to Scuola Romana : the artists of Anticoli Corrado* à l'*European Academy for the Arts* de Londres¹²³⁸ qui présente de nombreuses œuvres du musée. Entre 2000 et 2005, il est directeur artistique de l'espace culturel installé dans le *Chiostro del Bramante* à Rome. Enfin, après le début des années 1980, il est resté proche de la galerie l'Arco Farnese et il conserve aujourd'hui ses archives¹²³⁹.

En 1984, Benzi présente une exposition rétrospective d'Emanuele Cavalli à la galerie Arco Farnese (où avait eu lieu l'exposition sur la villa Strohl-Fern l'année précédente) et il publie parallèlement la première monographie importante sur l'artiste¹²⁴⁰. Il participe aussi à des expositions portant sur l'entre-deux-guerres italien à l'étranger, comme *Années 30 en Europe : "le temps menaçant", 1929-1939*¹²⁴¹ au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1997, parallèlement à l'exposition consacrée à l'École romaine au Pavillon des arts de Paris pour laquelle

1235Fabio Benzi, « *Incantate Geometrie. Gli esordi di Balthus e la Scuola Romana* », *Art e Dossier*, a. XVI, n° 173, Giunti, Florence, décembre 2001, p. 8-12.

1236Consulté le 2 juin 2013 à l'adresse : <http://www.regione.lazio.it/sistem musei/musart/argomento.php?vms=117&vmf=123>

1237Laura Indrio, *Civico Museo d'Arte Moderna, Anticoli Corrado*, Bonsignori, Rome, 1995.

1238Fabio Benzi, *Italian art from Symbolism to Scuola Romana : the artists of Anticoli Corrado* [exposition, Londres, European Academy for the Arts & Accademia italiana, 10 décembre 1996-16 février 1997], Electa, Milan, 1996.

1239Dir. Assunta Porciani, *Guida agli archivi d'arte del'900 a Roma e nel Lazio*, Fondazione La Quadriennale di Roma, Palombi, Rome, 2009, p. 281.

1240Fabio Benzi, *Emanuele Cavalli*, De Luca, Rome, 1984.

1241Fabio Benzi, « Entre romanité et modernité. Originalité de l'art italien dans les années Trente », dir. Suzanne Pagé, *Années 30 en Europe (1929-1939) : le temps menaçant*. [exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 20 février-25 mai 1997], Paris-musées, Flammarion, Paris, 1997.

il rédige aussi un texte¹²⁴².

Fabio Benzi travaille sur l'École romaine de façon absolument contemporaine à Fagiolo dell'Arco mais il défend un point de vue un peu dissonant, n'hésitant pas à questionner directement le rapport des artistes au fascisme¹²⁴³. De plus, il s'appuie sur un réseau différent et n'a pas de disciple à proprement parler : ses associations avec d'autres chercheurs sont à géométrie variable et il ne laisse pas d'héritage méthodologique aussi structuré. Enfin, ses rapports avec le marché sont plus indirects. Avec l'équipe de Fagiolo, ils se distribuent d'une certaine manière les objets d'études, en dehors des occasions où ils se confrontent directement comme cela a été le cas à deux reprises au cours des années 1980.

2) Les expositions des années 1980

a) 1983

En 1981, la célèbre galerie *La Tartaruga* de Plinio de Martiis présente vingt œuvres en tout dans une exposition intitulée *Roma 1935*¹²⁴⁴. Il s'agit de travaux de Mario Mafai, d'Antonietta Raphaël et de Scipione mais aussi de Cavalli, Lazzaro, Capogrossi figuratif, Janni, Fazzini, Ziveri. Le catalogue a été rédigé par deux personnes familières du sujet, l'historien de l'art Dario Durbè qui avait dirigé le catalogue de la rétrospective de 1959 et le poète et ami de ces artistes Libero de Libero. Leurs textes sont souvent cités par la suite comme des sources importantes.

Deux ans plus tard, pour la première fois, ont lieu à Rome deux expositions sur l'École romaine. Un article paru dans le magazine de centre-gauche *L'Espresso* pose la question de cette coïncidence troublante en laissant au lecteur le soin de la résoudre :

Pur hasard des programmations ? Ruse commerciale qui met en piste des artistes "mineurs" à des prix somme toute abordables pour revitaliser un marché en crise ? Symptôme d'un intérêt renouvelé pour une période artistique ? Il est difficile de répondre en se fondant sur des éléments sûrs, même s'il y a quelque chose de vrai dans chacune de ces questions¹²⁴⁵.

On a ainsi l'impression d'une entente entre les marchands et tous ceux – héritiers, chercheurs en quête de notoriété... – qui ont intérêt à attirer l'attention sur l'École romaine. En réalité, comme nous le verrons, ces initiatives apparaissent bien comme concurrentes plutôt que comme conjointes.

Les deux expositions présentent une certaine complémentarité. Le premier événement a lieu

1242Fabio Benzi, « Rome - Paris entre les deux guerres: brouillons pour une histoire de l'art européen », *École romaine, 1925-1945* [exposition, Paris, Pavillon des Arts, 24 octobre 1997-25 janvier 1998], Paris-musées, Paris, 1997. Sur cette exposition, voir p. 357.

1243En particulier dans son article « *Oppositori si diventa* », *Art e dossier*, Giunti, Florence, n° 208, février 2005.

1244Dario Durbè et Libero de Libero, *Roma 1935*, Ed. Della Cometa, Rome, 1981.

1245Bianca Riccio, « *Pura occasionalità di programmi ? Astuzia commerciale che mette in pista i "minori" a prezzi tutto sommato abbordabili per rivitalizzare un mercato in crisi? Sintomo di un rinnovato interesse intorno a un periodo artistico ? E' difficile rispondere sulla base di elementi sicuri anche se c'è qualcosa di vero in ognuna delle domande.* », « *Rosso romano* », *L'Espresso*, Rome, 1^{er} mai 1983, p. 161.

à la galerie *Arco Farnese*, dont la directrice, Lucia Stefanelli Torossi organise une exposition intitulée : *Gli artisti di villa Strohl-Fern*¹²⁴⁶ qui comprend environ quatre-vingt dix œuvres. L'événement a reçu le soutien de la région Latium qui salue la première initiative sur ce sujet. Lucia Stefanelli Torossi raconte pourtant ainsi les obstacles qu'elle a rencontrés pour l'organisation de l'exposition :

Une série de difficultés s'est présentée dans la réalisation de l'exposition, que ce soit dans le nombre des artistes (dont la liste restera certainement toujours incomplète) ou bien dans la reconstruction des faits, des dates, des noms, ainsi que dans le fait de faire coïncider les témoignages oraux et les différents documents rassemblés¹²⁴⁷.

Il s'agit en effet de rassembler pour la première fois une mémoire éparse, peu sollicitée jusque-là. Le catalogue, présenté par Antonello Trombadori, contient un texte d'Anna Maria Damigella portant sur la période qui s'étend de 1884 à 1915 ainsi qu'un texte de Benzi sur les années 1915-1940¹²⁴⁸. Ce dernier a écrit aussi les notices de certains artistes comme Wanda et Alfredo Biagini, Francesco di Cocco, Carlo Socrate, Cipriano Efisio Oppo, Mario Broglio, Ercole Drei, Attilio Selva et Deiva de Angelis.

L'autre exposition importante de l'année 1983 s'intitule *Scuola romana : pittori tra le due guerre* (« École romaine : peintres de l'entre-deux-guerres »)¹²⁴⁹ et a lieu dans le centre culturel *Cembalo Borghese*, situé dans les sous-sols du palais Borghese (*via del Corso*). Les textes du catalogue sont de la plume de Maurizio Fagiolo dell'Arco et l'organisation est menée par Netta Vespignani et Claudio Gasparini, le directeur de la galerie. Le communiqué de presse annonce la présentation d'« une trentaine d'artistes actifs à Rome avec un langage commun malgré des intentions différentes »¹²⁵⁰. Il s'agit donc d'une définition très large de l'École romaine :

L'idée est que la catégorie historique de "*scuola romana*" (terme utilisé jusqu'ici pour le groupe Mafai-Raphaël-Scipione) doit être élargi à tous ceux qui, de Balla aux artistes revenus de Paris, ont trouvé à Rome des lieux de rencontre (le *Caffè Aragno*) ou bien des occasions de confrontation culturelle (la Biennale romaine, la Quadriennale)¹²⁵¹.

1246 Lucia Stefanelli Torossi, *Gli artisti di villa Strohl-Fern. Tra Simbolismo e Novecento* [exposition, Rome, Galleria Arco Farnese, 28 avril-10 juin 1983], De Luca, Rome, 1983.

1247 Lucia Stefanelli Torossi, « *Una serie di difficoltà si sono presentate nella realizzazione della mostra, sia per il numero degli artisti, (il cui elenco resterà sempre probabilmente incompleto), sia per la ricostruzione dei fatti, delle date, dei nomi, come pur fare coincidere le testimonianze orali con le diverse documentazioni raccolte.* », *Gli artisti di villa Strohl-Fern, op. cit.*, p. 4.

1248 Fabio Benzi, : « *villa Strohl-Fern tra caffè Aragno, "Valori Plastici" e "Novecento"* », *Gli artisti di villa Strohl-Fern, op. cit.*, p. 14-20.

1249 Maurizio Fagiolo dell'Arco, Netta Vespignani et Claudio Gasparini, *Scuola romana : pittori tra le due guerre* [exposition, Rome, Centro culturale Galleria Cembalo Borghese, avril-mai 1983], De Luca, Rome, 1983.

1250 Anonyme, « *Una trentina di artisti operanti a Roma con un linguaggio comune anche se con diversi intenti.* », Communiqué de presse « *Scuola romana. Pittori tra le due guerre* », Centro Culturale Cembalo Borghese, 1983, original conservé à Rome, bibliothèque de Maurizio Fagiolo dell'Arco.

1251 Anonyme, « *L'idea è quella che la categoria storica "scuola romana" (termine finora usato per il gruppo Mafai-Raphaël-Scipione) vada allargata a tutti quelli artisti che da Balla ai « ritornanti » da Parigi trovano in Roma centri di ritrovo (il caffè Aragno) oppure occasioni di incontro culturale (la Biennale romana, la Quadriennale).* », communiqué de presse, *op. cit.*

Ce corpus comprend des peintres uniquement. Il inclut des figures qui, par la suite, ne figureront pas dans la liste de l'École romaine. Cependant, cela permet dans un premier temps de prendre en compte des personnalités reconnues, comme De Chirico, des artistes plus proches de *Strapaese* comme Mino Maccari et Leo Longanesi ou des Italiens de Paris comme Savinio ainsi que le futuriste Giacomo Balla, essentiellement parce que Fagiolo a beaucoup travaillé sur cet artiste. Ces figures consacrées font office de valeur d'appel et font bénéficier les autres artistes présentés de leur prestige.

L'événement du *Cembalo Borghese*, qui a nécessité un an de préparation, se caractérise par une certaine modestie. Le catalogue est édité en noir et blanc, il contient une bibliographie assez restreinte : il se pose manifestement comme un point de départ pour des recherches et des événements futurs. D'ailleurs son organisation générale est reprise dans les ouvrages suivants de Fagiolo tandis que d'autres viennent développer de pistes dégagées alors.

L'hebdomadaire *L'Espresso* se fait l'écho de cette campagne pour la redécouverte de l'École romaine en comparant les deux expositions. Un article est consacré au phénomène le 1er mai 1983 dans la rubrique *Mercato* (« marché »)¹²⁵², un autre le 19 juin de la même année est rédigé par Argan¹²⁵³ et à nouveau, le 27 novembre paraît un texte signé par Renato Barilli¹²⁵⁴. Argan ne se montre guère convaincu par le principe de l'exposition du *Cembalo Borghese* dont il voit la largeur du corpus comme « une des idées des organisateurs, à moitié juste seulement »¹²⁵⁵. L'historien a du mal à envisager comment des artistes comme Balla ou Sciltian peuvent entrer dans le corpus de l'École romaine. De plus, il rappelle qu'il ne faut pas sous-évaluer l'aspect politique de tout ce qui est lié à l'entre-deux-guerres, même s'il reconnaît :

Peut-être que nous, les anciens, qui nous souvenons bien de l'agression de type nazi faite à tout l'art moderne, sommes tombés dans l'excès, par la suite, en jugeant de tout en termes de soumission et de résistance au fascisme¹²⁵⁶.

Cependant il ne récuse pas entièrement cette attitude et reprend le thème de l'École romaine comme rébellion contre *Novecento* donc contre le fascisme, même s'il le traite de façon nuancée. Cette attitude est révélatrice d'un vrai conflit de génération. En effet, même si les critiques d'Argan à l'égard de l'exposition sont recevables, il n'arrive pas à proposer une nouvelle clé d'interprétation.

Parallèlement, le magazine hebdomadaire *Panorama* publie un grand entretien, largement

1252 Bianca Riccio, « *Rosso romano* », *L'Espresso*, Rome, 1er mai 1983, p. 159-161.

1253 Giulio Carlo Argan, « *Sotto il segno di Roma* », *L'Espresso*, Rome, 19 juin 1983.

1254 Renato Barilli, « *Assoluzione plenaria ?* », *L'Espresso*, Rome, 27 novembre 1983, p. 151.

1255 Giulio Carlo Argan, « *una loro idea, giusta a meta* », « *Sotto il segno di Roma* », *L'Espresso*, Rome, 19 juin 1983, p. 205.

1256 Giulio Carlo Argan, « *Forse noi vecchi, che ricordiamo bene l'aggressione di tipo nazista contro tutta l'arte moderna, abbiamo ecceduto, dopo, a giudicare ogni cosa in chiave di cedimento o resistenza al fascismo.* », *id.*

illustré, de Maurizio Fagiolo dell'Arco mené par Corrado Augias et présenté sous le titre : « Paresseux, violents garçons du fleuve »¹²⁵⁷. Dramatisant les faits, le journaliste évoque les décennies de polémique qui auraient été le lot de l'École romaine, et adopte lui-même un ton assez agressif :

Une fois encore, l'initiative est venue du privé, étant donné que, comme qu'on l'entend de toutes parts, les responsables publics sont trop occupés à "courir derrière l'éphémère"¹²⁵⁸.

Fagiolo réaffirme dans ce cadre que l'École romaine a été négligée pour des raisons politiques autant que pour des problèmes de définition. S'appuyant sur l'actualité de la recherche, il dissocie le retour à l'ordre de l'installation du fascisme pour le replacer dans un contexte européen. Enfin, il explique que les Romains ont pour habitude de se dévaloriser constamment, ce qui les dessert auprès du reste du monde. Restant dans l'esprit de son titre, l'article prend un tour sensationnaliste (les garçons du fleuve auxquels sont comparés les artistes sont de réputation douteuse) avant de tomber dans la franche vulgarité avec le récit d'un concours de beauté pénienne : l'histoire par les *realia* et les témoignages trouve ici sa limite.

Le journaliste définit l'exposition comme à la fois dans le courant et à contre-courant. Fagiolo se défend de toute manœuvre de réhabilitation : il ne fait que combler des lacunes dans la connaissance de l'art italien moderne, comme il l'a fait pour Giacomo Balla. Cependant, alors que ce sont les Américains qui ont fait découvrir Balla aux Italiens, l'historien espère, par son travail, attirer l'attention de ses compatriotes sur un aspect important et négligé de leur patrimoine.

L'exposition est bien reçue. Renato Barilli¹²⁵⁹ espère que le mouvement d'intérêt pour l'entre-deux-guerres fera sortir de nouveaux noms : en 1983, la redécouverte de la période a déjà une histoire, jugée particulièrement ennuyeuse par le critique. Aussi pour lui l'absolution ne doit-elle pas être plénière : l'œuvre de Donghi, Francalancia ou encore des Broglio est digne que l'on s'y arrête de nouveau, celle de Spadini certainement pas. Une telle attitude présente le mérite de montrer que l'Italie n'a rien à envier aux autres scènes artistiques en fait de modernité : les réalisations du réalisme magique seraient le signe d'un surréalisme précoce bien plus que l'évocation d'un courant de pensée réactionnaire qui aurait gagné la peinture :

Si bien que, à cette occasion, on a parlé d'une relance de l'axe Rome-Berlin, avec l'intention de suggérer qu'il s'agissait d'un phénomène réactionnaire, de droite. [...]

Mais finalement, qu'est-ce que le Réalisme magique sinon un surréalisme quasiment avant la lettre ? Voici en fait que nos « petits maîtres » n'ont pas grand chose à envier aux interprètes célèbres du Surréalisme international, en ce que ce dernier se propose lui aussi de défier le mauvais goût, d'être provocateur à

1257« *Pigri violenti fumaroli* » : à Rome, le *fumarolo* est celui dont l'activité (professionnelle ou de loisir) est liée au Tibre.

1258Corrado Augias, « *Ancora una volta, l'iniziativa è partita da privati, dato che, si lascia intendere da più parti, i responsabili pubblici sono troppo occupati "a correre dietro all'effimero"* », « *Pigri violenti fumaroli* », *Panorama*, Mondadori, Turin, 16 mai 1983 p. 226-244.

1259Renato Barilli, « *Assoluzione plenaria ?* », *L'Espresso*, Rome, 27 novembre 1983, p. 151.

force de pompierisme et d'exactitude maniaque¹²⁶⁰.

Dans cette analyse, Barilli interprète le Réalisme magique en fonction de catégories qui paraissent anachronique : ainsi, l'allusion au *kitsch* (pompiérisme) qui sera l'une des revendications majeures de la postmodernité.

b) Autres expositions

Petits à petit, au cours des années 1980, plusieurs expositions amènent à faire connaître l'École romaine à un large public, notamment en présentant les œuvres du mouvement hors de Rome. Ces événements permettent l'élaboration d'une définition et d'un corpus par approximations successives, donnant lieu à des débats qui aboutissent à un résultat à peu près consensuel.

La galerie *Associazione Culturale Break Club* à Rome organise ainsi régulièrement des expositions autour de l'École romaine entre 1984 et 1987. Ces événements s'attachent à tous les aspects du mouvement, depuis sa dimension muséale (avec l'exposition *Piste pour une galerie communale d'art moderne* en 1984-1985¹²⁶¹), jusqu'à des monographies comme *Ricordo di Mafai* ou *Donghi, Francalancia, Stradone*¹²⁶² en 1985-1986, en passant par des expositions sur l'École romaine après la seconde guerre mondiale : *Le groupe de Portonaccio*¹²⁶³ et *Persistances de l'École romaine dans l'après-guerre*¹²⁶⁴ en 1987.

Le mouvement de redécouverte de l'École romaine est donc bien lancé lorsque deux expositions se confrontent autour du même sujet, en 1988. Au même moment se tient l'exposition *Mazzacurati e gli artisti di Fronte*¹²⁶⁵ organisée par l'historienne de l'art Simonetta Lux dans son musée-laboratoire de l'*Università di Roma* (La Sapienza), qui fait le point sur un artiste un peu négligé quant à son rôle dans l'École romaine. L'exposition se concentre en particulier sur la revue *Fronte*, dont Mazzacurati a mené à bien la publication des deux numéros aux côtés de Scipione et qu'il a largement financée. Enfin, la galerie d'Alibert présente des œuvres tardives de

1260Renato Barilli, « *Tanto che, in quell'occasione se parlo' di un rilancio dell'asse Roma-Berlino, con l'intento di far capire che si trattava di un fenomeno reazionario, di destra. [...]* »

*Ma infine, che altro è il Realismo magico se non, già quasi alla lettera, un sur-realismo ? Ecco infatti che i nostri maestri non hanno molto da invidiare agli acclamati interpreti del Surrealismo internazionale, là dove anch'esso si propone di sfidare il cattivo gusto, di essere provocatorio a forza di pompierismo e di esattezza maniacale. », « Assoluzione plenaria ? », *L'Espresso*, op. cit.*

1261Traccia per una Galleria Comunale di Arte Moderna. Nous n'avons pas trouvé trace de toutes ces expositions, mais elles sont mentionnées dans le communiqué de presse de l'exposition *Persistenze di Scuola Romana nel dopoguerra*, [exposition, Rome, Associazione culturale Break Club, 28 février-2 avril 1987], conservé dans la bibliothèque de Maurizio Fagiolo dell'Arco, Rome.

1262Toni Bonavita, *Donghi, Francalancia, Stradone* [exposition, Rome, Break Club, 1985].

1263Il gruppo di Portonaccio : da Buratti a Muccini, Vespignani, Zienna [exposition, Rome, Associazione culturale Break Club, 18 septembre-6 novembre 1986].

1264Dir. Fabrizio d'Amico, *Persistenze di Scuola Romana nel dopoguerra*, op. cit.

1265Dir. Simonetta Lux, *Mazzacurati e gli artisti di Fronte* [exposition, Rome, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, 15 mars-16 avril 1988], De Luca, Rome, 1988.

Mafai, tandis que plusieurs galeries privées proposent des œuvres de Scipione¹²⁶⁶.

c) 1988

En 1988, cinq ans après la première confrontation des deux visions de l'École romaine, deux expositions ambitieuses, inaugurées à quatre jours d'intervalle, sont à nouveau organisées de façon parallèle par Fabio Benzi et par Maurizio Fagiolo dell'Arco. La grande différence avec les manifestations de 1983 réside dans le fait que ces expositions prennent place toutes les deux dans des lieux institutionnels et non plus dans des galeries privées comme lors de la première présentation. L'École romaine est désormais un courant reconnu, qui a sa pleine place au musée et n'est plus seulement un domaine de connaissance réservé aux collectionneurs avertis.

Maurizio Fagiolo dell'Arco présente l'École romaine à Milan¹²⁶⁷. Il s'agit manifestement d'une tentative pour porter l'École romaine hors de Rome et profiter de la dynamique milanaise. Selon Francesca Romana Morelli¹²⁶⁸, l'exposition apparaît comme une « mise en scène » du volume paru en 1986¹²⁶⁹. À nouveau, l'exposition est organisée de façon thématique, si typique de la façon de travailler de Fagiolo, avec différentes sections consacrées aux portraits, aux paysages, aux natures-mortes... L'idée est de transcrire une atmosphère, en faisant voisiner des œuvres de style et aussi de qualités différentes. L'introduction du catalogue déjoue sa propre critique en posant d'emblée la question de la définition problématique de l'École romaine et en ne prétendant pas livrer une réponse définitive. On remarque par ailleurs que la liste d'artistes est notablement réduite par rapport à l'exposition de 1983, vraisemblablement pour offrir une définition plus rigoureuse du mouvement.

L'exposition de Fagiolo dell'Arco entend faire la démonstration que Rome, dans l'entre-deux-guerres, n'est pas peuplée uniquement de médiocres barbouilleurs fascistes mais que c'est un lieu vivant et riche d'échanges culturels : l'idée est plutôt consensuelle et satisfaisante. Cependant, cette vision irénique de la situation artistique de l'entre-deux-guerres donne aussi l'idée que le régime s'est comporté avec les artistes mieux qu'on ne l'aurait attendu. C'est du moins la conclusion que tire la journaliste de *L'Espresso* Alessandra Mammi :

Et finalement [le visiteur de l'exposition] découvre que le régime s'est beaucoup mieux comporté à l'égard des arts qu'on ne l'aurait pensé : il laissa l'art aux artistes (Cipriano Efisio Oppo, le président de la Quadriennale, était peintre) ; il n'empêcha pas l'expression des dissidents et n'obligea personne à représenter le *Duce*¹²⁷⁰.

1266 Alessandra Mammi, « *Mafai la mia stessa scuola ?* », *L'Espresso*, Rome, 10 avril 1988.

1267 Maurizio Fagiolo dell'Arco et Valerio Rivosecchi, *Scuola romana : artisti tra le due guerre* [exposition, Milan, Palazzo reale, 13 avril-19 juin 1988], Mazzotta, Milan, 1988.

1268 Francesca Romana Morelli, entretien avec l'auteur, Rome, *Archivio della Scuola Romana*, mars 2011.

1269 Alessandra Mammi, « *Mafai la mia stessa scuola ?* », *op. cit.*

1270 Alessandra Mammi, « *E infine scopre che il regime si comportò verso le arti meno peggio di quanto si sia mai pensato : lasciò l'arte agli artisti (Cipriano Efisio Oppo, presidente della Quadriennale, era pittore) ; non impedì l'espressione dei dissidenti e non obbligò nessuno a rappresentare il Duce.* », « *Mafai la mia stessa scuola ?* »,

Une telle conception est révélatrice : à force d'éluder les difficultés, le panorama de la période en donne une vision pour le moins faussée, minimisant les formes de pression, directe et indirecte, mises en œuvre par le régime fasciste.

De l'autre côté, Giorgio Cortenova (le directeur de la *Galleria Civica* de Vérone), Fabrizio d'Amico et Maurizio Calvesi adoptent aussi une perspective large pour une exposition qui a lieu à Vérone et est intitulée : *Le Scuole romane, sviluppi e continuità 1927-1988* (« Les Écoles romaines, développements et continuités, 1927-1988 »)¹²⁷¹. Cette fois, la définition est élargie dans le sens de la chronologie plutôt que de la répartition horizontale comme lorsque l'exposition milanaise agrège à l'École romaine presque tous les artistes en activité à Rome à un moment donné. L'École romaine dans l'entre-deux-guerres apparaît volontairement réduite, mais l'idée centrale propos qui est tenu à Vérone est celui du développement et d'une continuité « linguistiques »¹²⁷² permet d'étendre la formule à des mouvements plus récents. L'exposition présente deux cent trente œuvres qui vont d'Afro à Jannis Kounellis et des tonalistes à la *Scuola di via degli Ausoni*, parcourant donc une large partie du XX^{ème} siècle en le regardant à travers le prisme romain. Comme l'indique Enrico Mascelloni, qui est chargé de la partie la plus contemporaine de l'étude :

L'un des objectifs de cette exposition est évidemment celui de démontrer à quel point il serait vain d'utiliser, entre 1928 et 1945, un "terme-contenant" comme celui d'École romaine¹²⁷³.

Selon Luciano Caramel¹²⁷⁴, la concurrence avec l'exposition milanaise a pénalisé cette dernière initiative en la privant de certains prêts, ce qui a certainement eu pour conséquence de renforcer l'élargissement chronologique du thème. Le lien entre toutes ces créations est explicité par Cortenova, cité dans *L'Espresso* :

La matière picturale souvent délirante, malade, alchimique, nous est apparue comme le dénominateur commun de situations diverses, un signe sans confusion possible de l'art romain des années Trente à aujourd'hui. C'est une vision historico-critique très particulière qui, je l'espère, pourra jouer un rôle de stimulation et de débat¹²⁷⁵.

Trois jeunes historiens de l'art ont travaillé à la réalisation de l'exposition : Fabio Benzi, Enrico Mascelloni et Roberto Lambarelli. Ces deux derniers sont des commissaires indépendants.

L'Espresso, op. cit.

1271 Giorgio Cortenova, Fabrizio d'Amico et Maurizio Calvesi, *Le Scuole romane, sviluppi e continuità. 1927-1988* [exposition, Vérone, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 1988], Mondadori-De Luca, Milan, 1988.

1272 Giorgio Cortenova, cité dans : Alessandra Mammi, « *Mafai la mia stessa scuola ?* », op. cit.

1273 Enrico Mascelloni, « *Uno degli scopi di questa rassegna è evidentemente quello di dimostrare quanto sia poco utilizzabile, tra il 1928 e il 1945, un "termine-contenitore" come Scuola Romana.* », *Le Scuole romane, sviluppi e continuità.*, op. cit., p. 117.

1274 Luciano Caramel, « *Scuola romana, anzi italiana* », *Il giornale Nuovo*, Milan, 24 avril 1988.

1275 Giorgio Cortenova, « *La materia pittorica spesso delirante, malata, alchemica ci è apparsa il comun denominatore di situazioni diverse fra loro, un cifra inconfondibile dell'arte romana dagli anni Trenta ad oggi. E' una visione critico-storica molto particolare che spero possa svolgere un ruolo di stimolo e di dibattito.* », cité dans : Alessandra Mammi, « *Mafai la mia stessa scuola ?* », op. cit.

L'ouvrage est divisé en trois parties, couvrant chacune une période de plus en plus longue : Benzi écrit sur les années 1930, puis, Enrico Mascelloni sur la période qui s'étend de 1943 à 1960 et enfin Roberto Lambarelli est responsable d'une section intitulée « L'art à Rome. Une avant-garde internationale, 1960-1988 »¹²⁷⁶. Le catalogue compte aussi un texte de Maurizio Calvesi qui retrace à grands traits le contexte général de la période étudiée¹²⁷⁷ ainsi qu'en annexe, une contribution de Fabrizio d'Amico portant sur la figure d'Oppo¹²⁷⁸. L'importance polémique du texte de Benzi tient à sa portée de réévaluation du binôme Capogrossi-Cavalli par rapport à la *Scuola di via Cavour* que le chercheur estime trop médiatisée.

Avec cette exposition, la *Galleria d'Arte moderna di Palazzo Forti* espère jouer un coup médiatique qui contribuerait à asseoir sa réputation après l'exposition *Astratta*¹²⁷⁹ qui avait attiré l'attention l'année précédente. Dans *L'Arena*, le journal de Vérone, l'adjoint à la culture de la ville, Maurizio Pulica, fait cette déclaration, qui paraît assez optimiste :

Le bureau de la culture est assailli de coups de téléphone : les gens veulent savoir. L'exposition *Le Scuole Romane...* rencontre un immense succès. Avec cette proposition, notre galerie d'art moderne se positionne encore plus comme une structure culturelle importante¹²⁸⁰.

Cette double présentation de l'École romaine suscite de nombreuses observations. L'historien de l'art Luciano Caramel, dans *Il giornale nuovo*, salue un décloisonnement dans la connaissance du mouvement qui a produit, selon lui, un « art généralement fréquenté quasiment en spécialistes par des chercheurs et des amateurs romains. »¹²⁸¹. Il estime en effet que la majorité des historiens d'art du Nord de l'Italie – tout comme les marchands et collectionneurs – n'ont pas une idée très claire de ce qu'est l'École romaine. Pour lui, avec son idée de courants successifs, Fagiolo dell'Arco répond de façon pertinente au soupçon répandu selon lequel l'École romaine n'est qu'une construction artificielle. Il se montre en revanche plus sceptique face à l'exposition de Vérone, écrivant : « c'est un point de départ utile à la discussion, qui apparaît malgré tout peu convaincant. »¹²⁸². Les différentes situations, celles de l'École romaine et celles de la seconde moitié du XX^{ème} siècle ne sont, à ses yeux, pas directement comparables. En revanche, il salue les

1276Roberto Lambarelli, « *L'arte a Roma. Un'avanguardia internazionale, 1960-1988* », *Le Scuole romane, sviluppi e continuità*, op. cit., p. 181-228.

1277Maurizio Calvesi, « *Tracce romane* », *Le Scuole romane, sviluppi e continuità*, op. cit., p. 11-12.

1278Fabrizio d'Amico, « *Cipriano Efisio Oppo tra due Quadriennali (1935-1939) alla vigilia dell'E42* », *Le Scuole romane, sviluppi e continuità*, op. cit. p. 233-234.

1279Giorgio Cortenova, *Astratta : secessioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990* [exposition, Vérone, Palazzo Forti, 23 janvier-15 mars 1988], Mazzotta, Milan, 1987.

1280Maurizio Pulica, « *L'ufficio dell'assessorato è tempestato di telefonate : la gente vuol sapere. La Scuole Romane sta suscitando un enorme interesse. Con questa proposta la nostra galleria d'arte moderna si qualifica ancor più come struttura culturale importante.* », cité dans : Morello Pecchioli, « *Le "Scuole romane" aprono all'insegna della contestazione* », *L'Arena*, Vérone, 7 avril 1988.

1281Luciano Caramel, « *arte in genere frequentata quasi « specialisticamente » da studiosi e amatori romani.* », « *Scuola romana anzi italiana* », *Il Giornale Nuovo*, op. cit.

1282Luciano Caramel, « *è uno spunto utile alla discussione, che tuttavia appare poco convincente.* », id.

rapprochements comme des comparaisons fécondes et des angles originaux pour aborder l'École romaine historique.

Entre les deux expositions se développe rapidement une âpre polémique, largement alimentée par la presse. A nouveau, comme en 1983, le magazine *L'Espresso* est au cœur de la discussion, ce qui est révélateur : le débat artistique est sorti de la presse spécialisée et a maintenant lieu dans la presse magazine, grand public, car il concerne désormais les grandes orientations muséales et le marché. Le premier point de friction est celui de la proximité des dates d'inauguration. Ainsi, le 7 avril 1988, dans *L'Arena*, après s'être réjoui de ce qu'il voit comme une complémentarité, Giorgio Cortenova rappelle malgré tout que son équipe a été la première à monter le projet d'exposition¹²⁸³.

En face, quelques jours plus tard, Fagiolo dell'Arco fustige la méthode de ses concurrents qui lui paraît anti-historique et fondée sur un « caprice »¹²⁸⁴ : il leur reproche de partir de la transavantgarde pour expliquer les mouvements qui l'ont précédé. Antonello Trombadori, comme on pouvait s'y attendre, critique surtout le parti-pris de faire remonter le début de l'École romaine à 1928 et en particulier le fait que la *Scuola di via Cavour* soit présentée comme les « prémices d'expérimentations abstraites et informelles et anachronistico-citationnistes » postérieures¹²⁸⁵. Cortenova, quant à lui, défend au contraire la thèse¹²⁸⁶ selon laquelle l'année 1928 correspond à une vraie rupture sur le plan artistique. Même en dehors de l'aspect personnel des argumentations – pour Antonello Trombadori du moins, dont il s'agit de défendre la mémoire paternelle – la question a son importance du point de vue de la chronologie et de la définition de l'École romaine. Le directeur de la galerie de Vérone se défend aussi de l'accusation qui lui est faite d'avoir organisé une « exposition-caprice »¹²⁸⁷, réunissant des artistes pour des raisons plus contingentes (de goût ou d'opportunités matérielles) que vraiment solides scientifiquement. Pour lui, qui se défend en attaquant l'adversaire, c'est la définition même de l'École romaine telle qu'elle est élaborée à Milan qui correspond à un caprice :

Il est beaucoup plus capricieux de mettre un Donghi du début des années 1920 à côté d'un Scipione. Et il est encore plus capricieux de faire feu de tout bois¹²⁸⁸.

1283Giorgio Cortenova, cité dans : Morello Pecchioli, « *Le "Scuole Romane" aprono all'insegna della contestazione* », *L'Arena*, op. cit.

1284Voir : Alessandra Mammi, « *Mafai la mia stessa scuola ?* », *L'Espresso*, op. cit, p. 102.

1285Antonello Trombadori, « *Il tentativo di ripresentare il 1928 come anno zero della Scuola romana e di farne una premessa delle posteriori sperimentazioni astratto informali e anacronistico-citazioniste [...]* », cité dans : Alessandra Mammi, « *Mafai la mia stessa scuola ?* », *L'Espresso*, op. cit, p. 103.

1286Giorgio Cortenova, cité dans : Morello Pecchioli, « *Le "Scuole Romane" aprono all'insegna della contestazione* », *L'Arena*, op. cit.

1287Morello Pecchioli, « *Le « Scuola romane aprono all'insegna della contestazione* », *L'Arena*, op. cit.

1288Giorgio Cortenova, « *E molto più capriccioso mettere un Donghi, inizio anni Venti, vicino ad uno Scipione. Ed è ancora più capriccioso fare d'ogni erba un fascio.* », cité dans : Morello Pecchioli, « *Le « Scuola romane aprono all'insegna della contestazione* », *L'Arena*, op. cit.

Les parties non prenantes tâchent de se situer au-dessus du débat pour donner une vision un peu plus objective de la situation. Ainsi, le critique d'art Renato Barilli (né en 1935), qui avait organisé une importante exposition sur les années 1930 en 1982 au *Palazzo Reale* de Milan¹²⁸⁹, reproche à Fagiolo d'avoir excessivement centré son propos sur la situation romaine en laissant ainsi dans l'obscurité des courants qui s'étaient développés ailleurs en Italie et qui pouvaient offrir un contrepoint intéressant à l'École romaine. En dehors de cet aspect, il défend le travail du chercheur comme une perspective historique valable, tandis que l'exposition de Vérone lui semble correspondre davantage à une prise de position critique, nécessairement plus risquée. Il reproche néanmoins à cette dernière l'exclusion de certains artistes contemporains qui, comme Felice Levini¹²⁹⁰ par exemple, s'inspirent pourtant notablement du réalisme magique des années 1920.

Pour la critique Marina de Stasio¹²⁹¹ de *L'Unità*, l'École romaine « se perd » à Milan, pour avoir associé trop d'artistes à Mafai, Raphaël et Scipione. Au lieu de clarifier les choses, l'exposition ne fait qu'ajouter à la confusion qui existe autour du mouvement. Le lien qui est fait avec le réalisme magique, en particulier, semble inacceptable à la journaliste. Elle reprend ainsi l'idée d'une rupture opérée par la *Scuola di via Cavour* par rapport au retour à l'ordre qui ne serait qu'un regard tourné vers le passé :

De cette façon on a l'intuition d'un lien de cause à effet entre des tendances qui ont des origines et des destins bien différents, entre un art qui regarde vers le passé et le présent, et un autre projeté vers le futur¹²⁹².

Elle critique aussi l'organisation thématique, à laquelle elle reproche de mettre sur le même plan des petits maîtres et des artistes majeurs sans que, finalement, personne ne tire de bénéfice d'une telle présentation côte-à-côte. C'est donc encore une fois le problème de la hiérarchie des valeurs qui est posé. Enfin, la critique fait entendre un point de vue original lorsqu'elle s'élève contre certaines facilités du propos, comme l'interprétation de l'œuvre de Fausto Pirandello en fonction de thématiques développées par le père de l'artiste, le dramaturge Luigi Pirandello. En revanche, la lecture symbolique de la maladie de Scipione comme métaphore de l'échec du fascisme la séduit : c'est encore une fois la charge de dissidence supposée, présente dans les œuvres de la *via Cavour*, qui paraît l'élément le plus important.

En réalité, la polémique allumée alors dure encore en partie : la mémoire du mouvement et son récit historique font toujours l'objet de débats. C'est le cas malgré les affirmations optimistes de

1289Nadine Bortolotti et Renato Barilli, *Gli anni Trenta. Arte e cultura in Italia* [exposition, Milan, Palazzo Reale, 27 janvier-30 avril 1982], Mazzotta, Milan, 1982.

1290Felice Levini est un protégé de Barilli qui l'a exposé avec les *Nuovi-Nuovi* en 1980 à la Galleria d'Arte Moderna de Bologne.

1291Marina de Stasio, « *La Scuola romana si perde a Milano* », *L'Unità*, Milan, 30 avril 1988, p. 3.

1292Marina de Stasio, « *In questo modo si intuisce un legame cause effetto fra tendenze che hanno origini e destini ben diversi tra un'arte che guarda al passato e al presente e un'altra proiettata sul futuro.* », « *La Scuola romana si perde a Milano* », *L'Unità*, *op. cit.*

Miriam Mafai en 1988 qui estimait que :

Pendant de nombreuses années, un refoulement absurde a pénalisé ces artistes et ces œuvres, les classant et les aplatissant sur un plan uniquement politique. Le grand débat d'aujourd'hui témoigne non seulement de l'importance du patient travail de recherche mené par *l'Archivio [della Scuola Romana]* ces dix dernières années, mais il témoigne surtout de ce que nous en sommes arrivés à la distance de jugement nécessaire pour réécrire un morceau de notre histoire¹²⁹³.

Cependant, c'est sans doute précisément ce débat et le flou de ces contours qui, d'une certaine façon, font la fortune de l'École romaine.

Le 19 mai 1991 paraît dans le magazine *Panorama* un article de Giampiero Mughini (né en 1941, le journaliste est habitué à la polémique), intitulé « A l'école des bisexuels »¹²⁹⁴ et portant sur une exposition de peintures, dessins et sculptures d'Antonietta Raphaël organisée par Netta Vespignani et Valerio Rivosecchi à la *Galleria Civica* de Modène¹²⁹⁵. Le thème de l'homosexualité avait déjà été évoqué, bien que discrètement, dans le même magazine en 1983¹²⁹⁶. Alors que *l'Archivio della Scuola Romana* procède au classement des lettres d'Antonietta Raphaël, des documents auraient été montrés au journaliste qui laissent planer le soupçon d'une relation homosexuelle entre Mafai et Scipione. Cette supposition repose en réalité sur des fondements plutôt fragiles : si les dessins de Scipione comportent parfois une charge nettement homoérotique¹²⁹⁷, les lettres citées dans l'article, qui d'ailleurs ont été publiées depuis sans que l'hypothèse de Mughini ne soit beaucoup reprise, peuvent être autant interprétées dans un sens amical qu'amoureux. Une telle hypothèse est beaucoup plus crédible quand le journaliste évoque Guglielmo Janni ainsi que le frère de Ziveri ou encore Capogrossi, qui ne faisait pas mystère de son homosexualité. Si les conclusions de l'article ne paraissent pas probantes, il semble néanmoins intéressant de relever que l'École romaine ait pu faire l'objet d'un article dans cet hebdomadaire qui a changé de mains peu de temps auparavant pour devenir la propriété de Silvio Berlusconi.

Conclusion

Ainsi, plusieurs groupes ou personnalités se réclament de la mémoire présentée comme perdue de l'École romaine, ce qui donne lieu à des actions concurrentielles. Si ces actions sont

1293 Miriam Mafai, « *Per molti anni una assurda rimozione ha penalizzato questi artisti e queste opere, classificandole e appiattendole sul solo versante politico. Il gran dibattere di oggi testimonia non solo quanto sia stato importante il lavoro di paziente ricerca che l'Archivio ha condotto in questi ultimi dieci anni, ma soprattutto che si è giunti a quella distanza di giudizio necessaria per riscrivere un pezzo della nostra storia.* », citée dans : Alessandra Mammi, « *Mafai la mia stessa scuola ?* », *op. cit.*

1294 Giampiero Mughini, « *Alla Scuola dei bisex* », *Panorama*, Mondadori, Milan, 19 mai 1991, p. 125-129.

1295 Dir. Fabrizio d'Amico, *Antonietta Raphaël* [exposition, Modène, Galleria civica, Palazzina dei giardini, 7 avril-16 juin 1991], Nuova Alfa, Bologne, 1991.

1296 Voir : Corrado Augias, « *Pigri violenti fumaroli* », *op. cit.*

1297 Comme le célèbre dessin *La Disputa* publié sur la revue *Fronte* en 1931, qui met en scène deux hommes nus se tenant par l'épaule dans une nature idyllique : Scipione, *La Disputa (I Dioscuri)*, 1931, encre et aquarelle sur papier, coll. particulière (reproduit en annexe, Fig. 75).

contradictoires sur certains points (en particulier sur les questions de corpus, entre ceux qui font remonter l'École romaine aux débuts de la *villa Strohl-Fern*, ceux qui insistent sur la *Scuola di via Cavour* et ceux pour qui le mouvement doit être pris au sens strict et ne concerne donc que l'École de Rome définie par Waldemar-George), malgré tout, avec le temps, ces actions tendent à se renforcer les unes les autres, dessinant les contours d'une École romaine large mais dont la connaissance se fait de plus en plus précise.

À partir du travail de ces pionniers, on assiste à une multiplication d'initiatives parallèles autour de l'École romaine : le mouvement prend une importance qu'il n'avait pas eu depuis l'entre-deux-guerres. Les questions qui se posent, une fois celle de l'identité du mouvement évacuée, sont celles des limites chronologiques et du corpus d'artistes, cette dernière question ayant des retombées pratiques sur la cotes des artistes en question.

Cette entreprise de réhabilitation repose sur l'action convergente de différents acteurs, qu'ils soient marchand, personnel de musée ou historien. Son succès tient en effet en bonne partie à ce que les intellectuels qui la mènent savent s'appuyer sur les conditions favorables du marché de l'art, au point que l'on peut se demander si ce n'est pas le marché qui décide en dernière instance de la définition de l'École romaine.

C: L'École romaine à l'épreuve du marché

Introduction

Dans le catalogue de l'exposition *Face à l'histoire* qui a eu lieu à Paris en 1996, Daniel Soutif analyse bien le retour du marché dans les préoccupations artistiques italiennes à l'orée des années 1980 :

Comme on le sait, [le marché] profitera en effet de la résurgence, dans les années quatre-vingt, des formes d'art traditionnelles pour faire retour sur une scène qui, durant vingt ans, lui avait substitué, en particulier en Italie, d'autres préoccupations, souvent plus politiques ou plus idéologiques, c'est-à-dire aussi, malgré les apparences, peut-être plus artistiques¹²⁹⁸.

Nous avons vu les efforts qui ont été faits pour attirer l'attention sur l'École romaine. Quelles sont les conséquences pour la valeur des œuvres sur le marché ? La figure la plus active est la galeriste Netta Vespignani, qui s'appuie sur un important réseau pour vendre des œuvres de l'École romaine. A long terme, quelles sont les résultats de cette politique commerciale ? S'agit-il d'une vraie réussite ou seulement d'un demi-succès ?

Dans un premier temps, l'intérêt nouveau pour l'École romaine provoque rapidement une réapparition des œuvres et, dans un premier temps du moins, une intensification des échanges qui étaient plutôt peu nombreux jusqu'ici. Il s'agit alors principalement d'un marché secondaire, les artistes étant généralement décédés, sauf dans le cas des œuvres données ou héritées. Concernant les artistes de l'École romaine, comme pour tous les artistes dont la fortune critique a connu des éclipses, la question de savoir s'il s'agit de « mineurs » ou de figures d'importance, longtemps sous-évaluées a une grande influence sur l'évolution des prix. Dans ces cas ambigus, le fonctionnement conjoint de la parole de l'expert et de celle du marchand prend toute son importance pour fixer la valeur des œuvres mais aussi pour orienter les choix du collectionneur et donc, par ces deux moyens, influencer le marché. Enfin, le système d'attribution de la valeur des œuvres a changé dans les années 2000. Jusqu'alors, les œuvres contemporaines étaient consacrées par la critique et le musée, le marché suivant leurs indications. Or, depuis une dizaine d'années, pour les œuvres historiques, à travers les collectionneurs, le marché fait les valeurs que les historiens comme les musées viennent valider dans un second temps. Dans le cas particulier de l'École romaine, dès les années 1980, ce sont les chercheurs-experts, en collaboration avec le marché privé, qui ont redonné de la valeur aux œuvres, avant que les musées ne viennent s'aligner sur cet état de fait. De plus, depuis peu de temps, Netta Vespignani ne concentre plus la majeure partie des œuvres de l'École romaine comme c'était le cas auparavant. La galeriste doit faire face à des actions concurrentes de la

¹²⁹⁸Daniel Soutif, « Miroirs, canons, igloos, zoo et autres Italies, 1960-1980 », Jean-Paul Ameline, *Face à l'histoire (1933-1996). L'artiste moderne face à l'événement historique. Engagement, Témoignage, Vision* [exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 19 décembre 1996-7 avril 1997], Centre Georges Pompidou, Paris, p. 380.

part des héritiers des artistes qui cherchent à valoriser de leur côté les œuvres dont ils sont dépositaires.

Comme cela est souvent rappelé par les spécialistes eux-mêmes¹²⁹⁹, les informations sur le marché de l'art ne sont pas facilement disponibles et leur interprétation reste problématique. De plus, il est difficile d'aborder directement cette question dans le cadre d'entretiens : les réponses sont généralement très évasives et éludent toute tentative d'approfondissement. L'étude sera donc nécessairement rapide, fondée sur les informations disponibles au public, trouvées essentiellement sur des sites de bases de données sur les ventes publiques¹³⁰⁰. Il existe aussi quelques catalogues de collections publiques ou privées qui donnent des indications précieuses sur les conditions d'acquisition des œuvres. Nous ébauchons donc seulement quelques pistes qu'il conviendrait d'approfondir.

1) La reconquête du marché

Grâce à l'action de Fagiolo dell'Arco et de Netta Vespignani et aussi parce que plusieurs collections importantes sont dispersées, les échanges se multiplient dans les années 1980 sur un marché jusque là plutôt atone.

A cette époque, le succès international de la transavantgarde, après celui de l'*Arte Povera*, pousse les collectionneurs italiens à acheter rapidement des œuvres de leurs compatriotes, avant que les cotes ne montent trop. Pour ceux qui veulent acheter des œuvres italiennes, celles de l'Ecole romaine constituent une affaire intéressante car elles ont encore des prix accessibles au début de la décennie et risquent de perdre de la valeur alors que la peinture figurative est de nouveau au centre des intérêts. Il faut aussi tenir compte d'un facteur déterminant : les grands maîtres du début du XX^{ème} siècle (en particulier les Futuristes et les œuvres de la première période métaphysique), qui ont connu un retour de fortune tardif, sont devenus très chers, d'autant que leurs œuvres sont plus rares à changer de main. Lorsque les Italiens s'y sont intéressés dans les années 1960, il était déjà tard : les acheteurs étrangers avaient déjà fait monter les prix de façon rédhibitoire pour nombre de collectionneurs italiens. Depuis, cette occasion manquée reste un gros traumatisme pour les mondes de l'art italiens qui ont eu l'impression de laisser partir à l'étranger une partie de leur patrimoine national par manque de vigilance et surtout à cause d'un retard dans leur conception des hiérarchies artistiques¹³⁰¹. Cet épisode a provoqué une remise en cause dans les milieux artistiques et a déterminé le comportement des acheteurs qui, par la suite, ont choisi de miser rapidement sur l'art

1299Raymonde Moulin, *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, Paris, 2009, p. 10.

1300Nous nous fondons sur les données du site français Artprice (<http://web.artprice.com/fr/>), qui propose la plus vaste base de données sur les ventes aux enchères dans le monde.

1301Voir par exemple la réaction de Maurizio Fagiolo dell'Arco après l'exposition parisienne *Les Réalistes* (p. 295).

italien afin d'être certains de ne pas laisser passer d'œuvres importantes.

La période des années 1980 est donc très favorable pour le marché des œuvres de l'École romaine. Selon le témoignage du galeriste Philippe Daverio¹³⁰² en 1988, les prix de l'École romaine ont pris 700% en quelques années. Au début de la décennie, quelques « maniaques » seulement, selon les mots de Daverio, s'intéressaient à Scipione. En 1988, les enchères s'envolent. Ainsi, dans le magazine d'économie *Capital*, paraît en avril 1988 un article de Paolo Levi sur la progression générale des prix des œuvres de l'entre-deux-guerres. Un paragraphe entier est consacré à l'École romaine :

Ces derniers temps, l'un des mouvements qui a le vent en poupe sur le marché est l'École romaine [...] qui jouit aussi de l'attention des investisseurs étrangers, consécration de son succès. Grâce à l'historien Maurizio Fagiolo dell'Arco, aujourd'hui, les maîtres des années 1930 comme Antonietta Raphael, Mario Mafai, Scipione, Ferruccio Ferrazzi, Alberto Ziveri, Guglielmo Janni, Fausto Pirandello, Emanuele Cavalli ont bénéficié d'un retour d'intérêt de la part de la critique et des collectionneurs qui est difficilement réversible¹³⁰³.

a) Un marché internationalisé : les États-Unis

La dimension internationale dont parle Paolo Levi a en effet joué un rôle non négligeable dans la revalorisation de ces œuvres, même si, en réalité il convient de nuancer sont propos, les investisseurs évoqués par Paolo Levi n'étant pas si nombreux en ce qui concerne l'École romaine. Il s'agit essentiellement d'Américains qui s'intéressent à la peinture italienne de cette époque et, de plus en plus, à Rome. En particulier, à partir deuxième moitié des années 1980, ces collectionneurs acquièrent des œuvres de la transavantgarde ainsi que de la *Scuola di San Lorenzo*. La collection Wolfson¹³⁰⁴ porte sur l'art italien de la première moitié du XX^{ème} siècle. Elle comprend 18 000 pièces de toutes natures : livres, peintures, meubles, dessins d'architectures ... Mitchell Wolfson Jr, né en 1939, fils d'un riche homme d'affaire d'origine cubaine, a rassemblé ces œuvres depuis les années 1980. Il possède ainsi *l'Idolo del prisma*¹³⁰⁵ de Ferrazzi, ainsi que deux céramiques qui datent de la jeunesse de Cagli, aux sujets largement inspirés par l'idéologie fasciste¹³⁰⁶. Dans la tradition américaine du mécénat, il a créé un musée, le Wolfsonian, à Nervi, dans la périphérie gênoise, ainsi qu'un centre d'études, qui a ouvert à Gênes en 1993. En 1999, cette collection a été donnée à la

1302 Alessandra Mammi, « Mafai la mia stessa scuola ? », *L'Espresso*, Rome, 10 avril 1988, p. 101.

1303 Paolo Levi, « In questi ultimi tempi uno dei movimenti sulla cresta dell'onda del mercato è la 'Scuola Romana' (vedere riquadro a pag. 95) che gode anche dell'attenzione degli investitori stranieri, a consacrazione del successo. Grazie allo storico Maurizio Fagiolo dell'Arco, oggi maestri degli Anni Trenta come Antonietta Raphael, Mario Mafai, Scipione, Ferruccio Ferrazzi, Alberto Ziveri, Guglielmo Janni, Fausto Pirandello, Emanuele Cavalli hanno avuto un grande recupero critico e collezionistico, difficilmente reversibile. », « Gli affari che fanno scuola », *Capital*, Milan, avril 1988, p. 12.

1304 Voir : *La Collezione Wolfson. Aspetti dell'arte italiana tra le due guerre* [exposition, Gênes, Palazzo Ducale, 28 juin-8 septembre 1996], Tormena Ed., Gênes, 1996.

1305 Ferruccio Ferrazzi, *L'idolo del prisma*, 1925, huile sur toile, 129 x 93,5 cm, Gênes, Wolfson collection.

1306 Corrado Cagli, *In silenzio e dura disciplina et Combattimento*, 1931-1932, deux carreaux de céramique, 20 x 20 cm, Nervi, Wolfsonian Museum.

Fondation Cristoforo Colombo : il s'agissait de faire revenir les œuvres en Italie, dans un objectif pédagogique. Le collectionneur conçoit en effet son activité comme une façon de construire un discours qui puisse rendre plus compréhensible une période de grands changements, comme il l'écrit sur la page d'accueil du site de la collection :

Bienvenue au siège de la collection Wolfson ; les œuvres que vous verrez et dont vous prendrez connaissance sont le témoignage d'une des périodes les plus denses en changements de notre histoire récente.

Vous sortirez du musée et de la navigation de ce site avec des questions et des objets de curiosité.

C'est l'objectif de mon action de collectionneur : « faire penser les gens »¹³⁰⁷.

Dans le musée, une section est consacrée à l'École romaine au sens large, rassemblant Duilio Cambellotti (1876 – 1960), un décorateur plutôt proche de l'Art Nouveau et Ferruccio Ferrazzi dans un même ensemble.

Parallèlement à cet intérêt américain pour l'art italien récent, on constate un renouveau dans les études scientifiques de l'art de l'entre-deux-guerres. C'est notamment l'historienne de l'art Emily Braun, professeur à l'*Hunter College* de New York, qui est à l'origine de ce mouvement, grâce à ses interventions dans *Art in America*¹³⁰⁸. Une publication dans cette revue influente et diffusée dans le monde entier a certainement joué un rôle non négligeable dans la reconnaissance de l'École romaine hors d'Italie. De plus, Emily Braun a contribué au catalogue de l'exposition milanaise de *Netta Vespignani et Fagiolo dell'Arco en 1988*¹³⁰⁹ et est l'auteur de *Art and Politics under Fascism*¹³¹⁰, paru en 2000.

Le galeriste Philippe Daverio joue le rôle d'un pont entre les deux rives de l'Atlantique. Il s'agit d'une personnalité à part dans milieux artistiques italiens. Né à Mulhouse en 1949, ce Français d'origine italienne par sa mère a fait ses études en Italie. Daverio a ouvert une galerie à New York, spécialisée dans l'art italien de l'entre-deux-guerres. Elle est inaugurée au printemps 1987 par une exposition sur l'École romaine mettant l'accent sur son « expressionnisme romantique »¹³¹¹, une catégorie stylistique hybride qui semble susceptible de plaire aux collectionneurs de l'époque, qui ont pu être sensible au courant du *Neo-expressionism*. En novembre de la même année, Daverio présente une exposition sur les Dioscures, ainsi que l'on surnomme les frères De Chirico, Giorgio et

1307 Mitchell Wolfson Jr., « *Benvenuti nella sede espositiva della Collezione Wolfson; le opere che vedrete e che conoscerete sono la testimonianza di uno dei periodi più densi di cambiamento della nostra storia recente. Uscirete dal museo e dalla navigazione di questo sito con delle domande e delle curiosità. E' l'obiettivo del mio collezionare: "fare pensare le persone"* », page d'accueil du site de la collection, consulté le 14 septembre 2013 à l'adresse : <http://www.wolfsonianana.it/index.htm>

1308 Elle a notamment publié « *Scuola Romana : Fact or Fiction ?* », *Art in America*, mars 1976, p. 128-136.

1309 Dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Scuola romana : artisti tra le due guerre* [exposition, Milan Palazzo Reale, 13 avril-19 juin 1988], Mazzotta, Milan, 1988.

1310 Emily Braun, *Mario Sironi and italian modernism : art and Politics under Fascism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

1311 Dir. Paolo Baldacci, *Scuola Romana, romantic expressionism in Rome : 1930-1945* [exposition, New York, Philippe Daverio Gallery, 1987], Mondadori, Milan, 1987.

Andrea dit Savinio. L'année suivante, il présente dans sa galerie milanaise l'exposition *Antonietta Raphael. Opere ultime*¹³¹². Pour le journaliste Paolo Levi, de telles initiatives sont courageuses, car :

Le monde de l'art international connaît très bien l'histoire et les œuvres de nos maîtres du futurisme et de la peinture métaphysique, qui se trouvent dans des collections publiques et privées, mais il ne sait rien sur ce qui s'est passé par la suite en Italie¹³¹³.

En insistant sur l'influence de la Métaphysique sur le réalisme magique comme il le fait dans le catalogue, Daverio peut espérer conquérir des clients américains qui ne peuvent acquérir des œuvres du mouvement de Giorgio De Chirico. Ce catalogue se distingue d'ailleurs par son effort de pédagogie envers le public américain, remettant en perspective des mouvements comme le Futurisme ou *Novecento*. L'introduction évoque l'exposition *XXth century Italian art* qui avait eu lieu au MoMA en 1949¹³¹⁴ et se met dans sa droite ligne. Pour le galeriste, l'École romaine est avant tout composée par « des artistes qui étaient unis par leur aversion commune pour la rhétorique néo-classique qui marquait les préférences artistiques du régime fasciste. »¹³¹⁵.

Pour la galerie new-yorkaise mais aussi à Milan (dans sa galerie de la *via Montenapoleone*), Daverio s'est associé avec un homme au profil un peu similaire au sien. Paolo Baldacci, né en 1944, a reçu une formation d'histoire de l'art et est devenu spécialiste de De Chirico¹³¹⁶. Ces deux milanais sont aussi fortement liés aux milieux artistiques de la capitale. Ainsi, dans la présentation du *Centro di Studi Raphaël Mafai*¹³¹⁷, Miriam Mafai rend hommage à ces deux hommes qui ont su lui redonner confiance dans l'art de leur mère, la convainquant ainsi qu'il valait la peine de contribuer activement à le diffuser. Baldacci connaît Fagiolo depuis 1980, ayant établi avec lui une relation qu'il décrit comme suit :

Il était impulsif : de même qu'il pouvait se passionner, tout à coup, il pouvait devenir hostile, par jalousie ou pour une raison dont on ne s'était peut-être même pas aperçu. Et cela a été ainsi, avec des hauts et des bas, pendant plus de vingt ans¹³¹⁸.

1312 *Antonietta Raphael. Opere ultime* [exposition, Milan, Galleria Philippe Daverio, 1988], La Galleria, Milan, 1988. Quelques années plus tard, Daverio a participé à l'organisation de l'exposition *Antonietta Raphael: un lungo viaggio nel '900* en 2007 à Palerme avec Giuseppe Appella et Giulia Mafai.

1313 Paolo Levi, « *Il mondo dell'arte internazionale conosce assai bene storia e opere dei nostri maestri del futurismo e della metafisica, che si trovano nelle raccolte pubbliche e private, ma nulla sa su ciò che è avvenuto dopo in Italia.* », « *Amori metafisici da Berlino a N. Y.* », *Il Sole 24 ore*, Rome, 7 février 1988.

1314 Alfred H. Barr et James Thrall Soby, *XXth century Italian art* [exposition, New York, MoMA, 1949], MoMA, New York, 1949. Voir p. 237.

1315 Paolo Baldacci, « *artists who were united by their common dislike of the neo-classical rhetoric that marked the artistic preference of the Fascist regime.* », *Scuola Romana, romantic expressionism*, op. cit., p. 5.

1316 Il a notamment publié : *De Chirico : 1888-1919 : la metafisica*, Leonardo Arte, Milan, 1997 et dirigé le catalogue : *Die andere Moderne - De Chirico, Savinio* [exposition, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 15 septembre-2 décembre 2001], Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2001.

1317 Miriam Mafai, vidéo consultée le 3 septembre 2013 à l'adresse : <http://www.rafaelmafai.org/en/home/introduction/item/136>

1318 Paolo Baldacci, « *Era fatto di impulsi : come si appassionava, così, all'improvviso, poteva diventarti ostile, per una gelosia o per qualcosa di cui forse non ti eri neanche accorto. E così' è stato, con alti e bassi, per più di vent'anni.* », « *Ricordo di Maurizio Fagiolo dell'Arco* », dir. Ada Masoero, Beatrice Marconi et Flavia Matitti, *L'officina del mago : l'artista nel suo atelier : 1900-1950* [exposition, Turin, Palazzo Cavour, 2003-2004], Skira, Milan, 2003, p. 49.

Baldacci et Daverio, après avoir acheté un tableau de la période parisienne de De Chirico, confient à Fagiolo la rédaction d'un livre sur Giorgio De Chirico à Paris, entre 1924 et 1929¹³¹⁹.

Ils sont aussi en contact étroit avec Netta Vespignani. Pour l'exposition new-yorkaise, ils ont travaillé avec son aide et celle de l'équipe de l'*Archivio della Scuola Romana* ainsi qu'avec celle de son associé turinois, Giovanni Audoli¹³²⁰. Grâce à ses différents contacts, Daverio participe à la circulation des œuvres à travers l'Atlantique. Ainsi par exemple, les *Piccoli saltimbanchi*¹³²¹ de Donghi, chef-d'œuvre de 1938 qui provient d'une collection new-yorkaise, a été vendu à Claudio et Elena Cerasi à travers la galerie milanaise de Daverio et grâce à l'intermédiaire de Netta Vespignani en 1985¹³²².

À quelques exceptions près pourtant, et contrairement à la transavantgarde à qui elle a souvent été comparée, le marché de l'École romaine demeure essentiellement national : malgré l'enthousiasme de l'étranger pour la peinture italienne du début du XX^{ème} siècle et malgré plusieurs tentatives pour approcher un marché plus vaste, notamment américain, les œuvres franchissent peu les frontières italiennes, sauf dans le sens des entrées. Il existe plusieurs raisons à cela. D'une part, la protection du patrimoine s'organise lentement depuis le début du XX^{ème} siècle. En particulier, la loi italienne n° 1089 du 1^{er} juin 1939, portant sur la tutelle des choses d'intérêt artistique ou historique, joue un rôle important en indiquant la nécessité de demander une licence à la Surintendance des Beaux Arts pour pouvoir exporter des œuvres réalisées plus de cinquante ans auparavant, l'État se réservant un droit de préemption l'autorisant à racheter un bien proposé à l'exportation. Une telle législation influe aussi sur les prix : les œuvres, ne pouvant quitter l'Italie, ont un nombre d'acquéreurs restreint et donc une cote plus faible que ce qu'elle serait dans un contexte de concurrence internationale¹³²³. C'est le cas même pour des artistes très reconnus, bien représentés dans les musées et comptant dans les jalons de l'histoire de l'art italien.

D'autre part, en dehors des difficultés qui font obstacle à la sortie des œuvres du territoire italien, le phénomène est accentué par un certain nationalisme des Italiens. On remarque en effet un goût qui ne se dément pas chez les collectionneurs (chez les particuliers, mais sans doute plus encore dans les collections d'entreprise) pour les œuvres à thématique locale. L'École romaine fait

1319Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico : Parigi 1924-1930* [exposition, Milan, Galleria Philippe Daverio, 1^{er} juin-20 juillet 1982], Galleria Philippe Daverio, Milan, 1982.

1320Voir p. 327.

1321Antonio Donghi, *Piccoli saltimbanchi*, 1938, huile sur toile, 90 x 70 cm, coll. Claudio et Elena Cerasi (reproduit en annexe, Fig. 76). Voir : Maurizio Fagiolo dell'Arco et Valerio Rivosecchi, *La Scuola romana nel Novecento : una collezione privata : Collezione Claudio e Elena Cerasi*, Skira, Milan, 2002, p. 28.

1322*La Scuola romana nel Novecento : una collezione privata : Collezione Claudio e Elena Cerasi*, op. cit., p. 28.

1323Mariolina Bassetti et Renato Pennisi, entrée « *Il mercato del arte* », XXI Secolo (2010), *Enciclopedia Treccani*, consultée en ligne le 23 août 2013 à l'adresse : http://www.treccani.it/enciclopedia/il-mercato-dell-arte_%28XXI-Secolo%29/

donc l'objet d'un marché à part et nous verrons que les œuvres du mouvement sont peu touchées par des comportements spéculateurs. Même si les prix ont largement augmenté dans un premier temps, lorsque ces prix se sont stabilisés ou ont baissé, on ne constate pas de phénomène de revente massif : dans l'ensemble, les œuvres de l'École romaine sont entrées dans des collections qui se maintiennent dans le temps.

b) L'action de Netta Vespignani

Comme on l'a vu, Netta Vespignani¹³²⁴ est l'acteur central du phénomène de redécouverte de l'École romaine. Elle a d'abord travaillé dans la célèbre librairie *La Margherita*¹³²⁵, puis, dans les années 1960, elle a dirigé, épaulée par son époux, le peintre Renzo Vespignani, la galerie *Il fante di Spada* qui s'était spécialisée dans la peinture figurative. Elle ouvre en 1983 une première galerie consacrée entièrement à l'École romaine *via Tacito* (derrière le château Saint-Ange), qui déménagera par la suite *via del Babuino* pour bénéficier d'une position plus centrale.

C'est aussi en 1983 qu'elle constitue autour d'elle l'*Archivio della Scuola romana*. Sur le site internet de l'association, l'objectif de ce groupe est décrit ainsi :

L'Archivio della Scuola Romana est une association sans but lucratif, constitué en 1983 sur l'initiative de Miriam Mafai, Netta Vespignani, Maurizio Fagiolo, Antonello Trombadori et Alberto Ziveri. Ont adhéré à cette initiative des artistes, scientifiques et amateurs d'art, avec le but de rassembler et d'ordonner tout le matériel relatif à la vie artistique et culturelle romaine de la période comprise entre les deux guerres¹³²⁶.

Il s'agit donc officiellement d'une structure dédiée à la recherche, détachée de l'activité marchande. Cependant, les dons de matériel qui affluent alors sont certainement motivés par la possibilité de valoriser les œuvres de l'École romaine. Cette dimension n'exclut pas pour autant un véritable engagement intellectuel. L'*Archivio* se développe d'abord dans l'enthousiasme des redécouvertes qui anime des chercheurs encore jeunes (Valerio Rivosecchi par exemple, sort tout juste de l'université). En 2005, Netta Vespignani décrit les vingt-trois premières années de travail passées

sous le signe d'un ferment continu, d'une tension créatrice dans laquelle chaque découverte – un tableau retrouvé, une chemise d'écrits inédits, le témoignage d'un artiste – était accueilli comme la stimulation à projeter une exposition ou un livre, à raconter un autre chapitre d'une histoire complexe et souvent mal comprise¹³²⁷.

1324Malgré de nombreuses tentatives, nous n'avons pas réussi à rencontrer Netta Vespignani, dont la santé n'est pas bonne.

1325Voir p. 164.

1326« *L'Archivio della scuola Romana è una associazione senza fini di lucro, costituita nel 1983 per iniziativa di Miriam Mafai, Netta Vespignani, Maurizio Fagiolo, Antonello Trombadori, Alberto ziveri, alla quale hanno aderito artisti, studiosi e cultori d'arte con la finalità di raccogliere e catalogare i materiali relativi alla vita artistica e culturale romana nel periodo compreso tra le due guerre* », site de l'*Archivio della Scuola Romana*, consulté le 12 août 2013 à l'adresse : <http://www.scuolaromana.net/credits.htm>

1327Netta Vespignani, « *i suoi primi ventitré anni sotto il segno di un continuo fermento, di una tensione creativa in cui ogni scoperta – un quadro ritrovato, una cartella di inediti, la testimonianza di un artista – veniva accolta come lo stimolo a progettare una mostra o un libro, a raccontare un altro capitolo di una storia complessa e spesso fraintesa* », dir. Francesca Morelli et Valerio Rivosecchi, *A carte scoperte. 23 anni di Archivio della Scuola Romana, (1983-2006)*, Provincia di Roma, Rome, 2007.

De même, elle poursuit :

Réécrire l'histoire de l'art à Rome entre les deux guerres était déjà une motivation suffisante pour affronter la tâche, mais plus encore que le sens d'une justice retrouvée, ce qui rendait enthousiasmant le travail, qui faisait oublier la fatigue et les difficultés sans fin de chaque projet, c'était le plaisir de retrouver intacts, sous la patine du temps, de véritables trésors de l'art italien : les visions incandescentes de la *Scuola di Via Cavour*, la magie cristalline de Donghi, Ferrazzi, Trombadori, Francalancia, les bois intenses et archaïques de Fazzini, le raffinement et l'inquiétude des peintres tonalistes¹³²⁸.

L'*Archivio* est doté d'un Comité scientifique qui est constitué de la « garde rapprochée » de la galeriste. Le travail de l'*Archivio* se développe en plusieurs étapes. En premier lieu, un budget est prévu pour l'achat de catalogues d'époque et l'effort porte surtout sur le rassemblement des œuvres et leur étude scientifique. Netta Vespignani réussit à impliquer de nombreuses personnalités dans son projet. Par son activité et grâce à son mari, elle est proche des artistes et héritiers de l'École romaine, tissant une véritable relation de confiance avec eux. Le matériel récolté se présente souvent sous forme de photocopies de documents et provient des archives privées d'Oppo, de Ferrazzi, d'Antonietta Raphaël et de Mafai, de Trombadori. De plus, pour ses différentes actions, l'*Archivio* peut compter pendant quelques années sur des témoignages directs d'Alberto Ziveri, Pericle Fazzini, Francesco Di Cocco, Dario Sabatello, Carlo Ludovico Bragaglia, Pier Maria Bardi, Guenda Castellucci, Plinio De Martiis, Romeo Lucchese ou encore Marcello Venturoli. La galerie associe ainsi plusieurs artistes au projet. Ziveri et Fazzini sont très actifs et donnent tous leurs papiers. De plus, Ziveri oriente les choix artistiques de Netta Vespignani, la guidant vers Mafai¹³²⁹. Dans le comité scientifique figurent les héritiers des artistes, comme les enfants de Francesco Trombadori, les filles Mafai, mais aussi Alberto Ziveri lui-même. Cette première étape s'achève avec l'organisation de l'exposition milanaise de 1988¹³³⁰.

Dans un deuxième temps, à la fin de la décennie, Netta Vespignani s'associe avec Plinio De Martiis et Giovanni Audoli pour occuper une nouvelle galerie, située *via del Babuino*, et développer son activité commerciale. Le galeriste De Martiis (1920 – 2004) a été proche des artistes de l'École romaine dans sa jeunesse, puis il s'est spécialisé dans la défense des artistes des années 1960 à travers sa célèbre galerie romaine *La Tartaruga*. Son entrée dans l'équipe de l'*Archivio* provoque un élargissement des centres d'intérêt du groupe à l'après-guerre. L'exposition inaugurale de la nouvelle

1328Netta Vespignani, « *Riscrivere la storia dell'arte a Roma tra le due guerre era già una motivazione sufficiente ad affrontare l'impegno, ma più ancora che il senso di una ritrovata giustizia, a rendere entusiasmante il lavoro, a far dimenticare la fatica e le infinite difficoltà di ogni progetto, era il piacere di ritrovare intatti, sotto la patina del tempo, veri e propri tesori dell'arte italiana : le incandescenti visioni della Scuola di Via Cavour; la magia cristalline di Donghi, Ferrazzi, Trombadori, Francalancia, i legni intensi e arcaici di Fazzini, le raffinatezze e le inquietudini dei pittori tonali.* », *id.*

1329Voir : Netta Vespignani, « *Un amore "postumo"* », Giuseppe Appella, *Mario Mafai (1902-1965) : una calma febbre di colori* [exposition, Rome, Palazzo Venezia, 7 décembre 2004-27 février 2005], Skira, Milan, 2004, p. 17.

1330Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi et Emily Braun, *Scuola romana : artisti tra le due guerre, op. cit.* Voir p. 303.

configuration s'intitule *Pro Memoria*¹³³¹. Puis, l'exposition 1960 présente quatorze artistes de *La Tartaruga*, établissant l'idée d'une continuité créative spécifique à Rome.

L'action de Netta Vespignani se caractérise aussi par ses tentatives pour exporter l'École romaine hors de Rome. Le passage par Milan en 1988¹³³² entre dans cette stratégie. Par la suite, en 1997, Netta Vespignani organise aussi l'exposition *École romaine* à Paris¹³³³.

Netta Vespignani s'appuie aussi sur ses contacts sur la péninsule. Giovanni Audoli (né en 1942) provient d'une famille de riches industriels turinois. Grand amateur d'art, il a fait le choix difficile de revendre sa collection, célèbre pour ses toiles de Sironi et de Morandi, pour acheter des œuvres de l'École romaine. Il ouvre en novembre 1986 une galerie d'art consacrée à l'École romaine, le *Studio « Scuola Romana »* à Turin où il habite. Il devient alors un associé de Netta Vespignani, lui offrant des débouchés sur la scène turinoise. Il forme ainsi un triangle marchand avec cette galerie, mais aussi avec Claudia Gian Ferrari, à Milan ainsi qu'avec Lucia Torossi, à Rome. De leur côté, ces galeristes participent à la mise en avant de l'École romaine, à laquelle elles ont intérêt, pour vendre des œuvres qu'elles ont en stock (Pirandello pour Claudia Gian Ferrari et Cavalli pour Lucia Torossi). Il s'agit donc d'une situation d'entente, dans laquelle la concurrence reste contrôlée.

Le *Studio* est inauguré en 1986 avec l'exposition *Programma*¹³³⁴ qui présente quelques chefs-d'œuvre de l'École romaine et dont Maurizio Fagiolo dell'Arco est commissaire. Durant les trois ans que dure l'activité du studio, il organise huit expositions dont sept catalogues sont ensuite recueillis dans un volume¹³³⁵. Certaines sont des expositions personnelles comme *Francesco Trombadori*¹³³⁶ ou « Z »¹³³⁷ (qui présente les autoportraits de Ziveri), d'autres sont thématiques : *I « volti » della Scuola Romana*¹³³⁸ (exposition de portraits), *Il corpo*¹³³⁹, *Apocalisse*¹³⁴⁰. Enfin, a lieu une exposition plus historique ou contextuelle *Torino Roma anni Trenta*¹³⁴¹. Pour ces expositions, Maurizio Fagiolo

1331Netta Vespignani, Plinio de Martiis, Giovanni Audoli, *Pro memoria* [exposition, Rome, Galleria Netta Vespignani, mai-juin 1989], Allemandi, Turin, 1989.

1332Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi et Emily Braun, *Scuola romana : artisti tra le due guerre, op. cit.*

1333*École romaine, 1925-1945* [exposition, Paris, Pavillon des arts, 24 octobre 1997-25 janvier 1998], Paris-musées, Paris, 1997. Voir p. 357.

1334Dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Programma* [exposition, Turin, Studio Scuola Romana, 1986], Allemandi, Turin, 1986.

1335Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giovanni Audoli, *Scuola romana a Torino, 1986 – 1989, Mostre/libri/ricerche*, Ed. Umberto Allemandi & C., Turin, 1989. L'ouvrage est dédié à Alberto Ziveri.

1336*Francesco Trombadori* [exposition, Turin, Studio della Scuola Romana, 1987], Allemandi, Turin, 1987.

1337Dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco, Paolo Fossati, "Z" [exposition, Turin, Studio Scuola Romana, 1987], Allemandi, Turin, 1988.

1338Dir. Giovanni Audoli, *I "volti" della Scuola Romana* [exposition, Turin, Studio Scuola Romana, 1987], Allemandi, Turin, 1987.

1339*Il corpo* [exposition, Turin, Studio Scuola Romana, 1987], Allemandi, Turin, 1987.

1340Dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Apocalisse* [exposition, Turin, Studio Scuola Romana, 1989], Allemandi, Turin, 1989.

1341Anna Gelli, Paolo Fossati, *Torino Roma anni Trenta* [exposition, Turin, Studio Scuola Romana, 1989], Allemandi, Turin, 1989.

dell'Arco est régulièrement sollicité, de même qu'un historien de l'art turinois, Paolo Fossati (1938 – 1998)¹³⁴². Giovanni Audoli participe aussi activement à l'organisation d'expositions à la galerie Netta Vespignani. Tous ces événements semblent des travaux préparatoires à la grande exposition du *Palazzo Reale* en 1988 en ce qu'ils développent plusieurs thématiques qui seront traitées à Milan. Cependant, après quelques années d'activité dynamique, Audoli connaît d'importants problèmes personnels et doit fermer le *Studio*, tandis qu'une partie de sa collection est dispersée.

En 1996-1997, l'*Archivio della Scuola romana* décide de réaliser un site internet pour donner une plus grande visibilité au mouvement¹³⁴³. Le nom de domaine (www.scuolaromana.net) a sans doute contribué au bon référencement du site. Valerio Rivosecchi et Francesca Romana Morelli sont chargés d'en élaborer le contenu. Un grand travail est alors effectué : tous les artistes du mouvement sont dotés d'une notice biographique, comprenant généralement quelques œuvres reproduites et même, parfois, des fichiers *audio*. Le site contient aussi une chronologie allant de 1918 à 1944, ainsi que des informations sur plusieurs lieux centraux de la vie artistique à Rome pendant l'entre-deux-guerres. Le site est à peine démodé aujourd'hui, quinze ans après sa mise en ligne : la navigation est aisée et le *design* élégant. C'est la source la plus complète sur l'École romaine disponible sur le *web* et les informations qui y sont contenues sont souvent reprises telles quelles sur d'autres supports, comme *Wikipedia* ou des blogs divers. Cependant, le site a aussi pour conséquence de « figer » une définition et un corpus du mouvement. De plus, il n'est pas mis à jour et son contenu reflète donc un moment de la recherche qui correspond en quelque sorte à l'apogée de la méthode de Fagiolo dell'Arco¹³⁴⁴.

Sans être directement à son service, l'*Archivio* comme outil pour la recherche n'est pas sans fonctionner suivant une certaine collusion avec les intérêts de la galerie. Ainsi, les études scientifiques et les expositions (et donc, potentiellement, les ventes) suivent des temporalités parallèles, les catalogues des secondes servant de support de publication aux premières. C'est ce que laisse clairement entendre Maurizio Fagiolo dell'Arco lorsqu'il écrit :

Il y a une douzaine d'année, on pensait célébrer quelques-uns des représentants de l'École romaine avec une exposition à l'*Accademia Nazionale di San Luca*. Antonello Trombadori secouait la tête (« Roberto Longhi a pas réussi à lancer ces peintres et vous voudriez le faire, vous ? ») mais, par la suite, il fut le moteur immuable de cette opération qui se déroula en trois épisodes entre octobre et décembre 1986¹³⁴⁵.

1342 Paolo Fossati a notamment travaillé sur *Valori Plastici*. Voir : Paolo Fossati, *Valori plastici, 1918-22*, Einaudi, Turin, 1981 et Paolo Fossati, Patrizia Rosazza Ferraris et Livia Velani, *Valori Plastici : XIII Quadriennale* [exposition, Rome, Palazzo delle esposizioni, 28 octobre 1998-18 janvier 1999], Skira, Milan, 1998.

1343 Page d'accueil du site consultée le 26 août 2013 à l'adresse : <http://www.scuolaromana.net/>

1344 Sur cette méthode de travail, voir p. 302.

1345 Maurizio Fagiolo dell'Arco, « *Una dozzina d'anni fa si penso' di celebrare alcuni esponenti della Scuola Romana, con mostre presso l'Accademia Nazionale di San Luca. Antonello Trombadori scrollava la testa (« Nun ce l'ha fatta Roberto Longhi a lancià sti pittori, e volete farcela voi? ») ma poi fu il motore immobile di quella operazione che si svolse in tre puntate tra l'ottobre e il dicembre 1986.* », « *Una Roma del dopoguerra : miraggio o natura morta ?* »,

Le terme de « célébrer », tout comme celui, plus familier, de « lancer » ne sont pas anodins : ils indiquent moins une logique de quête de connaissance que celle d'un éloge partial, en vue d'une valorisation marchande. Cette intention se traduit par des expositions monographiques (sur Janni, Trombadori et Francalancia par exemple¹³⁴⁶) à des moments judicieusement choisis. Beatrice Marconi revient sans difficulté sur la dimension commerciale qui s'entremêlait constamment aux recherches menées autour de l'*Archivio*, l'une soutenant l'autre :

Ensuite, il y a eu d'autres expositions, celle-ci par exemple, [*Capitali d'Italia*¹³⁴⁷], qui a été réalisée en 1997 et qui a été portée comme une opération très commerciale par Marisa Vescovo¹³⁴⁸ et Netta Vespignani, pour mettre en avant, sous le prétexte des deux capitales d'Italie, Turin et Rome, toute la peinture turinoise de ces années ainsi que la peinture romaine. Alors elles m'ont fait faire le travail sur Gualino : Cesarina Gualino à Rome. Et naturellement, elles y ont mis un peu de tout¹³⁴⁹.

En décembre 1985, Netta Vespignani organise une grande fête, comme une opération commerciale pour lancer le marché de l'École romaine, au-delà du cercle habituel des collectionneurs. Dans un hôtel de la *via Cavour*, au style Art Déco inchangé depuis sa création, des œuvres (provenant de collections particulières comme d'établissements bancaires, mais surtout de la collection de Netta Vespignani) sont exposées au milieu d'un ballet d'hôtes habillées à la mode des années 1930, de spectacles musicaux et de poésie. On peut même y voir une femme nue, encadrée, qui fait office de tableau vivant¹³⁵⁰. Cette soirée réunit le « grand monde » italien : en dehors de personnalités du monde artistique (artistes, galeristes, mais aussi figures du cinéma comme Michelangelo Antonioni), le maire de Rome (le démocrate-chrétien Nicola Signorello) est présent, tout comme le ministre de la culture Antonino Gullotti. A cette occasion, Netta Vespignani déclare à un journaliste :

Marché et culture vont toujours de pair : s'il n'y avait pas l'un, l'autre n'aurait pas de moyen de se diffuser.

dir. Valerio Rivosecchi, *Francesco Trombadori : I paesaggi del silenzio, 1945-1961* [exposition, Rome, Archivio della Scuola Romana, avril-mai 1999], Archivio della Scuola Romana, Rome, p. 7.

Les trois épisodes en question sont : Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi, *Scuola romana : pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, De Luca, Rome, 1986 ainsi que les deux expositions : dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi et Antonello Trombadori, *Trombadori*, [exposition, Rome, Accademia Nazionale di San Luca, 6 novembre- 10 décembre 1986], De Luca, Rome, 1986 et dir. Guido Giuffrè, Jacopo Recupero, Valerio Rivosecchi et Antonello Trombadori, *Francalancia* [exposition, Rome, Accademia Nazionale di San Luca, 18 décembre 1986-17 janvier 1987], De Luca, Rome, 1986.

1346Dir. Valerio Rivosecchi, *Francalancia* [exposition, Rome, Accademia Nazionale di San Luca, 18 décembre 1986-17 janvier 1987], De Luca, Rome, 1986.

1347Dir. Marisa Vescovo et Netta Vespignani, *Le capitali d'Italia: Torino, Roma 1911-1946: arti produzione spettacolo* [exposition, Turin, Palazzo Bricherasio, 4 décembre 1997- 22 mars 1998], Electa, Milan, 1997.

1348Critique et historienne de l'art, Marisa Vescovo a notamment été commissaire de la Biennale de Venise aux côtés de Maurizio Calvesi en 1984 et 1986.

1349Beatrice Marconi, « *Poi ci sono state altre mostre, per esempio questa [Capitali d'Italia], fatta nel 97, si porto com'un operazione molto commerciale, da Marisa Vescovo e Netta Vespignani, per portare, con la scusa delle due capitali d'Italia, Torino e Roma, tutta la pittura di Torino di quegli anni e la pittura di Roma. Allora, a me mi fece fare la cosa della Gualino : la Gualino a Roma. E naturalmente, qui ci hanno messo di tutto un po.* », entretien avec l'auteur, domicile de Beatrice Marconi, juin 2011.

1350l. t., « *Ma che mostra, diamo una festa* », *La Stampa*, Turin, 20 décembre 1985.

Les cercles culturels sont trop étroits : il faut qu'y entrent d'autres mondes, des gens différents¹³⁵¹.

Il est frappant de constater que la période de l'entre-deux-guerres semble complètement idéalisée par les participants à l'événement. Ainsi, les filles Mafai déclarent, dans le même article de *La Stampa* : « C'est tout-à-fait approprié de faire une fête : les artistes étaient tellement gais à l'époque ! »¹³⁵². En dehors de la tendance naturelle de beaucoup d'acteurs à la nostalgie du temps de leur jeunesse, l'un des motifs récurrents de cette idéalisation tient à ce que beaucoup rappellent qu'il n'existait pas, dans les années 1930, un marché de l'art comme celui qu'ils connaissent et dont ils estiment qu'il influence trop fortement la création contemporaine. Un parallèle est fait avec la situation ancienne, selon le cliché qui veut que les galeries contemporaines déroulent des tapis rouges pour de jeunes artistes parfois peu prometteurs alors que les artistes de l'École romaine auraient eu tellement de difficultés à se faire une place en son temps. On retrouve une telle image de la vie de bohème, par exemple, sous la plume d'Enzo Siciliano :

Parmi ces jeunes gens [...], il ne se trouve aucun Donghi qui, pour vivre, peignait en toute amitié un petit tableau et en échange recevait un peu de monnaie. Ces jeunes gens ont Enzo Sperone, Fabio Sargentini ou Simona Marchini qui achètent « cash » leurs tableaux¹³⁵³.

L'écrivain reproche encore aux jeunes artistes à succès leur « compromission » avec le marché étranger, quand toute sa sympathie va manifestement au caractère très local, presque familial, de la vie artistique romaine de l'entre-deux-guerres.

La fête de Netta Vespignani apparaît enfin comme une nette tentative pour « lancer » le peintre Guglielmo Janni. Signe de succès de la manœuvre, l'artiste est le plus mentionné dans la presse. Et de fait, les époux Cerasi achètent, peu de temps après l'événement, un *Saint Sébastien* de Janni¹³⁵⁴ qui marque une étape importante dans leur collection. L'artiste a peu produit et, de plus, il a beaucoup détruit ses œuvres ; il ne peut donc faire l'objet que d'une opération limitée. Cependant, en mettant ainsi en avant un artiste mal connu, Netta Vespignani peut espérer faire monter les prix grâce à la rareté de ses œuvres, tout en poussant les acquéreurs potentiels, frustrés par le manque d'opportunité d'achat, à s'intéresser à l'entourage de Janni.

Cependant, ce rôle central de Netta Vespignani et de sa galerie ne va pas sans donner lieu à des critiques. En 1987 éclate une polémique, la presse évoquant un véritable « filon » de l'École

1351 Netta Vespignani, « *Mercato e cultura vanno sempre insieme : se non c'è l'uno, l'altra non ha modo di diffondersi. Il giro della cultura è troppo stretto : debbono entrarci altri mondi, gente diversa.* », citée dans : « *Ma che mostra, diamo una festa* », *op. cit.*

1352 Miriam Mafai, « *Ma una festa è giusta : gli artisti erano così allegri, allora.* », *id.*

1353 Enzo Siciliano, « *Fra questi ragazzi, diciamo così, non c'è nessun Donghi che, per campare, dipingeva « in amicizia » un « quadretto », e in cambio aveva moneta. Questi ragazzi hanno Enzo Sperone o Fabio Sargentini o Simona Marchini che comperano « cash » i loro quadri.* », « *Ma che fai Mafai* », *L'Espresso*, Rome, 19 janvier 1986, p. 69-70.

1354 Guglielmo Janni, *San Sebastiano*, 1927 circa, huile sur toile, 194 x 100 cm, coll. Claudio et Elena Cerasi (reproduit en annexe, Fig. 77), voir : *La Scuola romana nel Novecento : una collezione privata...*, *op. cit.*, p. 62.

romaine qu'exploiterait la galeriste¹³⁵⁵. Le critique attaque le corpus de l'École romaine tel qu'il a été défini à travers les différentes expositions, accusant Netta Vespignani de considérer comme membres de l'École romaine les artistes dont elle possède des œuvres en réserve. Cette remise en cause de l'identité du mouvement a des conséquences importantes pour la fortune marchande des œuvres et les années 1990, malgré quelques achats réalisés par des collectionneurs chevronnés, sont nettement moins favorables à l'École romaine. De plus, le contexte général a changé et les investisseurs commencent à se lasser des « retours à l'ordre », que ce soit celui de l'entre-deux-guerres ou celui du tournant des années 1970-1980.

Pourtant, comme on l'a vu, à ce moment-là, le mouvement d'intérêt pour l'École romaine dépasse le champ d'action de Netta Vespignani et, fait significatif, la presse généraliste rend régulièrement compte du phénomène.

c) Évolution du marché de l'École romaine

Les années 1980 sont une période de relative prospérité et de grande spéculation pour le marché de l'art, du moins jusqu'à la crise boursière de 1987. Au cours de la décennie suivante, on observe un tassement des prix pour l'École romaine, tandis que les œuvres les plus intéressantes (que ce soient les chefs-d'œuvre des artistes, des travaux préparatoires à ces chefs-d'œuvre ou encore des œuvres ayant une fortune critique particulière) se raréfient sur le marché (beaucoup sont entrées dans des collections muséales ou dans des collections particulières à l'assise financière solide, qui ne sont pas dispersées dans l'immédiat).

Lorsque Paolo Levi publie en avril 1988 dans le mensuel *Capital* son article intitulé : « Les affaires qui font école »¹³⁵⁶, il donne une expertise indépendante sur la situation du marché de l'art. Il commence par signaler que les maîtres de l'art italien du XX^{ème} siècle sont de bons investissements et, pour illustrer son propos, il évoque la satisfaction de ceux qui ont investi au bon moment et voient monter la cote des artistes qu'ils ont collectionné. À côté de celui d'Alberto della Ragione, il prend l'exemple de Jesi, l'importateur de café qui a acheté des œuvres de ses contemporains pendant l'entre-deux-guerres et dont la collection, donnée à la Pinacothèque de Brera, vaudrait cher si elle était vendue, l'appartenance à une collection reconnue augmentant encore la valeur des œuvres. Ce sont des exemples fameux d'acquéreurs dont il souligne le flair et par lesquels il cherche à provoquer ou renforcer le désir du lecteur de les imiter.

Paolo Levi dispense ensuite les conseils d'un galeriste milanais¹³⁵⁷ préconisant de rechercher les œuvres d'une période particulière d'un même peintre (par exemple, les peintures de De Chirico

1355 Anonyme, *Il Giornale d'Italia*, Rome, 28 février 1987.

1356 Paolo Levi, « *Gli affari che fanno scuola* », *Capital*, Rizzoli, Milan, avril 1988.

1357 Il s'agit de Massimo de Carlo, dont la galerie, ouverte l'année précédente, a très vite attiré l'attention.

des années 1920) ou bien de rassembler des travaux de plusieurs artistes qui ont formé un mouvement à un moment donné. A nouveau, il donne un exemple, celui de Philippe Daverio qui, déjà dans les années 1970, avait commencé à rassembler des œuvres des années 1930 qui s'étaient inspirés de *Valori Plastici*. Quand il a présenté ces œuvres à Milan¹³⁵⁸, toute l'exposition s'est vendue en quelques jours. Paolo Levi pose enfin la question pratique qui intéresse ses lecteurs : existe-t-il encore des écoles peu valorisées qui constitueraient un bon investissement ? Levi recommande les Six de Turin ainsi que les Chiaristes lombards, qui sont encore accessibles mais devraient rapidement se raréfier et voir leurs prix grimper. En revanche, l'École romaine est « au sommet de la vague »¹³⁵⁹, ce que Levi attribue explicitement au travail de Fagiolo. Ce n'est donc pas le moment d'acquérir des œuvres de ce mouvement.

Dans les années 1990, malgré une baisse au début de la décennie, les prix des œuvres de Mafai se maintiennent bien. En septembre 1990, un acheteur dépense pas moins de 77 000 euros (110 millions de liras¹³⁶⁰) à la Brerarte de Milan pour des fleurs tardives (*Natura morta con rose e viole*, 1952) qui ne sont pourtant pas l'une de ses toiles les plus rares de l'artiste. En revanche, dans les années 2000, on constate que beaucoup de lots restent invendus, en particulier les natures-mortes et les fleurs, dont le peintre avait dit avoir choisi d'arrêter d'en peindre avant d'en « inonder les intérieurs italiens » selon sa propre expression¹³⁶¹.

La cote de Scipione, quant à elle, se maintient bien dans le temps : ses œuvres sont rares et restent recherchées. Le chef-d'œuvre *Profeta in vista a Gerusalemme*¹³⁶² a été acquis pour 135 000 euros chez Christies en 2008¹³⁶³. En 1989, il fallait déjà 29 000 euros pour acquérir le dessin *Coppia scombinata*¹³⁶⁴. Il faut aujourd'hui compter autour de 5 000 euros pour un dessin un peu élaboré mais qui ne compte pas parmi les plus importants de l'auteur, ceux-ci n'ayant pas été proposés aux enchères depuis longtemps. Dans d'autres cas, comme celui de Cagli ou de Capogrossi, les œuvres d'avant-guerre sont très rares dans les ventes. Lorsque des œuvres graphiques de ces artistes se présentent, elles sont estimées à des prix qui n'intéressent pas les acheteurs.

En 2010, lors de la foire *La Permanente* de Milan¹³⁶⁵, Giuseppe Bertolami, demande 95 000

1358Il s'agit certainement de : dir. Fagiolo dell'Arco, Philippe Daverio et Netta Vespignani, *Roma tra espressionismo barocco e pittura tonale 1929-1943* [exposition, Milan, Galleria Philippe Daverio, décembre 1984-janvier 1985], Mondadori, Milan, 1984.

1359Paolo Levi, « *sulla cresta dell'onda* », « *Gli affari che fanno scuola* », *Capital*, op. cit.

1360Nous nous fondons sur les conversions données par le site *Artprice*.

1361Mario Mafai, « *Coi fiori secchi avrei potuto riempire le case d'Italia e fuori* », 7 janvier 1954, *Diario 1926-1965*, Ed. della Cometa, Rome, 1984.

1362Scipione, *Il profeta in vista di Gerusalemme*, 1930, huile sur panneau, 42 x 46,7 cm, Milan, coll. Iannacone (reproduit en annexe, Fig. 78).

1363L'oeuvre est acquise par Giuseppe Iannacone. Sur Iannacone, voir p. 337.

1364Scipione, *La coppia scombinata*, 1930, encre sur papier, 21,3 x 32,3 cm, coll. particulière.

1365Reportage de c6 TV Milan, consulté en ligne le 23 août 2013 à l'adresse : <http://www.c6.tv/video/9125-arte-antica-moderna-e-antiquariato-tutto-in-mostra-alla-permanente-di-milano>

euros au nom de la galerie de la Scuola Romana pour une nature-morte de l'entre-deux-guerres¹³⁶⁶. Le prix est présenté comme intéressant car Donghi n'a pas beaucoup peint. Cependant, l'œuvre n'a pas dû trouver preneur car elle se retrouve finalement dans les collections permanentes du musée de l'École romaine en 2011, en tant que prêt de la collection Bertolami.

Les femmes du mouvement souffrent manifestement de leur condition et leurs œuvres atteignent difficilement les cotes de celles de leurs collègues masculins. C'est ce que signale l'économiste Alberto Fiz en 1994, dans un article intitulé « *Puntare sul gentile sesso* » (« Miser sur le beau sexe ») évoquant la possibilité pour les collectionneurs de faire d'« excellentes affaires »¹³⁶⁷ en achetant leurs travaux, dont la valeur marchande a encore une belle marge de progression. Comparant la situation italienne à ce qui se passe ailleurs, il déplore :

Tandis qu'à l'étranger l'émancipation féminine s'est produite il y a longtemps (l'Amérique, par exemple, a dédié les deux dernières éditions de la Biennale de Venise à deux femmes, Jenny Holzer et Louise Bourgeois), en Italie le machisme domine et les femmes n'ont pas eu la valorisation qu'elles méritent¹³⁶⁸.

Comme victime d'une telle situation, il cite en premier lieu Adriana Pincherlé (1909 – 1996), la sœur d'Alberto Moravia, qui a été une compagne de route plutôt indépendante de l'École romaine et dont l'œuvre est restée discrète, malgré sa participation à la Quadriennale de 1935 et une exposition à *La Cometa* l'année suivante. Fiz nomme aussi Antonietta Raphaël, évoquant l'exposition récente de Netta Vespignani qui présentait côte-à-côte des œuvres du couple Mafai¹³⁶⁹. Une telle manifestation permettait de comprendre les rapports d'influence réciproque entre les deux artistes, mais aussi de se rendre compte de la différence de prix existant entre le travail de l'un et de l'autre : finalement, interroge Fiz, « on se demande pourquoi le premier [Mafai] doit coûter trois ou quatre fois plus cher que la seconde. »¹³⁷⁰. En dernier lieu, il évoque Carol Rama (née en 1918), une figure à part de la scène turinoise, dont la période d'activité s'étend des années 1940 à nos jours et qui n'a pas grand chose à voir avec l'École romaine.

Enfin, tous artistes confondus, on constate beaucoup d'invendus dans les ventes des années 2000, malgré une réelle baisse des prix, ce qui tend à faire penser que l'intérêt suscité quelques temps auparavant a trouvé ses limites. Pendant l'embellie pourtant, quelques collections importantes se sont constituées autour de l'École romaine.

1366 Antonio Donghi, *Natura morta con tazzina*, 1928, huile sur toile, Rome, coll. Giuseppe Bertolami.

1367 Alberto Fiz, « *Puntare sul gentile sesso* », *Milano Finanza*, Milan, 26 mars 1994.

1368 Alberto Fiz, « *Mentre all'estero l'emancipazione femminile è avvenuta da tempo (l'America, per esempio, ha dedicato le ultime due edizioni della Biennale veneziana a due donne Jenny Holzer e Louise Bourgeois), in Italia il maschilismo impera e le signore non hanno avuto la valorizzazione che meritano.* », « *Puntare sul gentile sesso* », *op. cit.*

1369 Dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *I Mafai. Vite parallele* [exposition, Rome, Galleria Netta Vespignani, février-mars 1994], Ed. Netta Vespignani, Rome, 1994.

1370 Alberto Fiz, « *alla fine ci si domanda perché il primo deve costare tre-quattro volte più della seconda.* », *id.*

2) La constitution de nouvelles collections

Parmi ces collections, certaines portent sur l'École romaine uniquement, tandis que d'autres prennent le parti de la faire figurer dans un panorama large : cela dépend des goûts, des stratégies et aussi, bien entendu, des moyens à la disposition du collectionneur.

Pour les collectionneurs, la question de l'authenticité des œuvres s'avère extrêmement importante. Or, depuis les années 1950, des œuvres attribuées à tort à des artistes de l'École romaine circulent. L'on a vu que dès la rétrospective Scipione de 1954 à la GNAM, la question de l'authenticité de certaines œuvres dont la trace avait été perdue s'était posée¹³⁷¹. Avec le succès des expositions des années 1980, beaucoup d'œuvres ont paru ou réapparu sur le devant de la scène : Beatrice Marconi témoigne, après 1983, de l'affluence à la galerie Vespignani de personnes qui pensaient avoir en leur possession des œuvres de valeur, lesquelles étaient souvent des faux¹³⁷². C'est pourquoi les différentes associations créées pour défendre les intérêts des artistes disparus proposent souvent des services d'authentification pour les propriétaires d'œuvres non répertoriées. C'est le cas du tout récent *Centro di Studi Raphael Mafai*, qui compte pour cela sur sa commission scientifique¹³⁷³. Régulièrement, à l'occasion de la rédaction des catalogues généraux, les possesseurs d'œuvres d'un artiste sont invités à faire connaître leur pièce, l'insertion de celle-ci dans le catalogue général de l'artiste valant comme garantie d'authenticité. Un tel service est par exemple proposé par l'*Associazione culturale "Pericle Fazzini"* sur le site du musée Pericle Fazzini d'Assise¹³⁷⁴.

a) Particuliers

Dans les années 1980, plusieurs collections importantes se constituent, qui font la part-belle à l'École romaine. Le constructeur immobilier Claudio Cerasi et son épouse Elena collectionnent la peinture depuis les années 1980. Comme on l'a vu, leur collection a été présentée au public au *Chiostro del Bramante*, à Rome, en 2003¹³⁷⁵. Quelques années plus tard, le catalogue de l'événement fait l'objet d'une réédition qui tient compte des acquisitions intervenues entre-temps, présentant en particulier des œuvres de *Novecento*¹³⁷⁶. Une telle collection est comme l'incarnation du travail de revalorisation mené par Fagiolo et Netta Vespignani. Beatrice Marconi écrit que Fagiolo la considèrerait « comme un résultat conclusif, visible et tangible de son travail de vingt ans. »¹³⁷⁷.

1371 Voir p. 248.

1372 Beatrice Marconi, entretien avec l'auteur, Rome, domicile de Beatrice Marconi, juin 2011.

1373 Sur le *Centro Studi Raphaël Mafai*, voir p. 345.

1374 <http://museo.periclefazzini.it/notizie.html> consulté le 20 août 2013. Voir aussi p. 356.

1375 Dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco et Valerio Rivosechi, *La Scuola romana nel Novecento : una collezione privata : Collezione Claudio e Elena Cerasi* [exposition, Rome, Chiostro del Bramante, 24 février-20 mars 2003], Skira, Milan, 2002.

1376 Lors de cette nouvelle édition, le titre est légèrement modifié : Dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco et Valerio Rivosechi, *Scuola romana e Novecento italiano : una collezione privata, Collezione Claudio e Elena Cerasi*, Skira, Milan, 2007.

1377 Beatrice Marconi, « *considerava quella collezione come un risultato conclusivo, visivo e tangibile del suo lavoro*

Lorsque les Cerasi ont l'idée de publier un livre dédié à leur collection – idée qui aboutit à l'exposition du *Chiostro del Bramante* – ils contactent donc d'abord Fagiolo et chargent Marconi de rédiger les notices des œuvres. Cette dernière raconte :

Je me suis mise au travail mais Fagiolo est mort brutalement. Alors Cerasi m'a appelée et m'a dit : « le travail sur les tableaux est fait. Il nous faut un historien de l'art : tu n'as qu'à décider qui fera l'introduction ». J'ai alors pensé à Valerio [Rivosecchi] et cela leur a convenu. Parce que Valerio avait travaillé depuis tout jeune avec Fagiolo¹³⁷⁸.

Les Cerasi possèdent environ soixante-dix œuvres en 2003. Tous les courants de l'École romaine sont représentés. Leur collection devant être accrochée dans leur habitation privée, elle a ses contraintes propres. En particulier, les œuvres doivent cohabiter harmonieusement entre elles. C'est ainsi que le couple acquiert aussi des œuvres de la peintre Paola Gandolfi, qui est nettement plus jeune mais dont les toiles s'accordent bien avec celles de l'École romaine. Cette dernière reconnaît d'ailleurs que le mouvement de l'entre-deux-guerres est l'une de ses principales influences¹³⁷⁹. Ainsi, une toile comme *Non essere visti*¹³⁸⁰ mêle un intérêt pour le corps humain caractéristique des artistes de l'École romaine, une référence au premier De Chirico avec les voies de la gare d'Ostiense qui évoquent un impossible départ et une citation de Fernando Pessoa dont dérive le titre, que le peintre cite approximativement en italien : « *morire è solo non essere visto* »¹³⁸¹. Toute la scène présente une atmosphère générale de drame suspendu et d'anecdote sentimentale, qui fait penser à certaines toiles d'Antonietta Raphaël.

Les époux Cerasi sont arrivés à l'École romaine en ayant commencé par s'intéresser à Donghi, après avoir visité la rétrospective de l'artiste en 1985 au *Palazzo Braschi*¹³⁸². À ce propos, ils déclarent :

Cela n'a pas été facile : sur le marché, il était pratiquement impossible de trouver des œuvres [de Donghi]. Jusqu'à ce que, sur les traces de Donghi, nous soyons arrivés à Netta Vespignani¹³⁸³.

C'est dans la galerie de cette dernière, *via Tacito*, qu'ils achètent les *Petits saltimbanques*¹³⁸⁴ de

ventennale. », *La Scuola romana nel Novecento : una collezione privata...*, op. cit., p. 149.

1378 Beatrice Marconi, « *Mi messi a lavorare, ma lui è morto, improvvisamente. Allora Cerasi mi chiamò : « il lavoro sui quadri è fatto. Ci vuole uno storico dell'arte : decidi tu chi può fare questo inizio ». E allora io pensai a Valerio e loro furono d'accordo. Perché Valerio da giovane aveva studiato con lui.* », entretien avec l'auteur, Rome, domicile de Beatrice Marconi, juin 2011.

1379 Sur Paola Gandolfi, voir p. 286.

1380 Paola Gandolfi, *Non essere visti*, 1993, huile sur toile, 110 x 70 cm, Rome, coll. Claudio et Elena Cerasi (reproduit en annexe, Fig. 79), reproduite dans : *La Scuola romana nel Novecento : collezione privata...*, op. cit., p. 148.

1381 Phrase polysémique que l'on pourrait traduire par : « mourir c'est n'être pas vu ». Fernando Pessoa, « *A morte é a curva da estrada* », *Cancioneiro*, cité par Paola Gandolfi dans : *La Scuola romana nel Novecento : collezione privata...*, op. cit., p. 162.

1382 Dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Donghi : sessanta dipinti dal 1922 al 1961* [exposition, Rome, Palazzo Braschi, 27 février-21 avril 1985], De Luca, Rome, 1985.

1383 Claudio et Elena Cerasi, « *Non era facile, sul mercato era praticamente impossibile trovarne. Finché, sulle tracce di Donghi, siamo arrivati a Netta Vespignani.* », *La Scuola romana nel Novecento : collezione privata...*, op. cit., p. 149.

1384 Antonio Donghi, *Piccoli saltimbanchi*, 1938, huile sur toile, 90 x 70 cm, Rome, coll. Claudio et Elena Cerasi.

Donghi ainsi que la *Pettinatrice*¹³⁸⁵ d'Antonietta Raphaël. Par la suite, si quelques œuvres ont été achetées dans des ventes aux enchères, dont ces collectionneurs apprécient beaucoup la fréquentation, ou bien directement auprès des artistes, elles ont été acquises en grande majorité à l'*Archivio della Scuola Romana* ou bien par l'intermédiaire de Netta Vespignani.

L'une des collections récentes les plus abouties portant sur les années 1930 est celle de l'avocat milanais Giuseppe Iannaccone (né à Avellino, en Campanie, en 1955)¹³⁸⁶. Cette collection, qui comprend des œuvres du réalisme magique et de l'École romaine parmi des réalisations des *Chiaristi lombardi*, des Six de Turin et de proches de *Corrente*, commence dans les années 1990, alors que Iannaccone débute sa carrière. Il la conçoit d'abord en dilettante, comme un passe-temps envisagé comme un dérivatif à la tension nerveuse provoquée par son activité professionnelle mais le projet prend rapidement des proportions plus importantes et la collection est assimilée à une véritable « thérapie ». En mettant à plusieurs reprises cette dimension en avant, Iannaccone exprime certainement une réalité, mais il affirme aussi un *ethos* de collectionneur financièrement désintéressé, rassemblant des œuvres pour sa seule jouissance esthétique. On perçoit néanmoins l'ambition de l'avocat de faire partie des collectionneurs qui marquent l'histoire de l'art : ce n'est pas un hasard si, dans la présentation de la collection, Elena Pontiggia le compare à Alberto della Ragione¹³⁸⁷.

Pour constituer une collection cohérente, Iannaccone a été conseillé par la chercheuse Elena Pontiggia ainsi que par la galeriste et collectionneuse milanaise Claudia Gian Ferrari¹³⁸⁸. Une vingtaine d'années plus tard, Iannaccone obtient enfin le chef-d'œuvre qu'il cherchait depuis longtemps : *Profeta in vista di Gerusalemme*¹³⁸⁹ de Scipione. L'acquisition de cette œuvre vient couronner sa collection et le pousse à éditer un ouvrage qui lui soit consacré. Dans la présentation de ce livre, intitulé « Une chasse amoureuse », il insiste sur l'importance que revêt pour lui la représentation de la figure humaine. Cependant, cette collection apparaît aussi comme un instrument de prestige social, voire comme un argument commercial en ce qu'elle témoigne de la réussite de son propriétaire. Ainsi, le site internet de son étude¹³⁹⁰ s'ouvre, avec une animation, sur le

1385Antonietta Raphaël, *La pettinatrice*, 1968, huile sur toile, 150 x 110 cm, Rome, coll. Claudio et Elena Cerasi (reproduit en annexe, Fig. 80).

1386Voir : Giuseppe Iannaccone, *Una caccia amorosa, arte italiana tra le due guerre nella collezione Iannaccone*, Skira, Milan, 2009

1387Giuseppe Iannaccone, *Una caccia amorosa ...*, *op. cit.*, p. 26.

1388Fille du célèbre galeriste milanais Ettore Gian Ferrari (1908 – 1982) et elle-même galeriste reconnue, cette dernière a rassemblé une importante collection d'œuvres italiennes du XX^{ème} siècle, dont une partie a été donnée au *Museo del Novecento* de Milan après sa mort en 2010. A cette occasion une exposition a été organisée : dir. Danka Giacon, *Collezione il Novecento. Claudia Gian Ferrari, collezionista, gallerista e storica* [exposition, Milan, Museo del Novecento, 9 novembre 2012-3 mars 2013], Mondadori, Milan, 2012.

1389Scipione, *Profeta in vista di Gerusalemme*, 1930, huile sur panneau, 42 x 46,7 cm, Milan, coll. Iannaccone.

1390Consulté le 5 septembre 2013 à l'adresse : <http://www.iannacconeassociati.it/italiano/index.htm>.

portrait d'Antonino Santangelo peint par Guttuso¹³⁹¹ et affiche le slogan suivant : « *l'arte del diritto* » (« l'art du droit). Les images du site montrent des salles de réception luxueuses, décorées de toiles. Enfin, ce site professionnel comporte une section entière consacrée à cette collection. L'accent est pourtant mis sur l'art contemporain, en particulier international. Le réalisme des années 1930 apparaît alors comme une introduction à l'œuvre de l'Italienne Paola Pivi (né en 1971) comme à l'art du Sud-Est asiatique et du Moyen-Orient.

b) Banques et assurances

Enfin, l'École romaine entre comme composante importante dans les collections de moyennes et de grandes entreprises. Les années 1980 correspondent en effet à l'apogée des collections de ce type. En ce qu'elles sont valorisées et publicisées, elles ne répondent pas tant à des fins spéculatives qu'à des logiques de prestige et d'image, l'entreprise endossant ainsi un rôle de mécène. En spécialisant et limitant cette activité de mécénat à un mouvement clairement identifié, les entreprises la rendent plus lisible. L'École romaine est alors choisie comme thème de collection à la fois pour les qualités de l'investissement qu'elle représente et pour son caractère local, les institutions affirmant ainsi leur ancrage dans la capitale ou au contraire, dans le territoire d'origine d'un de ses membres. Ainsi, comme on le verra, de nombreuses banques ou antennes d'ampleur locale acquièrent des œuvres d'artistes liés à la région dans laquelle elles sont implantées¹³⁹².

Le groupe bancaire *Unicredit* s'intéresse aux questions de la spéculation sur le marché de l'art, il développe ainsi une aide à l'investissement dans l'art, proposant à ses clients un service d'*Art Advisory*. En 2013, il possède une collection qui comprend 60 000 œuvres, allant du XV^{ème} au XX^{ème} siècle et s'est constituée au fur-et-à-mesure que différentes banques se sont jointes au groupe. Les œuvres modernes proviennent principalement du fond du *Banco di Roma*. La banque avait acquis quelques œuvres de la collection Gualino en 1931, alors que celui-ci, envoyé en confinement, avait dû disperser l'ensemble qu'il avait constitué avec soin. Une nouvelle série d'achats a eu lieu entre 1974 et 1992, auprès de collections particulières et de galeries d'art. Le joyau de la collection est constitué par un ensemble de vingt-neuf œuvres (vingt-trois huiles, quatre dessins au crayon et deux aquarelles) d'Antonio Donghi dont une partie a été exposée en 1985, comme l'explique Beatrice Marconi :

A propos de Donghi, en 1984 [1985], nous avons fait (j'en étais aussi, mais naturellement c'était avec Maurizio), avec le *Banco di Roma*, qui avait une collection de six ou sept peintures, une exposition au *Palazzo Braschi*. Dans ce cas, il s'agissait d'une banque qui, comme elle avait dans ses sous-sols, ou même parfois accrochées, toutes ces toiles de Donghi a dit : « faisons une exposition. J'apporte une aide économique et comme cela, ensuite, ces tableaux prendront de la valeur ». Ce sont donc toujours des

1391Renato Guttuso, *Ritratto di Antonino Santangelo*, 1942, huile sur toile, 100 x 70 cm, Milan, coll. Giuseppe Iannacone.

1392Voir p. 340.

opérations économiques¹³⁹³.

Malgré quelques opérations récentes de valorisation¹³⁹⁴, les œuvres de la collection restent très difficiles à voir pour le public en dehors des expositions pour lesquelles elles sont prêtées : elles apparaissent surtout comme un élément de prestige. Certaines d'entre elles seraient conservées au siège national de la banque, dans le quartier de l'EUR, où elles feraient partie de la décoration des pièces de réception¹³⁹⁵. En 2008, est créée une commission scientifique dirigée par Walter Guadagnini¹³⁹⁶. Les autres membres de la commission (Luca Massimo Barbero, Lorand Hegyi et Graziella Buontempo Lonardi) sont tous des spécialistes de l'art contemporain. Cette commission a pour tâche de gérer la collection, mais aussi de communiquer à son propos, en interne et en externe. Cependant, les opérations dans ce sens (collaboration avec plusieurs musées, dont le MART, le MAMBo de Bologne et le MAXXI entre autres, soutien en 2007 de la participation de l'Italie à Paris-photo ...) portent plutôt sur l'aspect le plus contemporain de la collection ainsi que sur la photographie.

La collection du groupe d'assurances Assitalia, qui concerne essentiellement le premier XX^{ème} siècle, a été formée dans les années 1980, sur l'initiative de Giovanni Pieraccini (né en 1918, député socialiste, ministre puis sénateur socialiste, il est président d'Assitalia à partir de 1983). À ce moment-là, il était possible de trouver des œuvres importantes à des prix relativement peu élevés. L'accent est mis sur la qualité plutôt que sur le nombre : ce sont des investissements peu nombreux mais importants, et pour cela peu risqués. En 1993, pour ses soixante-dix ans, la compagnie organise une exposition au *Palazzo Ruspoli* de Rome¹³⁹⁷. Fabio Benzi présente la section intitulée « Peinture romaine entre les deux guerres dans la collection Assitalia : *Valori Plastici*, réalisme magique et École romaine »¹³⁹⁸. Il profite de l'occasion pour faire le point sur les derniers développements de la recherche sur l'histoire de l'École romaine. La collection Assitalia comprend en effet des œuvres de tous les courants de l'École romaine : des peintures du réalisme magique (Mario Broglio, Felice Carena et Antonio Donghi), mais aussi tonalistes (Emanuele Cavalli,

1393 Beatrice Marconi, « *Di Donghi, nel '84, abbiamo fatto (c'ero anch'io, ma naturalmente c'era Maurizio), col Banco di Roma, che aveva una collezione di sei, sette dipinti, una mostra, al Palazzo Braschi. In questo caso era una banca, che, siccome aveva, nelle scantinate, oppure anche appesi, tutti questi quadri di Donghi, dice "facciamo una mostra, io aiuto economicamente, e poi così, questi quadri alzano di valore". Quindi sono tutti operazioni.* », entretien avec l'auteur, Rome, domicile de Beatrice Marconi, juin 2011.

1394 En 2005, un site est consacré à la collection. Consulté le 5 septembre 2013 à l'adresse : <https://www.unicreditgroup.eu/it/culture---society/art/the-collection.html>.

1395 Information donnée au téléphone par le service « *cultura e società* ».

1396 Né en 1961, Guadagnini est titulaire d'une chaire d'histoire de l'art à l'Académie des Beaux-Arts de Bologne. Entre 1995 et 2005, il est directeur de la *Civica Galleria di Modena*.

1397 Voir : Maurizio Fagiolo Dell'Arco, *Arte del novecento italiano nelle collezioni Assitalia*, Electa, Milan, 1987 ; Maurizio Calvesi, Fabio Benzi, *Dipinti del '900 italiano, Collezione Assitalia* [exposition, Rome, Palazzo Ruspoli, 16 juin-18 juillet 1993], Electa, Milan, 1993 et Roberta Bernabei, *La collezione INA Assitalia*, Electa, Milan, 2005.

1398 Fabio Benzi, « *Pittura romana tra le due guerre nella collezione Assitalia: 'Valori Plastici', realismo magico e Scuola Romana* », *Dipinti del '900 italiano, Collezione Assitalia, op. cit., p. 16-19*.

Giuseppe Capogrossi, Roberto Melli et Fausto Pirandello, Mario Mafai, Guglielmo Janni et Alberto Ziveri. Dans ce cadre, l'École romaine fait bien partie d'un ensemble plus large, une histoire de l'art nationale et n'est pas seulement une version locale de mouvements plus vastes.

Cette intégration dans des collections plus vastes, nationales, repose la question de la dimension locale de l'École romaine. C'est le cas de la *Banca Nazionale del Lavoro* qui table sur l'aspect romain d'une partie de collection¹³⁹⁹. En 1983, la banque acquiert la collection *Roma* (ces paysages romains de petites dimensions) du scénariste Cesare Zavattini¹⁴⁰⁰. Ce n'est alors qu'un aspect d'une collection plus vaste¹⁴⁰¹. Quand la banque expose ces œuvres trente ans plus tard sous le titre *100 sguardi su Roma dalla collezione d'Arte di BNL Gruppo BNP Paribas*¹⁴⁰², elle fait valoir un ensemble exceptionnel tout en affirmant son inscription dans le paysage bancaire romain.

Ces collections locales peuvent se comprendre dans le contexte d'un retour à un certain nationalisme qui prend dans certains cas une forme régionaliste. L'historien de l'art Maurizio Calvesi, parmi d'autres, estime ainsi en 1988 que l'Italie a un peu perdu de son identité propre en voulant adopter le langage international de l'abstraction. Il décrit ainsi la situation artistique de l'après Seconde Guerre mondiale :

Il fallait qu'à Paris, comme à New-York, comme à Rome, l'on parle la même langue, que les expériences soient interchangeables et que le modèle soit unique, français d'abord puis américain. C'était considéré comme régressif et velléitaire, c'était jugé comme une subtilité mal à propos que de vouloir discerner des descendances locales, de faire le point sur des situations autochtones¹⁴⁰³.

La fascination pour l'étranger, en particulier la France et les États-Unis, laisse pourtant place, quelques décennies plus tard, à un regain d'intérêt pour l'art italien. Comme l'écrit Carolyn Christov-Bakargiev en 2002 :

Un mode de pensée régionaliste se diffuse dans différents domaines comme une forme de critique du langage international des avant-gardes modernistes, considérées comme irrémédiablement impliquées dans la standardisation et dans la perte des identités culturelles locales provoquées par la modernisation¹⁴⁰⁴.

Comme on l'a vu, c'est une telle dimension nationale qui explique en partie le succès de la Transa-

1399Dir. Stefano Zuffi, *Cinquanta pittori per Roma, Collezione Roma, proprietà della Banca Nazionale del Lavoro*, Electa, Milan, 2006.

1400Voir p. 166.

1401Enzo Bilardello et Fedora Franzè, *La collezione BNL*, Skira, Milan, 2007.

1402*100 sguardi su Roma dalla collezione d'Arte di BNL Gruppo BNP Paribas* [exposition, Rome, Galleria d'Arte Moderna, 15 juillet-25 novembre 2012].

1403Maurizio Calvesi, « *Si voleva che a Parigi, come a New York, come a Roma, si parlasse la stessa lingua, che le esperienze fossero intercambiabili, e unico il modello, prima francese poi americano. Era considerato regressivo e vellitario, era giudicata una sottigliezza malposta e rischiosa, voler discernere discendenze locali, puntualizzare situazioni autoctone* », « *Tracce romane* », *Le Scuole romane, sviluppi e continuità*, op. cit., p. 11.

1404Carolyn Christov-Bakargiev, « *Il pensiero regionalistico si diffuse in vari settori come forma di critica al linguaggio internazionale delle avanguardie moderniste, ritenute irrimediabilmente implicate nella standardizzazione e nella perdita delle identità culturali locali provocata dalla modernizzazione* », dir. Ida Gianelli, *Transavanguardia* [exposition, Rivoli, Castello di Rivoli, 13 novembre 2002-23 mars 2003], Skira, Milan, 2002, p. 66.

avant-garde. Achille Bonito Oliva dans son article de 1979, s'en prend à l'*Arte Povera* qui lui paraît avoir perdu son identité italienne à force d'avoir voulu s'adapter aux contraintes de l'internationalisation artistique :

L'utopie internationaliste de l'art a distingué la recherche de l'*Arte Povera*, qui tend toute entière à percer les confins nationaux, perdant et s'aliénant ainsi les racines culturelles et anthropologiques¹⁴⁰⁵.

Le critique oppose à cela l'attitude de la transavantgarde. Une telle vision ne s'applique pas uniquement à la période contemporaine et débouche souvent sur une lecture particulière de l'après-Seconde Guerre mondiale ainsi que sur le fantasme – lourd d'implications – d'un retour à un passé idéalisé, à un art conçu comme vraiment italien sans pour autant être complètement provincial. L'École romaine semble pouvoir répondre idéalement à de telles attentes et présenter toutes les conditions pour avoir du succès auprès d'un public aux penchants nationalistes.

3) La fin de la suprématie de Netta Vespignani

Dans les années 2000, les acteurs de l'École romaine ayant tous disparus, leurs descendants et héritiers constituent des ressources incontournables pour l'historien. Ils représentent une aide importante, mais peuvent aussi être des sources de difficultés lorsqu'ils entendent imposer une vision subjective du travail de l'artiste auquel ils sont attachés. Enfin, dans certains cas, ils jouent un rôle important en finançant des initiatives de valorisation de l'œuvre de leur ancêtre. Ainsi, le catalogue général Capogrossi a été réalisé par Francesca Morelli et financé par Guglielmo Capogrossi, le petit-fils de l'artiste¹⁴⁰⁶. De plus, ils disposent souvent d'un stock d'œuvres qu'ils peuvent décider de vendre ou de donner comme bon leur semble, gardant ainsi une certaine main sur les cotes.

Les héritiers sont aussi régulièrement appelés à livrer leur témoignage. Leurs discours, avec toutes leurs différences, prennent généralement deux directions : les héritiers cherchent d'abord à mettre en avant le travail de leur parent comme central dans l'histoire de l'art et d'autre part, ils cherchent souvent à minimiser voire à occulter les liens de ceux-ci avec le régime fasciste. Ainsi Antonello Trombadori¹⁴⁰⁷, dont on a vu qu'il défendait le réalisme magique contre ceux qui en faisaient une version provinciale de *Novecento*. Comme l'a montré Nathalie Heinich¹⁴⁰⁸, les liens entre le témoignage et la fiction sont étroits et complexes. Les artistes, une fois arrivés à maturité, avaient eu tendance à romancer leurs souvenirs de jeunesse. Par la suite, d'autres relaierons ces

1405 Achille Bonito Oliva, « *L'utopia internazionalistica dell'arte ha contraddistinto la ricerca dell'Arte Povera, tutta tesa a sfondare i confini nazionali, perdendo e alienando in tal modo le radici culturali e antropologiche più profonde.* », « *La Transavanguardia* », *Flash Art*, op. cit.

1406 Beatrice Marconi, entretien avec l'auteur, Rome, domicile de Beatrice Marconi, juin 2011.

1407 Voir p. 316.

1408 Nathalie Heinich, « Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation », *Mots*, n° 56, septembre 1998, p. 33-49.

propos en les faisant résonner avec leurs propres légendes personnelles.

Cela est particulièrement patent lorsque l'écrivain Enzo Siciliano (1934 – 2006), qui a été proche en particulier de Mafai, publie en 2004 un roman sur la *Scuola di via Cavour* intitulé *Il risveglio della bionda sirena* (« Le réveil de la blonde sirène »)¹⁴⁰⁹. Le titre de cet ouvrage est repris de celui d'un célèbre tableau de Scipione¹⁴¹⁰ qui, lui-même, se serait inspiré d'un rêve d'Antonietta Raphaël, raconté dans une lettre à Mafai datant de 1925. Les artistes de la *via Cavour* – Siciliano ménage une large place à Scipione – sont présentés sous des dehors très romanesques et le livre est aussi un hommage à la ville de Rome et à un mode de vie bohème spécifique à ces lieux. La démarche de cette biographie croisée est par ailleurs révélatrice d'un intérêt nouveau pour les couples d'artistes. Dans cette perspective, l'exposition *Vite parallele* (« Vies parallèles »)¹⁴¹¹, organisée par Fagiolo en 1994, prenant prétexte de Plutarque, montre l'œuvre de Mario Mafai et d'Antonietta Raphaël sous le rapport de leurs échanges artistico-amoureux qui se justifie par le fait que leurs relations personnelles étaient constamment entremêlées d'enjeux artistiques sur fond de rivalité et de jalousie dévorantes. De même, dans une démarche plus large, l'ouvrage *Arte in due* (« L'art à deux »)¹⁴¹² présente le couple parmi d'autres artistes amoureux, comme Robert et Sonia Delaunay par exemple. Ce nouveau rapport à la biographie des artistes s'appuie sur des éléments qui étaient jusque là considérés comme anecdotiques et essentiellement relayés par la chronique mondaine, mais traite ce matériau avec des méthodes et des approches scientifiques¹⁴¹³.

Les modalités d'action des héritiers – et le succès de leurs initiatives – varient selon leurs personnalités et les moyens dont ils disposent mais aussi selon les contextes, plus ou moins propices.

a) Une première tentative de revalorisation : Edita Broglio

Edita Broglio a lutté toute sa vie pour que l'histoire ne retienne pas une lecture réactionnaire de l'expérience de *Valori Plastici*. Après la Deuxième Guerre mondiale, l'artiste a des occasions régulières de présenter son propre travail : elle expose à la *Galleria Gian Ferrari*¹⁴¹⁴ de Milan en 1953 (exposition introduite par un texte de Carlo Carrà), à *L'Obelisco* de Rome en 1956¹⁴¹⁵, à *Il*

1409 Enzo Siciliano, *Il risveglio della bionda sirena. Raphaël e Mafai. Storia di un amore coniugale*, Mondadori, Milan, 2004.

1410 Scipione, *Il risveglio della bionda sirena*, 1929, huile sur toile, 80,5 x 100,2 cm, coll. particulière (reproduit en annexe, Fig. 22).

1411 *Mafai. Vite parallele*, op. cit.

1412 Dir. Lea Mattarella, Elena Pontiggia et Tulliola Sparagni, *Arte in due : coppie di artisti in Europa 1900-1945* [exposition, Turin, Palazzo Cavour, 14 mars-8 juin 2003], Mazzotta, Milan, 2003.

1413 Voir à ce propos : Jacques Revel, « La biographie comme problème historiographique », dir. Hans Erich Bödeker, *Biographie schreiben, (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Max-Planck-Institut für Geschichte, vol. 18, Wallstein Verlag, Göttingen, 2003, p. 329-348.*

1414 *Edita Broglio* [exposition, Milan, galerie Gian Ferrari, mai 1953].

1415 *Edita Broglio* [exposition, Rome, galerie L'Obelisco, février 1956].

Vantaggio à Rome en 1957¹⁴¹⁶, (exposition présentée par Giuseppe Ungaretti). Ses oeuvres sont aussi présentes à la rétrospective sur l'École romaine de la Quadriennale de 1959 ainsi qu'à l'exposition florentine de Ragghianti en 1966.

Après la mort de Mario Broglio, survenue en 1948, l'artiste s'installe à San Michele di Moriano, en Toscane, où elle mène une vie retirée, essentiellement tournée vers l'exploitation de sa ferme. Elle maintient tout de même en vie les éditions *Valori Plastici*, restant en contact étroit avec ses amis de Rome et d'ailleurs. Dès cette époque, elle défend son travail et celui de son époux en tentant de contrôler sévèrement les conditions de sa présentation, comme le montre ses échanges fournis de correspondance avec Carlo Ludovico Ragghianti à propos de l'exposition *Arte Moderna in Italia 1915 – 1935* de 1966-1967¹⁴¹⁷. En effet, Edita Broglio doit affronter après la guerre un récit répandu de l'histoire de l'art, qui fait de la revue *Valori Plastici* et du retour à l'ordre un mouvement entièrement réactionnaire. Dans une lettre datée du 23 mars 1967, Ragghianti revient ainsi sur la critique qui lui a été faite d'avoir présenté des œuvres des époux Broglio :

Chère Madame, je suis très heureux d'avoir votre consentement. En effet, il n'est pas vrai de dire que vous et Mario Broglio apparaissez [dans cette exposition] de façon inappropriée. Vous voyez vous-mêmes que l'entreprise, malgré le grand succès qu'elle obtient, n'a pas été et n'est toujours pas facile, parce qu'une grande partie de la critique ou bien ne sait pas sortir des clichés répandus bien qu'erronés, ou bien n'est pas assez compétente. Quoi qu'il en soit, j'espère que la graine semée sera féconde et l'on en voit déjà quelques fruits¹⁴¹⁸.

Ragghianti s'intéresse tellement au travail de l'artiste qu'il décide de lui organiser une exposition dès l'année suivante. Une telle manifestation a finalement lieu à la galerie *La Strozina* de Florence, en 1971¹⁴¹⁹.

A partir de 1974, âgée de quasiment quatre-vingt-dix ans, Edita Broglio entreprend de mettre en ordre les archives de *Valori Plastici*¹⁴²⁰ avec l'aide du jeune poète Giorgio de Canino¹⁴²¹. De plus, elle entame une série de démarches pour monter une fondation en mémoire de son mari, mais ce projet s'arrête net lorsque son appartement romain est cambriolé : la disparition des toiles qu'il contenait la prive d'une source de financement sur laquelle elle comptait fortement. Finalement, à la

1416 *Edita Broglio* [exposition, Rome, Galleria del Vantaggio, octobre-novembre 1957].

1417 Archivio Valori Plastici, Serie II : Valori Plastici, UA 2 : attività espositiva, Sottofascicolo 3 : Mostra « Arte Moderna in Italia, 1915 - 1935 », Firenze 1966 – 1967.

1418 Carlo Ludovico Ragghianti, : « *Cara Signora, sono molto lieto del Suo consenso. Non è affatto vero che Lei e Mario Broglio compagno in veste non adeguata. Lei vede da sé che l'impresa, malgrado il grande successo che ha, non è stata e non è facile, perché gran parte della critica o non sa uscire dai clichés ordinari, per quanto tanto erronei, oppure non è preparata. Tuttavia spero che il seme gettato sia fecondo, e già se ne vedono alcuni frutti.* » lettre à Edita Broglio, Rome, le 23 mars 1967, Archivio Valori Plastici, Serie II : Valori Plastici, UA 2 : attività espositiva, Sottofascicolo 3 : Mostra « Arte Moderna in Italia, 1915 - 1935 », Firenze 1966 – 1967, doc 40.

1419 Dir. Carlo Ludovico Ragghianti, *Edita Walterowna Broglio* [exposition, Florence, galerie La Strozina, Florence, 1971].

1420 Ces archives, rachetée par l'État en 1990, sont aujourd'hui conservée à la GNAM.

1421 Giorgio de Canino, ou Giorgio Canino ou encore Georges Canino, né en 1952 en Tunisie, est un poète et dessinateur qui a entretenu des liens avec plusieurs artistes européens, notamment Philippe Soupault. Voir : Georges de Canino, *Paesaggi romani, le case dell'arte/ la città dell'arte*, Coop. Architettura arte moderna Roma, Rome, 1988.

mort d'Edita Broglio en 1977, ses biens mobiliers, dessins et peintures sont vendus aux enchères au profit de la fondation Brera Milano¹⁴²².

A l'été 1991, se tient une exposition consacrée à Edita Broglio et organisée par la *Cassa di risparmio di Macerata* et la municipalité de la ville. La manifestation tente d'éclairer la façon dont s'est construite l'œuvre de l'artiste par rapport à celle de son mari car dans ce couple fusionnel, il semble qu'Edita Broglio soit intervenue à plusieurs reprises (y compris matériellement) dans la réalisation des toiles de son époux. A cette occasion, le journaliste Goffredo Binni écrit : « "Qu'est devenue Edita Broglio ? C'était un peintre." demandait Anna Maria Boetti le 13 février 1980 sur les colonnes du *Manifesto*. »¹⁴²³. Un tel questionnement montre bien que l'artiste n'est pas sortie de l'oubli relatif où elle se trouve depuis plus d'un demi-siècle. L'exposition de Macerata cherche à remédier à cet état de fait et se situe dans la lignée des manifestations de la décennie précédente qui visaient à relire l'art de l'entre-deux-guerres de façon plus nuancée.

Tous ces efforts n'ont pas abouti et la figure d'Edita Broglio est encore aujourd'hui mal connue. Celle de Mario Broglio demeure attachée à *Valori Plastici* bien plus qu'à son œuvre picturale qui est assez oubliée. Quant à la revue, malgré des études précises¹⁴²⁴, elle reste trop souvent présentée sous l'aspect du retour à l'ordre compris au sens d'une réaction la plus simple. Cette tentative se clôt sur un échec, sans doute parce qu'Edita Broglio n'a pas pu s'appuyer sur des réseaux solides et déjà constitués. En particulier, elle a visé une réévaluation qui soit entièrement scientifique sans que le marché soit prêt à suivre le mouvement. Dans les années 1970, en effet, la recherche sur l'entre-deux-guerres et le renouveau d'intérêt pour cette période n'en étaient qu'à leurs balbutiements. Enfin, l'artiste cherchait à défendre une tendance de l'École romaine qui était sans doute la plus difficile à valoriser, le réalisme magique étant encore largement associé à une conception politique réactionnaire, en particulier par ceux qui avaient intérêt à mettre en avant la *via Cavour* comme subversion expressionniste.

On voit donc que, pour ce qui est de la mémoire, les différents courants de l'École romaine se livrent à une féroce concurrence, chacun ayant des défenseurs pour affirmer qu'il représente à lui seul toute l'École romaine. Par la suite, comme on l'a vu, l'*Archivio della Scuola romana* a pris de l'importance en proposant une valorisation de toutes les différentes tendances qui constituent l'École romaine. Mais, tandis qu'il s'est institutionnalisé¹⁴²⁵, il ne répond plus au vœu des descendants des artistes qui se sont mis à privilégier leur propre action. De là provient un éclatement géographique

1422A. Romiti, « *Il lascito Edita Broglio alla Fondazione Brera di Milano* », *Catalogo Asta Eredità E. Broglio*, Rome, 25 avril-7 mai 1977.

1423Goffredo Binni, « « *Che fine ha fatto Edita Broglio ? Era Pittrice*. » così chiedeva Anna Maria Boetti il 13 febbraio 1980 dalle colonne del *Manifesto*. », « *L'equilibrio plastico di Edita Broglio* », *Next*, été 1991, p. 31.

1424Voir le chapitre IA.

1425Il a été donné à la Commune de Rome en 2006.

nouveau et une perte d'unité dans leurs actions, même si, même du temps de la suprématie de l'*Archivio*, cette unité n'était que relative.

b) Les filles Mafai

L'attitude des héritiers des artistes est chaque fois singulière : certains d'entre eux (comme Donatella Trombadori, pour son père, ou Fabio Carapezza pour Renato Guttuso) se consacrent presque entièrement à la promotion de l'œuvre dont ils se sentent dépositaires, d'autres sont plus détachés et poursuivent leurs propres carrières professionnelles, souvent dans des domaines culturels ou politiques. Les filles Mafai témoignent régulièrement à propos de leurs parents dans la presse et les catalogues d'expositions. Les deux aînées ont aussi rédigé chacune leur autobiographie¹⁴²⁶, centrée, il est vrai, sur leur engagement politique mais dans lesquelles une place est ménagée à leur enfance hors du commun. Enfin, Giulia Mafai, la dernière des trois sœurs, a récemment publié une biographie de sa mère¹⁴²⁷, dans laquelle elle s'appuie beaucoup sur ses souvenirs personnels.

Ces trois femmes comptent parmi les soutiens les plus actifs de l'*Archivio della Scuola romana*, dont Miriam Mafai, l'aînée, a été longtemps présidente. En 2010 pourtant, elles créent le *Centro di studi Raphael Mafai*¹⁴²⁸, un centre d'études consacré à l'œuvre de leurs parents et inauguré à l'*Accademia Nazionale di San Luca* le 28 février 2012, peu de temps avant que Miriam ne meure. Sur le site internet, qui constitue la plate-forme de l'initiative et tient lieu de siège virtuel à l'association, une présentation définit ainsi les objectifs du centre :

Le *Centro Studi Mafai Raphaël*, constitué sur une initiative de la famille des deux artistes, naît avec l'objectif de valoriser l'héritage artistique d'Antonietta Raphaël et de Mario Mafai par un travail d'archivage de leurs œuvres et d'encouragement aux initiatives culturelles tendant à approfondir le rôle des artistes dans l'histoire de l'art italien et européen. Le *Centro Studi* entend ainsi mettre en contact toutes les connaissances et toutes les personnes, publiques ou privées qui, à des titres divers, détiennent des œuvres, des documents ou des informations qui soient liés aux deux artistes¹⁴²⁹.

Ce site s'adresse aux chercheurs autant qu'aux collectionneurs et aux musées, visant en particulier les personnes intéressées à l'étranger. Le choix d'un centre virtuel a été privilégié afin de ne pas faire redondance avec des lieux de conservation physique de documents, comme le *Gabinetto Vieussieux*

1426 Miriam Mafai, *Una vita, quasi due*, Rizzoli, Milan, 2012 et Simona Mafai, *Un lungo incantesimo. Storie private di una comunista raccontate a Giovanna Fiume*, Gelka Editori, Palerme 1999.

1427 Giulia Mafai, *La ragazza con il violino*, Skira, Milan, 2012. Giulia Mafai est restée auprès de sa mère plus longtemps que ses sœurs, qui se sont émancipées très jeunes. Elle a notamment vécu à ses côtés la difficile période génoise de l'immédiat après-guerre, alors qu'Antonietta Raphaël avait été abandonnée par son époux et qu'elle peinait à faire reconnaître son travail.

1428 Consulté le 18 juillet 2013 à l'adresse : <http://www.rafaelmafai.org/>

1429 « Il Centro Studi Mafai Raphaël, costituito per iniziativa dalla famiglia dei due artisti, nasce con lo scopo di valorizzare l'eredità artistica di Antonietta Raphaël e Mario Mafai mediante un lavoro di archiviazione delle loro opere, di incoraggiamento di iniziative culturali tese ad approfondire il loro ruolo nella storia dell'arte italiana ed europea. Il Centro Studi intende quindi mettere in rete tutte le conoscenze e tutti i soggetti, pubblici e privati che, a vario titolo, detengono opere, documenti e informazioni che possono essere messe in relazione con i due artisti. », site du *Centro di studi Raphaël-Mafai*, rubrique « Introduction », consulté le 18 juillet 2013 à l'adresse : <http://www.rafaelmafai.org/en/home/introduction>

de Florence qui conserve notamment les journaux intimes et la correspondance des deux artistes ou l'*Archivio della Scuola romana*. Le site propose des éléments de contenu intéressants (biographies, liste d'expositions, images d'œuvres, vidéos et même écrits inédits des artistes), mais ceux-ci n'apparaissent pas de façon exhaustive ni ne sont présentés avec toute la rigueur nécessaire : malgré la déclaration d'intention de ses créateurs, ce site apparaît avant tout comme un outil de communication, au service de la valorisation de l'œuvre des artistes, plutôt que comme un véritable support pour la recherche.

L'association à but non-lucratif dont dépend le centre a pour membres fondateurs les trois filles Raphaël-Mafai ainsi que leurs propres enfants. Cette dernière génération constitue d'ailleurs l'ensemble du conseil directif, ce qui montre sa volonté de reprendre le flambeau familial. Lors de la présentation de février 2010, Raffaella de Pasquale, la fille de Simona Mafai et du communiste Pancrazio de Pasquale, insiste sur la nécessité de conserver et de rassembler des traces matérielles de la mémoire de ses grands-parents¹⁴³⁰. L'action du centre porte sur deux volets : l'un concerne la connaissance et la diffusion de l'œuvre des artistes. L'association propose ainsi d'organiser pour des tiers des événements de natures diverses autour de Mario Mafai et d'Antonietta Raphaël. De Pasquale lance aussi un appel aux chercheurs pour qu'ils étudient les œuvres d'Antonietta Raphaël, en particulier les peintures réalisées après la Seconde Guerre mondiale. L'équipe du centre envisage même de créer une bourse d'études pour encourager de tels travaux.

L'autre volet a trait à la préservation matérielle des œuvres et au suivi de leurs destins. Dans cette perspective, le principal projet du centre lors de sa création est la publication du catalogue général des œuvres de deux artistes, à commencer par celui de la sculpture d'Antonietta Raphaël, qui doit être mené à bien par Giuseppe Appella. Ce catalogue est conçu comme un outil pour la recherche, mais aussi comme une référence qui arrête un corpus d'œuvres reconnues et authentifiées. Il constitue ainsi une garantie pour les propriétaires de ces œuvres. L'autre projet important est la fonte – contrôlée dans son nombre et sa qualité – des œuvres en *gesso* d'Antonietta Raphaël : il s'agit donc de défendre la valeur des œuvres en gardant la main sur cet héritage et en empêchant son éventuelle dilapidation par une trop grande production d'œuvres de piètre qualité.

c) *Gli amici di villa Strohl-Fern*

Autre pôle de défense de l'École romaine, l'association des amis de la villa Strohl-Fern poursuit son activité. Sa présidente, Donatella Trombadori, née en 1929, est liée par deux fidélités complémentaires : à son père Francesco d'abord, et à son frère, Antonello. En effet, lorsque ce

1430 Raffaella de Pasquale, Présentation du *Centro di Studi Raphaël Mafai*, Accademia di San Luca, Rome, 28 février 2012, consulté en ligne le 11 septembre 2013 à l'adresse :

<http://www.raffaelfmafai.org/en/home/introduction/item/136>

dernier meurt, en 1993, c'est elle qui reprend en charge la diffusion de l'œuvre de leur père. Ensemble, ils avaient essayé de racheter le plus possible d'œuvres de ce dernier, au cours de ventes aux enchères mais surtout en s'adressant aux propriétaires particuliers dont ils connaissaient l'intention de vendre, afin de les convaincre de leur céder directement les œuvres. Par la suite, Donatella Trombadori cherche aussi à rendre hommage à l'action de son frère, éditant ses écrits de critique d'art ainsi que des photographies¹⁴³¹.

Créée en 1984, l'*Associazione amici di villa Strohl-Fern* définit ainsi son objectif :

L'*Associazione Amici di villa Strohl-Fern* est une association privée à but non lucratif dans le sens de l'article 36 C.C.

La finalité de l'Association est de concourir à la tutelle du patrimoine historique, artistique, environnemental, monumental, archéologique et naturel que représente le grand parc romain de la villa Strohl-Fern et elle se propose en particulier de :

- obtenir que l'Institution Propriétaire soit la tutelle de l'aspect paysager de la villa dans le respect de l'ancien parc arboré et du patrimoine naturel
- obtenir l'entier respect des liens qui protègent la villa¹⁴³².

L'association occupe un studio *Piazza del Flaminio*, au pied de la colline du Pincio où se niche la villa Strohl-Fern au milieu des années 1980. Donatella Trombadori travaille dans ces lieux pendant une vingtaine d'années, jusqu'en 2008, organisant des expositions et publiant une quinzaine de livres. Lorsque la question du sort de la villa est tranchée, elle installe l'association dans l'ancien atelier de Francesco Trombadori. Elle se montre convaincue de la nécessité de faire un effort de valorisation pour ne pas que la villa Strohl-Fern et ses habitants tombent dans l'oubli :

Nous en sommes arrivés à la conclusion qu'une grande partie de la responsabilité du manque de respect était due à la mauvaise connaissance du lieu, de son fondateur et de la Rome de son époque¹⁴³³.

La visibilité est donc un véritable enjeu aux conséquences très pratiques pour le destin de la villa. En 1998, l'association reçoit des fonds de la Commune de Rome mais, la plupart du temps, les expositions et les éditions se font avec l'argent dont dispose l'association ainsi que sur les fonds personnels de Donatella Trombadori. Par ailleurs, l'association accepte aussi des fonds d'archives d'artistes de la villa. C'est ainsi qu'elle conserve le fond Attilio Torresini (1884 – 1961), le sculpteur

1431 Voir notamment, aux Editions Associazione Amici di Villa Strohl-Fern, Rome : dir. Teresa Cirillo et Duccio Trombadori, Antonello Trombadori, *Pablo e Renato, Il ritratto nel ritratto*, 2003 ; dir. Duccio Trombadori, Antonello Trombadori, *Il Contemporaneo 1954-56*, 2001 et : Antonello Trombadori, *Quaderno cinese 1955*, 1999.

1432 « L'Associazione Amici di villa Strohl-Fern è una Associazione privata ai sensi dell'art. 36 C.C. senza scopo di lucro. Fine dell'Associazione è di concorrere alla tutela del patrimonio storico, artistico, ambientale, monumentale, archeologico e naturale rappresentato dal grande parco romano di villa Strohl-Fern, e, in particolare, si propone di:

- ottenere che l'Ente Proprietario tuteli l'aspetto paesaggistico della villa nel rispetto delle antiche alberature e del patrimonio di verde
- ottenere il pieno rispetto dei vincoli che proteggono la villa. » extrait du site, consulté le 26 août 2013 à l'adresse : <http://www.strohlfern.it/>

1433 Donatella Trombadori, « abbiamo maturato il convincimento che gran parte della responsabilità del suo mancato rispetto sia dovuta anche alla cattiva conoscenza del luogo, del suo fondatore e della Roma della sua epoca. » « *Saluto dell'Associazione* », dir. Caterina de Feo, *Alfred Wilhelm Strohl-Fern*, Davide Ghaleb Editore, Rome, 2010, p. 11.

n'ayant pas eu d'héritier.

En mars 2005, un accord a été trouvé entre le Ministère de la culture italien, la Municipalité de Rome (dirigée par Walter Veltroni) et l'Ambassade de France (Loïc Hennekine). La zone des ateliers qui n'est pas occupée par le lycée Chateaubriand est considérée comme un patrimoine romain et entre dans un pôle muséal qui comprend le musée étrusque de la villa Giulia et de la villa Poniatowskij. Cette zone continue à être gérée par la famille Trombadori à travers l'Association tandis que tout le reste du terrain est laissé à la disposition du lycée. La villa est ouverte à la visite le dimanche.

La défense de la villa Strohl-Fern reste aujourd'hui encore une affaire de famille. Donatonella Trombadori est en particulier épaulée par sa fille, l'historienne de l'art Giovanna Caterina de Feo. L'association, bien qu'active, demeure peu visible. Son site internet¹⁴³⁴ est suranné dans sa forme et peu fourni (de nombreuses rubriques n'ont jamais eu de contenu). De plus, les ouvrages qu'elle édite ne sont pas distribués en dehors de la villa.

Donatella Trombadori conserve une certaine aigreur à l'encontre de l'*Archivio della Scuola romana* qui, selon elle, ne valorise pas assez les dons – sous forme d'œuvres et de documents – qu'elle lui a fait. Aussi a-t-elle repris le fond Trombadori qu'elle avait donné lors de la création de l'*Archivio* et qui est désormais conservé à la villa Strohl-Fern. Au printemps 2011, pour le cinquantième de la mort de Trombadori, elle déplorait le fait que rien n'ait été organisé pour célébrer cet anniversaire¹⁴³⁵. Il faut cependant se rappeler qu'à ce moment-là, la santé de Netta Vespignani était chancelante et que sa galerie avait réduit son activité. Antonella Trombadori reproche aussi à l'*Archivio* de ne pas faire de publicité pour la villa Strohl-Fern. Malgré tout, au printemps 2012¹⁴³⁶, le musée de villa Torlonia a accueilli une exposition sur les artistes de la villa Strohl-Fern, sponsorisée par l'association et dont le commissariat a été assuré par Giovanna Caterina de Feo.

Enfin, il faut aussi considérer le cas des artistes dont les héritiers, pour des raisons de négligence ou d'incapacité, ne se sont pas attelés à faire connaître le travail dont ils sont dépositaires et dont aucun marchand n'a mis l'œuvre en avant. Cette donnée laisse une certaine marge qui fait que les lignes de l'École romaine peuvent encore bouger dans les années qui viennent, pourvu qu'un artiste soit soudain mieux connu et que ses œuvres reviennent sur le marché. Ainsi, par exemple, un Gisberto Ceracchini, qui a été si célèbre en son temps, mériterait d'être mieux connu. Le professeur

1434Consulté le 26 août 2013 à l'adresse : <http://www.strohlfern.it/index.htm>

1435Donatonella Trombadori, entretien avec l'auteur, Rome, villa Strohl-Fern, juin 2011.

1436*Artisti a villa Strohl-Fern. Luogo d'arte e di incontri a Roma tra il 1880 e il 1956* [exposition, Rome, Musei di Villa Torlonia, 21 mars-7 juin 2012], Gangemi, Rome, 2012.

Leopoldo Boscherini a publié un ouvrage sur le peintre¹⁴³⁷ qui pourrait constituer un point de départ pour d'autres recherches. On pourrait dire de même de Deiva de Angelis (1885 – 1925), peintre d'inspiration fauviste dont le destin comporte encore trop de zone d'ombres¹⁴³⁸. Parmi ces artistes tombés dans l'oubli, il faudrait examiner le sort des « seconds couteaux » qui, sans être les plus novateurs du mouvement, ont tout de même des choses à nous apprendre sur les solutions inspirées de l'École romaine qui se diffusaient et qui plaisaient des artistes à l'écart ainsi qu'à leur clientèle. Au nombre de ces artistes, on peut compter le peintre Rolando Monti (1906-1991), à qui a été consacrée une exposition¹⁴³⁹ en 2009 au *Museo Boncompagni Ludovisi* de Rome. L'artiste est resté actif jusqu'à sa mort, en 1991. Sa peinture a suivi avec un certain succès les principales étapes de la scène artistique romaine, passant d'un tonalisme très proche de celui de Cavalli à une abstraction post-cubiste, mais Monti ne figure pas pour autant dans la liste de l'*Archivio della Scuola romana* et il est assez oublié aujourd'hui.

Conclusion

Ainsi, la redécouverte de l'École romaine s'est accompagnée d'un retour sur le marché d'œuvres qui ont connu des augmentations de prix importantes. Ce retour a été soigneusement organisé et encadré par la galeriste romaine Netta Vespignani qui s'est appuyée sur un réseau de galeristes associés, de collectionneurs et de chercheurs pour donner une visibilité renouvelée au mouvement. Cela a bien fonctionné dans un premier temps, jusqu'au début des années 1990, mais aujourd'hui le marché de l'École romaine est plutôt atone. Il y a peu d'œuvres qui passent aux enchères, beaucoup d'invendus et des baisses de valeurs pour plusieurs artistes. Au cours des années 1990, on constate des baisses de prix, mais ceux-ci restent tout de même relativement élevés.

Quelques collections importantes se sont constituées dans la cadre de cette revalorisation, dans les années 1980-1990, propriété de particuliers comme de grandes sociétés. Ces collections sont fondées sur un critère local et ont des motivations comprenant à la fois un intérêt sincère pour ce type de figuration et des enjeux de spéculation. Elles sont généralement à Rome, sauf exception. On le sait, le marché est très influencé par les politiques et les achats des musées, qui jouent un rôle de consécration et de hiérarchie des valeurs. Or, la place de l'École romaine dans les musées italiens

1437Voir : Leopoldo Boscherini, *Gisberto Ceracchini. Un "Caso" dell'arte italiana del '900*, Ed. Era Nuova, Pérouse, 1999 et dir. Leopoldo Boscherini, Francesca Romana Morelli et Valerio Rivosecchi, *Gisberto Ceracchini, 1899-1982. La vita e le opere* [exposition, Montepulciano, Convento di Sant'Agnesse, 24 mai-4 juin 1989] Ed. del Grifo, Montepulciano, 1989.

1438Duccio Trombadori, Francesca Romana Morelli et Lucia Fusco, *Deiva De Angelis (1885-1925) : una fauve a Roma* [exposition, Rome, Nuova Galleria Campo dei Fiori, février-5 mars 2005], Nuova Galleria Campo dei Fiori, Rome, 2005.

1439Dir. Mariastella Margozi et Arianna Marullo, *Rolando Monti. Dal tonalismo all'astrazione lirica* [exposition, Rome, Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti Decorative, il Costume e la Moda dei secoli XIX e XX, 13 décembre 2009-28 février 2010], Fabbrigrafica, Rome, 2009.

a profondément évolué depuis le début des années 1980.

D : L'École romaine au musée

Introduction

Le musée, par son prestige et son statut scientifique, donne une légitimité aux œuvres qu'il expose (par rapport à celles qu'il laisse dans ses réserves notamment) ainsi qu'à celles qu'il acquiert même si, à la fin du XX^{ème} siècle et au début du siècle suivant, son budget est souvent limité par rapport à celui des collectionneurs privés. La fortune critique de l'École romaine suit un chemin un peu différent de ce que montre Raymonde Moulin. Dans *L'artiste, institution et le marché*¹⁴⁴⁰, paru en 2009, elle étudie le passage d'un système de hiérarchie artistique décidée par une alliance entre marchands et critiques à la domination d'une alliance entre marchands et personnels du musée. Or, dans le cas de l'École romaine, si le passage par le musée joue dans un premier temps un rôle de légitimation, la réévaluation du mouvement passe en réalité plutôt par le marché privé, les acteurs de ce marché fixant la valeur des œuvres en accord avec les historiens de l'art et ne se servant du musée que comme caisse de résonance pour donner du poids et de la visibilité à leurs choix.

Du point de vue de l'histoire de la muséographie, l'inauguration du musée d'Orsay à Paris en 1986 marque une étape. Son accrochage se fait la vitrine de la redécouverte des artistes Pompiers, contribuant par là même à valider et diffuser cette redécouverte. Il indique la nécessité de sortir les œuvres académiques des réserves où les avait reléguées l'intérêt pour les créations des avant-gardes. Partant, il illustre l'idée que tout accrochage est nécessairement relatif et qu'il ne saurait donc être que temporaire. Cet exemple parisien a fait des émules dans le monde entier. Il constitue en effet un exemple en matière de revalorisation de courants artistiques relégués dans les réserves et taxés de « mauvais goût ». Quelle influence cela a-t-il eu sur la place du retour à l'ordre dans les musées ?

L'Italie est l'une des premières nations au monde du point de vue du nombre de musées. Les grands musées italiens (en dehors de la GNAM) s'intéressent plutôt tardivement à l'École romaine. Étant donnée la dimension locale du mouvement, il fallait d'abord avoir prouvé qu'il s'inscrit dans l'histoire nationale, voire mieux, internationale, ce à quoi ont concouru les efforts de recherche des années 1980. D'autre part, assiste-t-on, et selon quelles formes, à une patrimonialisation des œuvres de l'École romaine ? Une opposition naît entre les grands musées qui tendent à mettre en avant l'École romaine comme l'un des mouvements de l'avant-garde italienne, et les musées monographiques, créés en des lieux et avec des fonds qui dépendent beaucoup des circonstances et qui défendent l'œuvre d'un artiste dont l'appartenance à l'École romaine ne représente qu'un moment – en général valorisé – dans son parcours.

1440Raymonde Moulin et Pauline Costa, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 2009.

1) Musées et expositions

a) Dans la suite des expositions des années 1980

On a vu que Maurizio Fagiolo dell'Arco et Fabio Benzi étaient passés d'une première tentative dans le cadre de galeries privées (au *Cembalo Borghese* et à la galerie Stefanelli Torossi en 1983) à une grande exposition muséale (1988 au *Palazzo Reale* de Milan pour l'un, *Galleria d'Arte Moderna* de Vérone pour l'autre). C'est le passage par le musée qui offrait manifestement une reconnaissance de leur vision du mouvement avec la possibilité de diffusion auprès d'un public large. Après les points de références que constituent ces premiers événements, de nombreuses expositions sont organisées dans les musées de la péninsule pour creuser certains aspects moins connus de l'École romaine ou bien pour mettre en avant un artiste jugé oublié dans les rassemblements précédents.

Pour ce qui est des collections permanentes, les plus beaux ensembles d'œuvres correspondent à des donations de collections particulières ou à des acquisitions réalisées antérieurement qui se retrouvent soudainement valorisées et mises en lumière. Il a été question de la donation Jesi à Brera¹⁴⁴¹, qui a un statut spécifique et est présentée à part au sein du musée, comme un ensemble cohérent dont l'École romaine n'est qu'une partie. Autre cas de figure, la collection Maria Luisa¹⁴⁴² et Sante Astaldi a été léguée à la municipalité d'Udine en 1983¹⁴⁴³. Il s'agit d'un ensemble de 193 œuvres représentant diverses tendances du premier XX^{ème} siècle, comportant à la fois des artistes italiens renommés italiens (les frères De Chirico, Casorati, Mafai, Guttuso, Sironi) ainsi que quelques étrangers (Braque, Picasso, Chagall). Elles sont aujourd'hui visibles pour le public et constituent l'une des collections principales de la *Casa Cavazzini – Museo di Arte Moderna e Contemporanea* d'Udine¹⁴⁴⁴.

b) Récupérations locales

L'École romaine a beau être un mouvement éminemment lié à la capitale, devant le succès et les avantages tirés de sa « redécouverte », on voit apparaître des phénomènes de récupération locale de ses membres. Les communes de province qui peuvent mettre en avant un lien, même ténu, avec l'un des représentants du mouvement organisent des événements autour de cette personnalité qui est alors présentée comme un véritable enfant du pays. D'autres fois, comme dans le cas de Renato

1441 Voir p. 112.

1442 Maria Luisa Astaldi (1899 – 1982) est notamment la fondatrice, en 1947, de la revue *Ulisse*, qui traite de culture et de grands thèmes de société.

1443 Sur cette donation, voir : Giuseppe Bergamini, Isabella Reale, *La collezione Astaldi : capolavori italiani del novecento*, Electa, Milan, 1998.

1444 Le musée a été créé dans le bâtiment d'un commerçant, Dante Cavazzini, qui avait confié la décoration à trois jeunes artistes encore peu connus, les frères Basaldella. Sa veuve l'a ensuite légué à la ville.

Marino Mazzacurati à Reggio Emilia (Emilie-Romagne), le lien est plus fort entre un artiste romain et sa région de naissance. Il faut aussi distinguer différents cas de figures : la mise en avant de l'ancrage local d'un artiste peut prendre la forme d'une exposition ponctuelle comme d'un programme de manifestations plus ambitieuses, voire de la création d'un musée grâce à un fonds éventuellement donné par l'artiste ou ses ayants-droits. Enfin, les antennes locales des banques, dans un objectif de mécénat, se portent souvent acquéreuses lorsqu'est mis en vente un ensemble d'œuvres d'un l'artiste originaire de leur région.

Révéléateur de la récupération d'un enfant du pays, le maire d'Ancône, Guido Monina, évoque en 1980 la figure de Corrado Cagli, né en 1910 à Ancône où il a résidé quelques années de sa plus tendre enfance uniquement :

L'hommage que, de façon légitime, nous avons voulu rendre à un artiste comme l'anconitain Corrado Cagli, qui a su s'affirmer de façon reconnue dans un monde souvent impitoyable, dans lequel il est extrêmement difficile de pouvoir et de savoir imposer ses qualités propres, se veut aussi une juste reconnaissance de son obstination, typique des gens des Marches, de sa volonté de lutter, de l'aspect prolifique et varié de son talent¹⁴⁴⁵.

Monina précise ensuite que les habitants de sa ville avaient une dette morale à l'égard de leur concitoyen qui n'avait pas oublié sa région natale. Il rappelle qu'en 1959, Cagli avait accepté avec enthousiasme de participer au *Premio Marche*¹⁴⁴⁶. Une exposition monographique était même prévue, les premiers contacts avaient été pris en 1971, mais le violent tremblement de terre de l'année suivante étouffe le projet dans l'œuf. Ce n'est qu'en 1980 que la ville peut rendre à l'artiste l'hommage prévu. À cette occasion est aussi organisé un colloque de grande qualité scientifique portant sur la fortune critique de Cagli¹⁴⁴⁷.

Les Marches sont une région que l'on peut considérer comme plutôt périphérique par rapport aux principaux centres artistiques italiens. Pourtant, plusieurs initiatives concernant directement l'École romaine s'y sont développées depuis la Libération. Ainsi, la commune de Macerata¹⁴⁴⁸, ville natale de Scipione, est particulièrement dynamique pour organiser des manifestations culturelles diverses, dans lesquelles les artistes de l'École romaine occupent souvent le premier plan. Dès 1955, dans l'effervescence des prix de l'après-guerre, est organisé le premier *Premio Nazionale Scipione* –

1445 Guido Monina, « *L'omaggio che abbiamo voluto tributare doverosamente ad un artista come l'anconitano Corrado Cagli, che ha saputo affermarsi in maniera riconosciuta in un mondo spesso impietoso dove poter e saper imporre le proprie qualità è assai difficile, vuol essere anche giusto riconoscimento alla sua caparbia, tipica dei marchigiani, alla sua voglia di lottare, alla prolificità ed alla poliedricità del suo ingegno.* », *Corrado Cagli e la critica*, Tipografia Pucci, Ancône, 1981, p. 13.

1446 Organisé à Ancône, le prix, caractéristique de ces événements qui se sont multipliés dans l'immédiat après-guerre, a été créé en 1956 et s'est déroulé de façon annuelle jusqu'en 1967. Il a vécu une renaissance entre 1989 et 1999 avant d'être à nouveau mis en sommeil.

1447 *Corrado Cagli e la critica*, op. cit.

1448 Sur sa page d'accueil, le site de la ville se réjouit en 2013 d'une augmentation de 66% du nombre de ses visiteurs de musée. Site consulté le 23 août 2013 à l'adresse :

<http://www.comune.macerata.it/Engine/RAServePG.php/P/182801CMC0300/M/32241CMC0315>

Biennale di pittura, en hommage au peintre. Le prix a lieu de façon irrégulière : après la première édition, la seconde, en 1957, suit le programme biennal, une troisième a lieu en 1964 puis, après une longue période de sommeil, les activités reprennent en 2002. C'est un rendez-vous prestigieux et les trois premières éditions voient, entre autres, Emilio Vedova, Corrado Cagli, Luigi Bartolini et Zoran Music recevoir des prix.

En 2004, un congrès et une exposition¹⁴⁴⁹ sont organisés pour le centenaire de la naissance de Scipione. Les œuvres de Scipione présentées dans l'exposition proviennent de la collection de la *Cassa di Risparmio* locale. En effet, la fondation Carima (*Cassa di risparmio Macerata*) possède une importante collection d'œuvres du XX^{ème} siècle, allant de Medardo Rosso aux années 1950, qui est exposée au siège de la banque, dans le bâtiment historique du *Palazzo Ricci*. Parmi les 350 sculptures et peintures, il y a un bel ensemble de treize œuvres de Scipione¹⁴⁵⁰ que la banque a commencé à acquérir dans les années 1970. Avec la Fondation Carima, la ville de Macerata a organisé des expositions consacrées à Mafai¹⁴⁵¹, Fausto Pirandello¹⁴⁵² ou encore à Edita Broglio¹⁴⁵³. À l'occasion de cette dernière exposition, l'historien de l'art Flaminio Gualdoni écrit un article intitulé de façon révélatrice : « Les grandes signatures du XX^{ème} siècle triomphent à Macerata »¹⁴⁵⁴.

Les villes se dotent parfois de musées consacrés à une figure en particulier. Ainsi, le *Museo Mazzacurati*, musée municipal ouvert en décembre 1995 à Reggio Emilia (Émilie-Romagne), rassemble des œuvres données par Carla Marzi, la veuve de l'artiste, en 1974¹⁴⁵⁵. Cette donation vient souligner l'attachement de l'artiste à sa région d'origine, dans laquelle il a encore longuement séjourné une fois adulte, alternant avec des résidences romaines. Sur les cent-vingt œuvres de la donation (qui comprend peintures, sculptures, gravures, céramiques et travaux graphiques), quatre-vingts environ sont exposées, organisées en cinq sections chrono-thématiques : Mazzacurati et la *Scuola romana*, Obèses et empereurs, Mazzacurati, artiste de la Résistance, Mazzacurati et les arts appliqués, Mazzacurati abstrait. En 2010, pour les quarante ans de la disparition de l'artiste, le musée collabore à l'organisation de l'importante exposition *Mazzacurati, la felicità della*

1449Congrès : 28 février 2004, Università degli Studi, avec les interventions de : Giuseppe Appella « *Il Disegno di Scipione* », Fabrizio D'amico, « *La Pittura di Scipione* » et Paolo Mauri, « *La Poesia di Scipione* ». *Omaggio a Scipione* [exposition, Macerata, Pinacoteca Comunale, 28 février-7 mars 2004].

1450Scipione y a eu une exposition dès 1985 : *Scipione, 1904-1933* [exposition, Macerata, Cassa di Risparmio di Macerata, 6 juillet-15 septembre 1985], De Luca, Rome, 1985.

1451Mario Mafai 1902-1965 [exposition, Macerata, Palazzo Ricci et Pinacoteca Comunale, 6 juillet-15 septembre 1986], De Luca-Mondadori, Macerata, 1986.

1452Dir. Giuseppe Appella, Guido Giuffrè, *Fausto Pirandello 1899-1975* [exposition, Macerata, Palazzo Ricci, 2 juin-16 septembre 1990], De Luca, Rome, 1990.

1453Dir. Giuseppe Appella, Mario Quesada, Anne-Marie Sauzeau Boetti, *Edita Walterowna Broglio* [exposition, Macerata, Palazzo Ricci, 15 juin-25 septembre 1991, Leonardo – De Luca Editore, Rome, 1991.

1454Flaminio Gualdoni, « *I grandi del '900 trionfano a Macerata* », *Radiocorriere*, Turin, juillet 1991, p. 109-116.

1455Voir le catalogue : Martina De Luca, Vincenzo Mazzarella, *Il museo Renato Marino Mazzacurati, opere della donazione Carla Marzi*, Grafis Ed. Reggio Emilia, 1995.

*compiutezza espressiva*¹⁴⁵⁶ qui est montrée à Reggio Emilia après qu'elle a été présentée à Rome au musée de la villa Torlonia.

Ces musées peuvent parfois se concurrencer, en particulier dans le cas où la succession d'un artiste s'avère complexe. À Assise est situé le musée Pericle Fazzini, tandis qu'un musée dédié au même sculpteur a ouvert à Grottammare (Marches), la ville natale de l'artiste, à partir de la collection de la *Fondazione Cassa di Risparmio di Ascoli Piceno* (Carisap)¹⁴⁵⁷. La présentation du *Museo del Torrione della Battaglia*, à Grottammare, insiste sur la situation de l'artiste, qui fait l'intermédiaire entre le niveau le plus local par son attachement à sa ville natale et le niveau international de son art et de sa carrière :

L'œuvre et la figure de Pericle Fazzini, artiste de reconnaissance internationale, né à Grottammare dans le Piceno, représentent un patrimoine fondamental pour l'identité de notre territoire et un véhicule extraordinaire pour la promotion de notre terre¹⁴⁵⁸.

Le musée a été inauguré en 2004 avec l'exposition *Verso la resurrezione*¹⁴⁵⁹ qui éclaire la genèse de l'œuvre réalisée pour le Vatican¹⁴⁶⁰. Valerio Rivosecchi s'est occupé de la publication du catalogue (son père, Mario Rivosecchi, est lui aussi natif de Grottammare et avait, on s'en rappelle, encouragé le jeune Fazzini à partir tenter sa chance à Rome). La collection, qui comprend deux cents œuvres environ, est le deuxième ensemble le plus important, après la collection de la famille de l'artiste. Il provient de la collection de Lisa Schneider, la muse de l'artiste, qui a été à ses côtés depuis 1954 jusqu'à sa mort, que la *Cassa di risparmio* a acheté pour en éviter la dispersion.

En dehors de quelques œuvres graphiques, l'ensemble est constitué d'œuvres de la maturité, du moins postérieures aux années 1940. A ce moment-là en effet Fazzini était en garnison (il avait été réquisitionné comme parachutiste). Le travail de la cire ne nécessitant pas d'atelier, il a modelé de nombreuses pièces de petites dimensions qui ont été fondues par la suite. La collection est principalement composée de ces petits bronzes, qui sont rarement des pièces uniques. Il y a aussi plusieurs sculptures en métal précieux. Fazzini en a réalisé beaucoup car elles se vendaient bien, mais celles-ci ont une valeur particulière : il s'agit généralement de cadeau faits à l'intention de Lisa

1456Dir. Silvana Bonfili, *Mazzacurati, la felicità della compiutezza espressiva* [exposition, Rome, Reggio Emilia, 2010].

1457Voir : Valerio Rivosecchi et Ilaria Falconi, *Pericle Fazzini, Opere della collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Ascoli Piceno*, Skira, Milan, 2005.

1458*Fondazione Cassa di Risparmio di Ascoli Piceno*, « *L'opera e la figura di Pericle Fazzini, artista di fama internazionale, nato a Grottammare nel Piceno, rappresentano uno dei patrimoni fondamentali per l'identità del nostro territorio e un veicolo straordinario per la promozione della nostra terra.* », dir. Valerio Rivosecchi et Ilaria Falconi, *Pericle Fazzini, Opere della collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Ascoli Piceno*, Skira, Milan, 2005, p. 6.

1459Mariano Apa, Ilaria Falconi et Valerio Rivosecchi, *Verso la Resurrezione : opere di Pericle Fazzini* [exposition, Grottammare, Museo del Torrione della Battaglia, 10 avril 2004], Stamperia dell'arancio, Grottammare, 2004.

1460Pericle Fazzini, *Resurrezione*, 1970-1975, bronze, 700 x 2000 x 300 cm, Vatican, Aula Nervi (reproduit en annexe, Fig. 69). Voir p. 266.

et sont donc des traces d'une relation particulière, qui allait bien au-delà des rapports amoureux. De plus, ce sont des pièces uniques car le prototype est détruit au cours de la fusion. Enfin, le fonds comprend quelques œuvres picturales et graphiques.

Le musée se distingue par la modestie et le caractère local de ses ambitions : il s'agit d'un établissement municipal, son entrée est libre, la communication un peu désuète, les horaires d'ouverture plutôt fantaisistes. Cependant, il vise avant tout un public de touristes, comme l'exprime Vincenzo Marino Marini, le président de la fondation Carisap :

Ce musée, en plus d'être une manifestation culturelle, doit servir à accroître le flux touristique, ce qui amènera des avantages non seulement pour Grottammare, mais pour toute la zone du Piceno. Nous avons misé sur la communication, faisant la promotion de l'exposition sur *Canale 5*¹⁴⁶¹, et sur le système, sur l'union des forces, en vue, justement, d'un bénéfice commun particulièrement au niveau touristique. [...] Cela a été une opération complexe, nous avons même fait appel au Ministère de l'Économie, mais nous avons atteint notre objectif et fait revenir sur son territoire un illustre enfant du pays¹⁴⁶².

Au contraire, le musée Pericle Fazzini d'Assise, qui a ouvert ses portes en 2007, affiche un fonctionnement beaucoup plus tourné vers une certaine exigence scientifique. Les rapports de Fazzini avec la ville d'Assise et la figure de St François sont mis en avant pour justifier la place d'un tel musée dans un bâtiment classé au patrimoine de l'UNESCO, le *Palazzo del Capitano del Perdono*¹⁴⁶³. L'exposition permanente présente peu d'œuvres (une cinquantaine en tout) qui sont néanmoins décrites comme « fondamentales ». En effet, il s'agit dans plusieurs cas d'œuvres rares, en particulier en bois, datant du début de la carrière de l'artiste. Le musée est géré par la *Fondazione Fazzini*, avec pour conservateur Giuseppe Appella¹⁴⁶⁴. Il affiche deux sponsors sur son site : la *società cattolica di assicurazione* (ce qui explique l'approche très religieuse de l'œuvre de l'artiste) et la *GEM elettronica* (entreprise spécialisée dans l'électronique de navigation). Son intention scientifique apparaît nettement marquée. Le site internet annonce ainsi que le musée comprend :

des dessins sélectionnés avec soin, presque toujours liés à la naissance des sculptures avec lesquels ils sont mis en rapport, ainsi qu'un parcours d'images et de documents qui, en plus d'offrir une chronologie de la vie de Fazzini, font la lumière sur une bonne partie des divers aspects de la culture du XX^{ème} siècle¹⁴⁶⁵.

1461 *Canale 5* est une chaîne du groupe privé Mediaset qui a l'une des audiences les plus importantes.

1462 Vincenzo Marini, « *Questo museo, oltre ad essere una manifestazione culturale, dovrà servire ad incrementare il flusso turistico, che porterà dei vantaggi non solo per Grottammare, ma per tutta la zona del piceno. Abbiamo puntato sulla comunicazione, pubblicizzando la mostra su canale 5, e sul sistema, sull'unione delle forze, proprio in vista di un vantaggio comune soprattutto a livello turistico. E' stata un'operazione complessa, abbiamo interpellato anche il Ministero dell'Economia, ma abbiamo raggiunto l'obiettivo di riportare un figlio così illustre nel suo territorio.* », cité dans : Emidio Lattenzi, « *Il percorso fazziniano "Verso la Resurrezione"* », *Il quotidiano della provincia di Ascoli Piceno*, Grottammare, 10 avril 2004, consulté en ligne le 2 septembre 2013, à l'adresse : <http://www.ilquotidiano.it/articoli/2004/04/10/15114/il-percorso-fazziniano-verso-la-resurrezione>

1463 Site du musée Pericle Fazzini d'Assise (onglet : « visita il museo »), consulté le 2 septembre 2013 à l'adresse : <http://museo.periclefazzini.it/visitamuseo.html>

1464 Sur Giuseppe Appella, voir p. 306.

1465 « [...] una presenza selezionatissima di disegni, quasi sempre legati alla nascita delle relative sculture, e di un percorso di immagini e documenti che, oltre a rileggere in cronologia la vita di Fazzini, illuminano buona parte dei diversi aspetti della cultura del Novecento », site du musée, onglet « visita il museo », consulté le 29 août 2013 à l'adresse : <http://www.museo.periclefazzini.it/visitamuseo.html>

Il a aussi un comité scientifique composé de Giuseppe Appella, Fabrizio D'Amico ainsi que de trois autres spécialistes de l'art moderne et contemporain. Le musée bénéficie par ailleurs d'un site internet moderne et riche, proposant notamment une visite virtuelle, avec un zoom possible sur chaque œuvre. En vue de la parution du catalogue raisonné de l'artiste, le site propose aussi un service d'authentification¹⁴⁶⁶. Enfin, il est prévu un programme ambitieux de petites expositions mettant en rapport Fazzini et son temps. Ce programme a été scrupuleusement suivi en 2008-2009, mais les expositions se font faites beaucoup moins régulières depuis.

En dehors de ces musées locaux monographiques, qu'en est-il des œuvres de l'École romaine dans les grandes collections muséales italiennes ?

c) L'École romaine à l'étranger

Signe de la reconnaissance du mouvement, celui-ci est présenté dans des institutions importantes à l'étranger, en particulier en France alors que cela n'avait jamais été le cas depuis la guerre. Cependant, le regard des historiens de l'art des deux pays sur le mouvement est souvent assez divergent.

L'École romaine a été présentée à Paris, au Pavillon des arts en 1997, dans le cadre du jumelage Paris-Rome. Le catalogue est, encore à ce jour, le seul ouvrage disponible en français sur le mouvement. Gérard Georges Lemaire fait le point sur le fait que l'École romaine n'existe pas en tant que telle (le catalogue synthétise les principaux *topoi* de la littérature critique). C'est donc une présentation apaisée du mouvement qui est faite, comme si, consacré par l'histoire, son statut était une évidence qui ne faisait plus l'objet d'aucune discussion. L'exposition est en réalité une nette tentative de valorisation de l'École romaine à l'étranger de la part de Netta Vespignani, qui a su s'appuyer sur les réseaux municipaux parisiens et romains pour stimuler l'intérêt des Français¹⁴⁶⁷. Les œuvres présentées comptent parmi les chefs-d'œuvre du mouvement, comme pour répondre à la curiosité et aux désirs d'en savoir davantage suscités par l'exposition de 1980 au Centre George Pompidou¹⁴⁶⁸. Les œuvres proviennent en majorité de l'*Archivio della Scuola Romana* ainsi que de collections des héritiers des artistes qui en sont proches.

La même année, Suzanne Pagé organise l'exposition *Années 1930 en Europe. Le temps menaçant*¹⁴⁶⁹ au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Dans le catalogue de l'exposition, Fabio

1466Il est assuré par l'*Associazione culturale "Pericle Fazzini"*, située à Rome, via Margutta.

1467C'est ce que confirme en entretien Beatrice Marconi.

1468Dir. Jean Clair et Pontus Hulten, *Les réalismes, 1919-1939* [exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 17 décembre 1980-20 avril 1981], Centre Georges Pompidou, Paris, 1980. Sur cette exposition, voir p. 294.

1469Dir. Suzanne Pagé, *Années 1930 en Europe. Le temps menaçant* [exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 20 février-25 mai 1997], Paris-musées, Paris, 1997.

Benzi traite plus précisément de l'École romaine¹⁴⁷⁰, dressant une histoire assez générale de la période. Dans un entretien¹⁴⁷¹, Fabio Benzi, qui ne peut être soupçonné de complaisance envers le fascisme régulièrement démontré les liens de certains artistes de l'École romaine avec le régime, confiait qu'il avait eu des difficultés à partager avec les spécialistes français une vision nuancée de la période traitée, ce qui explique l'aspect très pédagogique de son texte : trop souvent, selon lui, l'art de la période fasciste est appréhendé à travers le prisme de la situation allemande, malgré des différences importantes entre les deux totalitarismes.

L'exposition *Italia Nova*¹⁴⁷², qui se tient au Grand Palais de Paris en 2006, provoque une très importante polémique¹⁴⁷³ lorsque l'historien de l'art Philippe Dagen fait paraître dans *Le Monde*, quotidien auquel il est attaché, une critique intitulée : « Au Grand Palais, une vision faussée de l'art italien de la première moitié du XX^{ème} siècle »¹⁴⁷⁴. Dans ce texte, il exprime la colère que lui inspire l'événement. Sa critique porte en particulier sur la position, qu'il considère comme révisionniste de Gabriella Belli, la directrice du MART (*Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e di Rovereto*) qui a organisé l'exposition en collaboration avec la Réunion des Musées Nationaux. Gérard Dupuy, dans *Libération*¹⁴⁷⁵, estime lui aussi que l'exposition donne une vision édulcorée de l'art et de la période.

L'objectif de ces institutions était de présenter au public français une période mal connue de l'art italien. Pourtant, les mouvements les plus représentés comme la Métaphysique, *Novecento* et le Réalisme magique étaient déjà présents dans l'exposition *Les Réalismes* en 1980 : il ne s'agit donc pas d'une réelle nouveauté pour le public français. Cette dernière exposition, à vingt-cinq ans de distance, méritait d'être interrogée au regard d'une recherche renouvelée, or *Italia Nova* n'offre guère de perspective nouvelle puisqu'elle évite soigneusement de poser la question de la portée politique du retour à l'ordre.

On se demande finalement si les défauts de l'exposition ne viennent pas avant tout d'une certaine facilité de la part de ses organisateurs plus que d'une véritable intention de tromper. Philippe Dagen évoque une lacune dans la programmation du Grand Palais qu'*Italia Nova* serait venue combler opportunément. De plus, il est vrai que les œuvres présentées dans ce cadre

1470 Fabio Benzi, « Entre romanité et modernité, originalité de l'art italien dans les années 30 », *Années 1930 en Europe...*, *op. cit.*, p. 84-89.

1471 Fabio Benzi, entretien avec l'auteur, Rome, domicile de Fabio Benzi, mars 2011.

1472 Gabriella Belli et Guy Cogeval, *Italia Nova: Une aventure de l'art italien 1900-1950* [exposition, Paris, Grand Palais, 5 avril-3 juillet 2006], RMN, Paris, 2006.

1473 Cette polémique est récapitulée par Antonella Usai, « *Italia Nova* : la polémique s'enflamme », dir. Ada Tosatti et Jean-Charles Vegliante, *L'Italie vue d'ici, la traduction-migration*, l'Harmattan, Paris, 2012, p. 51-70 avec tout de même un fort parti-pris en faveur des organisateurs de l'exposition.

1474 Philippe Dagen, « Au Grand Palais, une vision faussée de l'art italien de la première moitié du XX^{ème} siècle », *Le Monde*, Paris, 6 avril 2006.

1475 Gérard Dupuy, « "*Italia nova*", écho de l'ordre noir », *Libération*, 19 avril 2006.

proviennent majoritairement des collections du MART, qui, même s'il n'est pas le musée provincial que décrit le journaliste de *Libération*¹⁴⁷⁶, ne peut pas être une unique source de prêts. Néanmoins, cette facilité paraît inacceptable si elle aboutit à une présentation tendancieuse de l'art de la période.

L'exposition et le débat qu'elle suscite font date. Comme l'écrit Elena Pontiggia, dans les années 1980-1990, chacun s'est ingénié à séparer art et contexte politique. Dans les années 2000, la vision binaire de l'entre-deux-guerres italien, entre fascisme et antifascisme ayant été en partie dépassée, la question politique se pose à nouveau avec force. Or, c'est ce que ne fait pas l'exposition. En effet, l'autre reproche qui est fait à *Italia Nova* est son titre qui évoque le projet mussolinien de fascisation de la société italienne¹⁴⁷⁷. Le choix d'un tel titre n'est pas explicité dans le propos de l'exposition, ce qui donne l'impression que les organisateurs l'ont repris à leur compte sans distance aucune. Un tel événement fait alors remonter le souvenir – lointain mais bien présent – de la double exposition de 1935¹⁴⁷⁸ : élément de la propagande culturelle fasciste, la dernière tentative pour démontrer l'amitié franco-italienne par l'art était liée à l'image que Duce voulait donner d'une Italie nouvelle.

Parmi les Romains, seul Donghi est présent dans l'exposition *Italia Nova*, mais avec plusieurs toiles qui comptent parmi ses chefs-d'œuvre¹⁴⁷⁹. Par ailleurs, le catalogue reproduit aussi le *Portrait du doyen des cardinaux* de Scipione¹⁴⁸⁰ ainsi qu'une toile de 1938 de Guttuso : *Femme à la fenêtre*¹⁴⁸¹. Ces deux images sont, de façon étonnante, à la dernière page du texte de Gabriella Belli, alors même qu'il est question de l'après-guerre et que l'auteur conclut sur Piero Manzoni. Mafai et Guttuso sont évoqués quelques pages plus tôt avec l'idée que ces artistes sont « engagés dans la bataille pour la survie de cette voix antiformaliste et anticlassique »¹⁴⁸². L'exposition relaie donc une vision de l'École romaine qui a été forgée dans l'immédiat après-guerre et a prévalu un certain temps mais est largement remise en cause depuis une trentaine d'années. Malgré tout, la critique, en particulier celle de Dagen, est très mal supportée par les Italiens, qu'ils aient participé ou non à l'organisation de l'exposition. La première mise en cause, Gabriella Belli réplique en évoquant une réaction courue d'avance, montrant qu'elle n'a pas compris le reproche qui lui est fait quand elle

1476Gérard Dupuy, « "Italia nova", écho de l'ordre noir », *op. cit.*

1477Philippe Dagen, « Au Grand Palais, une vision faussée ... », *op. cit.*

1478Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo [exposition, Rome, Petit Palais 1935] et dir. Antonio Maraini, *L'Art italien des XIXe et XXe siècles* [exposition, Paris, Jeu de Paume des Tuileries, mai-juillet 1935].

1479Ainsi, n. 63 dans le catalogue : *Giocogliere*, 1926, huile sur toile, 103 x 90 cm, coll. particulière, n. 64 : *Circo equestre*, 1927, huile sur toile, 150 x 100 cm, coll. Etro et n. 68 : *Battesimo*, 1930, huile sur toile, 150 x 122 cm, Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea

1480Scipione, *Portrait du doyen des cardinaux, Ritratto del Cardinal Vannutelli (il Cardinal Decano)*, 1930, huile sur toile, 133,7 x 117,3 cm, Rome, Galleria Comunale Roma Capitale (reproduit en annexe, Fig. 8).

1481Renato Guttuso, *Femme à la fenêtre (Donna alla finestra)*, 1938, huile sur toile, 100 x 120 cm, Rovereto, MART.

1482Gabriella Belli, *Italia Nova*..., *op. cit.*, p. 46. Le catalogue comportant de nombreuses erreurs de traduction, on peut raisonnablement penser que Gabriella Belli voulait dire voie.

déclare : « pour les Français, l'art de la période fasciste n'existe pas »¹⁴⁸³. Elle se justifie tout de même d'avoir évoqué la question du fascisme dans le catalogue. Pour la chercheuse Elena Pontiggia, il s'agit d'une « inutile polémique »¹⁴⁸⁴. Reprochant au critique français, dans un véritable billet d'humeur, de se poser en donneur de leçons de démocratie là où cela n'a pas lieu d'être, elle finit par en arriver à la querelle de personne. Ce malentendu montre bien le décalage entre la critique française et italienne. Les Italiens, particulièrement à l'étranger, refusent d'être renvoyés constamment au fascisme, quitte à occulter, quoiqu'ils en disent, les nuances qui s'imposent quand ils évoquent la période au profit d'une minimisation systématique de l'emprise du fascisme sur la société. Les Français, peut-être plus à l'aise quand il ne s'agit pas de leur histoire nationale, tendent au contraire à se focaliser sur une lecture politique faite d'oppositions entre des camps nettement identifiés.

L'intérêt général pour l'entre-deux-guerres en Italie culmine avec l'inauguration du *Museo del Novecento* (« *Novecento* » est ici pris au sens de XX^{ème} siècle) en décembre 2010 à Milan. Le musée bénéficie d'un emplacement de choix, dans le vaste bâtiment de l'Arengario (et une partie du *Palazzo Reale*), situé sur la place du *Duomo* en plein centre de la ville et réhabilité par les architectes Italo Rota et Fabio Fornasari. A part la première salle, qui commence l'itinéraire de visite par le XIX^{ème} siècle avec le célèbre *Quarto Stato*¹⁴⁸⁵ de Giuseppe Pellizza da Volpedo, le musée est entièrement consacré à l'art italien du XX^{ème} siècle. Dans le parcours, l'École romaine n'est pas particulièrement mise en avant dans un parcours qui privilégie l'environnement milanais et son lien avec les mouvements internationaux, mais apparaît comme un mouvement parmi d'autres, avec des oeuvres de Donghi, Guttuso, Mafai, Scipione et Ziveri.

2) L'École romaine dans les musées italiens

a) La réorganisation de la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*

Depuis la fin des années 1970, avec le départ de Palma Bucarelli en 1975, la GNAM a perdu de son dynamisme en même temps que ses possibilités d'acquisition se sont fortement réduites : le musée romain n'est plus le lieu de consécration des valeurs italiennes qu'il était dans l'immédiat après-guerre, lorsqu'il marchait d'un même pas que la vie artistique nationale.

Un nouvel accrochage inauguré en 1987 fait la part belle à l'École romaine. Il a été dirigé par le conservateur Bruno Mantura, qui a travaillé avec l'équipe du musée : Giovanna De Feo,

1483 Gabriella Belli, « *L' arte italiana del periodo fascista per i francesi non esiste* », citée par Stefano Bucci, « *La curatrice Gabriella Belli: "È un attacco premeditato"* », *Corriere della Sera*, 8 avril 2006, p. 41.

1484 Elena Pontiggia, « *L'inutile polemica contro l'arte italiana* », *Il Giornale*, Rome, 12 avril 2006.

1485 Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato*, 1901, huile sur toile, 293 x 545 cm, Milan, Museo del Novecento.

Patrizia Rosazza Ferraris et Livia Velani ainsi qu'avec l'architecte Costantino Dardi, qui est aussi en charge de la restructuration du *Palazzo delle Esposizioni*. L'idée est de dresser un véritable panorama de l'art du XX^{ème} siècle. Du côté de la GNAM, on se défend d'avoir fait un choix dicté par les circonstances et la mode, en particulier celle lancée par l'inauguration d'Orsay peu de temps auparavant. Comme l'écrit Flavia Matitti :

Pour de nombreux contemporains, l'accrochage inauguré en 1987 était apparu comme le fruit d'un processus radical de révision critique et de réévaluation de l'art italien de la première moitié du siècle, surtout celui de cet « entre-deux-guerres » dont on retenait qu'il avait commencé environ une décennie plus tôt. Mais en réalité, cela n'est vrai qu'en partie¹⁴⁸⁶.

En effet, il faut tenir compte des efforts de Palma Bucarelli qui, comme on l'a vu, a beaucoup défendu ces artistes, sans compter le fait que la GNAM avait acquis un nombre d'œuvres non négligeable pendant le *ventennio*. Dans l'itinéraire de visite mis en place en 1968, l'École romaine était déjà bien représentée. La *soprintendente* était allée chercher dans les réserves du musée mais aussi dans les dépôts temporaires, en particulier ceux de la *Galleria Comunale* qui était fermée à ce moment-là¹⁴⁸⁷.

En 1995 débutent dans le musée des travaux d'envergure qui s'achèvent quatre ans plus tard : les espaces consacrés à la période 1911-1950 sont inaugurés le 19 décembre 1999. Pour la première décennie du siècle, c'est un art avant-gardiste et européen qui est mis en avant, avec des artistes étrangers comme Klimt, Kandinsky, Moholy-Nagy. A l'autre bout de la chronologie, le parcours se termine sur Guttuso et la querelles des abstraits et des figuratifs des années 1950. Pour l'inauguration, s'ouvre aussi une exposition de Capogrossi dont on fête le centenaire de la naissance. Bien que plus modeste que les précédentes, cette rétrospective est la troisième organisée *via delle Belle Arti*. Le catalogue est dirigé par les historiennes de l'art Patrizia Rosazza Ferraris et Rita Camerlingo mais Guglielmo Capogrossi, le petit-fils de l'artiste, s'est aussi impliqué dans le choix des œuvres. Une quinzaine d'entre elles, représentant la période tonaliste de l'artiste, sont classées par thèmes (nus masculins, nageurs, ballerines ...) mais le propos insiste davantage sur la période 1946-1949 qui correspond à son passage au néo-cubisme. Enfin, sont présentées trente œuvres abstraites volontairement choisies parmi les moins connues¹⁴⁸⁸.

La réorganisation de 1999 est généralement bien accueillie : Paolo Vagheggi, dans *La*

1486 Flavia Matitti, « *A molti dei contemporanei l'ordinamento inaugurato nel 1987 era apparso come il frutto di un radicale processo di revisione critica e rivalutazione dell'arte italiana della prima metà del secolo, soprattutto di quella cosiddetta « tra le due guerre », che si riteneva avviato circa un decennio prima. Ma in realtà ciò è vero solo in parte.* », « *Un Novecento nuovo fiammente* ». *Le sale del primo '900 e di Guttuso nell'ordinamento del 1987* », dir. Stefania Frezzotti et Patrizia Rosazza-Ferraris, *La galleria nazionale d'arte moderna : cronache e storia, 1911-2011*, Palombi, Rome, p. 203.

1487 Sur ce musée, voir p. 363.

1488 Une autre exposition, beaucoup plus petite, intitulée « *Dossier Van Gogh : i ritratti di Saint-Rémy* » se tient au même moment.

Repubblica, parle d'un « Un Beaubourg à la Romaine »¹⁴⁸⁹. En fait, c'est aussi une occasion inespérée pour le musée appauvri de valoriser ses réserves. Le mot de la directrice de la GNAM, Maria Vittoria Marini Clarelli, selon lequel « les réserves d'un musées fonctionnent comme la mémoire : c'est le passé destiné au futur »¹⁴⁹⁰, sonne particulièrement vrai. Cette réorganisation fait germer l'idée d'une deuxième GNAM, consacrée à l'art le plus récent, afin de réserver le bâtiment construit *via delle Belle Arti* par Cesare Bazzani en 1911 aux artistes du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle. Ce sera le MAXXI, dessiné par l'architecte déconstructiviste Zaha Hadid, qui est inauguré en 2010 dans une ancienne caserne rachetée par l'État et située tout près de la GNAM.

Enfin, en décembre 2011, une nouvelle organisation de l'accrochage est effectuée, à l'occasion du centenaire du musée. Cela ne modifie pas fondamentalement la présentation des œuvres du premier XX^{ème} siècle. Une salle entière est dédiée à l'artiste de l'*Arte Povera* Pino Pascali, une autre à la transavantgarde, tandis qu'une série d'espaces plus petits présentent des œuvres de Giorgio De Chirico et de Guttuso. Ce dernier avait été peu représenté à cause des relations d'inimitié qu'il entretenait avec Palma Bucarelli. Les œuvres de l'École romaine ne sont pas rassemblées, mais elles sont réparties dans les salles 25 (« Modernité et classicisme », avec des œuvres de Giuseppe Capogrossi, d'Emanuele Cavalli, de Felice Casorati, d'Antonio Donghi mais aussi d'Arturo Martini et de Mario Sironi) et 26 (« La ligne expressionniste », avec aussi bien des œuvres de la Scuola di via Cavour que de Lucio Fontana ou de Filippo De Pisis). Quelques œuvres sont isolées dans des sections à la thématique large, ainsi, la *Battaglia di Ponte Ammiraglio* (« bataille du Pont Ammiraglio »)¹⁴⁹¹ de Guttuso est accroché dans une section portant sur la guerre et qui mêle les contextes de la Première et de la Deuxième guerre mondiale. Cet accrochage tente manifestement de renouveler le regard du spectateur sur les œuvres qui comptent parmi les plus connues du musée, en les associant à d'autres, hors du cadre désormais bien connu de l'École romaine.

À l'occasion de cette réorganisation, a lieu une exposition intitulée *Attraverso le collezioni della G.N.A.M: Grandi Nuclei Arte Moderna*¹⁴⁹², qui fait le point sur l'histoire des acquisitions du musée, et dans laquelle des sections entières sont consacrées à Mafai et Antonietta Raphaël, à Capogrossi et à Melli.

1489Paolo Vagheggi, « Un Beaubourg alla Romana », *La Repubblica*, Rome, 20 octobre 1997, p. 28.

1490Maria Vittoria Marini Clarelli, « Il deposito del museo funziona come la memoria : è il passato destinato al futuro », « Il bello di avere molte riserve », dir. Massimo Mininni, *Le storie dell'arte, grandi nuclei d'arte moderna dalle collezioni della GNAM* [exposition, Rome, GNAM, 24 février-5 juin 2011], Electa, Milan, 2011, p. 64.

1491Renato Guttuso, *La battaglia di Ponte Ammiraglio*, 1955, huile sur toile, 500 x 300 cm, Rome, GNAM.

1492Dir. Massimo Mininni, *Le storie dell'arte, grandi nuclei d'arte moderna...*, *op. cit.*

b) La galleria Comunale di Roma

Autre institution qui comprend une belle collection d'œuvres de l'École romaine, la *Galleria Comunale* de Rome, désormais appelée *Galleria d'Arte Moderna-Roma Capital*, fermée depuis 2003, a ré-ouvert à l'automne 2011. Elle avait été ouverte une première fois en 1996, après plusieurs décennies de fermeture. Le musée a récupéré les fonds de la galerie Mussolini qui, lors de la fermeture de cette dernière en 1938, avaient été mis en dépôt à la GNAM. Pendant la fermeture, certaines étaient même exposées dans les collections permanentes de la GNAM et sont donc restées visibles. De plus, avant même la première réouverture, un important catalogue¹⁴⁹³ des collections avait été publié par la directrice d'alors, Giovanna Bonsegale.

L'espace de ce petit bâtiment tout en hauteur, datant de la fin du XVI^{ème} siècle, situé près de la Trinité des Monts, n'était pas évident à exploiter. Ancien couvent de Carmélites, il est organisé autour d'un vide intérieur, correspondant au cloître. Malgré tout, une place importante a été ménagée à la sculpture qui est rassemblée dans une salle lumineuse du premier étage. Les étages supérieurs proposent un parcours à thème, organisé autour de quelques grandes personnalités culturelles du XX^{ème} siècle. L'École romaine proprement dite est réunie autour de la figure tutélaire du poète Giuseppe Ungaretti : on y trouve des œuvres de l'époque de la *via Cavour*, mais aussi de Guttuso, de Janni, tandis que les peintres du réalisme magique (Donghi, Trombadori, Broglio, Melli et Capogrossi ainsi que Carena, Sironi, Casorati, Savinio et De Chirico) sont regroupés autour de Massimo Bontempelli.

On peut estimer que la scénographie de l'ensemble est un peu chargée (en particulier dans le choix des papiers peints et des ambiances colorés) mais elle met en œuvre des moyens de médiation intéressants : chaque salle comporte des dispositifs interactifs, ailleurs une carte de Rome dessinée au sol permet de situer les principaux lieux de la vie artistique romaine (écoles, galeries, ateliers importants...) tandis qu'une pièce fait office de bibliothèque, mettant à disposition du visiteur des ouvrages, en particulier le catalogue général qui est très onéreux. Il s'agit donc avant tout d'un musée pédagogique, largement destiné aux scolaires. Cependant, avec la salle de consultation des catalogues sur place et surtout le fait que toutes les œuvres exposées sont disponibles en haute définition sur le site du musée, il semble évident que la *Galleria Comunale* a aussi soigné son public de chercheurs.

¹⁴⁹³Giovanna Bonasegale, *Catalogo generale : della Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea*, De Luca, Rome, 1995.

c) Il Museo della Scuola Romana à Rome

La création

À la mort de Maurizio Fagiolo dell'Arco en 2002, l'équipe de l'*Archivio della Scuola Romana* se retrouve brutalement décapitée. Deux ans plus tard, Plinio de Martiis disparaît à son tour. C'est alors que se concrétise l'idée, déjà ancienne, de faire de l'*Archivio* un musée, soit une structure dont la gestion et le financement dépendraient d'une solution pérenne. L'initiative du projet revient à Netta Vespignani qui, dès 1986, cherche à créer un musée institutionnel. Le musée obtient le statut de musée communal, *Museo del Comune* et *L'Archivio*, qui est donné par Netta Vespignani par la même occasion, reçoit aussi des fonds régionaux. Les difficultés à trouver un siège pour le musée comme pour le centre d'archives se résolvent avec l'aide de Claudia Terenzi et de Walter Veltroni (le maire de Rome de 1999 à 2008). Beatrice Marconi évoque aussi l'action décisive de l'adjoint à la culture Gianni Borgna, qui avait déjà participé à l'organisation de l'exposition au Pavillon des arts de Paris en 1997¹⁴⁹⁴. Encore une fois, Netta Vespignani s'appuie sur un réseau solide pour donner vie à son projet.

On peut noter, par ailleurs, que l'idée de la galeriste se concrétise précisément à un moment où les cotes de l'École romaine cessent nettement de croître : en servant de débouché à une partie de la réserve de la galerie, le musée communal permet aussi de légitimer l'École romaine, et donc de valoriser les œuvres en circulation.

En 2006, le musée s'installe donc dans la villa Torlonia, ancienne demeure construite pour la famille noble Torlonia au début du XIX^{ème} siècle. Cette villa, située sur la *via Nomentana*, au Nord du centre historique, dans un quartier de résidences luxueuses, était devenue l'habitation privée de Mussolini et de sa famille. Beatrice Marconi revient sur le choix de ce lieu emblématique, qui vient alors tout juste d'être restauré par la ville de Rome :

C'est la municipalité qui a eu une bonne gestion, non seulement le maire Veltroni, mais aussi l'adjoint à la culture Gianni Borgna, qui étaient deux personnes très clairvoyantes. Quand ils ont vu tout le travail réalisé [par *L'Archivio*], ils ont restauré la villa Torlonia – parce qu'ils restauraient de nombreuses villas – et ils ont mis dans celle-ci, parce qu'elle avait été la maison, le domicile privé de Mussolini, les tableaux de ces artistes. Et il s'est trouvé quelqu'un – je ne citerai pas de nom – pour ne pas donner un seul de ses tableaux parce qu'il était tellement de gauche qu'il disait : « Dans la maison de Mussolini, pas question ! ». Enfin, ce ne sont que des bêtises¹⁴⁹⁵.

Il est vrai qu'un tel choix brouille encore un peu plus la perception politique déjà problématique de

1494 Voir p. 357.

1495 Beatrice Marconi, « *E il comune che ha gestito bene, non come sindaco Veltroni, come assessore alla cultura Gianni Borgna che erano lungimiranti, vedevano questo lavoro, fatto, hanno restaurato villa Torlonia perché hanno restaurato molte ville e hanno messo in quello che era stata la casa, l'abitazione di Mussolini, i quadri di questi artisti. E c'è stato quello, senza fare nome, che non ha voluto dare suo quadro perché era talmente di sinistra che diceva : "nella casa di Mussolini no !" Vabbè, queste sono battute.* », entretien avec l'auteur, Rome, domicile de Beatrice Marconi, juin 2011.

l'École romaine.

Le maire de Rome envisageait de créer un ensemble équivalent à celui de la Villa Borghese¹⁴⁹⁶, avec le *Museo della Casina delle Civette*, dédié au vitrail *Liberty* dans la petite « folie » architecturale construite un peu à l'écart dans le parc, le *Casino Nobile* et celui *dei Principi*, une ludothèque. Il y avait aussi le projet de restaurer et de remettre en service le petit Amphithéâtre ainsi que de créer un Musée de la Shoah¹⁴⁹⁷. Tous les projets initiaux n'ont pas abouti mais l'objectif général, qui était de faire de la villa un véritable pôle culturel, a été atteint.

Le *Casino Nobile* (la villa proprement dite), de style néoclassique, est ouvert au public. On peut y admirer un pittoresque décor éclectique de la première moitié du XIX^{ème} siècle, tandis que quelques panneaux retracent l'occupation du bâtiment par la famille de Mussolini (les bunkers construits sous le parc pour les hiérarques du régime sont aussi ouverts à la visite). Le bâtiment accueille dans ses combles un petit musée de l'École romaine dirigé par Silvana Bonfili, tandis que les archives et la bibliothèque sont placées dans les sous-sols du *Casino dei principi*, un pavillon néo-renaissant aux dimensions plus modestes. Dans les étages de ce dernier bâtiment, ont régulièrement lieu des expositions temporaires, consacrées aux artistes de l'École romaine ainsi qu'à d'autres figures un peu périphériques par rapport au mouvement, mais qui permettent de le présenter sous un éclairage nouveau. Récemment, des expositions sur Pasquarosa Bertoletti ou sur Carlo Levi¹⁴⁹⁸ ont joué ce rôle.

Pour former l'exposition permanente, les collectionneurs privés comme les héritiers des artistes ont été incités par Netta Vespignani à faire des donations ou à prêter en *comodato d'uso* (c'est-à-dire en dépôt, dans le cadre d'un prêt à long terme et à titre gratuit¹⁴⁹⁹). Sur les 152 œuvres du musée, 80 ont été données : les donations sont conditionnées par une clause qui oblige à l'exposition permanente. Les œuvres en donation proviennent en majorité de l'*Archivio della Scuola Romana* (et donc de la galerie Netta Vespignani), mais les héritiers des artistes ont aussi apporté leur contribution. C'est le cas de Donatella Trombadori qui a donné trois importantes huiles sur toiles, des héritiers de Katy Castellucci, Alessandro et Ernestina Pagliero, de Dora Pirandello, de Claudia Maria Terenzi, de Franco Gentilini, Riccardo Francalancia, et enfin de Marta Vespignani.

1496En dehors de la célèbre villa qui abrite la galerie d'art, le parc forme un ensemble qui comprend aussi le musée Carlo Bilotti, un zoo, une reproduction du *Globe Theater* de Shakespeare, une ludothèque ainsi que la *Casa del Cinema*. Sur la villa et sa restauration, voir : Alberta Campitelli, « *I Musei di Villa Torlonia* », *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, n°21, 2007, p. 153-170.

1497Walter Veltroni, « *Premessa* », Francesca Morelli, Valerio Rivosecchi, *A carte scoperte : 23 anni della Scuola romana (1983-2006)* [exposition, Rome, Musei di Villa Torlonia, 23 décembre 2006-25 février 2007], Archivio della Scuola Romana, Rome, 2006, p. 5.

1498Dir. Pier Paolo Pancotto, *Pasquarosa, 1896-1973 : un fenomeno dell'arte nella Roma del Novecento* [exposition, Rome, Musei di Villa Torlonia, 24 juin-25 octobre 2009], Palombi, Rome, 2009 et dir. Daniela Fonti, *Carlo Levi e Roma : il respiro della città* [exposition, Rome, Musei di Villa Torlonia, 27 février-15 juin 2008], Palombi, Rome, 2008.

1499Ces dépôts sont régis par les article 1803-1812 du Code civil.

Cependant, les œuvres en questions sont plutôt des travaux graphiques, à l'exception de la donation Donatella Trombadori. De plus, les *comodati* représentent tout de même une partie importante (presque la moitié) de ce qui est exposé. La première série de prêts a été exposée de 2006 à 2011 : elle comportait des œuvres appartenant aux héritiers de Luigi Bartolini, à Giuseppe Bertolami, aux filles de Ferruccio Ferrazzi, aux filles de Raphaël Mafai ainsi qu'à d'autres, qui ont d'ailleurs parfois aussi fait des donations.

L'accrochage a été réalisé par Francesca Morelli et Valerio Rivosecchi, les chercheurs de l'équipe liée à Netta Vespignani. Le parcours de visite est pensé comme :

une sorte de voyage idéal dans la Rome artistique et culturelle de l'entre-deux-guerres et, comme dans tout voyage qui se respecte, il est nécessaire de se doter d'un instrument d'orientation : une carte topographique de la ville dans les années 1920 et 1930, avec, indiqués, les lieux de vie et de travail : les ateliers, les galeries, les théâtres, les centres du pouvoir et ceux des grandes expositions publiques, et encore des lieux comme le *Caffè Aragno*, les établissements nautiques du Tibre et les *osterie* où, jour après jour, les artistes, les écrivains et les personnalités de la culture échangeaient idées et expériences¹⁵⁰⁰.

Lors de l'ouverture, l'exposition *A carte scoperte*¹⁵⁰¹ fait le point sur l'action de l'*Archivio*.

Le fonctionnement

Le fonctionnement du musée se révèle rapidement un peu chaotique et les visiteurs ne s'y précipitent pas. Pourtant, les expositions se succèdent régulièrement et le musée bénéficie de moyens de communication efficaces des *Musei in Comune*, en particulier un site, dépendant de celui des musées de la ville, qui comprend une version en langues étrangères et est mis à jour régulièrement, ce qui n'est pas toujours le cas pour des institutions du même ordre.

Dépendant de la municipalité, le musée de l'École romaine est tributaire des politiques culturelles de la ville de Rome. Son existence a même été un temps menacée, comme le raconte Beatrice Marconi en juin 2011 :

le maire a changé et est arrivé au pouvoir une junte de droite, celle d'Alemanno. Et, non pas parce qu'ils étaient de droite mais surtout parce qu'ils n'avaient plus d'argent, ils ont réduit, réduit et encore réduit les budgets et on a même cru qu'ils allaient fermer. Ils voulaient fermer le musée. Pourtant, ils l'ont récemment entièrement réhabilité, donc il existe encore. Il reste intéressant, mais il se survit à lui-même. De plus les héritiers ont fait quelques donations d'œuvres, mais il y a aussi les *comodati* et donc ils peuvent les reprendre¹⁵⁰².

1500Francesca Morelli et Valerio Rivosecchi, « *Abbiamo pensato questa esposizione come una sorte di viaggio ideale nella Roma artistica e culturale tra le due guerre, e come in ogni viaggio che si rispetti è necessario dotarsi di uno strumento di orientamento : una mappa topografica della città negli anni Venti e Trenta, con l'indicazione dei luoghi della vita e del lavoro : gli studi, le gallerie, i teatri, i centri del potere e quelli delle grandi esposizioni pubbliche, e anche luoghi come il Caffè Aragno, i galleggianti del Tevere e le osterie, dove giorno dopo giorno artisti, letterati e personalità della cultura si scambiavano idee ed esperienze.* », *A carte scoperte*, op. cit., id., p. 11.

1501Id.

1502Beatrice Marconi, « *Poi, la cosa che è successo : è cambiato il sindaco, è venuta la giunta di destra, com'è Alemanno. Hanno, non perché di destra, ma soprattutto perché non avevano più soldi, ridotto, ridotto, ridotto, e addirittura sembrava che chiudessero. Volevano chiudere il museo. Pero adesso l'hanno tutto rivalutato, quindi ancora c'è. C'è interesse, pero sopravvivono a se stesse. E poi questi eredi, alcune opere le hanno donate, poi ci sono in comodato, quindi potrebbero riprenderselo* », entretien avec l'auteur, Rome, domicile de Beatrice Marconi, juin 2011.

En 2011, certains *comodati* arrivés à leur terme convenu ont été prolongés, mais d'autres n'ont pas été renouvelés et le musée a dû solliciter à nouveau les propriétaires d'œuvres pour compléter les collections exposées. Après quelques mois de fermeture et d'incertitude quant à l'avenir du musée, un nouveau parcours est inauguré par le maire de Rome, Gianni Alemanno, le 21 avril 2011, jour anniversaire de la naissance de Rome. Un petit ouvrage est publié à cette occasion : *Itinerari di Scuola romana a Villa Torlonia*¹⁵⁰³, qui insiste sur l'importance de l'École romaine et de l'unique musée à lui être entièrement consacré.

Élément positif, une donation de trente-cinq œuvres provenant de la collection Ingrao-Guina a été faite à *Roma Capitale* pour qu'elles entrent dans les collections du musée de l'École romaine¹⁵⁰⁴. Francesco Ingrao (dit Ciccio, « le gros », 1913 – 2003¹⁵⁰⁵) était un médecin, spécialiste des maladies pulmonaires et très proche de plusieurs artistes romains, en particulier de Guttuso. Après sa mort en 2003 puis celle de son épouse Ksenija en 2010, comme ils n'avaient pas eu d'enfants, la sœur de cette dernière, Mirjana Jovic, a choisi de faire une donation à la commune de Rome. Il s'agit d'une collection réalisée par passion et acquise directement auprès des artistes, entre les années 1940 et 1990.

L'ensemble consiste essentiellement en des œuvres graphiques, mais aussi en quelques toiles et terres cuites. Ce sont, pour la plupart, des œuvres de l'après-guerre : la plus ancienne, une sanguine de Cagli, est datée de 1939. Parmi les artistes représentés, on trouve Corrado Cagli, Renzo Vespignani, Luigi Bartolini, Mirko Basaldella, Mario Mafai (un dessin qui a été donné par sa fille Miriam), Alberto Burri... Dans le musée de l'École romaine de la villa Torlonia, ces œuvres sont rassemblées dans une salle à part et clairement présentées comme un ensemble, mais le discours qui les accompagne les situe nettement dans la continuité du reste des collections du musée.

Le musée bénéficie par ailleurs d'un dépôt temporaire d'œuvres de la *Galleria Comunale d'Arte Moderna* de Rome. L'accrochage a été élaboré par Silvana Bonfili, la directrice du musée, largement conseillée toutefois par Netta Vespignani et Claudia Terenzi. La participation de l'équipe réunie autour de Netta Vespignani semblant très active, il paraît difficile d'évaluer les formes que peuvent prendre ces conseils, qui débordent certainement le domaine scientifique. Le communiqué de presse, rédigé par Zètema¹⁵⁰⁶, met l'accent sur la série de portraits et d'autoportraits ainsi que sur les natures-mortes de la collection. En tout, il annonce soixante-treize peintures et sculptures et

1503 *Itinerari di Scuola romana a Villa Torlonia* : Bartoli, Cagli, Castellucci, Fazzini, Ferrazzi, Francalancia, Gentilini, Janni, Mafai, Melli, Pirandello, Raphaël, Socrate, Trombadori, Vespignani, Ziveri, Palombi, Rome, 2011.

1504 Voir : Silvana Bonfili, *La donazione Ingrao-Guina al Museo della Scuola Romana*, Gangemi Ed., Rome, 2011.

1505 C'est notamment le frère de Pietro Ingrao (né en 1915), directeur de *L'Unità* de 1947 à 1957, puis député.

1506 *Zètema Progetto Culturale* est une société détenue entièrement par *Roma Capitale* et dont l'activité concerne toutes sortes de missions culturelles et touristiques.

quatre-vingts œuvres graphiques. La collection de Giuseppe Bertolami, qui représente l'un des plus gros dépôts, est aussi mise en avant comme un ensemble cohérent.

Récemment, les archives de l'École romaine ont aussi subi une importante réorganisation. Entre 2006 et 2010, les fonds d'archives d'abord, puis ceux de la bibliothèque, ont été inventoriés. En tout, ce sont plus de 10 000 documents de toutes sortes (catalogues, photographies, papiers personnels des artistes ...) qui ont été classés. Une telle action correspond à une rationalisation du système qui reposait jusqu'ici principalement sur les connaissances empiriques de quelques personnes, formées « sur le tas » par un long compagnonnage avec Netta Vespignani. Celles-ci ont été remplacées par un personnel plus qualifié (recruté sur concours) mais qui n'est engagé qu'à mi-temps. Ces personnes étant aussi régulièrement employées à des recherches pour les expositions, il en résulte des fermetures fréquentes de l'*Archivio* aux chercheurs par manque de personnel.

Malgré tout, un *Archivio della Scuola Romana* informel, qui s'incarne dans une association, subsiste parallèlement dans la galerie de Netta Vespignani. Le fonds de Netta Vespignani, bien qu'il ne soit pas connu de façon exacte, subsiste et des œuvres sont encore conservées à la galerie. Des expositions sont organisées *via del Babuino*, au rythme d'une par an au cœur de l'hiver. Ainsi par exemple a eu lieu *Alberto Ziveri. Opere scelte dal dopoguerra*¹⁵⁰⁷ à l'hiver 2012-2013. Deux ans plus tôt, c'était Carlo Levi et le nu¹⁵⁰⁸ qui faisaient l'objet d'une exposition, organisée par Daniela Fonti avec la collaboration de la Fondation Carlo Levi. Daniela Fonti, professeur à la faculté d'architecture *Valle Giulia*, spécialiste¹⁵⁰⁹ de l'histoire urbanistique de Rome¹⁵⁰⁹ est, tout comme l'historien de l'art Flaminio Gualdoni¹⁵¹⁰ rattachée à la galerie en tant que commissaires. Selon Rivosecchi (qui se refuse à plus de précision, laissant planer l'idée d'un simple conseil scientifique), la galerie offre un appui au Musée de la villa Torlonia pour certaines expositions en fonction de ses intérêts propres. Ainsi, l'équipe de la galerie apporte une aide lorsqu'il s'agit d'exposer Renzo Vespignani¹⁵¹¹ tandis que Donatella Trombadori et l'Association des amis de la villa Strohl-Fern

1507 *Alberto Ziveri. Opere scelte dal dopoguerra* [exposition, Rome, Galleria della Scuola romana, 17 décembre 2012-31 janvier 2013]

1508 Dir. Daniela Fonti, *Carlo Levi e il nudo*, [exposition, Rome, Galleria della Scuola romana, 15 janvier-28 février 2011].

1509 Daniela Fonti a notamment travaillé sur Carlo Levi, organisant les expositions : *Carlo Levi e il nudo, op. cit.*, et *Carlo Levi a Roma* [exposition, Rome, Musei di Villa Torlonia, 1^{er} mars-15 juin 2008], Zetema, Rome, 2008.

1510 Flaminio Gualdoni a entre autres travaillé sur Mafai aux côtés de Fabrizio d'Amico, participant à : *Mario Mafai 1902-1965* [exposition, Macerata, Palazzo Ricci, 6 juillet-15 septembre 1986], Fondazione Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata, Macerata, 1986 ; à *Mario Mafai "Fantasie"* [exposition, Milan, Palazzo Reale, 12 avril-25 juin 1989], Ed. Della Cometa, Rome, 1989 et *Nove Maestri della Scuola Romana. Donghi, Fazzini, Ferrazzi, Mafai, Pirandello, Raphael, Scipione, Trombadori, Ziveri*, Seat, Turin, 1992.

1511 Dir. Valerio Rivosecchi et Netta Vespignani, *Renzo Vespignani* [exposition, Rome, Musei di Villa Torlonia, 29 juin-18 novembre 2011]

conseillent plutôt pour l'exposition sur la villa¹⁵¹². Rivosecchi¹⁵¹³, quant à lui, voit l'activité future de l'*Archivio* de la *via del Babuino* plutôt tournée vers les expériences figuratives d'après guerre, qui n'ont pas encore été beaucoup étudiées, comme celle du peintre Titina Maselli (1924 – 2005), sur laquelle lui-même a commencé un travail de recherche.

Enfin, du point de vue de la patrimonialisation, est menée depuis peu de temps une politique de restauration des architectures de l'entre-deux-guerres, ainsi que pour retrouver des fresques d'époque qui ont été recouvertes par la suite. Ainsi, citons celle de Sironi dans l'ancienne *Casa Madre dei Mutilati di Guerra* sur la *Piazza Adriana* ainsi que le *Trionfo di Cesare*¹⁵¹⁴ de Mafai à l'ancienne *Casa Balilla* du Trastevere, mise au jour en 2007. Il faut ici souligner le rôle de Rosanna Barbiellini Amidei, historienne de l'art et inspectrice honoraire du ministère de la Culture, qui œuvre dans ce sens. Dans le champ de l'urbanisme, alors que la *Piazza del Popolo* est refaite à l'occasion du jubilé de l'an 2000, Duccio Trombadori, le petit-fils de l'artiste déclare :

Un signe important de considération pour la peinture de l'après-guerre est l'attention accordée aux tonalités picturales de Trombadori dans la restauration de la *Piazza del Popolo* : la vision métaphysique du peintre rentre dans la réalité en guidant la réhabilitation urbanistique vers un idéal de silence et de vide¹⁵¹⁵.

Cette phrase corrobore les paroles de Donatella Trombadori qui évoque la peinture de son père¹⁵¹⁶ reproduite sur les barrières de la place au début des années 2000. Par un retournement de situation, les artistes de l'École romaine, qui ont tant représenté leur ville, sont maintenant amenés à en façonner l'image. C'est un signe que les images qu'ils ont produites, d'une part sont entrées dans la mémoire collective et d'autre part sont considérées comme des témoignages fiables sur la ville telle qu'elle était lorsqu'ils vivaient.

Conclusion

L'École romaine est donc de plus en plus présente et visible dans les musées italiens, qui sortent ces œuvres de leurs réserves ou bien en reçoivent en donation. Cependant, malgré leur volonté de ne plus « rater le coche » en laissant passer des mouvements importants de l'histoire de l'art comme cela a pu être le cas par le passé, les musées ont du mal à en acquérir, étant donné la

1512Dir. Giovanna Caterina De Feo, *Artisti a villa Strohl-Fern. Luogo d'arte e di incontri a Roma tra il 1880 e il 1956* [exposition, Musei di Villa Torlonia, 21 mars-17 juin 2012], Cangemi, Rome, 2012.

1513Valerio Rivosecchi, entretien avec l'auteur, Rome, Galleria Netta Vespignani, juin 2011.

1514Mario Mafai, *Il trionfo di Cesare*, 1934, tempera à fresque, Rome, Palazzo ex-GIL. Voir p. 134. Esquisse reproduite en annexe, Fig. 35.

1515Duccio Trombadori, « *Un segno importante di considerazione per la pittura del dopoguerra è l'attenzione dedicata alle tonalità pittoriche di Trombadori nel restauro di Piazza del Popolo : la visione metafisica del pittore torna nel circolo della realtà guidando la riqualificazione urbanistica verso un ideale di silenzio e di vuoto.* », dir. Valerio Rivosecchi, *I paesaggi del silenzio 1945-1961* [exposition, Rome, Archivio della Scuola Romana, 13 avril-31 mai 1999], Rome, Archivio della Scuola Romana, 1999, p. 28.

1516Francesco Trombadori, *Piazza del Popolo*, 1930, huile sur toile, 30 x 50 cm, Rome, coll. Donatella Trombadori.

rapide augmentation des prix dès que le mouvement a été de nouveau reconnu.

On remarque que, sur un tel exemple, les grands musées suivent le goût plus qu'ils ne le forgent. Il n'y donc pas d'effet Orsay à propos de l'École romaine, même pour la GNAM qui a définitivement perdu son rôle de découvreur de tendances.

En revanche, une floraison de musées monographiques permet la diffusion de la connaissance de l'École romaine sur tout le territoire italien, bien au-delà de la capitale à laquelle le mouvement était un peu cantonné jusqu'ici. La dimension locale de ces musées, si elle correspond parfois à une certaine faiblesse de moyens, est parfois un gage de dynamisme, notamment au plan scientifique. Dans le cas de ces musées, il faut aussi insister sur le rôle des banques-collectionneuses qui jouent un rôle conservateur en acquérant ou en constituant des ensembles qui ont de la peine à trouver place chez les particuliers et qui financent événements scientifiques et musées. Ces banques fonctionnent alors en partenariat avec les collectivités locales qui cherchent à valoriser le patrimoine de leur territoire.

CONCLUSION

Tout au long de cette étude, nous avons essayé de montrer que l'École Romaine est avant tout une construction, à géométrie variable selon les besoins de la situation ou, pour le dire comme Maurizio Fagiolo dell'Arco, de la cause. Elle n'a cessé d'être construite, déconstruite et reconstruite depuis sa naissance à nos jours et ses mutations accompagnent l'histoire de l'art italien depuis presque cent ans. Les acteurs de cette construction sont moins souvent des artistes (comme Corrado Cagli ou même Scipione et Mazzacurati) que des galeristes (tels Pier-Maria Bardi et Netta Vespignani entre autres), des critiques (Roberto Longhi) et des chercheurs (Maurizio Fagiolo dell'Arco, Fabio Benzi). En plus d'être une catégorie qui peut s'intégrer sans difficulté à l'histoire de l'art au moment où elle s'écrit, la formule d'École romaine joue aussi le rôle d'un *label* qui permet de valoriser les artistes et leurs œuvres sur un plan marchand. Cependant, ce n'est pas parce qu'elle est construite qu'elle ne correspond pas à une réalité vécue par les artistes et par ceux qui les ont entourés, fondée sur des affinités autant artistiques que personnelles, mais aussi sur des rivalités, des désaccords qui expliquent les trajectoires individuelles.

Dans un premier temps, l'École romaine a été créée pour combler un manque paradoxal de centralité artistique de la capitale italienne. Avec *Valori Plastici*, qui défendait une version italienne du dernier-né des mouvements européens, le retour à l'ordre, Rome peut apparaître comme un véritable centre de la modernité. Un peu plus tard, le tonalisme semble, aux yeux d'une scène artistique romaine qui se sent toujours provinciale, une tendance intéressante à opposer à l'École de Paris. Entre les deux, la *Scuola di via Cavour* mêle un expressionnisme proche de certains artistes de l'École de Paris avec une certaine vision de la romanité populaire. Dans ces deux derniers cas, les efforts des acteurs de la scène artistique trouvent des relais parmi les dirigeants fascistes, qui mènent une importante propagande culturelle dans le cadre de laquelle l'affirmation de Rome comme capitale du nouvel ordre est un point essentiel. Malgré ces différentes actions, aucun des moments de l'École romaine ne fait vraiment exister Rome à un niveau international. Cependant, les œuvres produites dans ces circonstances marquent l'histoire artistique italienne, en grande partie parce qu'elles sont largement diffusées dans le cadre de l'organisation artistique mise en place par le Syndicat fasciste des Beaux-Arts.

On pouvait penser que l'École romaine avait été occultée à cause de ses liens au fascisme comme le laissaient croire certaines tentatives de réhabilitation lancées à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Or il n'en est rien. Malgré les succès obtenus sous le régime fasciste, l'École romaine ne souffre d'aucune mise à l'écart après la guerre : au contraire, ses représentants s'adaptent, souvent avec bonheur, à la nouvelle situation artistique aussi bien que politique. De plus,

la politisation de l'art dans la suite de la Résistance fait qu'en Italie nombreux sont ceux qui ont intérêt à occulter la dimension problématique de l'École romaine. Les critiques comme les premiers historiens du mouvement insistent donc sur une dimension subversive, plus ou moins fantasmée, des œuvres. Les artistes, du moins ceux qui restent sur le devant de la scène, renouvellent leur pratique en adoptant une abstraction informelle ou un réalisme à la connotation plus ou moins sociale. C'est le renouvellement de la scène artistique dans les années 1960 qui fait basculer ces artistes dans le camp des créateurs dépassés, selon le processus de recouvrement et de succession des tendances spécifique à l'art moderne.

Pour ce qui est de la dimension politique du mouvement, d'une façon générale, tandis que le *ventennio* s'éloigne dans le temps, les discours sur l'École romaine deviennent de plus en plus nuancés. Avec les petits-enfants des artistes notamment, qui sont souvent convoqués alors qu'ils n'ont que peu connu leur ancêtre célèbre, la tension émotionnelle s'allège un peu. Le discours scientifique prend peu à peu le pas sur les autres types de propos, en particulier sur ceux de la critique militante comme sur ceux de la mémoire familiale. Celle-ci continue néanmoins d'alimenter toutes sortes de récits car elle répond à une nostalgie pour la période de l'entre-deux-guerres qui est assez diffuse en Italie.

Dans un troisième temps, nous avons essayé d'analyser ce qui a conduit au retour sur la scène de l'École romaine au début des années 1980. Le changement de rapport à la figuration dans un contexte intellectuel et artistique national et international qui se modifie, l'action de quelques marchands étroitement liés avec des scientifiques et les héritiers des artistes nous paraissent être les facteurs déterminants de ce phénomène. Nous avons vu les résultats mitigés que cette revalorisation a obtenus : en forte augmentation dans un premier temps, les prix des œuvres ont ensuite stagné avant de baisser nettement, sauf pour quelques œuvres ou artistes significatifs comme Scipione par exemple. Néanmoins, les œuvres de l'École romaine sont entrées dans plusieurs ensembles prestigieux à la faveur de ce mouvement de redécouverte, qu'il s'agisse de collections muséales, entrepreneuriales ou particulières. De plus, l'École romaine figure dans les manuels d'histoire de l'art et s'est imposée comme un mouvement central de l'entre-deux-guerres dans les représentations collectives. Le mouvement est donc bien présent dans le paysage italien, au même titre que d'autres qui avaient depuis plus longtemps une place – même problématique – dans l'histoire de l'art, comme *Novecento* par exemple. En revanche, malgré les espoirs des galeristes au début des années 1980, l'École romaine n'a guère franchi les frontières italiennes. À l'étranger, elle a peu intéressé et reste largement inconnue : en dehors de quelques expositions, les occasions de voir ces œuvres sont rares, puisqu'elles figurent dans très peu de collections étrangères.

La formule d'École romaine, aujourd'hui, a tendance à dépasser le mouvement historique auquel elle renvoyait originellement pour désigner un courant très large, la manifestation d'une esthétique particulière, attachée à la ville de Rome. Cette esthétique reposerait, selon les défenseurs d'une telle idée, sur une mise en images d'un paysage urbain mystérieux, une insistance sur des mœurs locales folkloriques, mais qui perdent de leur dimension anecdotique dans une ville au passé aussi chargé que Rome. Ce type de vision repose sur une sorte de théorie des climats peu convaincante, mais elle s'avère un argument efficace pour créer des continuités inattendues et valoriser les œuvres de certains artistes contemporains sous le seul aspect de leur romanité.

Des expositions comme celle du peintre Rolando Monti en 2009 au musée communal Boncompagni Ludovisi à Rome sont révélatrices à cet égard. L'intention affichée de l'événement est de se détacher du marché et de faire un pas de côté par rapport à l'histoire de l'art qui tend à valoriser uniquement les figures conçues comme les plus marquantes d'une période, pour reconstruire scientifiquement un contexte dans toute sa complexité. Comme le dit, dans un entretien, le chercheur et commissaire de l'exposition Mariastella Margozzi, il s'agit de « recoudre un tissu ». Elle explique ensuite :

Nous aurions pu faire une exposition uniquement sur le tonalisme et sur les années 1930 et 1940, mais cela aurait signifié faire mourir artistiquement Monti dans les années 1950, tandis que ce qui nous intéresse – précisément parce que nous ne sommes pas le marché – c'est d'offrir la possibilité de lire un parcours d'un grand sérieux, d'un grand engagement, jusqu'à la fin.¹⁵¹⁷

Malgré ces propos, le marché n'est jamais loin de telles manifestations culturelles, même les plus scientifiques dans leurs intentions. C'est pourquoi marchands et héritiers des artistes les multiplient, dans l'espoir de créer de nouveaux phénomènes de revalorisation autour d'artistes restés dans l'ombre jusqu'alors. Dans un avenir proche, ces initiatives donneront sans doute une image plus nuancée de la période, en prenant en compte un tissu artistique plus large, actif à Rome dans le sillage de l'École romaine.

Actuellement, nous sommes à un moment de changement en ce qui concerne la fortune critique de l'École romaine. Deux nouveaux musées importants (la *Galleria Comunale* de Rome et le *Museo del Novecento* à Milan) consacrés à l'art italien du XX^{ème} siècle se sont ouverts ou ont réouvert récemment, offrant des possibilités nouvelles de voir les œuvres de l'École romaine. L'exposition *Arte oltre il fascismo*¹⁵¹⁸ organisée par Antonello Negri au *Palazzo Strozzi* de Florence,

1517Mariastella Margozzi, « *Avremmo potuto fare una mostra solo sul Tonalismo e sugli anni Trenta e Quaranta ma questo avrebbe significato far morire artisticamente Monti negli anni Cinquanta mentre quello che a noi interessa -proprio perché non siamo nel mercato- è dare la possibilità di leggere un percorso di grande serietà, di grande impegno, fino alla fine.* », entretien avec M. P. Mihiel, revue en ligne *Artnewsinterview*, Rome, 12 décembre 2009, consultée le 6 septembre 2013 à l'adresse : <http://www.artnewsinterviews.it/interviews-margozzi.htm>

1518Dir. Antonello Negri, avec Silvia Bignami, Paolo Rusconi, Giorgio Zanchetti et Susanna Ragionieri, *Arte oltre il*

près de cinquante ans après celle de Carlo Ludovico Ragghianti qui avait eu lieu au même endroit¹⁵¹⁹, témoigne d'un intérêt qui ne se dément pas pour l'art de l'entre-deux-guerres. Des musées monographiques se développent en différents lieux du territoire italien, faisant déborder l'École romaine bien au-delà de la muraille d'Aurélien. Enfin, des associations, généralement constituées autour des ayants-droits des artistes, s'organisent, créant de multiples lieux dédiés aux artistes de l'École romaine. Il est difficile d'imaginer comment ce dynamisme va pouvoir perdurer dans le temps sous une forme aussi éclatée : certaines structures qui semblent avoir des fondements fragiles (dépendant de l'énergie d'une seule personne comme celle de Donatella Trombadori dans le cas de l'Association des amis de la villa Strohl-Fern, ou bien liés à un accord entre une banque et une municipalité) sont certainement appelées à disparaître ou à se modifier, peut-être à s'associer. Ce paysage muséal et institutionnel devrait donc changer à court terme, faisant certainement à nouveau bouger les lignes de ce que nous avons défini comme étant l'École romaine.

De plus, il reste des archives à dépouiller, récemment ouvertes à la consultation, comme celles d'Antonello Trombadori, qui sont conservées à l'*Archivio storico della Quadriennale*, viennent d'être classées et mises à la disposition du public. Ces documents auront certainement beaucoup à nous apprendre sur les années 1950 à Rome et la politisation des questions artistiques. D'autres fonds, encore aux mains des héritiers des artistes, pourraient aussi être davantage valorisés.

Aujourd'hui, la peur d'un retour des totalitarismes n'a pas disparu, elle resurgit même régulièrement face au développement et aux mutations des extrêmes-droites européennes. Cependant, l'association automatique de l'idée de réaction politique à la postmodernité et à la peinture du « retour à l'ordre », qui était fréquente dans les années 1980, paraît dépassée. Nous avons vu que l'engagement des artistes de l'École romaine était loin d'être clair. D'autre part, en tout état de cause, la peinture post-moderne n'a pas – ou du moins pas directement – débouché sur une situation d'autoritarisme telle que la craignait l'historien d'art d'origine allemande Benjamin Buchloh¹⁵²⁰ en 1980 : l'histoire n'a pas balbutié. On peut aussi penser que le parallèle entre les différents « retours » était finalement assez superficiel, même si, dans le cas de l'École romaine, il a eu des effets plutôt positifs en lui attirant de nouveaux regards.

Malgré une connaissance et une compréhension du phénomène fasciste italien qui progressent, le terme de fascisme est encore trop utilisé dans le langage commun comme une catégorie politique floue, cristallisant toutes sortes de fantasmes. Les artistes de l'École romaine,

fascismo [exposition, Florence, Palazzo Strozzi, 22 septembre 2012-27 janvier 2013], Giunti, Florence, 2012.

1519Dir. Carlo Ludovico Ragghianti, *Arte moderna in Italia, 1915-1935* [exposition, Florence, 26 février-28 mai 1967], Marchi e Bertolli, Florence, 1967.

1520Benjamin Buchloh, « Figures d'autorité, chiffres de régression. Notes sur le retour de la représentation dans la peinture européenne », *Essais historiques. I, Art moderne*, Art Ed., Villeurbanne, 1992, p. 13-60.

dans la diversité de leurs parcours et de leurs prises de position, constituent une sorte d'incarnation de la « zone grise », cet ensemble d'attitudes de personnes qui, sans adhérer sincèrement à un régime politique, ne s'y opposent pas non plus franchement, ce que Éric Vial définit, après Primo Levi, comme : « la majorité, les « neutres », ni persécuteurs ni révoltés ni victimes directes »¹⁵²¹. Contre une dilution de la signification du fascisme, qui mènerait à un progressif oubli, l'histoire des artistes de l'École romaine et de leur réception jusqu'à nos jours peut aussi servir à une pédagogie de la nuance et de la précision historique.

¹⁵²¹Éric Vial, *Guerres, société et mentalités. L'Italie au premier XX^e siècle*, Seli Arslan, Paris, 2003, p. 224.

Annexes

Index des personnalités citées

Accardi, Carla.....	195
Alcaud, David.....	220
Alemanno, Gianni.....	367, 368
Alicata, Mario.....	221, 223, 224, 225
Amadei, Irene.....	159
Andral, Jean-Louis.....	17
Andreotti, Giulio.....	226
Angeli, Franco.....	247, 298
Angelina Mauro.....	230
Antonioni, Michelangelo.....	331
Apella, Giuseppe.....	307, 347, 357, 358
Aprile, Nello.....	178
Arcangeli, Francesco.....	122, 172, 238
Argan, Giulio Carlo. 19, 142, 171, 184, 189, 196, 198, 201, 206, 209, 214, 221, 222, 256, 261, 262, 267, 289, 300, 311	
Armellini, Guido.....	274
Armstrong, Louis.....	170
Astaldi, Maria Luisa et Sante.....	216, 353
Attal, Frédéric.....	225
Attardi, Ugo.....	195, 228
Audoli, Giovanni.....	326, 328, 329, 330
Augias, Corrado.....	312
Avenali, Marcello.....	189, 264
Bacon, Francis.....	266, 289
Bailey, William.....	288
Baker, Chet.....	170
Baldacci, Paolo.....	80, 121, 302, 325, 326
Baldassini, Cristina.....	221, 222
Balla, Giacomo.....	157, 310, 311, 312
Ballocco, Mario.....	198
Balthus (Balthasar Klossowski, dit).....	289, 307
Banti, Anna.....	29, 171
Barbero, Luca Massimo.....	340
Barbiellini Amidei, Rosanna.....	370
Bardi, Pier Maria.....	64, 81, 87, 88, 89, 99, 106, 107, 132, 155, 174, 212, 271, 328, 373
Barilli, Bruno.....	187, 275
Barilli, Renato.....	38, 44, 284, 297, 311, 312, 318
Barr, Alfred H.....	217, 237, 296
Bartoli, Amerigo.....	32, 37, 46, 60, 64, 250, 288, 307
Bartolini, Luigi.....	167, 185, 355, 367, 368
Basaldella, Afro.....	81, 123, 127, 129, 142, 164, 166, 169, 170, 172, 185, 201, 214, 216, 233, 239, 240, 315
Basaldella, Dino.....	127
Basaldella, Mirko.....	124, 127, 147, 149, 173, 178, 185, 214, 216, 233, 234, 239, 240, 368
Bassani, Giorgio.....	171
Bassiano (Marguerite Caetani, princesse).....	112, 271
Bazaine, Jean.....	163
Bazzani, Cesare.....	184, 363
Beauvoir, Simone de.....	243
Bechelloni, Giovanni.....	104
Beckmann, Max.....	49, 143
Belli, Carlo.....	195
Belli, Gabriella.....	359, 360
Bellonzi, Fortunato.....	162, 244, 251, 256, 267
Benelli, Sem.....	32
Benzi, Fabio.....	6, 20, 88, 91, 123, 133, 189, 212, 218, 222, 236, 241, 276, 277, 279, 283, 293, 299, 305, 306, 307,

308, 309, 310, 314, 315, 316, 340, 353, 359, 373

Bérard, Christian.....	83
Berenice (Jolena Baldini, dit).....	176
Berlusconi, Silvio.....	319
Berman (frères).....	83
Bernin (Giovanni Bernini).....	73, 304
Bertocchi, Nino.....	235
Bertolami, Giuseppe.....	334, 335, 367, 369
Bertoletti, Nino.....	161
Bertoletti, Pasquarosa.....	26, 38, 61, 187, 305, 366
Bertrand-Dorléac, Laurence.....	1, 2, 12, 115, 145
Biagini, Wanda et Alfredo.....	310
Bianchi-Bandinelli, Ranuccio.....	56, 243
Bianchi, Domenico.....	282, 285
Binni, Goffredo.....	345
Birolli, Renato.....	81, 87, 172, 185, 200, 201, 216
Boccioni, Umberto.....	76, 132
Boetti, Anna Maria.....	345
Bogliardi, Oreste.....	87
Boisrond, François.....	279
Bonardi, Dino.....	74, 204, 205
Bonazzi, Renzo.....	242
Bonfili, Silvana.....	366, 368
Bonito Oliva, Achille.....	280, 281, 285, 286, 290, 291, 292, 342
Bonjean, Jacques.....	4, 82, 83, 88, 89, 91, 136, 308
Bonsegale, Giovanna.....	364
Bontempelli, Massimo.....	38, 39, 81, 85, 99, 132, 165, 364
Bonuomo, Michele.....	283
Borghese (famille).....	28, 187, 283, 310, 311, 353, 366
Borgna, Gianni.....	365
Borromini, Francesco.....	73
Boschetto, Antonio.....	212
Bossaglia, Rossana.....	25, 297
Boswell, Jessie.....	105, 305
Bottai, Giuseppe.....	58, 106, 120, 126, 128, 134, 135, 137, 142, 308
Bragaglia, Anton et Giulio.....	30, 31, 39, 42, 44, 58, 162, 328
Brandi, Cesare.....	282
Braque, Georges.....	301, 353
Braun, Emily.....	283, 324
Brecker, Arno.....	141
Breton, André.....	69, 292
Briganti, Arturo.....	187
Brin, Irene (Maria Vittoria Rossi, dite).....	164, 169
Broglio, Edita.....	7, 29, 30, 32, 48, 49, 69, 96, 288, 343, 344, 345, 355
Broglio, Mario.....	4, 27, 28, 30, 32, 34, 36, 37, 51, 157, 175, 250, 310, 340, 344, 345
Bucarelli, Palma.....	154, 160, 161, 169, 172, 184, 185, 186, 197, 199, 238, 248, 361, 362, 363
Buchloh, Benjamin.....	376
Buontempo Lonardi, Graziella.....	340
Burin, Philippe.....	133
Burri, Alberto.....	164, 184, 198, 247, 368
Busanel, Marisa.....	288
Cagli, Corrado.....	2, 5, 6, 11, 14, 18, 76, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 99, 100, 101, 103, 107, 109, 110, 111, 113, 122, 127, 128, 132, 133, 139, 140, 144, 158, 166, 167, 173, 174, 183, 192, 196, 197, 214, 215, 216, 233, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 246, 253, 257, 258, 266, 267, 282, 293, 294, 304, 323, 334, 354, 355, 368, 373
Cagli, Serena.....	128, 240
Calvesi, Maurizio.....	256, 286, 287, 288, 289, 315, 316, 341
Camerlingo, Rita.....	362

Camilleri, Andrea.....	162
Campanelli, Laura.....	136
Campigli, Massimo.....	95
Campilli, Pietro.....	251
Capogrossi, Giuseppe. .5, 12, 19, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 91, 92, 96, 98, 102, 105, 107, 109, 110, 119, 123, 128, 132, 136, 142, 165, 166, 167, 168, 182, 183, 186, 192, 197, 198, 199, 200, 210, 212, 213, 216, 253, 257, 300, 306, 309, 316, 319, 334, 341, 342, 362, 363, 364	
Caramel, Luciano.....	303, 315, 316
Carapezza, Fabio.....	346
Caravage (Michelangelo Merisi, dit).....	58, 120
Carena, Felice.....	26, 66, 83, 84, 105, 308, 340, 364
Carnera, Primo.....	164
Caroli, Flavio.....	297
Carrà, Carlo.....	26, 30, 31, 32, 34, 43, 44, 48, 72, 75, 132, 343
Carrieri, Raffaele.....	118
Caruso, Pietro.....	141
Casella, Alfredo.....	42, 165
Casorati, Felice.....	16, 45, 49, 66, 67, 105, 142, 295, 296, 353, 363, 364
Castelfranco, Giorgio.....	250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 260
Castellazzi-Bovy, Maria.....	84
Castelli, Leo.....	198
Castellucci, Guenda.....	328
Castellucci, Katy.....	366
Cavalli, Emanuele.....5, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 98, 105, 107, 109, 110, 132, 136, 144, 165, 183, 192, 197, 209, 210, 211, 212, 254, 271, 308, 309, 316, 323, 329, 340, 350, 363	
Cavazzini, Dante.....	353
Cecchi-Pieraccini, Leonetta.....	46
Cecchi, Emilio.....	42, 53, 58, 123, 164, 171
Ceccobelli, Bruno.....	282, 285
Ceccotti, Sergio.....	288
Ceracchini, Gisberto.....	38, 46, 54, 56, 62, 66, 76, 85, 108, 109, 188, 226, 349
Cerasi, Elena et Claudio.....	287, 305, 326, 332, 336, 337
Ceroli, Mario.....	283
Cézanne, Paul.....	26, 73, 92, 154, 172, 230
Chagall, Marc.....	62, 93, 154, 213, 266, 353
Chardin, Jean Siméon.....	92
Chessa, Luigi.....	45, 105
Chia, Sandro.....	280, 281
Chini, Galileo.....	307
Chitarro, Linda.....	164
Ciarrocchi, Arnaldo.....	282
Clair, Jean (Gérard Régner, dit).....	295, 296
Clavel, Gilbert.....	195
Clemente, Francesco.....	280, 282, 297
Coen, Ester.....	300
Colla, Ettore.....	164, 198
Combas, Robert.....	279
Consagra, Pietro.....	188, 195
Contini-Bonacossi, Alessandro.....	58
Corpora, Antonio.....	172, 193, 200, 201
Cortenova, Giorgio.....	315, 317
Costantini, Celso.....	143
Courbet, Gustave.....	34, 118, 120, 154, 200
Crispoli, Enrico.....	183, 203, 214, 216, 241, 272, 294
Croce, Benedetto.....	73, 246, 301, 302
Crocetti, Venanzo.....	109
Cucchi, Enzo.....	280, 297

d'Amico, Fabrizio.....	125, 138, 306, 315, 316
Dagen, Philippe.....	359, 360
Damigella, Anna Maria.....	310
Dardi, Costantino.....	362
Darragon, Eric.....	14
Daübler, Theodor.....	34, 48, 71
Daumier, Honoré.....	73
Dausset, Nina.....	198
Daverio, Philippe.....	287, 323, 324, 325, 326, 334
Dazzi, Arturo.....	60, 66
de Angelis, Deiva.....	310, 350
de Canino, Giorgio.....	344
de Carli, Cecilia.....	265
de Carolis, Adolfo.....	35
de Chirico, Giorgio.....	28, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 45, 48, 51, 58, 69, 90, 132, 165, 175, 187, 195, 292, 293, 294, 300, 301, 306, 308, 311, 324, 325, 326, 333, 337, 353, 363, 364
de Felice, Renzo.....	16, 26, 66, 84, 308, 363
de Feo, Giovanna.....	188, 349
de Grada, Raffaele.....	119, 225, 256
de Luca, Luigi.....	161, 254, 255, 256
de Micheli, Mario.....	190, 226, 232, 237, 242
de Pasquale, Pancrazio.....	347
de Pasquale, Raffaella.....	347
de Pisis, Filippo.....	28, 95, 142, 195, 363
de Romano, Ottavio Vittorio.....	166
de Sica, Vittorio.....	165, 166, 168, 169, 202, 266
de Stasio, Marina.....	318
Degas, Edgar.....	154
del Bon, Angelo.....	126
del Corso, Gaspero.....	25, 164, 169, 310
del Guercio, Antonio.....	256
Delacroix, Eugène.....	118
Delaunay, Robert et Sonia.....	343
della Francesca, Piero.....	28, 29, 58, 75, 91, 157
Derain, André.....	34, 56, 154
Dessi, Gianni.....	282
di Bosso, Renato.....	195
di Cocco, Francesco.....	54, 56, 66, 83, 84, 328
di Rosa, Hervé et Richard.....	279
di Stasio, Stefano.....	287, 288, 318
Dias, Willy.....	258
Dinesen, Marie.....	83, 84
Dix, Otto.....	49, 87
Doesburg, Theo von.....	34
Donghi, Antonio.....	11, 14, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 49, 58, 64, 66, 96, 98, 102, 105, 113, 142, 145, 162, 166, 227, 250, 277, 288, 312, 313, 317, 326, 328, 332, 335, 337, 338, 339, 340, 360, 361, 363, 364
Dorazio, Piero.....	195, 197, 208
Dorflès, Gillo.....	196
Dotti, Maria Luisa (dite Mimise).....	203
Duchamp, Marcel.....	295
Dudreville, Leonardo.....	43
Dufy, Raoul.....	62
Durbè, Dario.....	227, 309
Einaudi, Giulio.....	243
Eisenhower, Dwight.....	243
Emmer, Luciano.....	167
Ensor, James.....	73

Epstein, Jacob.....	124
Ercole Drei.....	66, 187, 308, 310
Estève, Maurice.....	163
Fabbi, Agenore.....	7, 167, 231
Fagiolo dell'Arco, Maurizio.....	2, 6, 11, 19, 33, 35, 38, 44, 48, 149, 161, 165, 191, 198, 203, 213, 216, 278, 296, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 314, 316, 317, 318, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 334, 336, 337, 343, 353, 365, 373
Fallani, Don Giovanni.....	263
Falqui, Enrico.....	19, 57, 111, 139
Fanfani, Amintore.....	220
Farinacci, Roberto.....	54, 142, 143
Fattori, Giovanni.....	113
Fazzini, Pericle.....	109, 117, 123, 127, 129, 141, 165, 166, 181, 185, 193, 200, 201, 253, 264, 266, 270, 288, 309, 328, 336, 356, 357, 358
Fedi, Jacopo.....	279
Fellini, Federico.....	164, 189
Ferrazza, Mario.....	265
Ferrazzi, Feruccio.....	2, 11, 18, 20, 30, 35, 40, 63, 66, 75, 134, 136, 145, 146, 148, 156, 157, 158, 159, 165, 166, 173, 214, 257, 264, 284, 288, 306, 307, 308, 323, 324, 328, 367
Ferrazzi, Metella (Ninetta).....	2, 20, 148, 158
Ferrazzi, Stanislao.....	156
Festa, Tano.....	247, 298
Fiorentini, Mario.....	178
Fioroni, Giosetta.....	247
Fiz, Alberto.....	335
Fontana, Lucio.....	249, 263, 363
Fonti, Daniela.....	369
Fornasari, Fabio.....	361
Fossati, Paolo.....	28, 330
Francalancia, Riccardo.....	11, 32, 38, 46, 48, 51, 62, 66, 250, 288, 312, 313, 328, 331, 366
Franchina, Nino.....	129, 200, 201
Francia, Ennio.....	228
Francini, Alberto.....	51, 64, 70
Freud, Sigmund.....	34
Frommhold, Erhard.....	244
Funi, Achille.....	43, 67, 142
Galante, Nicola.....	105
Gallo, Giuseppe.....	282, 283, 285, 286
Gandolfi, Paola.....	283, 287, 288, 307, 337
Gasparini, Claudio.....	310
Gauguin, Paul.....	154
Gauro Ambrosi, Alfredo.....	195
Gentile, Emilio.....	271
Gentilini, Franco.....	5, 12, 126, 156, 167, 175, 185, 209, 212, 213, 255, 271, 278, 366
Ghiringhelli, Virginio.....	87
Gian Ferrari, Claudia.....	45, 329, 338, 343
Gianelli, Ida.....	282
Giannelli, Silvano.....	254
Ginzburg, Carlo.....	15, 16
Giosi, Pepingo.....	36
Giotto (di Bandone).....	157
Giringhelli, Peppino et Gino.....	87, 126
Giuliano, Salvatore.....	230
Gleyre, Charles.....	187
Gloria, Leda.....	164
Goethe, Wolfgang.....	126
Gonella, Guido.....	154

Goya, Francisco.....	73
Gramiccia, Roberto.....	286
Gramsci, Antonio.....	219, 243
Greco, Emilio.....	163
Gregory, Tullio.....	219
Gris, Juan.....	227
Gronchi, Giovanni.....	179
Grosz, Georg.....	34, 49, 176
Guadagnini, Walter.....	340
Gualdoni, Flaminio.....	355, 369
Gualino, Cesarina et Riccardo.....	36, 66, 97, 105, 106, 112, 113, 165, 174, 237, 305, 331, 339
Guccione, Piero.....	288
Guerrini, Lorenzo.....	189
Guerrini, Mino.....	195
Guidi, Virgilio.....	26, 37, 45, 46, 49, 169, 175, 185, 187, 296
Gullotti, Antonino.....	331
Guttuso, Renato.....	81, 106, 113, 116, 117, 120, 121, 122, 128, 129, 130, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 156, 160, 163, 165, 166, 167, 169, 172, 179, 180, 181, 185, 188, 189, 192, 193, 194, 195, 200, 201, 203, 204, 208, 210, 214, 216, 226, 227, 228, 229, 232, 239, 240, 243, 251, 253, 254, 255, 263, 267, 284, 289, 291, 298, 301, 304, 339, 346, 353, 360, 361, 362, 363, 364, 368
Guzzetti, Francesco.....	192
Guzzi, Virgilio.....	117, 118, 120, 128, 144, 170, 181, 182, 211, 256
Haberfeld, Vera.....	144, 210
Habermas, Jürgen.....	291
Hadid, Zaha.....	363
Hartlaub, Gustav.....	49
Hartung, Hans.....	198
Hegy, Lorand.....	286, 340
Heinich, Nathalie.....	342
Hennekinne, Loic.....	189
Herbin, Auguste.....	90
Hitler, Adolf.....	78, 126, 141
Huygues, René.....	163
Iannacone, Giuseppe.....	7, 338
Ingrao, Francesco.....	368
Ingres, Dominique.....	28
Interlandi, Telesio.....	131, 132
Janni, Guglielmo.....	81, 117, 118, 128, 255, 309, 319, 323, 331, 332, 341, 364
Jawlensky, Alexi von.....	71
Jean XXIII (Angelo Giuseppe Roncalli).....	265
Jesi, Emilio.....	112, 138, 148, 271, 333, 353
Johnson Sweeney, James.....	233
Jouvenel, Henry de.....	82
Jovic, Mirjana.....	368
Justi, Ludwig.....	48
Kandinsky, Vassili.....	195, 196, 362
Kanoldt, Alexander.....	49
Kerbs, Sophie.....	17
Khrouchtchev, Nikita.....	221
Kiefer, Anselm.....	279
Klee, Paul.....	195, 212, 266
Klimt, Gustav.....	362
Kokoschka, Oskar.....	87
Kooning, Willem de.....	170, 198, 283
Kopp, Dieter.....	288, 289
Kounellis, Jannis.....	283, 315
La Fresnaye, Roger.....	95

Lambarelli, Roberto.....	283, 315, 316
Lambert, Yvon.....	282
Lattuada, Alberto.....	129
Laudisa, Giulio.....	164
Lazar, Marc.....	20
Léger, Fernand.....	227
Lemaire, Gérard Georges.....	358
Léon XIII (Vincenzo Gioacchino Raffaele Luigi Pecci).....	113
Leonardi, Leoncillo.....	123, 148, 149, 188, 200, 214, 228
Leopardi, Giacomo.....	42, 175
Levi, Carlo.....	67, 105, 106, 113, 167, 187, 188, 202, 243, 366, 369
Levi, Julien.....	139
Levi, Paolo.....	323, 325, 333, 334
Levi, Primo.....	377
Levini, Felice.....	318
Libero de Libero.....	17, 113, 140, 255, 309
Licini, Osvaldo.....	195, 289
Ligabue, Antonio.....	289
Limoni, Giancarlo.....	288
Lista, Giovanni.....	34
Liverani, Gian Tomaso.....	247
Lo Savio, Francesco.....	247, 298
Longanesi, Leo.....	311
Longhi, Roberto ⁴ , 7, 20, 28, 29, 31, 47, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 70, 74, 75, 76, 142, 171, 172, 213, 238, 248, 292, 330, 373	
Lotto, Marinella.....	147
Lucchese, Romeo.....	201, 210, 254, 255, 277, 328
Lusignoli, Guglielmo.....	179
Lyotard, Jean-François.....	292
Maccari, Mino.....	164, 311
Machiavel (Nicolo Machiaveli).....	79
Maenz, Paul.....	280
Mafai, Giulia.....	2, 20, 125, 137, 138, 147, 178, 206, 208, 228, 346
Mafai, Mario ² , 5, 7, 14, 20, 35, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 77, 81, 93, 96, 97, 98, 101, 104, 106, 107, 109, 112, 113, 114, 118, 119, 121, 123, 124, 125, 126, 129, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 158, 164, 165, 166, 168, 169, 174, 175, 176, 177, 178, 181, 182, 185, 192, 195, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 217, 222, 223, 228, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 247, 252, 253, 256, 257, 259, 260, 270, 277, 282, 288, 290, 298, 301, 305, 309, 310, 313, 314, 318, 319, 323, 325, 327, 328, 332, 334, 335, 336, 341, 343, 346, 347, 353, 355, 360, 361, 363, 367, 368, 370	
Mafai, Miriam.....	51, 137, 148, 260, 270, 319, 325, 327, 346, 368
Mafai, Simona.....	75, 137, 346
Magnani, Anna.....	202
Malerba, Gian Emilio.....	45
Maltese, Corrado.....	154, 158, 201, 205, 206, 221, 223, 226, 231, 235, 236, 245, 255, 259
Malvano Bechelloni, Laura.....	101, 104
Mammi, Alessandra.....	314
Mancini, Antonio.....	60
Manessier, Alfred.....	163
Manet, Edouard.....	60, 154
Mantura, Bruno.....	186, 199, 284, 361
Manzù, Giacomo.....	119, 146, 166, 264
Maraini, Antonio.....	79, 108, 118
Marc, Franz.....	71
Marchini, Alvaro.....	227
Marchini, Simona.....	248, 332
Marchiori, Giuseppe.....	127, 201, 214, 241, 248
Marconi, Beatrice.....	2, 7, 20, 250, 305, 331, 336, 337, 339, 365, 367

Margozzi, Mariastella.....	375
Marinetti, Benedetta.....	237
Marinetti, Filippo Tommaso.....	39, 195
Marini Clarelli, Maria Vittoria.....	363
Martiis, Plinio de.....	164, 170, 247, 309, 328, 365
Martinelli, Onofrio.....	84
Martinelli, Valentino.....	260, 261
Martini, Arturo.....	43, 48, 127, 187, 363
Marx, Karl.....	291
Marzi, Carla.....	279, 355
Mascelloni, Enrico.....	192, 315, 316
Maselli, Ettore.....	110, 227
Maselli, Titina.....	181, 301, 370
Masoero, Ada.....	305
Matard-Bonucci, Marie-Anne.....	20, 131, 133
Mathieu, Georges.....	198
Matisse, Henri.....	60, 154
Matta, Sebastian.....	170
Mattiti, Flavia.....	305
Mazzacurati, Renato Marino. 50, 52, 57, 77, 121, 123, 126, 129, 134, 147, 163, 179, 180, 181, 183, 185, 188, 193, 200, 242, 243, 249, 258, 260, 261, 264, 279, 313, 354, 355, 373	
Mazzini, Giuseppe.....	79
Mazzoli, Emilio.....	280
McKinney, Roland J.....	67
Melli, Roberto 4, 35, 36, 37, 38, 48, 66, 81, 88, 93, 96, 101, 106, 107, 113, 118, 132, 139, 156, 157, 159, 160, 161, 163, 165, 167, 173, 181, 185, 252, 253, 256, 341, 363, 364	
Melotti, Fausto.....	195
Mense, Carlo.....	49
Menzio, Francesco.....	105, 106, 239
Mercurio, Gianni.....	176, 305, 306
Messina, Francesco.....	1, 2, 26, 119
Messina, Maria Grazia.....	1, 2, 26, 27, 71
Metayer, Myriam.....	272
Metzinger, Jean.....	90
Mezio, Alfredo.....	175, 176, 249, 250
Micacchi, Dario.....	208, 226, 227
Michel-Ange (Michelangelo Buonaroti).....	172
Migneco, Giuseppe.....	228
Minnich, Walter.....	157
Mirri, Beatrice.....	2, 300
Misler, Nicoletta.....	220, 222, 224, 243
Modigliani, Amedeo.....	92, 97, 113, 132
Moholy-Nagy, László.....	362
Monachesi, Sante.....	193
Mondrian, Piet.....	154, 195, 196, 232, 301
Monet, Claude.....	154
Monina, Guido.....	354
Montanarini, Luigi.....	120, 181
Monti, Rolando.....	126, 156, 350, 375
Monzie, Anatole de.....	82
Morandi, Giorgio.....	15, 32, 48, 66, 119, 132, 137, 168, 195, 205, 329
Morante, Elsa.....	86, 203
Moravia, Alberto.....	86, 121, 165, 189, 201, 203, 335
Moreni, Mattia.....	172, 201
Moretti, Luigi.....	134
Moretti, Mario.....	288
Morlotti, Ennio.....	129, 172, 192, 193, 200, 201, 216, 307

Morosini, Duilio.....	254
Mucci, Renato.....	41, 162
Mughini, Giampiero.....	319
Munari, Bruno.....	195
Munch, Edvard.....	154
Murialdi, Paolo.....	170, 225
Mussolini, Benito... 39, 43, 53, 79, 87, 89, 90, 94, 99, 100, 108, 123, 126, 135, 136, 140, 141, 155, 179, 184, 235, 238, 240, 279, 364, 365, 366	
Namuth, Hans.....	168
Natale, Giuseppe et Luisa.....	139, 144, 161, 165, 206, 251, 271
Nattili, Aldo.....	126
Negri, Antonello.....	375
Neppi, Alberto.....	108
Neruda, Pablo.....	203
Nunzio (di Stefano).....	285, 286, 288
Ojetti, Ugo.....	45, 46, 105, 111, 130
Omiccioli, Giovanni.....	149, 167, 181
Onofri, Fabrizio.....	225
Oppi, Ubaldo.....	45
Oppo, Cipriano Efesio... 4, 26, 35, 37, 38, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 70, 77, 92, 93, 96, 99, 100, 103, 107, 108, 110, 111, 119, 155, 156, 175, 187, 204, 215, 304, 306, 310, 314, 316, 328	
Ostenc, Michel.....	78
Ottolenghi (famille).....	159
Ozenfant, Amédée.....	95
Pacella, Roberto.....	189
Pagé, Suzanne.....	358
Pagliero, Alessandro et Ernestina.....	366
Pakswar Far, Isabella.....	293
Paladini, Vinicio.....	87
Paladino, Mimmo.....	280, 282
Pallucchini, Rodolfo.....	153, 237
Papini, Roberto.....	120
Paresce, Renato.....	95
Parodi-Delfino, Lucia.....	264
Pascali, Pino.....	283, 363
Pasolini, Pier-Paolo.....	171, 203
Pasqualino, Lia.....	129
Paul VI (Giovanni Battista Montini).....	6, 263, 264, 265, 266, 267
Paulucci, Enrico.....	105, 106, 239
Pavolini, Corrado.....	54, 55, 128
Pazzini, Norberto.....	60
Pecci-Blunt, Anna-Laetitia (dite Mimi).....	107, 114, 140, 165
Pechstein, Max.....	157
Peltre, Christine.....	10
Penck, A.R. (Ralf Winkler).....	279
Penelope, Mario.....	168, 227, 294
Pensabene, Giuseppe.....	92, 119, 130, 132
Perilli, Achille.....	195, 197, 208, 293
Persico, Edoardo.....	80, 105, 126
Perugini, Giuseppe.....	178
Pesaro, Lino.....	25, 45
Pessoa, Fernando.....	337
Petrassi, Goffredo.....	165
Piacentini, Marcello.....	134
Picabia, Francis.....	90
Picasso, Pablo.....	28, 34, 47, 92, 97, 154, 172, 193, 194, 195, 227, 353
Pie XI (Ambrogio Damiano Achille Ratti).....	263

Pie XII (Eugenio Maria Giuseppe Giovanni Pacelli).....	141
Pieraccini, Giovanni.....	46, 340
Pincherlé, Adriana.....	335
Pirandello, Dora.....	366
Pirandello, Fausto.....	14, 35, 78, 84, 87, 98, 106, 119, 129, 142, 164, 165, 169, 181, 185, 253, 256, 301, 306, 318, 323, 329, 341, 355, 366
Piranèse (Giovanni Battista Piranesi).....	289
Pirelli, Giovanni.....	147, 243
Pistoi, Luciano.....	226
Pivi, Paola.....	339
Pizzi-Cannella, Piero.....	285, 288
Pizzinato, Armando.....	200
Platone, Felice.....	149, 225
Plutarque.....	343
Poli, Francesco.....	294
Pollock, Jackson.....	168, 198, 207, 217
Ponente, Nello.....	160, 256
Pontiggia, Elena.....	107, 108, 338, 360, 361
Prampolini, Enrico.....	182
Praz, Mario.....	216
Pulica, Maurizio.....	316
Puma-Budillon, Pascale.....	18, 171, 220, 225, 226, 228
Purificato, Domenico.....	81, 149, 167
Quintavalle, Arturo Carlo.....	298
Radice, Mario.....	195
Ragazzi, Franco.....	244
Ragghianti, Carlo Ludovico.....	113, 125, 159, 173, 204, 214, 256, 257, 293, 344, 376
Rama, Carol.....	335
Randone, Francesco.....	158
Randone, Horitia.....	157
Raphaël (Raffaello Sanzio).....	266
Raphaël, Antonietta.....	29, 49, 50, 51, 52, 57, 62, 63, 64, 67, 68, 74, 75, 77, 93, 94, 96, 98, 112, 113, 123, 124, 125, 126, 134, 137, 138, 139, 146, 148, 217, 230, 231, 238, 244, 253, 255, 258, 259, 260, 266, 270, 278, 283, 284, 288, 298, 300, 305, 307, 309, 310, 318, 319, 325, 328, 335, 337, 338, 343, 346, 347, 363, 367
Rauschenberg, Robert.....	301
Ravasini, Roberto.....	156
Rembrandt (Harmenszoon van Rijn, dit).....	118, 120, 295
Repine, Ilya.....	187
Restany, Pierre.....	247
Ricci, Paolo.....	226
Riccomini, Eugenio.....	256
Rilke, Rainer Maria.....	187
Riopelle, Jean-Paul.....	198
Rivosecchi, Mario.....	106, 127, 304, 356
Rivosecchi, Valerio.....	2, 20, 34, 42, 81, 177, 182, 229, 277, 284, 289, 290, 304, 319, 327, 330, 356, 367
Roche-Pézard, Fanette.....	2, 295
Roh, Franz.....	48, 49, 72
Romana Morelli, Francesca.....	2, 20, 246, 270, 306, 314, 330, 342, 367
Romanelli, Romano.....	158
Romano-Brizzi, Arnaldo.....	178
Rosai, Ottone.....	15, 142
Rosazza Ferraris, Patrizia.....	362
Rosenberg, Léonce.....	34, 90
Rossellini, Roberto.....	235
Rosso, Medardo.....	66, 355
Rota, Italo.....	361
Rouault, Georges.....	154, 175

Rousseau, Henri (dit le douanier Rousseau).....	49, 75
Rubens, Pierre-Paul.....	118
Russo, Franco.....	168
Russo, Paolo.....	288
Russoli, Franco.....	256
Russolo, Luigi.....	43
Sabatello, Dario.....	106, 107, 117, 127, 132, 136, 140, 164, 271, 328
Sadun, Piero.....	282
Salinari, Carlo.....	227
Salmon, André.....	34
Salvatore, Anna.....	228, 230
Sanfilippo, Antonio.....	195, 208
Sangiorgi, Giovanni.....	54
Santangelo, Antonino.....	57, 149, 339
Santomaso, Giuseppe.....	172, 200, 201
Sarfatti, Margherita.....	42, 43, 45, 46, 47, 53, 55, 67, 72, 80, 100, 109, 140, 255, 289
Sargentini, Bruno.....	247
Sargentini, Fabio.....	168, 286, 332
Sarmiento, Emanuele.....	82
Sartre, Jean-Paul.....	243, 244
Sassu, Aligi.....	81, 87, 231
Savinio, Alberto.....	28, 29, 30, 33, 37, 90, 95, 101, 113, 165, 295, 311, 325, 364
Schad, Christian.....	48
Scheiwiller, Giovanni.....	237
Schifano, Mario.....	247, 298
Schnabel, Julian.....	279
Schneider, Lisa.....	267, 356
Schrimpf, Georg.....	34, 48, 49
Scialoja, Toti.....	67, 73, 76, 148, 169, 181, 185, 205, 217, 282, 283, 307
Sciltian, Gregorio.....	311
Scipione (Gino Bonichi, dit).....	35, 49, 50, 52, 54, 55, 56, 57, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 93, 96, 98, 103, 104, 106, 109, 111, 112, 121, 122, 126, 136, 138, 139, 165, 168, 176, 183, 185, 188, 195, 200, 204, 205, 212, 217, 238, 239, 248, 249, 253, 259, 261, 263, 266, 273, 275, 277, 281, 288, 290, 298, 309, 310, 313, 314, 317, 318, 319, 323, 334, 336, 338, 343, 354, 355, 360, 361, 373, 374
Sclavi, Ezio.....	82, 83, 85, 91, 92
Scorza, Carlo.....	128
Selva, Attilio.....	187, 264, 310
Semeghini, Pio.....	142
Seuphor, Michel.....	198
Seurat, Georges.....	154, 212
Severini, Gino.....	30, 90, 95, 132, 153, 181, 275
Siciliano, Enzo.....	135, 290, 332, 343
Signorelli, Olga et Angelo.....	30, 36, 157
Signorello, Nicola.....	331
Signorini, Telemaco.....	113
Silver, Kenneth.....	62, 93
Siniscalli, Leonardo.....	17, 57, 70, 76, 121, 204, 248, 249, 256, 261
Sironi, Mario.....	43, 45, 67, 90, 109, 132, 296, 329, 353, 363, 364, 370
Sixte IV.....	307
Socrate, Carlo.....	32, 38, 40, 45, 46, 47, 55, 58, 60, 66, 187, 250, 288, 310
Soffici, Ardengo.....	36, 42, 44, 67
Soldati, Atanasio.....	87, 195
Soutif, Daniel.....	321
Soutine, Chaïm.....	217, 282
Spadini, Andrea (dit Mimmo).....	102
Spadini, Armando.....	26, 30, 35, 36, 37, 38, 42, 58, 63, 66, 81, 102, 112, 297, 306, 312
Spano, Velio.....	149

Sperone, Enzo.....	286, 332
Stefanelli Torossi, Lucia.....	211, 310, 353
Stradone, Giovanni.....	126, 169, 185, 210, 217, 253, 282, 288, 313
Strohl-Fern, Alfred-Wilhelm.....	186, 188
Suppo, Carlo Cornelio.....	142
Tamburi, Orfeo.....	120, 129, 156, 181, 185, 195, 227
Tapié, Michel.....	198
Tavolato, Italo.....	71
Tempesti, Fernando.....	273, 274
Terenzi, Amerigo.....	149, 165, 225
Terenzi, Claudia Maria.....	365, 366, 368
Terenzi, Fernando.....	227
Testori, Giovanni.....	192
Thrall Soby, James.....	217, 237
Tillier, Bertrand.....	1, 14, 15, 62
Tinti, Mario.....	96
Tirelli, Marco.....	285, 286
Titien (Tiziano Vecellio, dit).....	118
Toesca, Pietro.....	58
Togliatti, Palmiro.....	149, 201, 218, 220, 222, 223, 224, 225, 232
Torossi, Lucia Stefanelli.....	211, 310, 329, 353
Torresini, Attilio.....	348
Tosi, Arturo.....	67
Tosi, Mario.....	195
Tozzi, Mario.....	45, 64, 95
Treccani, Ernesto.....	128, 193
Trifoglio, Luigi.....	132
Trombadori, Antonello.....	18, 128, 130, 147, 148, 149, 150, 187, 189, 202, 203, 219, 225, 226, 227, 232, 239, 240, 241, 261, 288, 289, 290, 310, 317, 327, 330, 342, 376
Trombadori, Donatella.....	2, 7, 20, 187, 189, 346, 347, 348, 349, 366, 367, 369, 370, 376
Trombadori, Duccio.....	175, 189, 226, 370
Trombadori, Francesco.....	37, 40, 41, 42, 45, 46, 64, 66, 148, 175, 176, 181, 182, 187, 188, 189, 226, 227, 229, 241, 250, 288, 300, 328, 329, 348
Trucchi, Lorenza.....	197, 199, 212, 213
Turcato, Giulio.....	148, 149, 169, 173, 193, 195, 200, 201, 208, 228, 231
Twombly, Cy.....	170
Uccello, Paolo.....	39, 75, 102
Uncini, Giuseppe.....	247
Ungaretti, Giuseppe.....	57, 121, 127, 344, 364
Utrillo, Maurice.....	56
Vagheggi, Paolo.....	362
Van Gogh, Vincent.....	154, 266
Vannutelli, Vincenzo (cardinal).....	64, 111
Vasari, Giorgio.....	10, 15, 272
Vedova, Emilio.....	148, 173, 200, 201, 355
Velani, Livia.....	362
Veltroni, Walter.....	189, 349, 365
Venturi, Adolfo.....	58, 105, 172
Venturi, Lionello.....	66, 76, 105, 169, 171, 172, 174, 184, 201, 209, 214, 247
Venturoli, Marcello.....	120, 173, 206, 210, 227, 240, 241, 253, 261, 294, 328
Vermeer, Jan.....	118
Verzocchi, Giuseppe.....	156, 166, 167
Vespignani, Lorenzo (Renzo).....	5, 164, 174, 176, 177, 181, 202, 217, 221, 228, 235, 261, 277, 285, 301, 305, 327, 368, 369
Vespignani, Marta.....	366
Vespignani, Netta.....	7, 21, 189, 262, 302, 305, 307, 310, 319, 321, 322, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 349, 350, 358, 365, 366, 367, 368, 369, 373

Vial, Éric.....	1, 242, 377
Viale, Vittorio.....	260
Viani, Lorenzo.....	200
Victor-Emmanuel III.....	65, 141
Videla, Gabriel González.....	203
Viellefond, Jean.....	163
Vieusseux (cabinet).....	129
Villani, Dino.....	183
Visconti, Luchino.....	66, 202, 226
Vittorini, Elio.....	223, 243
Vivarelli, Pia.....	2, 112, 133
Viviano, Catherine.....	233
Vlaminck, Maurice.....	56
Vrubel, Mikhail.....	187
Waldemar-George.....	4, 82, 83, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 104, 236, 304, 320
Warhol, Andy.....	301
Warnod, André.....	95
Waroquier, André.....	56
Wildt, Adolfo.....	66
Wölfflin, Heinrich.....	72, 73
Wolfson, Mitchell (Jr.).....	323, 324
Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze, dit).....	198
Wyeth, Andrew.....	289
Zangrandi, Ruggero.....	116, 122
Zavattini, Cesare.....	166, 202, 341
Zervos, Christian.....	238
Zigaina, Giuseppe.....	228
Ziveri, Alberto.....	35, 66, 81, 117, 118, 119, 120, 121, 127, 130, 134, 136, 141, 145, 158, 165, 169, 172, 174, 200, 213, 214, 217, 227, 253, 256, 261, 262, 270, 277, 282, 288, 291, 294, 295, 301, 309, 319, 323, 327, 328, 329, 341, 361, 369

Sources

ARCHIVES DÉPOUILLÉES

Archivio Centrale dello Stato : Archivio di famiglie e di persone : Palma Bucarelli, *busta* 60.

Archivio Storico Quadriennale :

- ASQII.26/1 b. 103 u. 1 : Revue de presse et acquisitions lors de la Quadriennale de 1935

Archivio Bioiconografico de la GNAM : Partizione 1 Sezione 1 (monografico)

- UA 13352 : Mario Mafai
- UA 19094 : Antonietta Raphaël Mafai
- UA 904 : Scipione

Archivio Storico de la GNAM :

- Acquisitions : part. 2 : tematico fino al 81, classe 51 : attività della GNAM, sezione I : acquisti
- Accrochage : Cartella 51 GNAM B 02, Riordinamento, sale 1900, UA 3, 1990 – 2003 et Cartella 51 GNAM B 02, Riordinamento, sale 1900, UA 2, SF.1 1997, sc. 7
- Exposition Roberto Melli 1958 : GNAM. CART. 51 C 071, Mostra di Roberto Melli (anno 1985 = 1958)
- Exposition Scipione 1954 : POS. 9 A Mostre in Galleria, Scipione, 1954, Busta 4

Archivio Valori Plastici :

- Sezione 1 : documenti. Serie 1 Mario Broglio e Edita Walterowna Zur Muehlen. UA 2 : Edita Walterowna Zur Muehlen. Busta 1 à 6 et UA3 : Carteggio tra Mario e Edita
- Serie II Valori Plastici. UA 2 : attività espositiva. Sottofascicolo 3 : Mostra « Arte Moderna in Italia, 1915 - 1935 », Florence 1966 – 1967

Archivio della Scuola romana : nombreux documents obtenus sur demande (consultés avant la réorganisation terminée en 2011)

Archives privées

- Archivio Ferruccio Ferrazzi, Rome : documents obtenus sur demande (documents divers liés aux séjours de Ferrazzi à l'étranger, correspondance de Ferrazzi avec Cagli, Ziveri)
- Archivio Corrado Cagli, Rome : documents obtenus sur demande (revue de presse autour des expositions de 1933, Cagli après 1938)

RESSOURCES ÉLECTRONIQUES

Archivio della Scuola romana : <http://www.scuolaromana.net/>

Archivio Storico Istituto Luce : <http://www.archivioluce.com/archivio/>

ArsValue : <http://www.arsvalue.com/webapp/>

Artnet : <http://www.artnet.fr/>

Artprice : <http://web.artprice.com/?l=fr>

Associazione Amici villa Strohl-Fern : <http://web.tiscali.it/strohlfern/>
Centro di studi Raphaël Mafai : <http://www.raphaelmafai.org/>
Collection du groupe Unicredit : <https://www.unicreditgroup.eu/it/culture---society/art/the-collection.html>.
GNAM : <http://www.gnam.beniculturali.it/>
Wolfsoniana Museum : <http://www.wolfsoniana.it/index.htm>

Dizionario biografico degli Italiani Treccani : <http://www.treccani.it/biografie/>
Enciclopedia Treccani : <http://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/>

SOURCES IMPRIMÉES

Revues dépouillées

BROGLIO Mario, « Valori plastici: rivista d'arte. », *Valori plastici : rivista d'arte.*, 1918.

LISTA Giovanni, *Valori Plastici: édition française*, Paris : Ed. Trans/Form, 1983.

MUSEO LABORATORIO DI ARTE CONTEMPORANEA DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA « LA SAPIENZA » (ROMA), « *Fronte* »: *documenti.*, Roma : De Luca Editore, 1988.

Claudio Mazzenga et Ignazio Venafro, Fronte, Riproduzione in fac-simile, 1931, Editrice Gela Reprint - Museo Laboratorio dell'Università degli Studi di Roma « La Sapienza », Rome novembre 1987.

Il Selvaggio 1924-1943 [réimprimé en fac-simile, Florence, 1976].

Il Tevere, Rome, dépouillé de 1933 à 1938

La Fiera Letteraria, Rome, dépouillée de 1928 à 1933

Ouvrages

BARILLI Renato, *Storia dell'arte contemporanea in Italia: da Canova alle ultime tendenze, 1789-2006*, Turin : Bollati Boringhieri, 2007.

CARAMEL Luciano, *Arte in Italia, 1945-1960*, Milan : Vita e pensiero, 1994.

CARRÀ Massimo, *Al di fuori delle avanguardie: il ritorno al classicismo negli anni 1920-40*, Milan : Fabbri, 1967.

CHASTEL André Adrien, *L'Art italien, etc.*, Paris : [s.n.], 1956.

FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio et RIVOCCHI Valerio, *Scuola romana: pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, Roma : De Luca, 1986.

LIBERO Libero de, *Mario Mafai*, Roma : De Luca, 1949.

MALTESE Corrado, *Storia dell'arte in Italia, 1785-1943*, Turin : G. Einaudi, 1960.

MORELLI Francesca et RIVOCCHI Valerio, *A carte scoperte: 23 anni della Scuola romana (1983-*

2006), Roma : Provincia di Roma, 2007.

SARFATTI Margherita, *Storia della pittura moderna*, Roma : P. Cremonese, 1930.

SINISGALLI Leonardo, *Pittori che scrivono : antologia di scritti e disegni*, Milan : Ed. della Meridiana, 1954.

TEMPESTI Fernando, *Arte dell'Italia fascista*, Milan : Feltrinelli, 1976.

WALDEMAR GEORGE, *L'humanisme et l'idée de patrie*, Paris : Fasquelle, 1936.

Catalogues d'exposition

Dieci pittori : cinque romani e cinque milanesi, [exposition, Rome, Galleria d'Arte di Roma, mai 1932], Rome : Galleria d'Arte di Roma, 1932.

Tre giovani pittori romani : Cagli, Capogrossi, Cavalli, presentazione di P. M. Bardi, *Bollettino della galleria del Milione*, Milan, 21 février-5 mars 1933, n. p.

BELLI Gabriella, *Italia nova: une aventure de l'art italien, 1900-1950* [exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 5 avril - 3 juillet 2006], Paris ; Milan : Réunion des Musées nationaux ; Skira, 2006.

BONITO OLIVA Achille, *Tutte le strade portano a Roma?* [exposition, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 11 mars-26 avril 1993], Rome : Ed. Carte Segrete, 1993.

FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio, RIVOSECCHI Valerio, BRAUN Emily et PALAZZO REALE DI MILANO, *Scuola romana: artisti tra le due guerre*, Milano : Mazzotta, 1988.

LUCCHESI Romeo, *La Scuola romana* [exposition, Rome, Galleria La Barcaccia, 11-25 avril 1964, Rome : Stefano De Luca, 1964.

RIVOSECCHI Valerio et TROMBADORI Antonello, *Roma appena ieri nei dipinti degli artisti italiani del Novecento: una magica « promenade » fissata per sempre nelle immagini dei pittori che ne furono incantati interpreti tra il primo e il secondo dopoguerra* [exposition, Rome, 1986] Rome : Newton Compton, 1986.

SOCIETÀ DELLE BELLE ARTI, *La fiorentina primaverile; prima esposizione nazionale dell'opera e del lavoro d'arte nel Palazzo del Parco di San Gallo a Firenze. Catalogo delle opere esposte con cenni biografici e critici* [exposition, Florence, Palazzo del Parco di San Gallo 8 avril-31 juillet 1921 [i.e. 1922], Florence : [s.n.], 1922.

Un sogno fatto a Roma : Fazzini, Mafai, Raphaël, Scipione, Stradone, Ziveri, Busanel, Di Stasio, Gandolfi, Limoni, Nunzio, Pizzi cannella [exposition, Rome, Galleria d'arte Ex-libris, 1987], Ex-libris, Rome, 1987.

TROMBADORI Antonello, *Paragone romano*, [exposition, Rome, Galleria Il Narciso], Rome : Il Narciso, 1987.

VESPIGNANI Netta, GASPARRINI Claudio et FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio, *Scuola romana: pittori tra*

le due guerre [exposition, Rome, Centro culturale Galleria Cembalo Borghese, avril-mai 1983], Rome : De Luca, 1983.

MORELLI Francesca, *Scuola romana: artisti a Roma tra le due guerre* [exposition, Rome, Musei di villa Torlonia, 1^{er} novembre 2008-11 janvier 2009], Rome : Zètema Progetto Cultura, 2008.

MASOERO Ada, MARCONI Beatrice et MATITTI Flavia, *L'officina del mago: l'artista nel suo atelier : 1900-1950*[exposition, Turin, Palazzo Cavour, 30 octobre 2003-8 février 2004], Milan : Skira, 2003.

MICHELI Mario DE et RAGAZZI Franco, *Artisti per la libertà: disegni della Resistenza 1941-1945* [exposition, Sarzana, Cittadella, 3 avril-4 mai 1997], La Spezia : Ed., 1997.

MININNI Massimo, *Le storie dell'arte: grandi nuclei d'arte moderna dalle collezioni della GNAM* [exposition, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 24 février 26 juin 2011], Milan : Electa, 2011.

CLAIR Jean, *Les Réalismes, 1919-1939:* [exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 17 décembre 1980-20 avril 1981, Staatliche Kunsthalle Berlin, 10 mai-30 juin 1981], Paris : Le Centre, 1980.

Numeros de revues

Cahiers d'art: un demi-siècle d'art italien : 25e année 1950., Paris : [s.n.].

« Italie », *Les Temps modernes*, n°23-24, août-septembre 1947.

Bibliographie sélective

THÉORIE ET MÉTHODE

Ouvrages

BERTRAND-DORLÉAC Laurence et POMIAN Krzysztof, *Le commerce de l'art: de la renaissance à nos jours*, Besan on : La Manufacture, 1992.

BOISVERT Yves, *Postmodernité et sciences humaines: une notion pour comprendre notre temps*, Montréal : Liber, 1998.

BAZIN Germain, *Histoire de l'histoire de l'art: de Vasari à nos jours*, Paris : A. Michel, 1986.

DOSSE François, *Le pari biographique: écrire une vie*, Paris : a Découverte, 2005.

MARX William, *Les arrière-gardes au XXe siècle: l'autre face de la modernité esthétique*, Paris : Presses universitaires de France, 2004.

MOULIN Raymonde et COSTA Pascaline, *L'artiste, l'institution, et le marché*, Paris : Flammarion, 1992.

MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies*, Paris : Flammarion, 2000.

PELTRE Christine et LORENTZ Philippe, *La notion d'« École »*, Strasbourg, France : Presses universitaires de Strasbourg, 2007.

TILLIER Bertrand, *A la charge !: la caricature en France de 1789 à 2000* [exposition, Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, novembre 2005-février 2006], Paris : Editions de l'Amateur, 2005.

VASARI Giorgio, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scvltori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florence : « stampato in Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino », 1550.

Actes de colloque et numéros de revues

PERSPECTIVE, 4, « Périodisation et histoire de l'art », Paris : INHA, 2008.

DARRAGON Eric et TILLIER Bertrand, *Territoires contemporains « Image de l'artiste »*, nouvelle série - 4 - mis en ligne le 3 avril 2012 à l'adresse : http://tristan.ubourgogne.fr/UMR5605/publications/image_artiste/Introduction.html

PESENTI ROSSI Erik, « Quand les écrivains se font critiques des autres arts [actes des journées d'études des 26 et 27 février 2007], Strasbourg : Centre interdisciplinaire de recherches sur l'Italie de l'université de Strasbourg II, 2008.

Chapitres d'ouvrages

BUCHLOH Benjamin, « Figures d'autorité, chiffres de régression. Notes sur le retour de la représentation dans la peinture européenne », *Essais historiques. I, Art moderne*, Villeurbanne : Art Ed., 1992, p. 13-60.

REVEL Jacques, « La biographie comme problème historiographique », dir. Hans Erich Bödeker, *Biographie schreiben, (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft*, Max-Planck-Institut für Geschichte, vol. 18, Göttingen : Wallstein Verlag, 2003, p. 329-348.

Article de revue

HEINICH Nathalie, « Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation », *Mots*, n° 56, septembre 1998, p. 33-49.

CONTEXTE

Ouvrages

ALBERTONI Ettore Adalberto, *La generazione degli anni difficili*, Bari : Laterza, 1962.

APPELLA Giuseppe, *Galleria della cometa: i cataloghi dal 1935 al 1938*, Rome : Edizioni della cometa, 1989.

ATTAL, *Histoire des intellectuels italiens au XXe siècle. Prophètes, philosophes et experts*, Le Kremlin Bicetre : Editions Belles Lettres, 2013.

BARBAGALLO Francesco, *Storia dell'Italia repubblicana*, Turin : G. Einaudi, 1994.

BAROCCHI Paola, *Storia moderna dell'arte in Italia: manifesti polemiche documenti*, Turin : Einaudi, 1990.

BECELLONI Antonio et DEL VENTO Christian, *La vie intellectuelle entre fascisme et République 1940-1948*, Lyon : ENS éd., 2012.

BENZI Fabio, *Italian art from Symbolism to Scuola Romana: the artists of Anticoli Corrado*, Milan : Electa, 1996.

BERTRAND DORLÉAC Laurence, *L'ordre sauvage: violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris : Gallimard, 2004.

BONTEMPELLI Massimo, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Milan : Abscondita, 2006.

BOSSAGLIA Rossana, QUESADA Mario, SPADINI Pasqualina, *Secessione romana, 1913-1916*, Rome : F. Palombi, 1987.

BUCARELLI Palma, *1944: cronaca di sei mesi*, Rome : De Luca, 1997.

BUDILLON PUMA Pascale, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi: 1948-1968*, Bari : Palomar, 1995.

CANOSA Romano, *Storia dell'epurazione in Italia: le sanzioni contro il fascismo, 1943-1948*, Milan : Baldini & Castoldi, 1999.

CLAIR Jean, *Picasso, 1917-1924: le voyage d'Italie*, Paris : Gallimard, 1998.

DE CHIRICO Giorgio, *Memorie della mia vita*, Rome : Astrolabio, 1945.

DAGEN Philippe, *Le silence des peintres: les artistes face à la Grande Guerre*, Paris : Fayard, 1996.

FABBRI Fabriano, *I due Novecento: gli anni Venti fra arte e letteratura : Bontempelli versus Sarfatti*, San Cesario di Lecce (Lecce) : Manni, 2003.

FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio, *Classicismo pittorico: metafisica, valori plastici, realismo magico e « 900 »*, Gênes : Costa & Nolan, 1991.

FINICELLI Loredana, HARRIS Lindsay R et SCOLARO Michela, *Le biennali romane: le esposizioni biennali d'arte a Roma, 1921-1925*, Rome : De Luca, 2010.

FOSSATI Paolo et GELLI Anna, *Torino Roma anni Trenta*, Trente : U. Allemandi, 1989.

FRÉTIGNÉ Jean-Yves et JANKOWIAK François, *La décadence dans la culture et la pensée politiques: Espagne, France et Italie, Ve- e siècle*, École française de Rome, 2008.

- GALMOZZI Luciano, *L'avventurosa traversata: storia del Premio Bergamo, 1939-1942*, Bergamo : Il filo di Arianna, 1989.
- GIAN FERRARI Claudia, *Venezia e la Biennale: i percorsi del gusto*, Milan : Fabbri, 1995.
- ISNENGGI Mario, *L'Italie par elle-même: lieux de mémoire italiens de 1848 à nos jours*, Paris : Éditions Rue d'Im, 2006.
- ISNENGGI Mario, *Le guerre degli italiani: parole, immagini, ricordi 1848-1945*, Milan : A. Mondadori, 1989.
- LAZAR Marc, *L'Italie contemporaine de 1945 à nos jours*, Paris : Fayard, 2009.
- FAUCHEREAU Serge, *La querelle du réalisme*, Paris : Editions Cercle d'art, 1987.
- DE LIBERO Libero, *Roma 1935*, Rome : Ed. della Cometa, 1981.
- LONGHI Roberto, *Piero della Francesca*, Rome : Valori plastici, 1927.
- MAFAI Miriam, NAVELLO Luigi et MONDADORI, *Pane nero*, Milan : Mondadori per la scuola, 1989.
- MATARD-BONUCCI Marie-Anne, *L'Italie fasciste et la persécution des Juifs*, Paris : Perrin, 2006.
- METAYER Myriam, VERNOS Solange et PIGOZZI Marinella, *Panoramas de l'art moderne: manuels et synthèses en Italie et en France, 1950-1970*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2012.
- MIGNEMI Adolfo, SOLARO Gabriella et ISTITUTO NAZIONALE PER LA STORIA DEL MOVIMENTO DI LIBERAZIONE IN ITALIA, *Un'immagine dell'Italia: resistenza e ricostruzione: le mostre del dopoguerra in Europa*, Milan : Skira, 2005.
- MISLER Nicoletta, *La via italiana al realismo: La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956.*, Milan : G. Mazzotta, 1976.
- MURIALDI Paolo, *La stampa italiana dalla Liberazione alla crisi di fine secolo*, Rome : Editori Laterza, 1995.
- MURIALDI Paolo, *La stampa del regime fascista*, Rome : Laterza, 1986.
- OPPO Cipriano Efsio et MORELLI Francesca, *Cipriano Efsio Oppo: un legislatore per l'arte: scritti di critica e di politica dell'arte, 1915-1943*, Rome : De Luca, 2000.
- OSTENC Michel, *Intellectuels italiens et fascisme: 1915-1929*, Paris : Payot, 1983.
- PANCOTTO Pier Paolo, *Artiste a Roma nella prima metà del '900*, Rome : Palombi, 2006.
- PIRRO Ugo, *Osteria dei pittori*, Palermo : Sellerio, 1994.
- PONTIGGIA Elena et CARLI Carlo Fabrizio, *La grande Quadriennale: 1935, la nuova arte italiana*, Milan : Electa, 2006.
- ROH Franz, *Post-espressionismo: realismo magico problemi della nuova pittura europea.*, Napoli : Liguori Editore, 2007.

ROH Franz, *Nach-expressionismus; magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischer Malerei.*, Leipzig : Klinkhardt & Biermann, 1925.

SALARIS Claudia, *La Quadriennale: storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Venise : Marsilio, 2004.

SILVER Kenneth E. et COLLINS Dennis, *Vers le retour à l'ordre: l'avant-garde parisienne et la première Guerre mondiale*, Paris : Flammarion, 1991.

SINISGALLI Leonardo, *Furor mathematicus*, Milano : A. Mondadori, 1950.

STAJANO Corrado et ANGELINI Franca, *La cultura italiana del Novecento*, Rome : Laterza, 1996.

VENTURI Lionello, *Il gusto dei primitivi*, Bologne : Zanichelli, 1926.

VERDON Timothy, *L'arte cristiana in Italia. [t.3]*, Cinisello Balsamo : San Paolo Ed., 2008.

VERDONE Mario, PAGNOTTA Francesca et BIDEI Marina, *La Casa d'arte Bragaglia: 1918-1930*, Rome : Bulzoni, 1992.

VERGINE Lea, *L'autre moitié de l'avant-garde: 1910-1940 : femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, Paris : Des Femmes, 1982.

VIAL Eric, *Guerres, société et mentalités: l'Italie au premier XXe siècle*, Paris : S. Arslan, 2003.

WOLLER Hans, *I conti con il fascismo: l'epurazione in Italia : 1943-1948*, Bologne : Il mulino, 1997.

Catalogues d'expositions

Arte e resistenza in Europa : ventesimo anniversario della resistenza [exposition, Bologne, Museo Civico, 26 avril-30 mai 1965 ; Turin, Galleria Civica d'Arte Moderna, 8 juin-18 juillet 1965], Bologne : Tamari, 1965.

Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo [exposition, Paris, Musée du Petit Palais, 1935], Argenteuil : Imprimerie R. Coulouma, 1935.

Il 1950: premi ed esposizioni nell'Italia del dopoguerra : 20. Premio nazionale arti visive città di Gallarate [exposition, Gallarate, Civica galleria d'arte moderna, 19 novembre 2000-11 février 2001], Varese : Nicolini, 2000.

Pittura francese d'oggi [exposition, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna septembre 1946-janvier 1947], Rome : Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1946.

ABATE Marco et PERTOCOLI Domenico, *Gli anni trenta: Arte e cultura in Italia* [exposition, Milan, 27 janvier-30 avril 1982], Milan : Mazzotta, 1982.

AMELINE Jean-Paul, *Face à l'histoire, 1933-1996: l'artiste moderne devant l'événement historique. Engagement, Témoignage, Vision* [exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 19 décembre 1996-7 avril 1997], Paris : Flammarion : Éditions du Centre Pompidou, 1996.

BENZI Fabio, MERCURIO Gianni, PRISCO Luigi *Roma, 1918-1943* [exposition, Rome, Chiostro di Santa Maria della Pace, 29 avril-12 juillet 1998], Rome : Viviani, 1998.

BERTRAND DORLÉAC Laurence, MUNCK Jacqueline, *L'art en guerre, France 1938-1947* [exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 12 octobre 2012-17 février 2013], Paris : Paris Musées, 2012.

BUCARELLI Palma, GONELLA Guido, MALTESE Corrado, *Mostra didattica di riproduzioni di pittura moderna, catalogo-guida*, [exposition, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1948] : Rome : Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1948.

COWLING Elizabeth, MUNDY Jennifer, *On classic ground: Picasso, Léger, de Chirico, and the ne classicism, 1910-1930* [exposition, Londres, Tate Gallery, 6 juin-2 septembre 1990], Londres : Tate Gallery, 1990.

D'AMICO Fabrizio et RIVOSECCHI Valerio, *Roma 1934* [exposition, Modène, Galleria Civica, 1986], Modène : Panini, 1986.

DIOR Christian, MÜLLER Florence, JEAUFFROY Barbara, *Dior, le bal des artistes* [exposition, Granville, Villa les Rhumbs, Musée Christian Dior, 1 5 mai-25 septembre 2011] Versailles ; Granville : Artlys ; Musée Christian Dior, 2011.

FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio et SPADINI Armando, *Armando Spadini: 1883-1925 : tra Ottocento e avanguardia* [exposition, Poggio a Caiano, Villa Medicea, 16 septembre-31 octobre 1995], Milan : Electa, 1995.

FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio, TERENCE Claudia, *Roma 1948-1959: arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita* [exposition, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 30 janvier-8 juillet 2002], Milan : Skira, 2002.

HUYGUES René, *Pittura Francese di Oggi* [exposition, organisée par la Direction générale des relations culturelles du Ministère français des Affaires étrangères et par l'Association française d'action artistique, Venise, Museo d'Arte Moderna Ca'Pesaro 15-30 septembre 1946, Rome, GNAM, 12 octobre 1946-31 janvier 1947], Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1946.

LORANDI Marco, REA Fernando et TELLINI PERINA Chiara, *Il Premio Bergamo 1939-1942: documenti, lettere, biografie*. [exposition, Bergame, Galleria d'arte Moderna e Contemporanea e Accademia Carrara, 25 septembre 1993-4 janvier 1994], Milan : Electa, 1993.

MASOERO Ada, MARCONI Beatrice et MATITTI Flavia, *L'officina del mago: l'artista nel suo atelier : 1900-1950* [exposition, Turin, Palazzo Cavour, 30 octobre 2003-8 février 2004], Milan : Skira, 2003.

MATITI Flavia et FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio, *Armando Spadini: al tempo di « Valori plastici », 1918-1925* [exposition, Rome, Nuova Galleria Campo dei Fiori, 27 octobre-10 décembre 1994], Rome : Galleria Campo dei Fiori, 1994.

MATTARELLA Lea, PONTIGGIA Elena et SPARAGNI Tulliola, *Arte in due: coppie di artisti in Europa 1900-1945* [exposition, Turin, Palazzo Cavour, 14 mars-8 juin 2003], Milan : Mazzotta, 2003.

MESSINA Maria Grazia, *Venezia 1950-59: il rinnovamento della pittura in Italia* [exposition, Ferrare, Palazzo dei Diamanti, 26 septembre 1999-9 janvier 2000], Ferrare : Ferrara arte, 1999.

SOBY James T. et BARR Alfred H., *Twentieth-century Italian art* [exposition, New-York, MoMA, 28 juin-18 septembre 1949], New York : Museum of Modern Art, 1949.

NEGRI Antonello, *Anni '30: arti in Italia oltre il fascismo* [exposition, Florence, Palazzo Strozzi, 22 septembre 2012-27 janvier 2013], Florence : Giunti, 2012.

PAGÉ Suzanne, *Années 30 en Europe: le temps menaçant 1929 1939* [exposition, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 20 février au 25 mai 1997], Paris : Paris musées : Flammarion, 1997.

PIERMATTEI MASETTI Chiara, *Roma: sotto le stelle del '44 : storia, arte e cultura dalla guerra alla liberazione* [exposition, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 16 décembre 1994-28 février 1995], Follonica : Zefiro, 1944.

PIRANI Federica, *Il futuro alle spalle: Italia, Francia : l'arte tra le due guerre* [exposition, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 22 avril-22 juin 1998], Rome : Edizioni De Luca, 1998.

RAGGHIANI Carlo Ludovico, *Arte Moderna in Italia, 1915-35* [exposition, Florence, Palazzo Strozzi, 1967], Florence : Marchi e Bertolli, 1967.

RICCOMINI Eugenio, DE GRADA Raffaele, *Mostra del rinnovamento dell'arte in Italia dal 1930 al 1945* [exposition, Ferrare, Casa de Romei juin-septembre 1960], Bologne : Edizioni-Alfa, 1960.

ROSSI Francesco, *Gli anni del Premio Bergamo: arte in Italia intorno agli anni Trenta* : [Bergame, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea e Accademia Carrara, 25 septembre 1993-9 janvier 1994], Milano : Electa, 1993.

TERENZI Claudia et DRAGUET Michel, « Les années 50 à Rome: art, chronique, culture : du néoréalisme à la dolce vita » [exposition, Mons, Musée des beaux-arts, 12 octobre 2003-1 février 2004], Gand : Snoeck, 2003.

VESCOVO Marisa et VESPIGNANI Netta, *Le capitali d'Italia: Torino, Roma 1911-1946 : arti, produzione, spettacolo* [exposition, Turin, Palazzo Bricherasio, 4 décembre 1997- 22 mars 1998], Milan : Electa, 1997.

Articles de revues

FRÉDÉRIC ATTAL, « Culture italienne, culture de masse, culture civique », Vingtième siècle. Revue d'histoire, Presses de Sciences Po, Paris, 2008/4, n° 100, p. 147-153

CORTESINI Sergio, « *Tele mai viste. Pittori italiani e miti fascisti attraverso la Scena Americana (un caso di studio sulla ricezione)* », *Storia dell'arte*, Rome, n° 8, 2007, p. 101-125.

CORTESINI Sergio, « *Depicting national identities in New Deal America and Fascist Italy: government sponsored murals* », *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, Dresde : Sandstein, 2007, p. 36-47.

PUMA BUDILLON Pascale, « Les quatre éditions de l'Unità et la Biennale de Venise, 1948-1956 », *Mélanges de l'École Française de Rome*, numéro spécial « Recherches sur l'Italie contemporaine », École Française de Rome, Rome, Paris, 1978.

Chapitre d'ouvrage collectif

USAI Antonella, « *Italia Nova* : la polémique s'enflamme », dir. Ada Tosatti et Jean-Charles Vegliante, *L'Italie vue d'ici, la traduction-migration*, l'Harmattan, Paris, 2012, p. 51-70

Actes de colloque

ACADÉMIE DE FRANCE À ROME, *L'expressionnisme: une construction de l'autre*, Le Kremlin Bicêtre : Éd. Esthétiques du Divers, 2012.

Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925 [actes du second Colloque d'histoire de l'art contemporain tenu au Musée d'art et d'industrie de Saint-Étienne les 15, 16 et 17 février 1975], Saint-Étienne : Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, 1975.

CONVEGNO DONNE E ARTI VISIVE NELLA CULTURA ITALIANA DEL NOVECENTO, Iamurri Laura et SPINAZZÉ Sabrina, *L'arte delle donne: nell'Italia del Novecento*, Rome : Meltemi, 2001.

HISTOIRE ET THÉORIE DU FASCISME

Ouvrages

ARENDRÉ Hannah, *The origins of totalitarianism*, New York : Harcourt, Brace, 1951.

BALDASSINI Cristina, *L'ombra di Mussolini: l'Italia moderata e la memoria del fascismo, 1945-1960*, Soveria Mannelli : Rubbettino, 2008.

BELARDELLI Giovanni, *Il ventennio degli intellettuali: cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*, Rome : Laterza, 2005.

BRAUN Emily, *Mario Sironi and italian modernism: art and politics under fascism*, New York : Cambridge university press, 2000.

FELICE Renzo DE, *Mussolini. I, I,*, Torino : Einaudi, 1974.

GENTILE Emilio, *Fascismo di pietra*, Rome : Laterza, 2010.

GOLOMSTOCK Igor, *L'art totalitaire: non soviétique, III Reich, Italie fasciste, Chine*, Paris : Carré, 1991.

LAZZARI Giovanni, *Le parole del fascismo*, Rome : Argileto, 1975.

MANGONI Luisa, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Rome-Bari : Laterza, 1974.

MATARD-BONUCCI Marie Anne et MILZA Pierre, « L'homme nouveau dans l'Europe fasciste (1922-1945): entre dictature et totalitarisme », Paris : Fayard, 2004.

MILZA Pierre et ROCHE-PÉZARD Fanette, *Art et fascisme: totalitarisme et résistance au totalitarisme dans les arts en Italie, Allemagne et France des années 30 à la défaite de l'Axe*, Bruxelles : Editions Complexe, 1989.

MILZA Pierre, *Les Fascismes*, Paris : Ed. du Seuil, 1991.

OSTENC Michel, *Intellectuels italiens et fascisme: 1915-1929*, Paris : Payot, 1983.

PUGLIESE Stanislao G, *Fascism, anti-fascism, and the resistance in Italy: 1919 to the present*, Lanham : Rowman & Littlefield Publishers, 2004.

VIVARELLI Roberto, *Fascismo e storia d'Italia*, Bologne : Il mulino, 2008.

ZANGRANDI Ruggero, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo; contributo alla storia di una generazione.*, Milan : Feltrinelli, 1962.

Articles de revues

AGOSTI Aldo, « *Le stecche del busto. Togliatti, il PCI e gli intellettuali (1944-1947)*, *La vie intellectuelle entre fascisme et République, 1940-1948*, Laboratoire italien, Ens édition, 2012, p. 26-27, consulté le 22 mai 2013 à l'adresse : <http://laboratoireitalien.revues.org/633>

MALVANO BECHELLONI Laura, « Le mythe de la romanité et la politique de l'image dans l'Italie fasciste », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, Paris : Presses de Sciences Po, avril-juin 2003, vol. 78, p. 111-120.

MILZA Pierre, « Mussolini entre fascisme et populisme », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Paris : Presses de Sciences Po, 1997, vol. 56, p. 115-120.

GENTILE Emilio, « L'héritage fasciste entre mémoire et historiographie. Les origines du refoulement du totalitarisme dans l'analyse du fascisme », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Paris : Presses de Sciences Po, avril 2008, n° 100.

OUVRAGES SUR L'ÉCOLE ROMAINE

BALDACCI Paolo, *Scuola romana = romantic expressionism in Rome, 1930-1945*, Milan : A. Mondadori : P. Daverio, 1987.

APPELLA Giuseppe, D'AMICO Fabrizio, GOLDIN Marco, *I Basaldella: Dino, Mirko, Afro*, Milan : Linea d'ombra Libra, 2010.

BOLLA Margherita, *Roma tra espressionismo barocco e pittura tonale 1929-1943*, Milan : A. Mondadori : P. Daverio, 1984.

CASTELFRANCO Giorgio et DURBÉ Dario, *La scuola romana dal 1930 al 1945*, Rome : De Luca, 1960.

D'AMICO Fabrizio, MAFAI Miriam, TROMBADORI Antonello, VESPIGNANI Netta et ARCHIVIO DELLA

SCUOLA ROMANA, *Nove maestri della Scuola romana: Donghi, Fazzini, Ferrazzi, Mafai, Pirandello, Raphaël, Cipione, Trombadori, Iveri*, Turin : Edizioni Seat, 1992.

FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio, *Classicismo pittorico: metafisica, valori plastici, realismo magico e « 900 »*, Genova : Costa & Nolan, 1991.

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Giovanni Audoli, *Scuola romana a Torino, 1986 – 1989, Mostre/libri/ricerche*, Ed. Umberto Allemandi & C., Turin, 1989.

Articles de revue

BENZI Fabio, « *Oppositori si diventa* », *Art e Dossier*, n° 208, février 2005, Florence : Giunti, p. 12-17.

BENZI Fabio, « *Incantate Geometrie. Gli esordi di Balthus e la Scuola Romana* », *Art e Dossier*, a. XVI, n° 173, décembre 2001, Florence : Giunti, p. 8-12.

BRAUN Emily, « *Scuola Romana : Fact or Fiction ?* », *Art in America*, mars 1976, p. 128-136.

Sculpteurs

MALTESE Corrado, *Cancelli delle Fosse Ardeatine. A cura di Corrado Maltese.*, Rome : Accademia Editrice, 1968.

RIVOSECCHI Valerio et FALCONI Iliaria, *Pericle Fazzini: opere della collezione Fondazione Cassa di risparmio di Ascoli Piceno*, Milan : Skira, 2005.

RIVOSECCHI Valerio, APA Mariano et FALCONI Iliaria, *Verso la resurrezione: opere di Pericle Fazzini* [exposition, Grottammare, Museo del Torrione della Battaglia, 10 avril 2004], Grottammare : Stamperia dell'Arancio, 2004.

ROMANI BRIZZI Arnaldo, MAZZACCHERA Alberto, *Mirko: nel tempo e nel mito*, Rome : Palombi, 2011.

Villa Strohl-Fern

FEO Giovanna Caterina DE, RAIMONDI Gloria, *Artisti a Villa Strohl-Fern: luogo d'arte e di incontri a Roma tra il 1880 e il 1956* [exposition, Musei di Villa Torlonia, 21 mars-17 juin 2012], Rome : Gangemi, 2010.

FEO Giovanna Caterina DE, *Alfred Wilhelm Strohl-Fern*, Vetralla (Viterbe) : Davide Ghaleb, 2010.

STEFANELLI TORROSSI Lucia, *Gli Artisti di Villa Strohl-Fern tra simbolismo e Novecento* [exposition, Rome, Galleria Arco Farnese, 28 avril-10 juin 1983], Rome : De Luca, 1983.

TROMBADORI Duccio, MORELLI Francesca Romana et FUSCO Lucia, *Deiva De Angelis (1885-1925): una fauve a Roma*, Rome : Nuova galleria Campo dei fiori, 2005.

TROMBADORI Francesco, FEO Giovanna Caterina DE, ROVELLA Francesco, *Francesco Trombadori e la Sicilia* [exposition, Syracuse, Galleria Civica Montervegini, 27 octobre-16 décembre 2007],

Cinisello Balsamo (Milan) : Silvana, 2007.

RIVOSECCHI Valerio, *Francesco Trombadori : I paesaggi del silenzio, 1945-1961* [exposition, Rome, Archivio della Scuola Romana, 13 avril-30 mai 1999], Rome : Archivio della Scuola romana, 1999.

Scuola di via Cavour

Ouvrages

APPELLA Giuseppe, *Raphaël: disegni 1928-1974 : catalogo completo dell'opera grafica, 1956-1974*, Milan : All'insegna del pesce d'oro, 1976.

MAFAI Mario, APPELLA Giuseppe, D'AMICO Fabrizio et GUALDONI Flaminio, *Mafai, 1902-1965*, Rome; Milan : De Luca ; A. Mondadori, 1986.

MAFAI Mario, MARTINELLI Valentino, RECUPERO Jacopo et VELANI Livia, *Mafai.*, Rome : De Luca, 1969.

MAFAI Mario, *Diario, 1926-1965*, Rome : Ed. della Cometa, 1984.

SCIPIONE, *Carte segrete*, Florence : Vallecchi, 1943.

SCIPIONE, *Le civette gridano*, Milan : All'insegna del pesce d'oro, 1938.

Catalogues d'exposition

Antonietta Raphaël: sculpture and painting, 1933-1968 [exposition, New York, Paolo Baldacci Gallery, 1995], New York : Paolo Baldacci Gallery, 1995.

Mostra di Marino Mazzacurati, (1907-1969): opere antifasciste, [exposition, Reggio Emilia, Civici musei, 5 ottobre-3 novembre 1974], Reggio Emilia : Tip. Tecnostampa, 1974.

D'AMICO Fabrizio, GOLDIN Marco, *Casa Mafai: da via Cavour a Parigi, 1925-1933* [exposition, Brescia, Museo di Santa Giulia, 14 janvier-20 mars 2005], Conegliano : Linea d'ombra Libri, 2004.

D'AMICO Fabrizio, MAFAI Mario *Mafai estremo: il dolore e l'angelo* [exposition, San Casciano in Val di Pesa, Casa del Machiavelli, 1987], S. Casciano, Val di Pesa : Antica Fattoria N. Machiavelli, 1987.

DAVERIO Philippe, *Antonietta Raphaël: un lungo viaggio nel '900, dipinti, sculture, disegni*, Palerme : Nuvole incontri d'arte, 2007.

FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio et COEN Ester, *Raphael, scultura lingua viva* [exposition, Rome, Galleria Incontro d'Arte, 1978], Rome : Bulzoni, 1978.

FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio et RIVOSECCHI Valerio, *Scipione: vita e opere*, Torino; Milano : U. Allemandi, 1988.

FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio, *I Mafai. Vite parallele* [exposition, Rome, Galleria Netta Vespignani, février-mars 1994], Ed. Netta Vespignani, Rome, 1994.

LUX Simonetta, *Mazzacurati e gli artisti di « Fronte »* [exposition, Rome, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, 15 mars- 16 avril 1988], Rome : De Luca, 1988.

MARZI Carla, et AMBROSETTI Giancarlo, *Marino Renato Mazzacurati: 1907-1969*, [exposition, Reggio Emilia, Civici musei, 1983] Reggio Emilia : Comune di Reggio Emilia, 1983.

D'AMICO Fabrizio, *Antonietta Raphaël* [exposition, Modène, Galleria civica, 1991], Bologne : Nuova alfa editoriale, 1991.

D'AMICO Fabrizio, *Antonietta Raphaël exposition, Matera, 2003*, Rome : Ed. della Cometa, 2003.

BUCARELLI Palma, *Mostra di Scipione: Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1954*, Rome : De Luca Editore, 1954.

SCIPIONE , *Scipione, 1904-1933* [exposition, Macerata, 1985], Rome : De Luca, 1985.

MAFAI Mario et GALLERIA L'ATTICO, *Mafai: opere recenti : l'Attico, 14 marzo 1964.*, Rome : L'Attico, 1964.

Tonalistes

Ouvrages

BENZI Fabio, *Corrado Cagli e il suo magistero: mezzo secolo di arte italiana dalla scuola romana all'astrattismo*, Milan : Skira, 2010.

CAGLI Corrado et BENZI Fabio, *Cagli*, Milan : Skira, 2006.

CAGLI Corrado, DE MICHELI Mario, *Corrado Cagli: disegni per la libertà : 1940-1945*, Milan : Charta, 1995.

CAGLI Corrado, *manità e religiosità di Cagli: cento disegni*, Vatican : Libreria editrice vaticana, 1978.

CAGLI Corrado, *Dieci disegni e uno scritto su La rotta del Po.*, Rome : Ed. di cultura sociale, 1951.

CAPOGROSSI Giuseppe, CAPOGROSSI Guglielmo et MORELLI Francesca, *Giuseppe Capogrossi: catalogo ragionato*, Milan : Skira, 2012.

CAVALLI Emanuele et BENZI Fabio, *Emanuele Cavalli*, Rome : De Luca, 1984.

CRISPOLTI Enrico, *Cagli e la « Scuola di Roma, » 1927-1938*, Milan : Electa, 1985.

CRISPOLTI Enrico, *Corrado Cagli*, Turin : Edizioni d'arte fratelli Pozzo, 1964.

TRIFOGLI Alfredo, RAGGHIANI Carlo Ludovico et BELLONZI Fortunato, *Corrado Cagli e la critica*, Ancône : Tipografia Pucci, 1981.

Catalogues d'exposition

Cagli, la Battaglia di S. Martino, per Firenze [exposition, Florence, Palazzo Strozzi, 28 avril-30 juin 1979], Firenze : Vallecchi, 1979.

Emanuele Cavalli [exposition, Rome, Galleria Arco Farnese, 4 mai-15 juin 1984], Rome : De Luca, 1984.

I tempi di Cagli [exposition, Ancône, Chiesa del Gesù, Palazzo degli Anziani, 12 juillet-30 septembre 1980], Ancône : Ed. dalla Cassa di Risparmio di Ancona, 1980.

Corrado Cagli, « Ezio Sclavi », Bollettino della galleria del Milione, 17 mai-1er juin 1933, Milan, n. p.

BENZI Fabio, *Corrado Cagli: gli anni della Scuola Romana : 1932-1938* [exposition, Rome, galerie Arco Farnese, 11 octobre-10 décembre 1999], Rome : Archivio Arco Farnese, 1999.

BOSCHETTO Antonio, *Mostra antologica, 50 anni di pittura, 1921-1971, di Emanuele Cavalli:* [exposition, Florence, galerie La Gradiva, 9-25 janvier 1971], Florence : La Gradiva, 1971.

CRISPOLTI Enrico, *Il Cagli romano: anni venti-trenta* [exposition, Sienne Palazzo Pubblico, 19 juillet-30 septembre 1985], Milan : Electa, 1985.

CRISPOLTI Enrico, *I Percorsi di Cagli* [exposition, Naples, Castel dell'Ovo, 25 septembre-31 octobre 1982], Rome : De Luca, 1982.

LUCCHESI Romeo, *Le egloghe cristalline di Cavalli [exposition, Rome centre d'art La Barcaccia, 1967]*, Rome : La Barcaccia, 1967.

MANTURA Bruno, *Capogrossi fino al 1948* [exposition, Spolète, Palazzo Rosari Spada, 23 juin-20 juillet 1986], Rome ; Milan : De Luca ; A. Mondadori, 1986.

ROSAZZA FERRARIS Patrizia, CAMERLINGO Rita, *Capogrossi: i segni del secolo* [exposition, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 19 décembre 1999-19 mars 2000], Rome ; Turin : SACS ; U. Allemandi per il Ministero per i beni e le attività culturali, 1999.

Réalistes

Ouvrages

CRISPOLTI Enrico et GUTTUSO Renato, *Leggere Guttuso*, Milan : A. Mondadori, 1987.

FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio, VESPIGNANI Netta et ZIVERI Alberto, *Alberto Ziveri*, Milan : Fabbri, 1988.

GUTTUSO Renato et CARAPEZZA GUTTUSO Fabio, *Guttuso: capolavori dai musei*, Milan : Electa, 2005.

GUTTUSO Renato et CRISPOLTI Enrico, *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*,

Milan : G. Mondadori, 1983.

GUTTUSO Renato, *Crocifissione.*, Rome : Accademia, 1970.

SINISGALLI Leonardo, *Alberto Ziveri.*, Rome : De Luca, 1952.

ZIVERI Alberto, VESPIGNANI Netta, RIVOSACCHI Valerio et FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio, *Ziveri, le incisioni: catalogo generale*, Roma : De Luca, 1983.

Catalogues d'exposition

CARAPEZZA GUTTUSO Fabio, CRISPOLTI Enrico, *Guttuso, 1912-2012* [exposition, Rome, Complesso del Vittoriano, 11 octobre 2012-3 février 2013], Milan : Skira, 2012.

GUTTUSO Renato, RAGOZZINO Marta, QUATTRINI Cristina, *Renato Guttuso, 1940: il Ritratto di Alberto Moravia* [exposition, Milan, 2011], Milan : Skira, 2011.

ZIVERI Alberto, D'AMICO Fabrizio, *Alberto Ziveri* [exposition, Modène, Galleria Civica, 27 septembre-29 novembre 1992], Bologne : Nuova Alfa Ed., 1992.

ZIVERI Alberto, RIVOSACCHI Valerio, *Alberto Ziveri: elogio dell'ombra* [exposition, Rome, galerie Netta Vespignani, décembre 1990-janvier 1991], Rome : Netta Vespignani, 1991.

ZIVERI Guttuso Pirandello, ROMANA MORELLI Francesca, D'AMICO Fabrizio, *Guttuso Pirandello Ziveri: realismo a Roma, 1938-1943* [exposition, Rome, Galleria Netta Vespignani, avril-mai 1995], Rome : Netta Vespignani, 1995.

Ouvrages concernant d'autres artistes de l'École Romaine

AFRO, BELLI Gabriella, *Afro: il periodo americano* [exposition, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 17 mars-8 juillet 2012], Milan : Electa, 2012.

BOSCHERINI Leopoldo, *Gisberto Ceracchini: 1899-1982 : un « caso » dell'arte italiana del '900*, Ellera Umbra (PG) : Edizioni Era nuova, 1999.

BROGLIO Edita Walterowna, APPELLA Giuseppe, QUESADA Mario, SAUZEAU BOETTI Anne-Marie, *Edita Walterowna Broglio* [exposition, Macerata, 1991], Roma : Leonardo-De Luca editori, 1991.

FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio, *Donghi: sessanta dipinti dal 1922 al 1961* [exposition, Rome, Palazzo Braschi, 1985], Rome : De Luca, 1985.

FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio et RIVOSACCHI Valerio, *Antonio Donghi: vita e opere*, Torino : U. Allemandi, 1990.

FERRAZZI Ferruccio, RAGGHIANI Carlo Ludovico et RECUPERO Jacopo, *Ferruccio Ferrazzi*, Rome : Officina edizioni, 1974.

FERRAZZI Ferruccio, D'AMICO Fabrizio, VESPIGNANI Netta, *Ferruccio Ferrazzi: visione, simbolo, magia : opere 1915-1947*, Milan : 5 Continents, 2004.

FRANCALANCIA Riccardo, RIVOSSECHI Valerio, GIUFFRÉ Guido, RECUPERO Jacopo, TROMBADORI Antonello, *Francalancia*, Rome : De Luca, 1986.

Ferruccio Ferrazzi: il disegno [exposition, Modène, Palazzina dei giardini, 10 octobre-5 décembre 1993], Bologne : Nuova alfa, 1993.

LEVI Carlo, FONTI Daniela et MUSEO DEL CASINO DEI PRINCIPI (ROME Italy), *Carlo Levi e Roma: il respiro della città : Roma, Musei di Villa Torlonia-Casino dei Principi, 27 febbraio-15 giugno 2008*, Rome : Palombi, 2008.

MARGOZZI Mariastella et MARULLO Arianna, *Rolando Monti. Dal tonalismo all'astrazione lirica* [exposition, Rome, Museo Boncompagni Ludovisi per le Arti Decorative, il Costume e la Moda dei secoli XIX e XX, 13 décembre 2009-28 février 2010], Fabbrigrafica, Rome, 2009.

MATITTI Flavia, *Fausto Pirandello: gli anni di Parigi, 1928-1930*, Rome : Artemide, 2009.

MELLI Roberto, *Roberto Melli: saggio introduttivo di Palma Bucarelli* [exposition, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1958], Rome : Editalia, 1958.

PANCOTTO Pier Paolo, *Pasquarosa, 1896-1973: un fenomeno dell'arte nella Roma del Novecento* [exposition, Rome, Musei di villa Torlonia, 2009], Rome : Palombi, 2009.

PIRANDELLO Fausto, APPELLA Giuseppe, GIUFFRÉ Guido, *Fausto Pirandello, 1899-1975* [exposition, Macerata, 1990], Rome : De Luca, 1990.

RIVOSSECHI Valerio, *Renzo Vespignani: catalogo ragionato dei dipinti, 1943-2001*, Cinisello Balsamo : Silvana, 2011.

RUGGERI Giorgio et GENTILINI Franco, *Il miracolo di Gentilini, 1909-1981*, Bologne : Edizioni Galleria Marescalchi, 1982.

TRUCCHI Lorenza, MONFERINI Augusta, TERENCE Claudia, *Franco Gentilini, 1909-1981* [exposition, Rome, Palazzo Venezia, 21 décembre 1985-14 février 1986], Milan; Rome : Arnoldo Mondadori ; De Luca, 1986.

Débat

Raffaele De Grada, Dino del Bo, Alfredo Lattuada, Vittorio Sereni, Ernesto Treccani, Giansiro Ferrata, avec des interventions d'Oreste Macri et de Cesare Luporini, « *Il movimento milanese di « Corrente di vita giovanile », e l'ermetismo* », Dibattito letterario tenuto al Gabinetto Vieusseux, Florence, 6 mars 1968. Une retranscription est disponible en ligne à l'adresse : http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/bibliografia_spe/biblio/Corrente_Approdo.pdf

Mémoire de maîtrise

Rafaèle Martello, *Art Club, association artistique internationale indépendante 1945 – 1955*, mémoire de Master 2, sous la direction de Thierry Dufrene (Paris X), inédit, disponible à la bibliothèque de l'Académie de France à Rome

PRESSE ET CRITIQUE

TROMBADORI Antonello, *Il Contemporaneo 1954-56*, Rome : Associazione Amici di villa Strohl-Fern, 2001.

TROMBADORI Antonello, *Quaderno cinese 1955*, Rome : Associazione Amici di villa Strohl-Fern, 1999.

BONTEMPELLI Massimo et JACOBBI Ruggero, *L'avventura novecentista*, Florence : Vallecchi, 1974.

CIRILLO Teresa et TROMBADORI Duccio, *Antonello Trombadori, Pablo e Renato, Il ritratto nel ritratto*, Rome : Associazione Amici di villa Strohl-Fern, 2003.

FOLIN Alberto et QUARANTA Mario, *Le Riviste giovanili del periodo fascista*, Trévisé : Canova, 1977.

LUPO Giuseppe, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, Milan : Vita e pensiero, 1996.

FORNO Mauro, *La stampa del ventennio: strutture e trasformazioni nello stato totalitario*, Soveria Mannelli : Rubbettino, 2005.

FOSSATI Paolo, *Valori plastici, 1918-22*, Turin : G. Einaudi, 1981.

PONTIGGIA Elena, *Edoardo Persico e gli artisti: 1929-1936 : il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, Milan : Electa, 1998.

SCARPATI Anna Maria, *Libero De Libero e la scuola romana*, Rome : Kappa, 2000.

SCIOLLA Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, Turin : UTET libreria, 1995.

SCIOLLA Gianni Carlo, *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea: forme, modelli e funzioni*, Milan : Skira, 2003.

URGNANI Elena, *Sogni e visioni: Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo*, Ravenna : Longo, 1991.

Actes de colloque

CIOFFI Rosanna et ROVETTA Alessandro, *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento* [actes de colloque, Milan, università cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre-1 décembre 2006], Milan : V&P, 2007.

Article de revue

PUMA BUDILLON Pascale, « Roberto Longhi, la revue Paragone, Francesco Arcangeli et la Biennale de Venise des arts figuratifs de 1948 à 1968 », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, tome 99, n° 2, 1987, p. 1143-1155.

Catalogue d'exposition

FOSSATI Paolo, ROSAZZA FERRARIS Patrizia, VELANI Livia, *Valori plastici: XIII Quadriennale*

[exposition, Rome, Palazzo delle esposizioni, 28 octobre 1998-18 janvier 1999], Milan : Skira, 1998.

Numéro de revue

Predella, rivista semestrale di arti visive, a. X, n °28, « Studi su Carlo Ludovico Ragghianti », Pise : Università di Pisa, 2010.

MUSÉES ET GALERIES

APPELLA Giuseppe, *La Nuova pesa: storia di una galleria.*, Rome : De Luca, 2010.

BARBERO Luca Massimo, POLA Francesca, SARGENTINI Fabio, *Macroradici del contemporaneo: L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978* [exposition, Rome, MACRO, 2010], Rome; Milan : MACRO, Museo d'arte contemporanea Rome ; Electa, 2010.

BONASEGALE PITTEI Giovanna, *Catalogo generale: della Galleria comunale d'arte moderna e contemporanea*, Rome : De Luca, 1994.

DRUDI Barbara, *Civico museo d'arte moderna, Anticoli Corrado: catalogo*, Rome : Bonsignori, 1995.

FREZZOTTI Stefania et ROSAZZA FERRARIS Patrizia, *La Galleria nazionale d'arte moderna: cronache e storia, 1911-2011*, Rome : Palombi, 2011.

LUCA Martina DE, MAZZARELLA Vincenzo et RUSCIO Rosanna, *Il Museo Renato Marino Mazzacurati: opere dalla donazione Carla Marzi*, Bologne : Grafis, 1995.

MARGOZZI Mariastella, *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia* [exposition, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2009], Milan : Electa, 2009.

MININNI Massimo, *Le storie dell'arte: grandi nuclei d'arte moderna dalle collezioni della GNAM* [exposition, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2011], Milan : Electa, 2011.

MUNOZ Antonio, *La Galleria Mussolini d'arte moderna italiana in Campidoglio*, Rome : a cura del Governatorato di Roma, 1931.

PEGORARO Silvia, *L'arte e la Tartaruga: omaggio a Plinio De Martiis : da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano* [exposition, Pescara, Museo d'arte moderna Vittoria Colonna, 2007], Milan : Skira, 2007.

COLLECTIONS AUTOUR DE L'ÉCOLE ROMAINE

Arte e lavoro: la collezione Verzocchi, Rome : Palombi, 2004.

AGNELLINI Maurizio, *Novecento italiano: pittori e scultori 1900-1945 : opere e mercato*, Novara : Istituto geografico de Agostini, 1996.

BARISIONE Silvia, FOCHESATI Matteo et FRANZONE Gianni, *The Wolfson collection of Genoa*, Milan : Skira, 2005.

BERGAMINI Giuseppe et REALE Isabella, *La Collezione Astaldi: capolavori italiani del Novecento*, Milan : Electa, 1998.

BERNABEI Roberta, *La collezione INA Assitalia*, Milan : Electa, 2005.

BILARDELLO Enzo, FRANZÉ Fedora, *La collezione BNL*, Milan : Skira, 2007.

FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio et RIVOSACCHI Valerio, *La Scuola romana nel Novecento: una collezione privata : Collezione Claudio e Elena Cerasi*, Milan : Skira, 2002.

FALLANI Giovanni, FERRAZZA Mario, MARIANI Valerio et MASCHERPA Giorgio, *Collezione vaticana d'arte religiosa moderna.*, Milan : Silvana Ed., 1974.

IANNACCONE Giuseppe, *Una caccia amorosa: arte italiana tra le due guerre nella collezione Iannaccone*, Milan : Skira, 2009.

MONTI Raffaele et RAGGHIANI Francesco, *La Raccolta Alberto Della Ragione*, Florence : Centro Di, 1970.

RIVOSACCHI Valerio, *Scuola romana e Novecento italiano: una collezione privata, Collezione Claudio e Elena Cerasi*, Milan : Skira, 2008.

SOMARÉ Enrico, *La raccolta Fiano*, Milan : Galleria Pesaro, 1933.

ZUFFI Stefano, *Cinquanta pittori per Roma : « Collezione Roma » proprietà della Banca Nazionale del Lavoro*, Milan : Electa, 1995.

Catalogues d'expositions

Anna Laetitia Pecci Blunt: una collezionista e mecenate romana : 1885-1971 [exposition, Rome, Palazzo Braschi, 26 novembre 1991-6 janvier 1992], Rome : Ed. Carte Segrete, 1991.

Dipinti dell'900 italiano, Collezione Assitalia [exposition, Rome, Palazzo Ruspoli, 16 juin-18 juillet 1993], Milan : Electa, 1993.

Roma sparita: mostra di disegni e acquarelli dal sec. XVI al XX dalla donazione della contessa Anna Laetitia Pecci Blunt al Museo di Roma [exposition, Rome, Palazzo Braschi, mars-avril 1976], Rome : Palazzo Braschi, 1976.

ROMANS ET BIOGRAPHIES

MAFAI Giulia, *La ragazza con il violino*, Milan : Skira, 2012.

MAFAI Miriam et SCALIA Sara, *Una vita, quasi due*, Milan : Rizzoli, 2012.

Siciliano Enzo, *Il risveglio della bionda sirena : Raphaël e Mafai, storia di un amore coniugale*,

Milan : Mondadori, 2004.

AUTRES ARTISTES ET MOUVEMENTS ARTISTIQUES

Catalogues d'expositions

L'École de Paris, 1904-1929: la part de l'Autre [exposition, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 30 novembre 2000-11 mars 2001], Paris : Paris musées ; Diffusion, Actes sud, Distribution, 2000.

L'oubli afflige la mémoire: les anachronistes italiens : artolini baldo, Gandolfi Paola, Galliani Omar, [exposition, Saint-Priest, Galerie d'art contemporain, 1985], Saint-Priest : Galerie d'art contemporain, 1985.

BANDINI Mirella et FLECCHIA Piero, *I sei pittori di Torino: 1929-1931* [exposition, Aoste, Museo archeologico regionale, 24 avril-4 juillet 1999], Aoste : Musumeci, 1999.

BARILLI Renato, DAOLIO Roberto, *Una generazione postmoderna: iconici, aniconici, immagine elettronica* [exposition, Reggio Emilia, Civici musei, iconici : 14-29 avril 1984, aniconici : 5-20 mai 1984], Reggio Emilia : Civici musei, 1984.

BARILLI Renato et SOLMI Franco, *La Metafisica: gli Anni Venti* [exposition, Bologne, Galleria d'Arte Moderna, mai-août 1980], Bologne : Grafis Industrie Grafiche, 1980.

BONITO OLIVA Achille, *Tre o quattro artisti secchi*, Modène : Emilio Mazzoli, 1978.

DE BRAEKELEER Catherine, *La transavanguardia: Chia, Clemente, Cucchi, Paladino* [exposition, Centre de la gravure et de l'image imprimée, la ouvière, 26 septembre 2003- janvier 2004], Gand : Snoeck, 2003.

DE FEO Giovanna, *Arte astratta italiana, 1909-1959* [exposition, Rome, Galleria nazionale d'arte moderna, 2 avril-11 mai 1980], Rome : De Luca, 1980.

GALERIE PAUL MAENZ, *Arte cifra: Chia, Clemente, De Maria, Longobardi, Paladino, Tatafiore.*, Cologne : P. Maenz, 1979.

GIANELLI Ida, *Transavanguardia* [Exposition, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 13 novembre 2002-23 marzo 2003], Milan : Skira, 2002.

GRAMICCIA Roberto, *La Nuova scuola romana: i sei artisti di via degli Ausoni*, Roma : Editori riuniti, 2005.

GUALINO Cesarina, FAGIOLO DELL'ARCO Maurizio, MARCONI Beatrice, *Cesarina Gualino e i suoi amici*, [exposition, Venise, Accademia Nazionale di San Luca]; Venise : Accademia nazionale di San Luca ; Marsilio, 1997.

LANCIONI Daniela, *San Lorenzo: Bruno Ceccobelli, Gianni Dessì, Giuseppe Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella, Marco Tirelli*, Rome : Incontri internazionali d'arte, 2006.

PICASSO Pablo, MANTURA Bruno, MATTIROLO Anna, VILLARI Anna, *Picasso 1937-1953: gli anni dell'apogeo in Italia* [exposition, Rome, Galleria nazionale d'arte moderna, 12 décembre 1998-15

mars 1999], Turin ; Rome : . Allemandi per il Ministero per i beni e le attività culturali ; 1998.

PICASSO Pablo et VENTURI Lionello, Mostra di Pablo Picasso [exposition, Rome Galleria Nazionale d'arte moderna 1953], Rome : De Luca Editore, 1953.

SPADINI Armando, ROSAZZA FERRARIS Patrizia, TITONEL Lela, *Spadini* [exposition, Rome, Galleria nazionale d'arte moderna, 24 novembre 1983-22 janvier 1984], Milan : Electa, 1983.

TAPIÉ Michel et GALERIE NINA DAUSSET, *Véhémences confrontées: Galerie Nina Dausset : du 8 mars au 31 mars 1951 : Bryen ... [et al.]*, Paris : La Galerie, 1951.

Articles de revue

BONITO OLIVA Achille, « *La Trans-avanguardia italiana* », *Flash Art*, Rome, n° 92-93, octobre-novembre 1979

WARNOD André, « L'État et l'art vivant », *Comoedia*, Paris, 27 janvier 1925.

AUTRES RÉFÉRENCES

NAMUTH Hans et POLLOCK Jackson, *L'atelier de Jackson Pollock*, Paris : Macula/Pierre Brochet, 1978.

BORELLO Enrico et VEZZANI Adrio, *Non solo amarena: il caso Fabbri nella pubblicità*, Firenze : Alinea, 2000.

GRASSO Aldo, *Enciclopedia della televisione*, Milano : Garzanti, 2002.

Liste des œuvres reproduites

Fig. 1 : Giorgio de Chirico – *Hector et Andromaque*

1917, huile sur toile, 90 x 60 cm, collection particulière, Milan, Italie

Fig. 2 : Carlo Carrà – *Figlie di Lot*

1919, huile sur toile, 110 x 80 cm, collection particulière

Fig. 3 : Armando Spadini – *Bambini che studiano*

1918, huile sur toile, 61 x 82 cm, collection *Banca d'Italia*, Rome, Italie

Fig. 4 : Antonio Donghi – *La canzonettista*

1925, huile sur toile, 148 x 100 cm, collection particulière

Fig. 5 : Francesco Trombadori – *Ritratto di signorina*

1923, huile sur toile, œuvre perdue

Fig. 6 : Carlo Socrate - *Ritratto di Margherita Sarfatti con la figlia Fiammetta*

1929, huile sur toile, 48 x 46 cm, *Collezione Antonio e Marina Forchino*, Turin, Italie

Fig. 7 : Scipione – *Sensazioni olfattive alla Quadriennale*

L'Italia Letteraria, Rome, Italie, 15 février 1931, p. 3

Fig. 8 : Scipione – *Ritratto del Cardinal Vannutelli (il Cardinal Decano)*

1930, huile sur toile, 133,7 x 117,3 cm, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea*, Rome, Italie

Fig. 9 : Scipione – *Piazza Navona*

1930, huile sur toile, 80 x 82 cm, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea*, Rome, Italie

Fig. 10 : Scipione – *La Piovra (I molluschi : Pierina è arrivata in una grande città)*

1929, huile sur toile, 60 x 71 cm, *Collezione Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata*, Macerata, Italie

Fig. 11 : Henri Rousseau – *Pour fêter bébé*

1903, huile sur toile, 100 x 81 cm, *Kunstmuseum*, Winterthour, Suisse

Fig. 12 : Antonietta Raphaël – *Simona In Fasce*

1928, huile sur toile, 57 x 36 cm, collection particulière, Palerme, Italie

Fig. 13 : Gisberto Cerrachini – *Famiglia*

1923-1932, huile sur toile, 176 x 203 cm, collection particulière, Rome, Italie

Fig. 14 : Emanuele Cavalli – *L'Amicizia - Nuotatori*

1933, huile sur toile, 120 x 150 cm, *Museo Comunale*, Anticoli Corrado, Italie

Fig. 15 : Corrado Cagli – *Spedizione Punitiva*

Dessin perdu, dimensions inconnues

Fig. 16

Giorgio de Chirico – *Gladiateurs au repos*

1929, huile sur toile, 157 x 198 cm, collection Gian Enzo Sperone, Suisse

- Fig. 17 :** Emanuele Cavalli – *Icaro*
1932, huile sur toile, 90 x 130 cm, œuvre détruite
- Fig. 18 :** Corrado Cagli – *Veduta allegorica di Roma*
1937, huile et tempera sur panneau de contreplaqué, 240 x 200 cm, Archivio Cagli, Rome, Italie
- Fig. 19 :** Giuseppe Capogrossi – *Ballo sul Fiume*
1936, huile sur toile, 140 x 172 cm, collection particulière, Rome, Italie
- Fig. 20 :** Mario Mafai – *La lezione di piano*
1934, huile sur toile, 148 x 122 cm, collection particulière, Rome, Italie
- Fig. 21 :** Corrado Cagli – *Cronache del tempo*
1935, huile sur panneau, œuvres perdues
- Fig. 22 :** Scipione – *Il risveglio della bionda sirena*
1929, huile sur toile, 80,5 x 100,2 cm, collection particulière
- Fig. 23 :** Alberto Ziveri – *Composizione*
1933, huile sur panneau, 150 x 105 cm, collection particulière, Rome, Italie
- Fig. 24**
Alberto Ziveri – *Riposo, donna che si trucca*
1938, huile sur toile, 70 x 50 cm
collection particulière, Rome
- Fig. 25 :** Mario Mafai – *La comparsa*
1937, huile sur toile, 100 x 80 cm, collection Claudio et Elena Cerasi, Rome, Italie
- Fig. 26 :** Alberto Ziveri – *Giuditta e Oloferne*
1943, huile sur toile, 189 x 183 cm, collection Natale, Rome, Italie
- Fig. 27 :** Afro Basaldella – *Rovine*
1935, huile sur toile, 60 x 73 cm, collection particulière, Milan, Italie
- Fig. 28 :** Afro Basaldella – *Demolizioni*
1939, huile sur toile, 60 x 73 cm, *Galleria Arte Moderna Roma Capitale*, Rome, Italie
- Fig. 29 :** Giuseppe Capogrossi – *Casa in demolizione*
1927, huile sur toile, 42 x 37 cm, collection particulière, Milan, Italie
- Fig. 30 :** Mario Mafai – *Demolizioni di via Giulia*
1937, huile sur toile, 62 x 69 cm, *Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea*, Rome, Italie
- Fig. 31 :** Antonietta Raphaël – *Fuga da Sodoma*
1935-1936, gesso peint, hauteur : 240 cm, collection particulière, Rome, Italie
- Fig. 32 :** Pericle Fazzini – *Ritratto di Ungaretti*
1936, sculpture sur bois, 56 x 55 x 36 cm, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea*, Rome, Italie
- Fig. 33 :** Renato Guttuso – *La fuga dall' Etna*
1938, huile sur toile, 144 x 254 cm, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea*, Rome, Italie

- Fig. 34 :** Renato Guttuso – *Miliziano a riposo (Ritratto di Antonello Trombadori)*
1937, huile sur toile, 40 x 50 cm, collection particulière, Rome, Italie
- Fig. 35 :** Mario Mafai – *Trionfo di Cesare* (esquisse)
Vers 1938, huile sur toile appliquée sur carton, 47,5 x 64 cm, collection N.M. De Angelis
- Fig. 36 :** Scipione – *La via che porta a San Pietro*
1930, huile sur toile, 41,5 x 49 cm, *Galleria Comunale*, Rome, Italie
- Fig. 37 :** Antonio Donghi – *Donna alla toilette*
1930, huile sur toile, 71 x 48 cm, *Galleria Comunale*, Rome, Italie
- Fig. 38 :** Roberto Melli – *Riposo (Interno)*
1944, huile sur toile, 58 x 46 cm, collection particulière, Rome, Italie
- Fig. 39 :** Renato Guttuso – *Crocifissione*
1941, huile sur toile, 100 x 200 cm, *Galleria Nazionale Arte Moderna e Contemporanea*, Rome, Italie
- Fig. 40 :** Mario Mafai – *Modelli nello studio*
1940, huile sur toile, 164 x 125,5 cm, *Pinacoteca di Brera*, Milan, Italie
- Fig. 41 :** Ferruccio Ferrazzi – *La stanza*
1943-1946, huile sur toile, 121 x 151 cm, *Archivio Ferrazzi*, Rome, Italie
- Fig. 42 :** Mario Mafai – *Corteo (Fantasia)*
1942, huile sur toile, 112 x 142 cm, collection particulière
- Fig. 43 :** Leoncillo Leonardi – *Madre romana assassinata dai fascisti*
1944, céramique polychrome, 13 x 48 x 23 cm, collection particulière, Rome, Italie
- Fig. 44 :** Antonio Donghi – *Caccia alle allodole*
1942, huile sur toile, 107 x 80 cm, *Collezione Unicredit Banca di Roma*, Rome, Italie
- Fig. 45 :** Mario Mafai – *Nudo in riposo*
1933, huile sur panneau, 98 x 145 cm, *Galleria Nazionale Arte Moderna e Contemporanea*, Rome, Italie
- Fig. 46 :** Mario Mafai – *La strada*
1946, huile sur toile, 76 x 103 cm, collection de la Ville de Pise, Italie
- Fig. 47 :** Renzo Vespignani – *Macerie*
1945, encre de chine sur papier, 32 x 24 cm, collection particulière
- Fig. 48 :** Francesco Trombadori – *Trinita dei Monti*
1959, huile sur toile, 60 x 40 cm, collection Donatella Trombadori, Rome, Italie
- Fig. 49 :** Mirko Basaldella – *Portail pour le Mémorial des Fosses Ardeatines*
1950-1951, bronze, Mausolée des Fosses Ardeatines, Rome, Italie
- Fig. 50 :** Renato Marino Mazzacurati – *Gerarchie*
1944-1945, bronze ciselé, hauteur : 147 cm, *Musei civici*, Reggio Emilia, Italie
- Fig. 51 :** Renato Marino Mazzacurati – *Monumento al Partigiano*
1953-1956, bronze, *Piazzale della Patria*, Parme, Italie

Fig. 52 : Renato Marino Mazzacurati – *Monumento ai Martiri*
1960, bronze, Place des Martyrs, Beyrouth, Liban

Fig. 53 : Giuseppe Capogrossi – *Superficie 512*
1963, huile sur toile, 200 x 300 cm, *Galleria Nazionale Arte Moderna e Contemporanea*, Rome, Italie

Fig. 54 : Giuseppe Capogrossi – *Illusionista di campagna*
1938, huile sur toile, 113 x 97 cm, collection Assitalia, Rome, Italie

Fig. 55 : Carlo Levi – *Anna Magnani*
1954, huile sur toile, 92 x 72,5 cm, Fondation Carlo Levi, Rome, Italie

Fig. 56 : Mario Mafai – *Rinascere*
1959, huile sur toile, 100 x 100 cm, *Collezione Unicredit Banca di Roma*, Rome, Italie

Fig. 57 : Franco Gentilini – *Giovani in riva al mare*
1934, tempera sur toile, 162 x 130 cm, *Galleria comunale arte moderna*, Rome, Italie

Fig. 58 : Francesco Trombadori – *Ritratto di Antonello*
1932, huile sur panneau, 50 x 40 cm, collection Duccio Trombadori, Rome, Italie

Fig. 59 : Renato Guttuso – *Occupazione delle terre incolte di Sicilia*
1949-1950, huile sur toile, 270 x 330 cm, *Stiftung Archiv der Akademie der Künste Kunstsammlung*, Berlin, Allemagne

Fig. 60 : Francesco Trombadori – *Siracusa mia!*
1919, huile sur toile, 100 x 109 cm, collection particulière, Rome, Italie

Fig. 61 : Francesco Trombadori – *La Fonte Aretusa*
1956, huile sur toile, 87 x 80 cm, collection Donatella Trombadori, Rome, Italie

Fig. 62 : Renato Guttuso – *Boogie-Woogie*
1953, huile sur toile, 169 x 205 cm, *Museo Arte e Contemporanea di Trento e Rovereto*, Rovereto, Italie

Fig. 63 : Corrado Cagli – *Imperatori (Giulio Cesare, Traiano, Augusto)*
1935, tempera à l'encaustique sur toile, 234 x 155,5 cm, *Galleria d'Arte Moderna*, Turin, Italie

Fig. 64 : Alberto Ziveri – *Cocomeraro*
1942, huile sur toile, 52,6 x 62 cm, collection particulière

Fig. 65 : Alberto Ziveri – *Faustina*
1939, huile sur toile appliquée sur tableau, 96 x 70 cm, collection particulière, Rome, Italie

Fig. 66 : Giacomo Manzù – *Porta della Morte*
1952-1964, bronze, Saint-Pierre de Rome, Vatican

Fig. 67 : Renato Marino Mazzacurati – *Santa Barbara*
1967, mosaïque, Église Santa Barbara, Colleferro, Italie

Fig. 68 : Scipione – *Il principe cattolico (L'assistente al soglio)*
1929-1930, huile sur toile, 52,5 x 35,5 cm, *Musei vaticani*, Vatican

Fig. 69 : Pericle Fazzini – *Resurrezione*
1970-1975, bronze, 700 x 2000 x 300 cm, *Aula Nervi*, Vatican

- Fig. 70 :** Scipione – *Uomini che si voltano*
1930, huile sur toile, 99,8 x 79,5 cm, *Galleria Nazionale Arte Moderna e Contemporanea*, Rome, Italie
- Fig. 71 :** Sandro Chia – *Figura galante*
1981, huile sur toile, 215,9 x 195,6 cm, collection particulière, Rome, Italie
- Fig. 72 :** Toti Scialoja – *Veduta con la cupola dell'Hotel Excelsior*
1943, huile sur toile, 55 x 55 cm, collection particulière, Rome, Italie
- Fig. 73 :** Alberto Ziveri – *Danae*
1943, huile sur toile, 132 x 155 cm, collection particulière, Rome, Italie
- Fig. 74 :** Rembrandt – *Danaë*
1636-1643, huile sur toile, 185 x 202,5 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie
- Fig. 75 :** Scipione – *La Disputa (I Dioscuri)*
1931, encre et aquarelle sur papier, collection particulière
- Fig. 76 :** Antonio Donghi – *Piccoli saltimbanchi*
1938, huile sur toile, 90 x 70 cm, collection Claudio et Elena Cerasi, Rome, Italie
- Fig. 77 :** Guglielmo Janni – *San Sebastiano*
Vers 1927, huile sur toile, 194 x 100 cm, collection Claudio et Elena Cerasi, Rome, Italie
- Fig. 78 :** Scipione – *Il profeta in vista di Gerusalemme*
1930, huile sur panneau, 42 x 46,7 cm, collection Iannacone, Milan, Italie
- Fig. 79 :** Paola Gandolfi – *Non essere visti*
1993, huile sur toile, 110 x 70 cm, collection Claudio et Elena Cerasi, Rome, Italie
- Fig. 80 :** Antonietta Raphaël – *La pettinatrice*
1960, huile sur toile, 97,5 x 72,5 cm, collection Claudio et Elena Cerasi, Rome, Italie
- Fig. 81 :** Alberto Ziveri – *Postribolo*
1945, huile sur toile, 100 x 125 cm, *Museo del Novecento*, Milan, Italie
- Fig. 82 :** Fausto Pirandello – *Donne sulla scala ou Scala*
1934, huile sur toile, 190 x 152 cm, collection particulière



Fig. 1

Giorgio de Chirico – *Hector et Andromaque*

1917, huile sur toile, 90 x 60 cm

Collection particulière, Milan, Italie



Fig. 2

Carlo Carrà – *Figlie di Lot*
1919, huile sur toile, 110 x 80 cm
Collection particulière



Fig. 3

Armando Spadini – *Bambini che studiano*

1918, huile sur toile, 61 x 82 cm

Collection *Banca d'Italia*, Rome, Italie

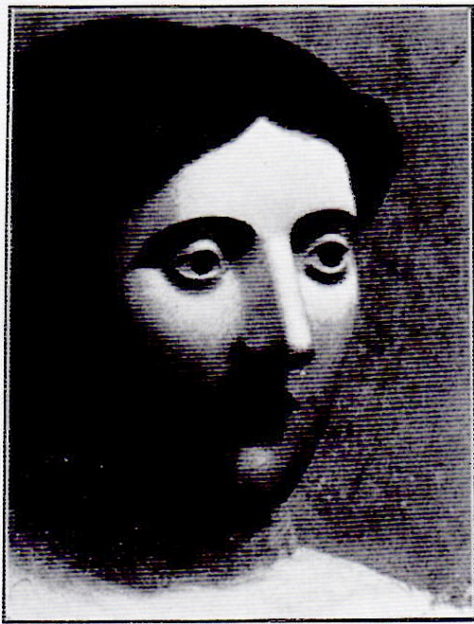


Fig. 4

Antonio Donghi – *La canzonettista*

1925, huile sur toile, 148 x 100 cm

Collection particulière



PAUL PICASSO: Ritratto di donna.

64



FRANCESCO TROMBADORI: Ritratto di Signorina.

65

Fig. 5

Francesco Trombadori – *Ritratto di signorina*

1923, huile sur toile

Œuvre perdue, d'après le catalogue de la deuxième Biennale romaine

Reproduit dans dir. Francesca Romana-Morelli, *Scuola romana. Artisti a Roma tra le due guerre*, Musei di Villa Torlonia, Rome, 2008, p. 83.



Fig. 6

Carlo Socrate - *Ritratto di Margherita Sarfatti con la figlia Fiammetta*

1929, Huile sur toile, 48 x 46 cm

Collezione Antonio e Marina Forchino, Turin, Italie



Fig. 7

Scipione – *Sensazioni olfattive alla Quadriennale*

L'Italia Letteraria, Rome, Italie

15 février 1931, p.3



Fig. 8

Scipione – *Ritratto del Cardinal Vannutelli (il Cardinal Decano)*

1930, huile sur toile, 133,7 x 117,3 cm

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome, Italie



Fig. 9

Scipione – *Piazza Navona*

1930, huile sur toile, 80 x 82 cm

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome, Italie



Fig. 10

Scipione – *La Piovra (I molluschi : Pierina è arrivata in una grande città)*

1929, huile sur toile, 60 x 71 cm

Collezione Cassa di Risparmio della Provincia di Macerata, Macerata, Italie



Fig. 11

Henri Rousseau – *Pour fêter bébé*
1903, huile sur toile, 100 x 81 cm
Kunstmuseum, Winterthour, Suisse



Fig. 12

Antonietta Raphaël – *Simona In Fasce*

1928, huile sur toile, 57 x 36 cm

Collection particulière, Palerme, Italie



Fig. 13

Gisberto Cerrachini – *Famiglia*

1923-1932, huile sur toile, 176 x 203 cm

Collection particulière, Rome, Italie



Fig. 14

Emanuele Cavalli – *L'Amicizia - Nuotatori*

1933, huile sur toile, 120 x 150 cm

Museo Comunale, Anticoli Corrado, Italie

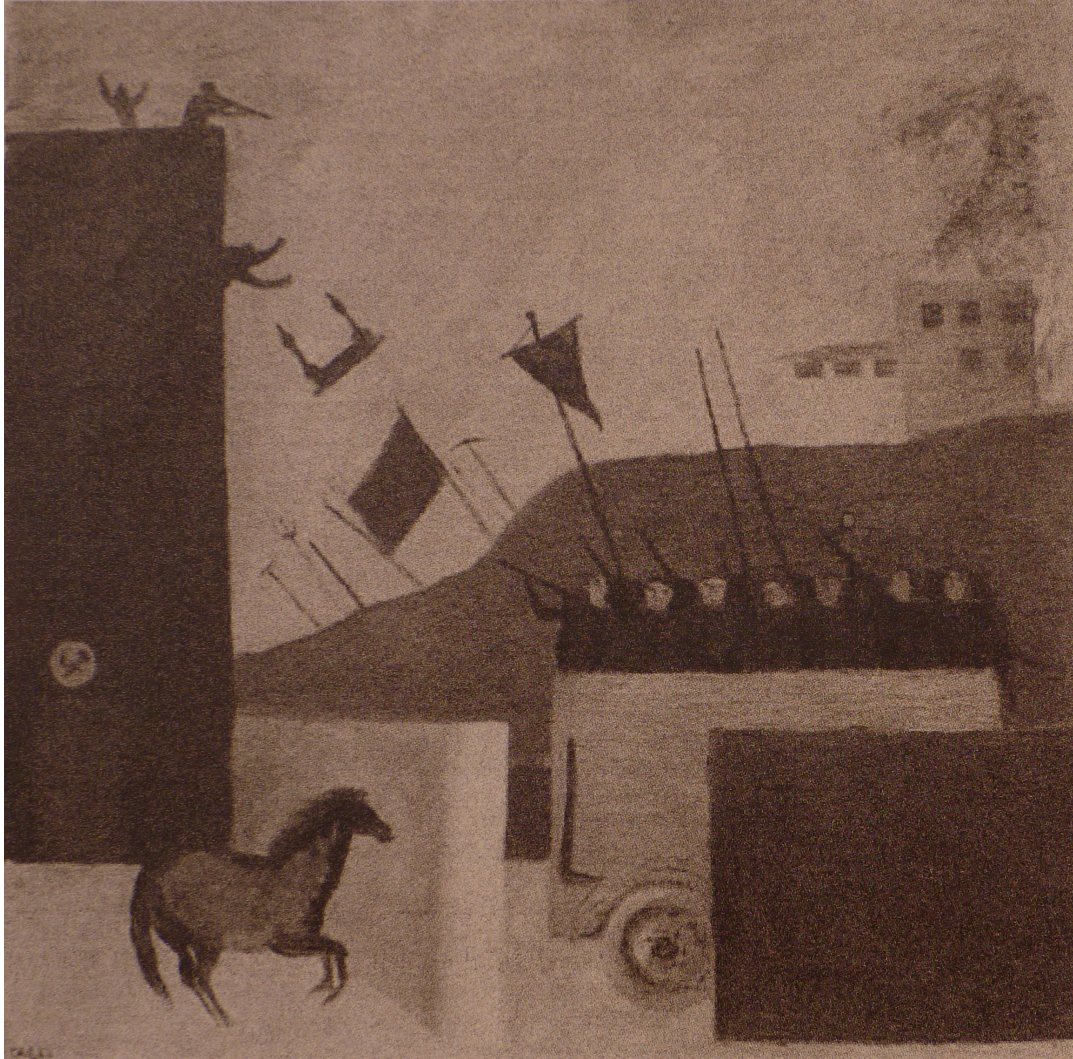


Fig. 15

Corrado Cagli – *Spedizione Punitiva*

Dessin perdu, dimensions inconnues

Reproduit dans « *Tre giovani pittori romani : Cagli, Capogrossi, Cavalli, presentazione di P.M. Bardi* », *Bollettino della Galleria del Millione*, Milan, 21 février – 5 mars 1933, n.p.



Fig. 16

Giorgio de Chirico – *Gladiateurs au repos*

1929, huile sur toile, 157 x 198 cm

Collection Gian Enzo Sperone, Suisse



Fig. 17

Emanuele Cavalli – *Icaro*

1932, huile sur toile, 90 x 130 cm

Œuvre détruite, reproduite dans *dir.* Fabio Benzi, Emanuele Cavalli, *op. cit.* p. 89.



Fig. 18

Corrado Cagli – *Veduta allegorica di Roma*

1937, huile et tempera sur panneau de contreplaqué, 240 x 200 cm

Archivio Cagli, Rome, Italie



Fig. 19

Giuseppe Capogrossi – *Ballo sul Fiume*

1936, huile sur toile, 140 x 172 cm

Collection particulière, Rome, Italie



Fig. 20

Mario Mafai – *La lezione di piano*
1934, huile sur toile, 148 x 122 cm
Collection particulière, Rome, Italie



Fig. 21

Corrado Cagli – *Cronache del tempo*

1935, huile sur panneau, œuvres perdues

Reproduites dans Fabio Benzi, *Cagli*, Skira, Milan, 2006, p. 30-31.



Fig. 22

Scipione – *Il risveglio della bionda sirena*

1929, huile sur toile, 80,5 x 100,2 cm

Collection particulière



Fig. 23

Alberto Ziveri – *Composizione*
1933, huile sur panneau, 150 x 105 cm
Collection particulière, Rome, Italie



Fig. 24

Alberto Ziveri – *Riposo, donna che si trucca*

1938, huile sur toile, 70 x 50 cm

Collection particulière, Rome



Fig. 25

Mario Mafai – *La comparsa*

1937, huile sur toile, 100 x 80 cm

Collection Claudio et Elena Cerasi, Rome, Italie



Fig. 26

Alberto Ziveri – *Giuditta e Oloferne*

1943, huile sur toile, 189 x 183 cm

Collection Natale, Rome, Italie



Fig. 27

Afro Basaldella – *Rovine*

1935, huile sur toile, 60 x 73 cm

Collection particulière, Milan, Italie



Fig. 28

Afro Basaldella – *Demolizioni*

1939, huile sur toile, 60 x 73 cm

Galleria Arte Moderna Roma Capitale, Rome, Italie



Fig. 29

Giuseppe Capogrossi – *Casa in demolizione*

1927, huile sur toile, 42 x 37 cm

Collection particulière, Milan, Italie



Fig. 30

Mario Mafai – *Demolizioni di via Giulia*

1937, huile sur toile, 62 x 69 cm

Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome, Italie



Fig. 31

Antonietta Raphaël – *Fuga da Sodoma*
1935-1936, gesso peint, hauteur : 240 cm
Collection particulière, Rome, Italie

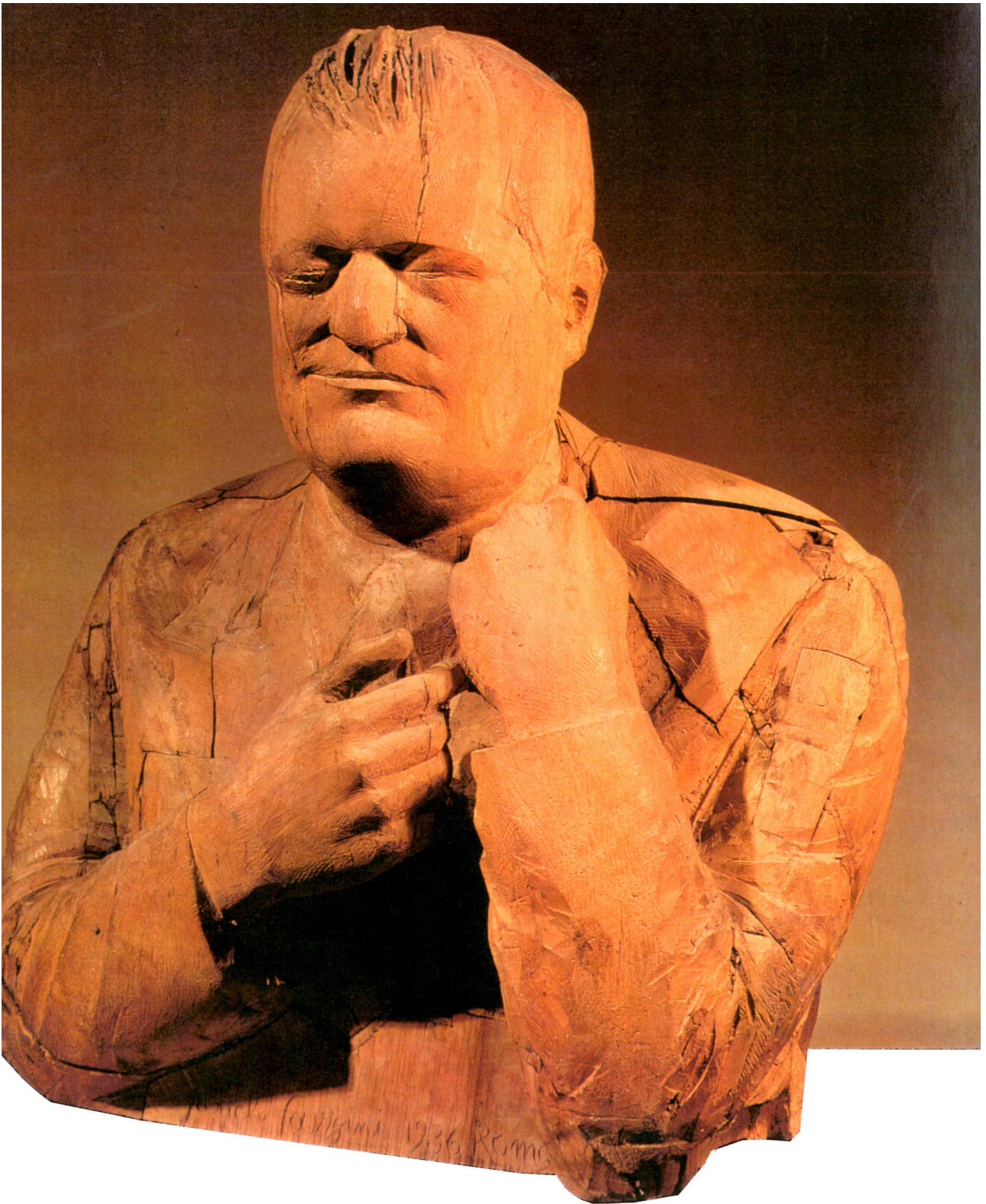


Fig. 32

Pericle Fazzini – *Ritratto di Ungaretti*

1936, sculpture sur bois, 56 x 55 x 36 cm

Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome, Italie



Fig. 33

Renato Guttuso – *La fuga dall' Etna*

1938, huile sur toile, 144 x 254 cm

GNAM, Rome, Italie



Fig. 34

Renato Guttuso – *Miliziano a riposo (Ritratto di Antonello Trombadori)*

1937, huile sur toile, 40 x 50 cm

Collection particulière, Rome, Italie



Fig. 35

Mario Mafai – *Trionfo di Cesare* (esquisse)

Vers 1938, huile sur toile appliquée sur carton, 47,5 x 64 cm

Collection N.M. De Angelis



Fig. 36

Scipione – *La via che porta a San Pietro*

1930, huile sur toile, 41,5 x 49 cm

Galleria Comunale, Rome, Italie



Fig. 37

Antonio Donghi – *Donna alla toilette*

1930, huile sur toile, 71 x 48 cm

Galleria Comunale, Rome, Italie



Fig. 38

Roberto Melli – *Riposo (Interno)*
1944, huile sur toile, 58 x 46 cm
Collection particulière, Rome, Italie



Fig. 39

Renato Guttuso – *Crocifissione*

1941, huile sur toile, 100 x 200 cm

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, Italie



Fig. 40

Mario Mafai – *Modelli nello studio*
1940, huile sur toile, 164 x 125,5 cm
Pinacoteca di Brera, Milan, Italie



Fig. 41

Ferruccio Ferrazzi – *La stanza*
1943-1946, huile sur toile, 121 x 151 cm
Archivio Ferrazzi, Rome, Italie

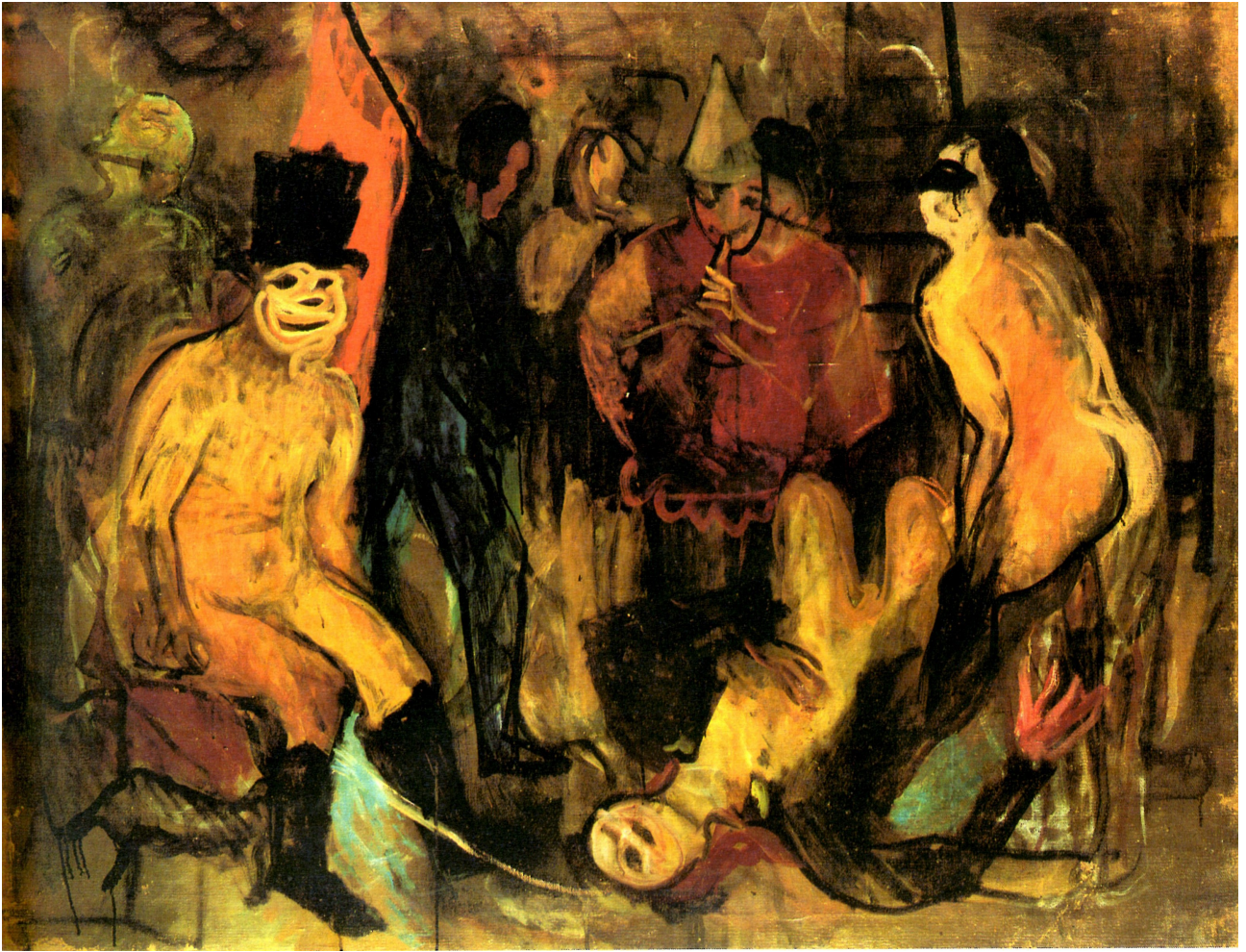


Fig. 42

Mario Mafai – *Corteo (Fantasia)*
1942, huile sur toile, 112 x 142 cm
Collection particulière



Fig. 43

Leoncillo Leonardi – *Madre romana assassinata dai fascisti*

1944, céramique polychrome, 13 x 48 x 23 cm

Collection particulière, Rome, Italie



Fig. 44

Antonio Donghi – *Caccia alle allodole*

1942, huile sur toile, 107 x 80 cm

Collezione Unicredit Banca di Roma, Rome, Italie



Fig. 45

Mario Mafai – *Nudo in riposo*

1933, huile sur panneau, 98 x 145 cm

Galleria Nazionale Arte Moderna e Contemporanea, Rome, Italie



Fig. 46

Mario Mafai – *La strada*

1946, huile sur toile, 76 x 103 cm

Collection de la Ville de Pise, Italie

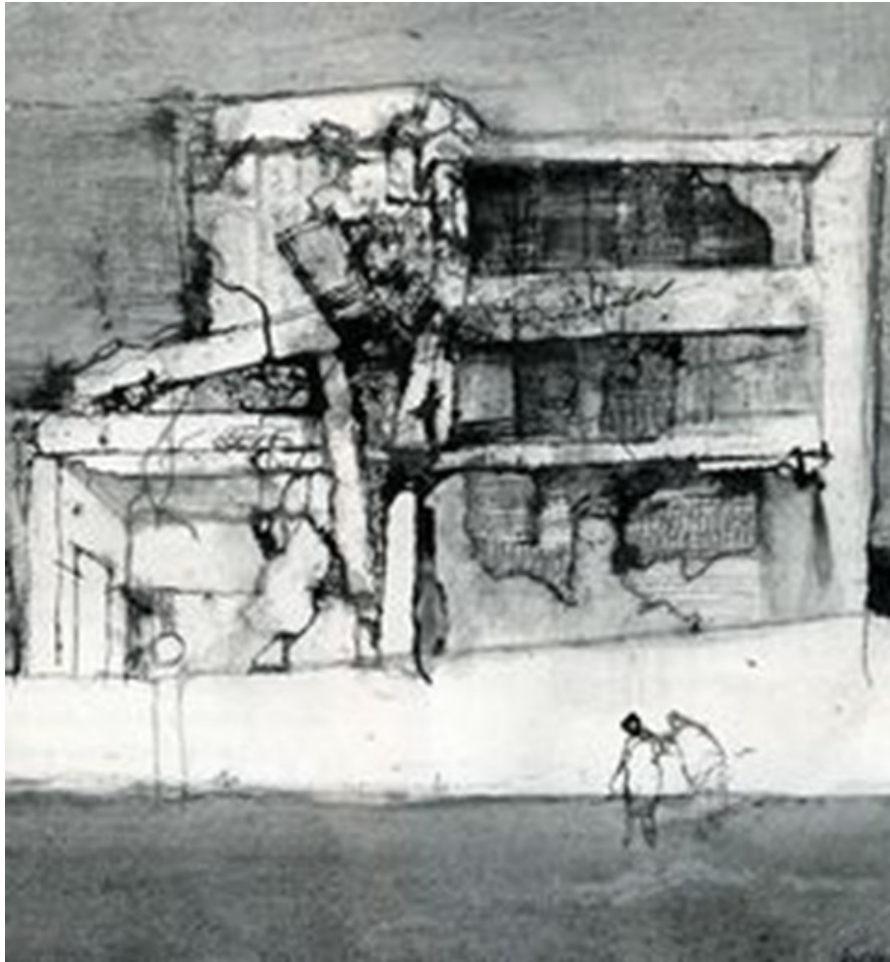


Fig 47

Renzo Vespignani – *Macerie*

1945, encre de chine sur papier, 32 x 24 cm

Collection particulière



Fig. 48

Francesco Trombadori – *Trinita dei Monti*

1959, huile sur toile, 60 x 40 cm

Collection Donatella Trombadori, Rome, Italie



Fig. 49

Mirko Basaldella – *Portail pour le Mémorial des Fosses Ardeatine*

1950-1951, bronze

Mausolée des Fosses Ardeatines, Rome, Italie



Fig. 50

Renato Marino Mazzacurati – *Gerarchie*
1944-1945, bronze ciselé, hauteur :147 cm
Musei civici, Reggio Emilia, Italie



Fig. 51

Renato Marino Mazzacurati – *Monumento al Partigiano*

1953-1956, bronze

Piazzale della Patria, Parme, Italie



Fig. 52

Renato Marino Mazzacurati – *Monumento ai Martiri*

1960, bronze

Place des Martyrs, Beyrouth, Liban



Fig. 53

Giuseppe Capogrossi – *Superficie 512*

1963, huile sur toile, 200 x 300 cm

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, Italie



Fig. 54

Giuseppe Capogrossi – *Illusionista di campagna*

1938, huile sur toile, 113 x 97 cm

Collection Assitalia, Rome, Italie



Fig. 55

Carlo Levi – *Anna Magnani*
1954, huile sur toile, 92 x 72,5 cm
Fondation Carlo Levi, Rome, Italie



Fig. 56

Mario Mafai – *Rinascere*

1959, huile sur toile, 100 x 100 cm

Collection *Banca d'Italia*, Rome, Italie



Fig. 57

Franco Gentilini – *Giovani in riva al mare*

1934, tempera sur toile, 162 x 130 cm

Galleria comunale arte moderna, Rome, Italie

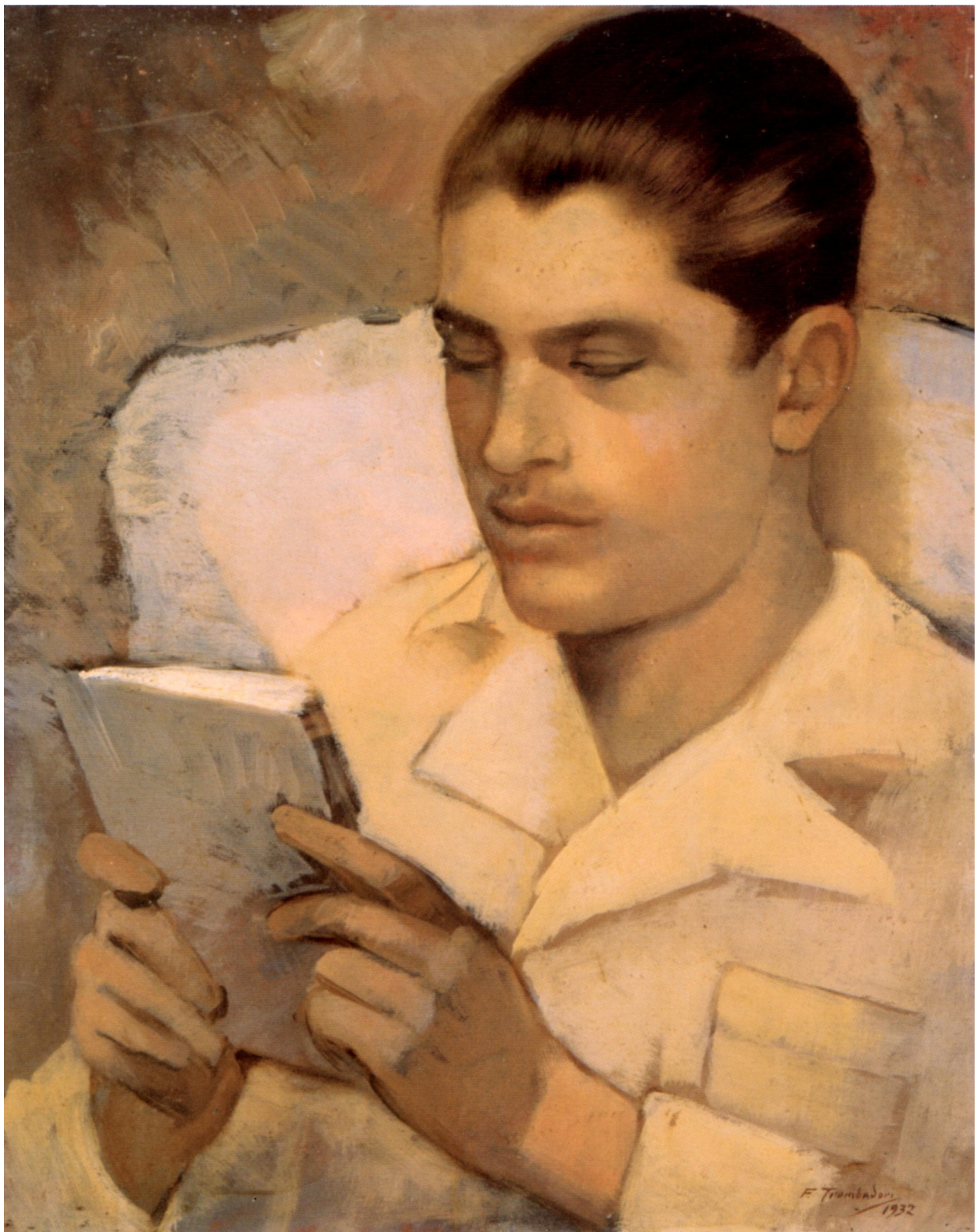


Fig. 58

Francesco Trombadori – *Ritratto di Antonello*
1932, huile sur panneau, 50 x 40 cm
Collection Duccio Trombadori, Rome, Italie



Fig. 59

Renato Guttuso – *Occupazione delle terre incolte di Sicilia*

1949-1950, huile sur toile, 270 x 330 cm

Stiftung Archiv der Akademie der Künste Kunstsammlung, Berlin, Allemagne



Fig. 60

Francesco Trombadori – *Siracusa mia!*

1919, huile sur toile, 100 x 109 cm

Collection particulière, Rome, Italie



Fig. 61

Francesco Trombadori – *La Fonte Aretusa*

1956, huile sur toile, 87 x 80 cm

Collection Donatella Trombadori, Rome, Italie



Fig. 62

Renato Guttuso – *Boogie-Woogie*

1953, huile sur toile, 169 x 205 cm

Museo Arte e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, Italie



Fig. 63

Corrado Cagli – *Imperatori (Giulio Cesare, Traiano, Augusto)*

1935, tempera à l'encaustique sur toile, 234 x 155,5 cm

Galleria d'Arte Moderna, Turin, Italie



Fig. 64

Alberto Ziveri – *Cocomeraro*
1942, huile sur toile, 52,6 x 62 cm
Collection particulière



Fig 65

Alberto Ziveri – *Faustina*

1939, huile sur toile appliquée sur tableau, 96 x 70 cm

Collection particulière, Rome, Italie



Fig. 66

Giacomo Manzù – *Porta della Morte*

1952-1964, bronze

Saint-Pierre de Rome, Vatican



Fig. 67

Renato Marino Mazzacurati – *Santa Barbara*

1967, mosaïque

Eglise Santa Barbara, Colleferro, Italie



Fig. 68

Scipione – *Il principe cattolico (L'assistente al soglio)*

1929-1930, huile sur toile, 52,5 x 35,5 cm

Musei vaticani, Vatican



Fig. 69

Pericle Fazzini – *Resurrezione*

1970-1975, bronze, 700 x 2000 x 300 cm

Aula Nervi, Vatican



Fig. 70

Scipione – *Uomini che si voltano*

1930, huile sur toile, 99,8 x 79,5 cm

Galleria Nazionale Arte Moderna e Contemporanea, Rome, Italie



Fig. 71

Sandro Chia – *Figura galante*

1981, huile sur toile, 215,9 x 195,6 cm

Collection particulière, Rome, Italie



Fig. 72

Toti Scialoja – *Veduta con la cupola dell'Hotel Excelsior*

1943, huile sur toile, 55 x 55 cm

Collection particulière, Rome, Italie



Fig. 73

Alberto Ziveri – *Danae*

1943, huile sur toile, 132 x 155 cm

Collection particulière, Rome, Italie



Fig. 74

Rembrandt – *Danaë*

1636-1643, huile sur toile, 185 x 202,5 cm

Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, Russie



Fig. 75

Scipione – *La Disputa (I Dioscuri)*

1931, encre et aquarelle sur papier

Collection particulière



Fig. 76

Antonio Donghi – *Piccoli saltimbanchi*

1938, huile sur toile, 90 x 70 cm

Collection Claudio et Elena Cerasi, Rome, Italie

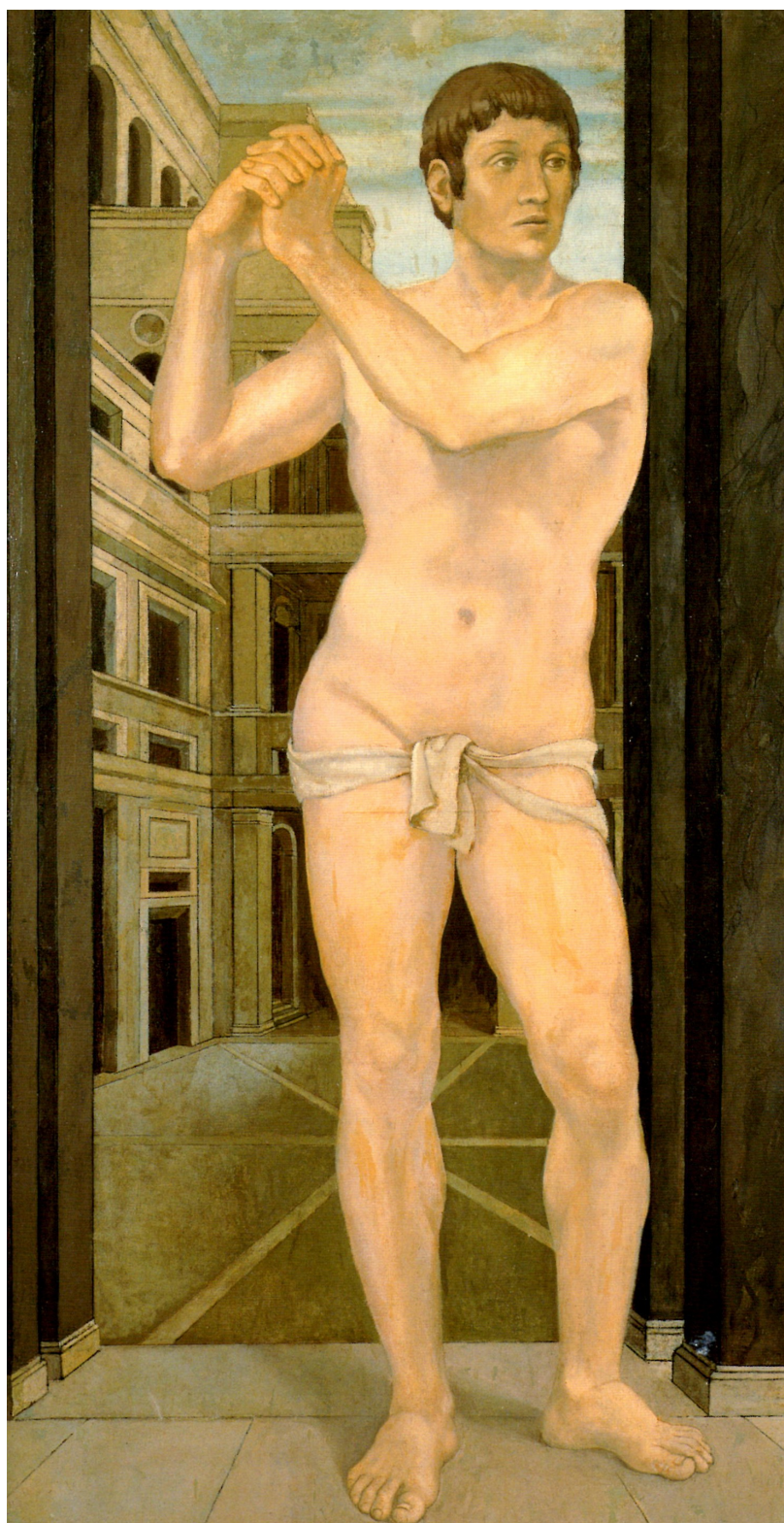


Fig. 77

Guglielmo Janni – *San Sebastiano*

Vers 1927, huile sur toile, 194 x 100 cm

Collection Claudio et Elena Cerasi, Rome, Italie



Fig. 78

Scipione – *Il profeta in vista di Gerusalemme*

1930, huile sur panneau, 42 x 46,7 cm

Collezione Iannacone, Milan, Italie



Fig. 79

Paola Gandolfi – *Non essere visti*

1993, huile sur toile, 110 x 70 cm

Collezione Claudio e Elena Cerasi, Rome, Italie

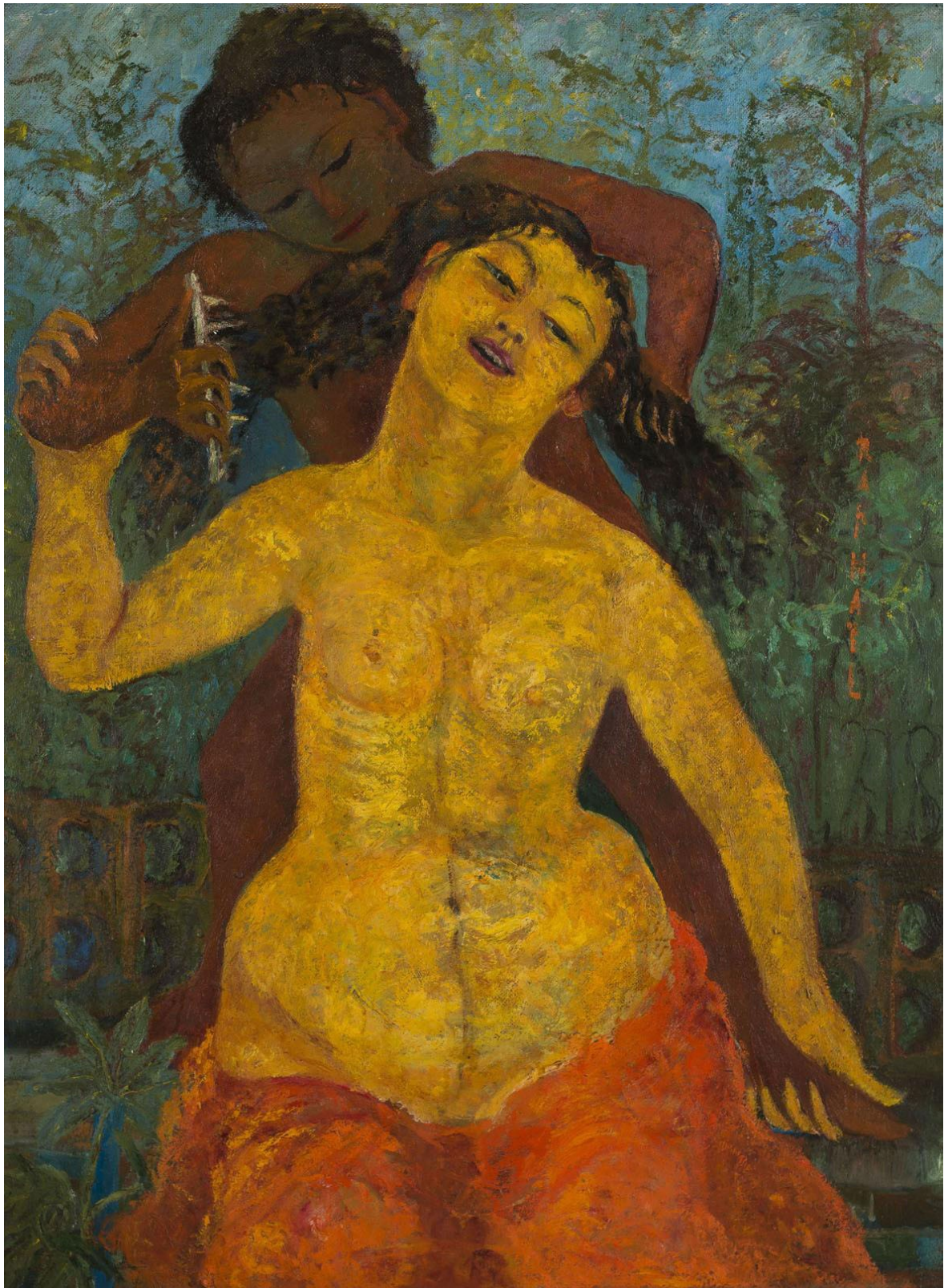


Fig. 80

Antonietta Raphaël – *La pettinatrice*

1960, huile sur toile, 97,5 x 72,5 cm

Collection Claudio et Elena Cerasi, Rome, Italie

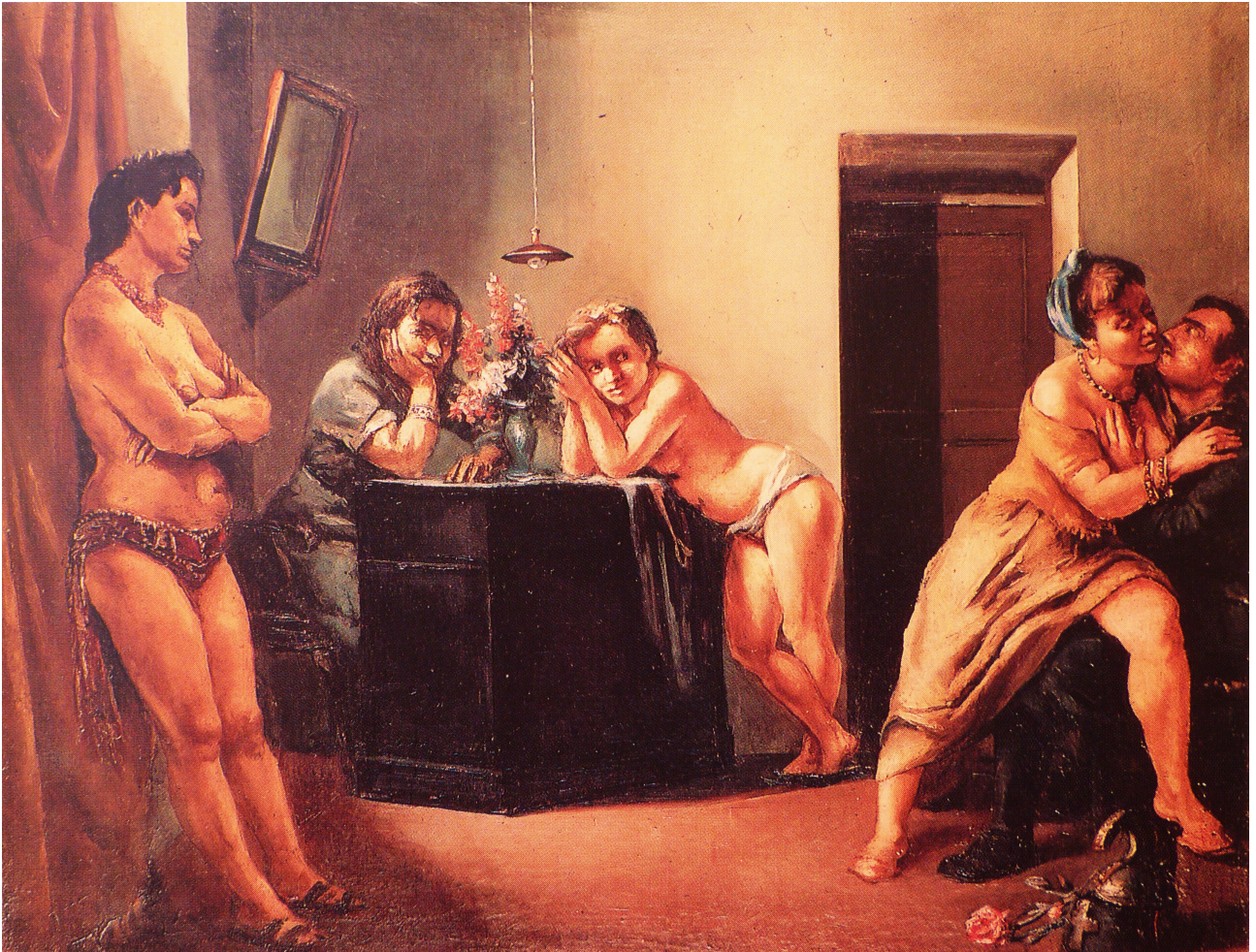


Fig. 81

Alberto Ziveri – *Postribolo*
1945, huile sur toile, 100 x 125 cm
Museo del Novecento, Milan, Italie



Fig. 82

Fausto Pirandello – *Donne sulla scala* ou *Scala*

1934, huile sur toile, 190 x 152 cm

Collection particulière

Documents

Annexe 1 – Chronologie

Plusieurs ouvrages contiennent des chronologies de l'École romaine dans son contexte jusqu'en 1945 mais peu nombreux¹⁵²² sont ceux qui en proposent pour la seconde moitié du XX^{ème} siècle.

Date	Histoire politique	Histoire artistique et culturelle
1945	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Fin avril</u> : insurrection générale à l'instigation du CLNAI pour libérer les villes du Nord • <u>28 avril</u> : exécution de Benito Mussolini. Son cadavre est exposé à la foule sur la Piazza Loretto à Milan. • <u>Juillet-août</u> : le Parti Socialiste Italien (PSI) décide d'adopter une politique d'unité d'action avec le Parti Communiste Italien (PCI) • <u>Décembre</u> : formation du premier gouvernement d'Alcide De Gasperi (Démodratie Chrétienne (DC)) 	<ul style="list-style-type: none"> • Naissance de la <i>Libera Associazione Arti Figurative</i>. L'association ne dure que quelques mois. Création de l'<i>Art Club</i> • Roberto Melli obtient un poste à l'Académie des Beaux Arts de Rome • <u>Janvier et juin</u> : Renzo Vespignani expose pour la première fois à <i>La Margherita</i>, Rome • <u>Àoût</u> : les dessins de guerre de Renato Guttuso réunis sous le titre <i>Gott mit Uns</i> sont exposés à <i>La Margherita</i> • <u>Octobre-novembre</u> : <i>Continuità</i>, première exposition de l'<i>Art Club</i> à la galerie San Marco, Rome • Sortie du film <i>Rome ville ouverte</i> de Roberto Rossellini • Dino Buzzati publie <i>La fameuse invasion des ours en Sicile</i> • Marcello Venturoli publie <i>Interviste di frodo</i>
1946	<ul style="list-style-type: none"> • <u>1er janvier</u> : le gouvernement recouvre la souveraineté du Nord de l'Italie • <u>Février</u> : scission du Parti d'Action • <u>9 mai</u> : le roi Victor-Emmanuel III abdique au profit de son fils, Humbert (Umberto) • <u>2 juin</u> : référendum sur la République • <u>22 juin</u> : amnistie pour les délits politiques • <u>25 juin</u> : première session de l'Assemblée Constituante • <u>9 novembre</u> : élections locales, percée d'<i>Uomo qualunque</i> dans le Sud 	<ul style="list-style-type: none"> • Manifeste <i>Oltre Guernica</i> • Polémique du PCI contre la revue <i>Il Politecnico</i> d'Elio Vittoriani • <u>Janvier-février</u> : exposition de Giuseppe Capogrossi à la <i>Galleria San Marco</i>, dans le cadre de l'<i>Art Club</i> • <u>Septembre</u> : exposition <i>Pittura Francese di Oggi</i> à la GNAM • <u>Décembre</u> : Pericle Fazzini, Renato Guttuso, Renato Mazzacurati, Antonio Corpora, Giulio Turcato et Sante Monachesi signent le « <i>Manifesto del neo-cubismo</i> »

¹⁵²²La chronologie la plus complète, sur laquelle nous nous sommes appuyés, figure dans : *Le scuole romane, sviluppi e continuità*, op. cit., p. 173-178 et 219-228.

	<ul style="list-style-type: none"> • <u>26 décembre</u> : naissance du Mouvement Social Italien (MSI), parti néo-fasciste 	<ul style="list-style-type: none"> • Sortie du film <i>Sciuscià</i> de Vittorio De Sica
1947	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Mai</u> : Alcide De Gasperi forme un gouvernement sans les socialistes ni les communistes • <u>Janvier</u> : scission du PSI d'unité prolétarienne. Giuseppe Saragat fonde le Parti Socialiste des Travailleurs, qui deviendra par la suite le Parti Social-démocrate italien (PSDI) • <u>24 mai</u> : nouveau gouvernement d'Alcide De Gasperi, sans les communistes ni les socialistes • <u>Automne</u> : le PCI entre dans une opposition dure, suivi par PSI. Les deux partis établissent des listes communes pour les prochaines élections législatives : c'est le Front Démocratique Populaire • <u>Septembre</u> : Création du <i>Kominform</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Achille Perilli, Mino Guerrini, Antonio Sanfilippo et Giulio Turcato publient le manifeste <i>Formal</i> • <u>Juin</u> : <i>Prima mostra del Fronte Nuovo per le Arti</i>, Galleria della Spiga, Milan • <u>Novembre</u> : exposition de Corrado Cagli au <i>Studio d'arte Palma</i>, Rome, présenté par Massimo Bontempelli et Antonello Trombadori. Les artistes de <i>Formal</i> prennent l'artiste à partie • Primo Levi publie <i>Se questo è un uomo</i>
1948	<ul style="list-style-type: none"> • <u>1er janvier</u> : entrée en vigueur de la constitution • <u>26 février</u> : coup d'État communiste en Tchécoslovaquie • <u>Mars</u> : Plan Marshall, mais menace de suspendre aides américaines si le Front Démocratique gagne les élections • <u>Avril</u> : les élections législatives ont lieu dans un climat de tension. Victoire de la DC après une forte mobilisation de l'Église • <u>11 mai</u> : Luigi Einaudi est élu Président de la République • <u>14 juillet</u> : attentat contre le dirigeant PCI Palmiro Togliatti. Des manifestations éclatent qui sont réprimées dans le sang 	<ul style="list-style-type: none"> • Reprise de la Biennale de Venise (juin) et de la Quadriennale de Rome sous le titre <i>V Rassegna d'arti figurative</i> (mars-mai). • Mort de Mario Broglio • Roberto Melli fonde l'<i>Istituto di Solidarietà Artistica</i> • Octobre : une lettre de Palmiro Togliatti (sous le pseudonyme de Roderigo di Castiglia) dans <i>Rinascità</i> condamne toute recherche plastique formaliste • Exposition de reproductions (<i>Mostra didattica di riproduzione di pittura moderna</i>) à la GNAM • <i>Germania anno zero</i> de Roberto Rossellini vainqueur du festival de Locarno. Sortie de <i>La terra trema</i> de Luchino Visconti et de <i>Ladri di bicicletta</i> de Vittorio De Sica.
1949	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Mars</u> : l'Italie adhère à l'OTAN • <u>4 juin</u> : création de la Fédération Italienne des Travailleurs (FIL?) • <u>1er juillet</u> : fin du rationnement des pâtes 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>24 mars</u> : inauguration du Mémorial des Fosses Ardéatines (portails de Mirko Basaldella) • <u>Juin-septembre</u> : exposition <i>Italian art of the XX century</i> au MoMA de New York

	<p>et du pain</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>12 juillet</u> : le Saint-Office proclame l'excommunication des communistes et des lecteurs de la presse communiste • <u>1er octobre</u> : proclamation de la République Populaire de Chine • <u>Octobre</u> : mouvement d'occupation des terres dans le Sud du pays • <u>Décembre</u> : naissance du Parti Socialiste Unifié (PSU) 	<ul style="list-style-type: none"> • Sebastian Matta s'installe à Rome • Roberto Longhi est nommé professeur à l'université de Florence
1950	<ul style="list-style-type: none"> • Année sainte, 1 million de pèlerins affluent à Rome. Croisade pour la moralité. • <u>9 janvier</u> : 6 ouvriers grévistes de Modène sont tués par la police • <u>25 juin</u> : début de la guerre de Corée 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Janvier</u> : exposition de Giuseppe Capogrossi présentée par Corrado Cagli à la <i>Galleria del Secolo</i>, Rome. Elle est ensuite présentée à la <i>Galleria del Milione</i>, Milan et à la <i>Galleria del Cavallino</i>, Venise • <u>Juin</u> : à la XXV Biennale de Venise, les États-Unis présentent l'expressionnisme abstrait avec Arshile Gorky, Willem De Kooning et Jackson Pollock • Publication de <i>Collezione Verzocchi, 70 pittori italiani d'oggi. Il lavoro nella pittura italiana d'oggi</i>
1951	<ul style="list-style-type: none"> • 1er recensement après la guerre. On compte 1,6 million de Romains. 13% de la population italienne est analphabète, le secteur agricole emploie 42% des actifs. • <u>18 avril</u> : traité de Paris qui institue la CECA • <u>1er mai</u> : formation du PSDI • <u>Novembre</u> : inondations dans le Polesine 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Janvier</u> : première exposition <i>d'Origine</i> (Mario Ballocco, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi et Ettore Colla) à la <i>Galleria Origine</i>, Rome • <u>Janvier-février</u> : l'exposition <i>Arte contro la barbarie</i> organisée par <i>L'Unità</i> à la <i>Galleria di Roma</i> est interdite • <u>Février</u> : <i>Arte astratta e concreta</i> à la GNAM, exposition organisée par l'<i>Art Club</i> et l'Age d'or : Afro Basaldella, Alberto Burri, Corrado Cagli, Lorenzo Guerrini, MAC, <i>Formal</i> y participent entre autres • <u>Mars</u> : Michel Tapié présente des œuvres de Giuseppe Capogrossi dans <i>Véhémences confrontées</i>, Galerie Nina Dausset, Paris • <u>Avril-juin</u> : Roberto Longhi est commissaire de l'exposition <i>Caravaggio e i caravaggeschi</i> au <i>Palazzo Reale</i> de Milan • Renato Guttuso présente <i>Occupation des terres incultes</i> de Sicile à la Biennale de Venise

1952	<ul style="list-style-type: none"> • <u>1er février</u> : interdiction de reconstitution du Parti Fasciste • <u>27 mai</u> : signature du traité créant la CED 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Avril</u> : les œuvres d'Alberto Moravia sont mises à l'index. L'écrivain reçoit le prix Strega pour ses nouvelles. • <u>Juin</u> : à la XXVI Biennale Venturi présente le groupe des 8 • <u>20 novembre</u> : mort de Benedetto Croce • Publication posthume de <i>Il mestiere di vivere. Diario 1933-1950</i> de Cesare Pavese
1953	<ul style="list-style-type: none"> • <u>10 février</u> : création de l'ENI • <u>3 mars</u> : mort de Joseph Staline • <u>29 mars</u> : vote de la nouvelle loi électorale • <u>7-8 juin</u> : élections législatives. Les partis coalisés manquent de peu la majorité absolue • <u>27 juin</u> : fin de la guerre de Corée • <u>22 août</u> : formation du gouvernement Giuseppe Pella 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Janvier</u> : Michel Seuphor présente l'exposition Capogrossi à la <i>Galleria del Naviglio</i>, Milan • <u>Mars</u> : exposition de Robert Rauschenberg, <i>Scatole e feticci personali</i> à l'Obelisco, Rome • Exposition Pablo Picasso à la GNAM (5 mai-5 juillet) puis au <i>Palazzo Reale</i> de Milan (septembre)
1954	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Janvier</u> : création de la télévision publique italienne, la RAI • <u>10 février</u> : formation du gouvernement Mario Scelba • <u>7 mai</u> : défaite française à Diên Biên Phû • <u>9 juin</u> : abrogation de la loi électorale de 1953 • <u>29 juin</u> : Amintore Fanfani devient secrétaire de la DC • <u>19 août</u> : décès d'Alcide De Gasperi • <u>5 octobre</u> : Trieste redevient italienne après une grave crise avec la Yougoslavie 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Mars-avril</u> : Vittorio De Sica présente sa collection à l'<i>Aureliana</i>, Rome • <u>Avril-juin</u> : exposition Scipione à la GNAM • Plinio de Martiis ouvre <i>La Tartaruga</i> à Rome • Sortie du film <i>La strada</i> de Federico Fellini
1955	<ul style="list-style-type: none"> • <u>29 avril</u> : Giovanni Gronchi est élu président de la République • <u>8 décembre</u> : scission du PLI et naissance du Parti Radical • <u>14 décembre</u> : L'Italie entre à l'ONU 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Mars</u> : commercialisation de la Fiat 600 • <u>Novembre</u> : début de la diffusion du jeu <i>Lascia o raddoppia</i> (« Quitte ou double ») présenté par Mike Buongiorno à la télévision • Inauguration du métro de Rome • Pier Paolo Pasolini publie <i>Ragazzi di vita</i>

1956	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Février</u> : XX^{ème} congrès du PCUS, début de la « déstalinisation » • <u>Mars</u> : le PCI décide de suivre une voie italienne au socialisme • <u>8 août</u> : 239 mineurs, dont une grand majorité d'Italiens, trouvent la mort dans un accident de la mine de Marcinelle (Belgique) • <u>Novembre</u> : intervention soviétique en Hongrie. En octobre, 101 intellectuels communistes avaient signé un appel dénonçant l'attitude du PCI face à la révolution hongroise • <u>26 novembre</u> : naissance de Gladio, organisation anticommuniste mise sur pied par les services secrets américains et italiens 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Novembre-janvier 1957</u> : exposition Piet Mondrian à la GNAM • <u>Été</u> : voyage d'Antonietta Raphaël et de toute une délégation d'artistes en Chine • Retour de l'URSS à la Biennale de Venise • Inauguration du Monument aux Partisans de Parme, avec des sculptures de Renato Marino Mazzacurati • L'État français commence à installer le lycée Chateaubriand à la Villa Strohl-Fern • Giorgio Bassani publie <i>Cinque storie ferraresi</i> (prix Strega)
1957	<ul style="list-style-type: none"> • <u>6 février</u> : lors du Congrès de Venise, Pietro Nenni déclare la fin de la collaboration du PSI avec le PCI • <u>25 mars</u> : signature du traité de Rome qui institue la CEE et l'EURATOM • <u>4 octobre</u> : lancement du satellite Spoutnik par l'URSS 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Octobre</u> : Yves Klein présente <i>Epocablu</i> à la galerie Apollinaire, Milan • Bruno Sargentini ouvre <i>L'Attico</i> à Rome • Création de la galerie <i>La Nuova Pesa</i> à Rome, qui est proche du PCI • André Chastel publie <i>L'art italien</i> • Début de la diffusion de l'émission <i>Carosello</i> sur la chaîne de télévision <i>Rai Uno</i> • Italo Calvino publie <i>Le baron perché</i> • Elsa Morante publie <i>L'île d'Arturo</i> (prix Strega)
1958	<ul style="list-style-type: none"> • <u>2 juillet</u> : formation du gouvernement Amintore Fanfani • <u>20 septembre</u> : loi Merlin pour la fermeture des maisons closes • <u>9 octobre</u> : mort du Pape Pie XII. Angelo Giuseppe Roncalli est élu sous le nom de Jean XXIII 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Janvier-février</u> : mort de Roberto Melli. La GNAM lui consacre une rétrospective • <u>Mars</u> : exposition Jackson Pollock à la GNAM • <u>Mai-juin</u> : exposition de 45 toiles de Vassili Kandinsky provenant de la fondation Guggenheim de New York à la GNAM • <u>Automne</u> : réaménagement de la GNAM • Cy Twombly expose à <i>La Tartaruga</i> de Plinio de Martiis, présenté par Palma Bucarelli • Giuseppe Tomasi di Lampedusa publie <i>Le guépard</i>, (prix Strega). L'adaptation au cinéma de Luchino Visconti date de 1963

1959	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Janvier</u> : Fidel Castro entre à La Havane • <u>16 février</u> : formation du gouvernement Antonio Segni • <u>Mars</u> : formation du courant « dorotéen » au sein de la DC. Aldo Moro élu secrétaire de la DC • <u>25 mai</u> : le <i>Daily Mail</i> de Londres utilise pour la première fois le terme de « miracle économique » à propos de l'Italie 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Mars</u> : Jasper Johns expose à la <i>Galleria del Naviglio</i>, Milan • <u>Décembre</u> : inauguration de la galerie Azimuth à Milan par une exposition de Piero Manzoni • <u>Décembre</u> : Mario Mafai présente ses œuvres abstraites à <i>La Tartaruga</i>, Rome • Exposition Alberto Burri à la GNAM. Palma Bucarelli est soumise à une interrogation parlementaire • Rétrospective de l'Ecole romaine à la Quadriennale, organisée par Giorgio Castelfranco • Numéro de la revue <i>Ulisse</i> intitulé « <i>Astratto o figurativo ?</i> »
1960	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Février</u> : voyage de Giovanni Gronchi en URSS • <u>26 mars</u> : formation du gouvernement Fernando Tambroni (DC) • <u>Juin</u> : à Gênes, manifestations contre la tenue d'un congrès du MSI. Heurts avec la police • <u>25 août</u> : ouverture des Jeux Olympiques de Rome 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Février</u> : sortie du film <i>La Dolce Vita</i> de Federico Fellini. Réactions hostiles à droite et au sein de l'Église • <u>Novembre</u> : <i>5 pittori Roma 1960</i> à la <i>Galleria La Salita</i>, Rome • Mort de l'éditeur romain Luigi De Luca • Emile Segrè prix Nobel de physique et Salvatore Quasimodo prix Nobel de littérature • Sortie des films <i>L'avventura</i> de Michelangelo Antonioni et de <i>Rocco et ses frères</i> de Luchino Visconti
1961	<ul style="list-style-type: none"> • 11 avril : début du procès d'Adolf Eichmann à Jérusalem 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Mai</u> : exposition <i>Opposizione al nazismo</i> à l'Obelisco, Rome. • Un jeune néo-fasciste dynamite le monument des partisans de Renato Marino Mazzacurati à Parme • Mort de Francesco Trombadori • Mort de Lionello Venturi • Sortie du film <i>Accattone</i> de Pier Paolo Pasolini
1962	<ul style="list-style-type: none"> • <u>26 janvier</u> : Congrès de la DC. Aldo Moro réussit à imposer sa politique de centre gauche. 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Janvier-mars</u> : exposition Ben Shahn à la GNAM • <u>Avril-septembre</u> : exposition Mark

	<ul style="list-style-type: none"> • <u>22 février</u> : gouvernement Amintore Fanfani. Les socialistes le soutiennent sans y participer. • <u>2 mai</u> : Antonio Segni élu Président de la République • <u>11 octobre</u> : ouverture du IIe concile œcuménique du Vatican • <u>27 novembre</u> : adoption de la loi de nationalisation de l'électricité 	<p>Rothko à la GNAM</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mort de Cipriano Efisio Oppo
1963	<ul style="list-style-type: none"> • <u>3 juin</u> : décès de Jean XXIII. L'archevêque de Milan Giovanni Battista Montini devient Pape sous le nom de Paul VI • <u>5 décembre</u> : formation du gouvernement de centre-gauche Aldo Moro avec Pietro Nenni comme vice-président du Conseil 	<ul style="list-style-type: none"> • Jean Fautrier à <i>L'Attico</i>, Rome • Mort d'Antonio Donghi • Formation de <i>Il Pro e il Contro</i> avec Renzo Vespignani, Ugo Attardi, Ennio Calabria • Sortie du film <i>8 ½</i> de Federico Fellini
1964	<ul style="list-style-type: none"> • <u>12 janvier</u> : les socialistes hostiles au centre-gauche font scission et créent le PSIUP • <u>21 août</u> : décès en URSS de Palmiro Togliatti. Luigi Longo devient secrétaire du PCI • <u>28 décembre</u> : Giuseppe Saragat élu Président de la République 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Mai</u> : Paul VI célèbre la messe des artistes • Robert Rauschenberg remporte le lion d'or à la Biennale de Venise • Dernière exposition du vivant de Mario Mafai à <i>L'Attico</i>, Rome. • Romeo Lucchese organise l'exposition <i>La Scuola romana</i> à la galerie <i>La Barcaccia</i>, Rome
1965	<ul style="list-style-type: none"> • <u>8 décembre</u> : fin du Concile Vatican II 	<ul style="list-style-type: none"> • Mort de Mario Mafai • Renzo De Felice publie le premier tome de sa biographie de Benito Mussolini • <u>Juin</u> : les Beatles effectuent un « mini-tour » en Italie
1966		<ul style="list-style-type: none"> • <u>Novembre</u> : 1er Congrès de l'association <i>Italia Nostra</i>. Relation de Giulio Carlo Argan • Sortie du film <i>Blow-Up</i> de Michelangelo Antonioni
1967	<ul style="list-style-type: none"> • Agitation estudiantine : occupation des universités de Pise et de Turin (février), puis 	<ul style="list-style-type: none"> • Exposition <i>Arte Moderna in Italia 1915-1935</i> à Florence

	de l'université catholique de Milan (novembre)	<ul style="list-style-type: none"> • Germano Celant organise l'exposition <i>Arte Povera in spazio</i> à la galerie <i>La Bertesca</i>, Gênes
1968	<ul style="list-style-type: none"> • <u>10 janvier</u> : généralisation du mouvement d'occupation des universités • <u>1er mars</u> : violents affrontements entre étudiants et police à Rome 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Mars</u> : inauguration du nouvel accrochage du XX^{ème} siècle à la GNAM • Cycle d'expositions <i>Il teatro delle mostre</i> à <i>La Tartaruga</i>
1969	<ul style="list-style-type: none"> • <u>9 août</u> : explosion de plusieurs bombes dans des trains. Début de la « stratégie de la tension » • <u>11 septembre</u> : grève générale dans la métallurgie : début de l'« Automne chaud » • <u>25 novembre</u> : les créateurs du journal <i>Il Manifesto</i>, critiques de gauche de l'orientation du PCI, sont exclus de ce parti • <u>12 décembre</u> : 17 morts et 88 blessés dans l'explosion d'une bombe Piazza Fontana à Milan. • <u>15 décembre</u> : l'anarchiste Giuseppe Pinelli, arrêté à la suite de l'attentat de la Piazza Fontana, meurt défenestré 	<ul style="list-style-type: none"> • Mort de Renato Marino Mazzacurati • Dario Fo présente <i>Mistero buffo</i>
1970	<ul style="list-style-type: none"> • <u>14 mai</u> : approbation du Statut des Travailleurs • <u>21 mai</u> : loi sur le référendum abrogatif • <u>17 septembre</u> : premier attentat revendiqué par les Brigades rouges à Milan • <u>1er décembre</u> : loi sur le divorce • <u>7 décembre</u> : tentative de coup d'État de Junio Valerio Borghese 	<ul style="list-style-type: none"> • Donation de la collection d'Alberto Della Ragione à la Commune de Florence
1971	<ul style="list-style-type: none"> • <u>24 décembre</u> : Giovanni Leone est élu Président de la République 	
1972	<ul style="list-style-type: none"> • <u>3 mars</u> : les Brigades rouges enlèvent un dirigeant de la société Siemens • <u>13 mars</u> : Enrico Berlinguer devient secrétaire du PCI • <u>14 mars</u> : mort de l'éditeur Giangiaco 	<ul style="list-style-type: none"> • Mort de Giuseppe Capogrossi • Fruttero & Lucentini publient <i>La donna della domenica</i> • Sortie du film de Bernardo Bertolucci <i>Ultimo tango a Parigi</i> qui fait scandale

	<p>Feltrinelli qui préparait un attentat dans les environs de Milan</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>17 mai</u> : assassinat du commissaire Luigi Calabresi, suspecté par l'extrême gauche d'être responsable de la mort de Giuseppe Pinelli 	
1973	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Automne</u> : publication dans la revue communiste <i>Rinascita</i> de trois articles d'Enrico Berlinguer proposant un « compromis historique » avec la DC 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Juin</u> : inauguration de la collection d'art moderne du Vatican
1974	<ul style="list-style-type: none"> • <u>8 septembre</u> : arrestation de Renato Curcio et Alberto Franceschini, dirigeants des Brigades Rouges 	<ul style="list-style-type: none"> • Carla Marzi, la veuve de Renato Marino Mazzacurati, donne un ensemble d'œuvres à la ville de Reggio Emilia
1975	<ul style="list-style-type: none"> • <u>22 mai</u> : la loi Reale renforce les pouvoirs de la police • <u>15 juillet</u> : Bettino Craxi devient secrétaire du PSI 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Décembre-mars 1975</u> : rétrospective Giuseppe Capogrossi à la GNAM • Palma Bucarelli part à la retraite. Elle est remplacée par Italo Faldi jusqu'en 1979 • Mort d'Antonietta Raphaël • Eugenio Montale reçoit le prix Nobel de littérature • Pier Paolo Pasolini tourne <i>Salò o le 120 giornate di Sodoma</i>, déclenchant polémiques et censure
1976	<ul style="list-style-type: none"> • <u>21 juin</u> : progression du PCI aux législatives • <u>10 octobre</u> : début des actions violentes de Prima Linea 	<ul style="list-style-type: none"> • Fernando Tempesti publie <i>Arte dell'Italia fascista</i> • Emily Braun publie « <i>Scuola Romana : Fact or Fiction ?</i> », dans <i>Art in America</i> • La galerie <i>La Nuova Pesa</i> ferme ses portes • Mort de Corrado Cagli • Mort d'Afro Basaldella
1977	<ul style="list-style-type: none"> • <u>17 février</u> : Luciano Lama, le secrétaire de la CGIL, est chassé de <i>La Sapienza</i>, où il tenait un meeting, par des étudiants d'extrême gauche • <u>23 septembre</u> : à Bologne, grande manifestation de l'extrême gauche soutenue 	<ul style="list-style-type: none"> • Mort d'Edita Broglio • <u>Septembre</u> : inauguration de la <i>Résurrection</i> de Pericle Fazzini au Vatican

	par divers intellectuels français	
1978	<ul style="list-style-type: none"> • <u>14 février</u> : les Syndicats approuvent les mesures d'austérité du gouvernement • <u>8 mars</u> : ouverture à Turin du procès de certains des fondateurs des Brigades Rouges • <u>16 mars</u> : enlèvement à Rome d'Aldo Moro qui venait de se prononcer pour une alliance avec le PCI. Le jour même, le PCI vote la confiance au gouvernement Giulio Andreotti. Le cadavre de Moro est retrouvé dans le coffre d'une voiture en plein centre de Rome le 9 mai • <u>29 mai</u> : loi sur la dépénalisation de l'avortement • <u>19 juin</u> : Giovanni Leone démissionne, mêlé à des scandales. Le socialiste Sandro Pertini est élu à sa place • <u>6 août</u> : mort de Paul VI. Election de Jean-Paul Ier qui meurt le 28 septembre. Le Polonais Karol Wojti ̄a est élu sous le nom de Jean-Paul II 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Février-avril</u> : exposition Afro Basaldella à la GNAM • Mort de Ferruccio Ferrazzi
1979	<ul style="list-style-type: none"> • <u>4 juin</u> : recul du PCI aux législatives anticipées • <u>14 décembre</u> : le gouvernement durcit la répression de l'extrême gauche, qui multiplie les attentats, et allège les peines des repentis 	<ul style="list-style-type: none"> • Achille Bonito Oliva publie « <i>La Transavanguardia Italiana</i> » dans <i>Flash Art</i> • Italo Calvino publie <i>Se una notte d'inverno un viaggiatore</i>
1980	<ul style="list-style-type: none"> • <u>2 août</u> : attentat en gare de Bologne. 85 morts et 200 blessés 	<ul style="list-style-type: none"> • Exposition <i>La Metafisica : gli anni Venti</i> à Bologne • Exposition <i>Les Réalismes</i> au Centre Georges Pompidou, Paris • La Trans-avant-garde expose à la Biennale de Venise • Guido Armellini publie <i>Le immagini del fascismo nelle arti figurative</i> • Umberto Eco publie <i>Il nome della rosa</i> (prix Strega)
1981	<ul style="list-style-type: none"> • <u>28 janvier</u> : formation du gouvernement 	<ul style="list-style-type: none"> • Mort d'Emanuele Cavalli

	<p>Giovanni Spadolini (Parti Républicain Italien). C'est le premier Président du Conseil à ne pas venir de la DC</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>20 mai</u> : révélations sur les activités de la loge P2 impliquant de très nombreuses personnalités italiennes 	<ul style="list-style-type: none"> • Mort de Franco Gentilini • <u>Novembre-janvier 1982</u> : exposition Giorgio de Chirico à la GNAM
1982	<ul style="list-style-type: none"> • <u>30 avril</u> : le responsable du PCI Pio La Torre est assassiné par la Mafia en Sicile. Début d'une série d'assassinats 	<ul style="list-style-type: none"> • Dario Durbé devient <i>soprintendente</i> de la GNAM
1983	<ul style="list-style-type: none"> • <u>26 juin</u> : législatives anticipées : recul de la DC et du PCI • <u>4 août</u> : Bettino Craxi est le premier Président du Conseil PSI 	<ul style="list-style-type: none"> • Création de l'<i>Archivio della Scuola Romana</i> • Exposition <i>Scuola romana. Pittori tra le due guerre</i> à la galerie <i>Cembalo Borghese</i> • Exposition <i>Gli artisti di villa Strohl-Fern</i> à la galerie <i>Arco Farnese</i>
1984	<ul style="list-style-type: none"> • 18 février : nouveau Concordat Église-État • 11 juin : mort d'Enrico Berlinguer 	<ul style="list-style-type: none"> • Exposition Ateliers, organisée par Achille Bonito Oliva dans l'<i>ex-Pastificio Cerere</i> • Création de l'Association des amis de Villa Strohl-Fern • <u>Novembre-février 1985</u> : exposition Alberto Ziveri à la GNAM • <u>Novembre-février 1985</u> : exposition Pericle Fazzini à la GNAM • <u>Juillet</u> : découverte de trois faux Amedeo Modigliani à Livourne
1985	<ul style="list-style-type: none"> • <u>24 juin</u> : Francesco Cossiga est élu Président de la République • <u>Octobre</u> : tensions avec les États-Unis après la mauvaise gestion de la prise d'otage d'un navire italien par un commando palestinien 	<ul style="list-style-type: none"> • Netta Vespignani organise une grande fête à Rome pour lancer l'Ecole romaine • Exposition Antonio Donghi (collection <i>Banco di Roma</i>) au <i>Palazzo Braschi</i>, Rome
1986	<ul style="list-style-type: none"> • <u>10 février</u> : ouverture à Palerme du maxi-procès contre la Mafia 	<ul style="list-style-type: none"> • Maurizio Fagiolo dell'Arco publie <i>Scuola romana : pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943</i> • Giovanni Audoli ouvre le <i>Studio « Scuola Romana »</i> à Turin • Exposition <i>Roma 1934</i> à Modène

		<ul style="list-style-type: none"> • Bruno Mantura publie <i>Capogrossi fino al 1948</i>
1987	<ul style="list-style-type: none"> • <u>14-15 juin</u> : recul du PCI aux législatives 	<ul style="list-style-type: none"> • A Rome, les expositions <i>Paragone romano</i> et <i>Un sogno fatto a Roma</i> mettent en relation des artistes contemporains et des œuvres de l'entre-deux-guerres • Mort de Renato Guttuso, dans un climat de scandales • Mort de Pericle Fazzini
1988	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Juin</u> : Achille Occhetto devient secrétaire du PCI 	<ul style="list-style-type: none"> • Exposition <i>Scuola romana : artisti tra le due guerre</i> (avec Maurizio Fagiolo dell'Arco) à Milan • Exposition <i>Le Scuole Romane. Sviluppi e continuità, 1927-1988</i> (avec Fabio Benzi) à Vérone
1989	<ul style="list-style-type: none"> • <u>9 novembre</u> : Chute du Mur de Berlin 	
1990	<ul style="list-style-type: none"> • <u>6 août</u> : la loi Mammi met fin au monopole de la RAI 	<ul style="list-style-type: none"> • La GNAM achète les archives de <i>Valori Plastici</i> aux enchères • Mort d'Alberto Ziveri
1991	<ul style="list-style-type: none"> • <u>8 février</u> : création de la Ligue du Nord qui rassemble plusieurs ligues autonomistes. Son secrétaire est Umberto Bossi • <u>15 décembre</u> : premier Congrès de Refondation Communiste 	<ul style="list-style-type: none"> • Exposition Edita Broglio à Macerata
1992	<ul style="list-style-type: none"> • <u>17 février</u> : le socialiste Mario Chiesa est arrêté à Milan en flagrant délit de corruption : <i>Tangentopoli</i> et début de l'opération Mains propres • <u>5-6 avril</u> : recul des partis de gouvernement aux législatives et succès de la Ligue du Nord • <u>25 avril</u> : le président Francesco Cossiga démissionne. Oscar Luigi Scalfaro le 	<ul style="list-style-type: none"> • Fabio Benzi devient directeur du Civico Museo d'Arte Moderna d'Anticoli Corrado

	<p>remplace un mois plus tard. Les mises en examen de responsables politiques se multiplient</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>23 mai</u> : assassinat du juge Giovanni Falcone, de sa femme et de trois hommes de son escorte près de Palerme • <u>29 octobre</u> : ratification par le Parlement du Traité de Maastricht 	
1993	<ul style="list-style-type: none"> • <u>15 janvier</u> : arrestation du chef mafieux Salvatore Riina • <u>11 février</u> : Bettino Craxi démissionne de ses fonctions de chef du PSI • <u>5 mars</u> : le gouvernement propose des décrets pour dépénaliser le délit de financement illicite des partis. Le Président de la République refuse de les signer • <u>2 avril</u> : formation du gouvernement Carlo Azeglio Ciampi, premier Président du Conseil non élu • <u>3 août</u> : nouvelle loi électorale 	<ul style="list-style-type: none"> • Mort d'Antonello Trombadori • <u>Décembre-février 1994</u> : exposition Mario Sironi à la GNAM
1994	<ul style="list-style-type: none"> • <u>18 janvier</u> : dissolution de la DC. Formation du Parti Populaire italien. Le même jour, création de l'Alliance Nationale et de <i>Forza Italia</i> • <u>27-28 mars</u> : victoire de Silvio Berlusconi et de ses alliés aux législatives • <u>22 novembre</u> : Silvio Berlusconi convoqué pour corruption. Il démissionne un mois plus tard 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Février-mars</u> : exposition <i>I Mafai, Vite parallele</i> à la galerie Netta Vespignani • <u>Décembre-février 1995</u> : exposition <i>Roma sotto le stelle del '44</i> au <i>Palazzo delle Esposizioni</i>, Rome
1995	<ul style="list-style-type: none"> • <u>17 janvier</u> : gouvernement Lamberto Dini, soutenu par Ligue Nord, Centre et gauche • <u>26 septembre</u> : procès de Giulio Andreotti à Palerme pour des liens avec la Mafia. Il sera acquitté en 1999 • <u>7 novembre</u> : Romano Prodi présente le programme de l'Olivier, coalition de centre-gauche 	<ul style="list-style-type: none"> • Sandra Pinto devient soprintendente de la GNAM • Ouverture du musée Renato Marino Mazzacurati à Reggio Emilia
1996	<ul style="list-style-type: none"> • <u>20-21 avril</u> : victoire du centre gauche 	<ul style="list-style-type: none"> • Walter Veltroni devient ministre de la

	aux élections anticipées	culture
1997		<ul style="list-style-type: none"> • Réalisation du site de l'<i>Archivio della Scuola romana</i> • Exposition <i>Années 30 en Europe : "le temps menaçant", 1929-1939</i> au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris • Exposition <i>L'Ecole romaine</i> au Pavillon des Arts, Paris • Dario Fo prix Nobel de littérature • Le film <i>La vita è bella</i> de Roberto Benigni remporte trois oscars
1998	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Octobre</u> : crise du gouvernement Romano Prodi • <u>22 octobre</u> : gouvernement Massimo d'Alema 	<ul style="list-style-type: none"> • Le concours pour la construction de la nouvelle GNAM (le futur MAXXI) est remporté par Zaha Hadid
1999	<ul style="list-style-type: none"> • <u>13 mai</u> : Carlo Azeglio Ciampi élu Président de la République • <u>21 mai</u> : assassinat de Massimo d'Antona, collaborateur du ministère du Travail, par les Nouvelles Brigades Rouges 	<ul style="list-style-type: none"> • GNAM : réorganisation des salles du XXème siècle. Exposition Giuseppe Capogrossi
2000	<ul style="list-style-type: none"> • <u>3 mai</u> : gouvernement Giuliano Amato • <u>18 octobre</u> : création de La Marguerite qui regroupe PPI et divers centristes de gauche 	
2001	<ul style="list-style-type: none"> • <u>21 juin</u> : 2^{ème} gouvernement Silvio Berlusconi • <u>20 juillet</u> : G8 à Gênes, affrontements entre manifestants et forces de l'ordre (un mort) • <u>11 septembre</u> : deux avions détournés s'écrasent sur les tours jumelles sur <i>World Trade Center</i> à New York 	<ul style="list-style-type: none"> • Mort de Renzo Vespignani
2002	<ul style="list-style-type: none"> • <u>2 février</u> : le cinéaste Nanni Moretti critique la tiédeur de l'opposition à Silvio 	<ul style="list-style-type: none"> • Mort de Maurizio Fagiolo dell'Arco • Exposition <i>Roma 1948 – 1959 : Arte</i>,

	<p>Berlusconi</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>14 septembre</u> : grande manifestation contre le gouvernement • <u>6 décembre</u> : création de l'UDC (<i>Unione dei Democratici Cristiani</i>) : démocrates chrétiens de centre-droit 	<p><i>cronaca e cultura: dal Neorealismo alla Dolce vita au Palazzo delle Esposizioni</i></p>
2003	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Janvier</u> : l'Italie apporte son soutien aux États-Unis pour une intervention militaire en Irak 	<ul style="list-style-type: none"> • Exposition L'Officina del Mago à Turin • Les époux Cerasi présentent leur collection au <i>Chiostro del Bramante</i>, Rome
2004		<ul style="list-style-type: none"> • Inauguration du musée Pericle Fazzini à Grottammare • Enzo Siciliano publie <i>Il risveglio della bionda sirena</i>
2005	<ul style="list-style-type: none"> • <u>2 avril</u> : décès Jean-Paul II. L'Allemand Joseph Ratzinger est élu sous le nom de Benoît XVI • <u>16 octobre</u> : plus de 4 millions d'électeurs participent aux primaires de centre gauche et désignent Romano Prodi comme candidat • <u>22 décembre</u> : la nouvelle loi électorale met fin au scrutin majoritaire 	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Février</u> : Fabio Benzi publie « Oppositori si diventa » dans Art e dossier • <u>Mars-mai</u> : <i>Retrospective 1931-1948, XIV Quadriennale di Roma</i> à la GNAM • Un compromis est trouvé entre l'État italien et l'ambassadeur de France à propos de la villa Strohl-Fern • Sandro Veronesi publie <i>Caos calmo</i>, prix Strega. Antonello Grimaldi en tirera un film l'année suivante avec Nanni Moretti
2006	<ul style="list-style-type: none"> • <u>9-10 avril</u> : victoire du centre-gauche aux élections législatives • <u>10 mai</u> : Giorgio Napolitano est élu Président de la République • <u>23 mai</u> : gouvernement Romano Prodi • <u>2 décembre</u> : grande manifestation en opposition au gouvernement 	<ul style="list-style-type: none"> • Exposition <i>Italia Nova</i> au Grand Palais, Paris • L'<i>Archivio della Scuola Romana</i> s'installe villa Torlonia tandis qu'est créé le Musée de l'Ecole romaine • Ouverture du <i>Museo della Scultura Contemporanea Matera</i> sous la direction de Giuseppe Appella
2007		<ul style="list-style-type: none"> • Mise à jour du <i>Trionfo di Cesare</i> de Mario Mafai dans l'<i>ex-casa Balilla</i>, Trastevere • Publication de A carte scoperte. 23 anni di Archivio della Scuola Romana

2008	<ul style="list-style-type: none"> • Dissolution du Parlement • 3^{ème} gouvernement Silvio Berlusconi après la victoire absolue de son parti aux législatives et sénatoriales 	<ul style="list-style-type: none"> • Andrea Camilleri publie <i>La Vucciria</i>, roman dédié à l'œuvre de Renato Guttuso
2009	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Mars</u> : fusion des deux principales formations de droite, <i>Forza Italia</i>, le mouvement de Silvio Berlusconi, et l'Alliance Nationale, le parti de Gianfranco Fini • <u>Avril</u> : un violent séisme touche les Abruzzes 	
2010		<ul style="list-style-type: none"> • <u>Décembre</u> : inauguration du <i>Museo del Novecento</i>, Milan • Inauguration du MAXXI • Inauguration du <i>Centro di Studi Raffaël-Mafai</i>
2011	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Février</u> : début du « <i>Rubygate</i> » • Gouvernement Mario Monti • L'Italie adopte un plan d'austérité 	<ul style="list-style-type: none"> • Donation Ingrao-Guina au musée de l'Ecole romaine • Renouvellement des <i>comodati</i> et de l'accrochage du Musée de l'Ecole romaine • Réouverture de la <i>Galleria d'Arte Moderna-Roma Capital</i>
2012		
2013	<ul style="list-style-type: none"> • <u>Avril</u> : percée du mouvement de Beppe Grillo, <i>Cinque stelle</i> • Giorgio Napolitano élu à sa propre succession à la présidence de sa République • Formation du gouvernement d'Enrico Letta 	<ul style="list-style-type: none"> • Giulia Mafai publie <i>La ragazza con il violino</i>

Annexe 2 – Liste des artistes mentionnés sur le site de l'Archivio della Scuola Romana

Liste établie en 1997 par Francesca Romana Morelli et Valerio Rivosecchi, disponible à l'adresse : <http://www.scuolaromana.net/artisti.htm>

Afro Basaldella	Mino Maccari
Giacomo Balla	Mario Mafai
Amerigo Bartoli	Onofrio Martinelli
Luigi Bartolini	Arturo Martini
Nino Bertolotti	Renato Marino Mazzacurati
Alfredo Biagini	Roberto Melli
Edita Broglio	Mirko Basaldella
Mario Broglio	Cipriano Efisio Oppo
Corrado Cagli	Pasquarosa Bertolotti Marcelli
Giuseppe Capogrossi	Adriana Pincherle
Felice Carena	Fausto Pirandello
Caterina Castellucci	Antonietta Raphael
Emanuele Cavalli	Eleuterio Riccardi
Leonetta Cecchi Pieraccini	Quirino Ruggeri
Gilberto [Gisberto] Ceracchini	Alberto Savinio
Deiva de Angelis	Toti Scialoja
Giorgio de Chirico	Scipione (Gino Bonichi)
Francesco Di Cocco	Attilio Selva
Antonio Donghi	Gino Severini
Artisti-Ercole Drei	Carlo Socrate
Pericle Fazzini	Armando Spadini
Ferruccio Ferrazzi	Andrea Spadini
Riccardo Francalancia	Giovanni Stradone
Franco Gentilini	Orfeo Tamburi
Alberto GerardiVirgilio Guidi	Attilio Torresini
Renato Guttuso	Luigi Trifoglio
Guglielmo Janni	Francesco Trombadori
Leoncillo Leonardi	Renzo Vespignani
Carlo Levi	Alberto Ziveri

Annexe 3 – Roberto Longhi, « *Clima e opere degli irrealisti* »

Roberto Longhi publie cette deuxième partie de son compte-rendu de la première Mostra romana degli artisti sindacati sur L'Italia Letteraria, le 14 avril 1929. En traduisant ce texte fondamental pour l'histoire de l'École romaine, nous avons essayé de rendre le style travaillé, qui est la marque du critique. Le début de l'article consiste en une longue tirade contre les modes en art : l'engouement pour les naïfs, la vogue archaïsante et les alertes au renouvellement artistique qui se succèdent. Nous n'avons pas reproduit le cœur du texte qui traite de Pasquarosa Bertolletti, Giovanni Ciucci, Riccardo Francalancia, Gisberto Ceracchini et de quelques autres encore, mais la conclusion consacrée à la Scuola di via Cavour.

Irréalistes ! On m'accusera de donner corps à des ombres ou bien de donner une splendeur factice à une faible lueur. Mais pourquoi ne pas attiser le feu, fût-ce d'une seule étincelle, allumée par combustion spontanée, et pourquoi nier que ce soit là, justement, qu'il faille attendre les surprises de l'inédit ? Pourquoi être horrifié par la civilité, tantôt infantile et rustique, tantôt satanique et bien connue, de ces groupes de différentes espèces qui surgissent, la nuit venue, dans les marges de l'art ?

Imaginez les fondements romantiques d'un enthousiasme artistique acquis par ouïe-dire et fermenté sous l'action d'une grande insatisfaction par rapport à quelque chose d'étranger, que ce soit la banque ou la barbarie, le bourg natal ou certaines échéances oratoires insupportables : et voilà devenu peintre le barbier de Positano, le postier¹⁵²³ et les modèles d'Anticoli¹⁵²⁴, le tailleur indigné et le petit paysan de Cortone¹⁵²⁵. Désormais les réunit une grande foi en un pouvoir direct de l'expression, sans la médiation d'une école ou d'un apprentissage : il suffira de « prendre l'air ». On y respire tellement de substances nutritives ! Les remords exprimés à mi-voix par les académiciens les plus endurcis et les phénomènes les plus saugrenus des naturalistes ; les effluves d'un Paris alexandrin, dans ces rudiments d'idiomes de Babel qui ont réussi à infecter jusqu'à Rome et ses alentours, là où les Scandinaves découvrent les fjords de l'Aniene ; le vague « instruisez-vous » de l'*osteria* ou de la galerie ; l'utilité des pactes avec Dieu et avec le diable ; la méditation dialectale (vénète) des exotismes les plus imprudents, couvée jusqu'à la mer, tout au bout, d'après des mots tronqués et lus de travers dans les foires artistiques internationales, ou, peut-être, d'après l'admiration exprimée par Derain pour l'exposition de la *Piazza Vittorio* ; et d'autres choses du même genre. Ou bien encore ils iront jusqu'à fréquenter quelques uns de ces ateliers d'artistes et de

1523Giovanni Ciucci (1917 – 1993), dont il est question un peu plus bas dans l'article.

1524Ici, c'est Pasquarosa Marcelli Bertolletti (1896 – 1973), modèle devenue peintre, qui est visée. Il en sera aussi question un peu plus tard.

1525Il s'agit très certainement d'une allusion à Gisberto Ceracchini (1899 – 1982), né à Foiano della Chiana, à une quinzaine de kilomètres de Cortone, et dont les parents étaient de riches cultivateurs.

sculpteurs les plus sombrement académiques : le moment de révélation décisive sera atteint alors que, aplatis derrière une masse d'argile, il leur arrivera d'écouter les invectives stridentes de quelque mystérieux visiteur de passage, sorti d'une de ces cliques de gourous qui, tous les dix ans, répandent de bonne foi le bruit qu'elles sont sur le point d'empoigner le taureau académique par les cornes et de faire, enfin, place nette ; et d'assister, de surcroît, aux contrecoups significatifs de ces invectives : le maître amusé pendant un mois ainsi qu'un coup de pied savamment donné à une toile ou un maillet envoyé en plein visage de quelque canéphore ; du moment que l'on ne pouvait pas passer l'éponge comme Apelle ou chanter le « parle, parle ! » de Michel-Ange¹⁵²⁶ ; ce qui serait du temps perdu. Mais ceci est un cas rare. Une rouerie commune empêche, généralement, ces artistes de finir comme le paysan des Abruzzes, Francesco Paolo,¹⁵²⁷ à savoir dans les bras, littéralement, de Morelli¹⁵²⁸ ou, comme Morelli, dans ceux de Gerôme¹⁵²⁹. La louange de Meissonnier ne les perturberait pas, comme elle l'a fait pour Gemito¹⁵³⁰, et les crises révolutionnaires sont aujourd'hui retardées par la répugnance du lieu commun et par l'avertissement que donne cette étincelle de rébellion en se rallumant. Ils préfèrent avoir la grossièreté de croire à l'ingénuité des primitifs, en y combinant cependant l'astuce de se montrer ingénus eux-mêmes. Ainsi, ils semblent tomber du ciel, mais en ayant défoncé la lucarne d'une galerie et au rayon fugitif de la lune, ils ont mûri leur étude des préraphaélites ; ils ont fait comme ils pouvaient, dans cette lueur.

Si l'on voulait en dresser une esquisse générale, la coutume complexe des irréalistes serait la suivante : il s'agit de les distinguer entre eux pour l'énergie intrinsèque qu'ils mettent à se diversifier et à se produire comme exemplaire unique. Pourtant, tendrait à les réunir une tendance commune à s'évader des moules habituels de la vision ordinaire, à insister sur le droit des sens purs et de la pure imagination, de l'invention, et peut-être du rêve ; une délectation de la déformation expressive, du signe magique ; une divagation dans le mythe, une façon de s'essayer aux numéros les plus irrationnels, autrefois détachés, comme le sont ceux-ci, de tout lien de temps et de lieu, tous modes, finalement une façon de ne pas être réels.

[...]

Expressionnistes.

Restent les mixtures explosives. Précisément sur les confins de cette zone obscure et dévastée où un impressionnisme décrépît se transforme en hallucination expressionniste, en cabale

1526Selon la légende, Michel-Ange, le premier surpris par le réalisme de son *Moïse*, sculpté pour le tombeau de Jules II, l'aurait enjoint à lui répondre quand il lui demandait pourquoi il ne parlait pas.

1527Longhi désigne ainsi familièrement le peintre Francesco Paolo Michetti (1851 – 1929), célèbre pour ses représentations de la vie rurale dans les Abruzzes.

1528Maître du précédent à l'Académie des Beaux-Arts de Naples, Domenico Morelli (1826 – 1901) fait une peinture d'inspiration naturaliste avec quelques accents romantiques.

1529Jean-Léon Gérôme (1824 – 1904).

1530Vincenzo Gemito (1852 – 1929).

et en magie, il y a en effet les petits hameaux attendrissants et d'une virulence bacillaire de Mafai, dont la température citée plus haut – qui se mesurait encore mieux lors de la récente exposition au "Convegno" de Rome – pourrait s'inscrire à la suite d'un Raoul Dufy, mais dans une version locale, bien de chez nous. Tout comme la peinture d'Antonietta Raphaël, non pas tant dans le paysage qui est ici à côté de ceux de Mafai que dans d'autres choses qui me sont tombées sous les yeux lorsque je m'informais sur ce qu'à cause de leur adresse j'appellerai "l'École de la *via Cavour*" et qui pourraient révéler les premiers vagissements ou bien la croissance rapide d'une sœur de lait de Chagall, avec, bien entendu, toute la distance nécessaire. Un art excentrique et anarchisant qui pourrait difficilement s'enraciner chez nous, mais qui est tout de même un signe à noter, par les temps qui courent.

Annexe 4 - Mario Mafai, « Les « Surindépendants », *L'Italia Letteraria*, 3 août 1930

Texte intéressant car tentative assez exceptionnelle de la part de Mafai de donner une analyse large et articulée de la situation artistique telle qu'il la perçoit. Un point de vue italien moyennement préparé sur la scène française. De plus, Mafai est à la veille d'un changement de style et cela se perçoit : lassitude devant ce qu'il appelle expressionnisme (partie sur le violon et la mer intéressante). Reprend les mots de Longhi sur la course à la singularité et l'originalité : en effet, ce n'est jamais un enjeu pour la SR. De plus, les surindépendants seront un modèle pour l'Art Club, association dans laquelle Mafai s'investit après-guerre.

Voici un long couloir, divisé en trente-six box, dix-huit d'un côté et dix-huit de l'autre, laissant un espace d'un mètre pour circuler. Chaque artiste a une paroi de trois mètres cinquante et peut la remplir comme il le souhaite. Chaque box a trois parois : nous avons donc en tout cent-dix-huit peintres disposés de façon excellente. Ceci est l'exposition des Surindépendants, l'un des Salons nés de l'incapacité des vieux Salons à donner un caractère contemporain ou mieux, moderne, à la peinture d'aujourd'hui.

Dans ce rassemblement de peintres naturellement indépendants, même si leur mot d'ordre est « indépendance et discipline¹⁵³¹ », on peut trouver la liberté la plus absurde. Ici en effet, il faut le savoir, il n'y a ni meilleur ni pire, ni laid ni beau et il serait plus simple de toucher la lune du doigt que de classer ces artistes. Il y a des grands noms. Même si les Picasso et les Soutine n'exposent pas ici, on peut trouver Beaudin, Halicka, Survages, Ozenfant, Vines-Bores, Lurçat, Severini, Paresce,

1531 En français dans le texte.

Campigli, Picabia, Mané-Katz.

Et nous, Italiens d'Italie qui croyons en Matisse et en Chagall comme en le dernier mot de l'art, qui regardons Modigliani comme un nouveau venu, qui pensons que le monde doit finir avec De Chirico et qui avons encore une vision de ce que doit être la peinture, nous entrons dans ce baraquement : pour un peu d'argent on peut voir beaucoup. On y voit le visage de notre époque : ici se trouvent les exemplaires rares de l'humanité d'aujourd'hui, les prophètes élus de demain, les visionnaires sans trêve. Nous en sommes à la dissolution, à la décomposition de tous les éléments de la peinture : couleur, dessin, clair-obscur, volume. On peut établir que, sur ces cent-dix-huit artistes, cent-quinze sont surréalistes.

Mais le public n'accepte pas cet état de fait et ce sont les Vlaminck, les Kisling et les Laurencin¹⁵³² qui ont cours et se vendent ; Kisling pour les Américains et Laurencine pour les Anglais. Et il faut tout de même dire que, à côté de ces exposition, Picasso et Braque sont des classiques, classiques non pas parce qu'ils sont dépassés, mais parce qu'ils sont en dehors de toute la mentalité complètement différente qui est en train de se créer et qui, pour quelque moderne qu'elle soit, ne peut être en dehors du temps. Mais il est encore plus étrange que ceux qui se limitent à la simple peinture arrivent toujours à quelque résultat surréaliste inattendu, tandis que pour les cubistes, plus ils veulent sembler surréalistes, plus ils retombent dans leur vieux matérialisme.

Chez ces Surindépendants, aucun portrait. Le portrait donne mieux, à des prix plus faibles et en moins de temps, en photographie. La photographie, voilà l'art à la hauteur du public, l'art qui subvient pleinement aux besoins documentaires, qui rend de façon la plus naturelle et la plus commode la psychologie des hommes, la poésie des paysages, les attraits les plus miraculeux de la civilisation. Et en revanche, que font ces peintres ? Où vont-ils ? Ils veulent se cacher derrière les révolutions techniques les plus inimaginables et les plus fantaisistes ? Ils veulent s'isoler ? Mais c'est la fin. Personne n'a besoin de tableau en dehors de nous-mêmes. Ils sont le jeu de notre fantaisie.

Il y a vingt ans, le nombre de peintres était cent fois inférieur, mais l'art était autrement meilleur ; il y a soixante-dix, quatre-vingts ans, il y en avait encore moins et ainsi de suite en remontant les siècles.

Ici, on ne peut pas juger : chacun exprime ce qu'il veut de la façon qui lui semble la meilleure. Tous les frontières sont ouvertes à toutes les possibilités, chacun a le droit d'exprimer tout ce qui lui vient à l'esprit : une fourchette, un violon sautent sur la mer comme la lune peut dégringoler par terre – ainsi, les éléments n'ont aucune qualité propre ; tout peut se déformer, se dilater, s'allonger, s'illuminer à loisir ! Mais la matière est fausse et imaginaire ; la couleur est, je ne

1532 Mario Mafai écrit « Laurencine ».

saurais dire, plutôt élémentaire et désagréable pour notre rétine habituée à Titien, la touche est quasiment éliminée et les tonalités s'avèrent composées sur le mode le plus simple et presque infantile. Un beau ton est une chose trop douce, un bon métier est un obstacle à leur réalisations.

Surtout, il n'y a pas de hiérarchie : personne ne se considère inférieur aux autres. Tous égaux et, en même temps, tous différents. Chacun a ses fantaisies, ses couleurs, ses coups de pinceau et, dans l'ensemble, l'exposition apparaît d'une impersonnalité tragique. Il ne reste rien d'eux, on ne se souvient de rien, parce que, malgré leurs efforts pour se distinguer les uns des autres, personne ne réussit à surpasser les autres même d'un rien ni à s'en détacher. Voilà une condition extrêmement étrange. Mais il faudrait refuser cet art ? Et au nom de quoi ? D'une humanité qui soit différente peut-être ?

Mais ne font-ils pas tous, jusque dans les autres manifestations artistiques et pratiques de la vie, des efforts démesurés pour se dépasser et ne restent-ils pas tous dans le même abandon ?

Les deux têtes, les sept, les dix, vingt, trente têtes de Campigli ; les petites femmes apathiques au balcon et les hommes allongés de Lurçat, à la tête de ver solitaire et à l'impersonnalité la plus complète : dans tout ce que l'on voit, on ne réussit pas à surprendre une émotion, une expression, un sentiment ; constamment s'offre au regard une humanité qui passe sans aucun principe spirituel, sans religion, sans idéal et sans morale.

Comprenez bien que ces peintres n'ont même plus besoin de l'illusion donnée par la cocaïne ou par autre chose : c'est le XIX^{ème} siècle qui avait besoin de s'illusionner. Ici, comme je le disais, on se dissout dans le surréalisme et, si l'on voulait, on pourrait les diviser, les regrouper en quatre ou cinq espèces.

La première, de nature germanique, recueille toutes les sensations qui naissent de moments absolument modernes, c'est-à-dire de matériaux, de machines, d'objets qui, dans leur ligne, leur masse et leur couleur, acquièrent une valeur métaphysique. Dans de tels tableaux, on ne voit pas la matière mais l'esprit, la transcendance des objets. C'est un art à base d'éléments purement géométriques, de lignes, de cercles, de carrés : tous éléments qui, se combinant avec une certaine essence expressive de la couleur, forment des symboles, des architectures, des harmonies qui ne sont pas sans avoir quelque chose d'abstrait et d'infini.

Puis vient la seconde espèce, qui me semble partir de Rousseau : on peut y trouver des lions, des tigres, des forêts, des productions d'une anatomie minutieuse d'algues, de fleurs – papillons agrandis et comme vus au microscope. La couleur est âcre, stupide, avec un peu de sentimentalisme lunaire, des chandelles, des souvenirs de cartes postales illustrées et de provincialisme.

A la troisième espèce de surréalistes appartiennent en revanche les nostalgiques des longs voyages et des vols vers des planètes gelées et transparentes, vers des terres inexplorées et étranges,

aux atmosphères raréfiées d'îles perdues, avec des débris de naufrages mystérieux, illuminés par la lune. Là, la couleur est plutôt froide, proche de la couleuvre, la toile à peine barbouillée, il y a des hommes qui ouvrent les bras, des plages désertes, des lumières claires et, à l'horizon, d'étranges arc-en-ciels¹⁵³³.

On pourrait aussi évoquer une quatrième tendance, surréaliste à fond magique, au pittoresque gras et désespéré et enfin une cinquième, à l'impassibilité classique métaphysique – aux tons de fresque calcinés et primitifs (*Appel d'Italie*)¹⁵³⁴.

D'une manière générale, on note une adoration pour l'objet : c'est l'objet qui a la première place et qui recueille le plus d'intérêt. Dans ces tableaux, un morceau de fer, un fruit, un plat et l'homme lui-même prennent la valeur d'une chose quelle qu'elle soit, d'un élément, d'un lieu dans l'espace et, comme toutes les choses, celles-ci subissent les contractions de la fantaisie, de la mécanique dans la peinture d'aujourd'hui. Le décor, la lumière n'ont aucune heure ni aucune saison : c'est simplement un moment de la fantaisie [du peintre]. Nous sommes vraiment aux antipodes de l'impressionnisme et du cubisme même dont est parti, il me semble, le surréalisme.

En conclusion cependant, tous ces gens ne prennent pas l'art très au sérieux, avec conviction, avec insistance. Il me semble que ces artistes se satisfont trop facilement et de trop peu. En fait, leurs travaux semblent n'offrir aucune résistance.

1533Mario Mafai vise sans doute Alberto Savinio, qui peint des « îles aux jouets » depuis la fin des années 1920.

1534Mario Mafai écrit « Appel d'Italie ».

Annexe 5 - Manifesto del primordialismo.

Ce texte, signé par Emanuele Cavalli, Giuseppe Capogrossi et Roberto Melli était sûrement destiné à paraître dans la presse mais un désaccord, survenu entre Cagli et le reste du groupe, a empêché cette publication. Fabio Benzi en a retrouvé une version dactylographiée dans les archives Cavalli et l'a publié pour la première fois en 1984 dans la monographie qu'il a consacrée au peintre¹⁵³⁵. Dans cet ouvrage, le chercheur fait le point sur les connaissances parcellaires que nous avons des conditions dans lesquelles a été rédigé ce document.

Nous croyons que le principe plastique italien est, de façon naturelle, le principe plastique transcendantal.

Selon ce principe, il faut élaborer de nouveaux termes esthétiques, suggérés par les prémices spirituelles qui se développent à notre époque suivant la synthèse italienne, pour pressentir l'ordre d'un nouveau beau typique. L'art, pour être tel et répondre à sa finalité, surgit de l'époque dans laquelle il se manifeste, qui n'a pas de place si elle n'est pas création de l'esprit. Ce qui a un caractère improvisé reste en dehors de l'art. Nous pensons que la peinture est arrivée à son autonomie de mouvement maximale, à une profondeur extrême dans l'expression et la fonction de la matière comme densité et intériorité, selon les conquêtes modernes du sentiment et du sens de l'espace véritable, de la lumière qui informe avec l'immanence de la réalité plastique – plus que jamais majeure – notre adhésion aux valeurs cosmiques, essentielles, qui se renouvellent en ce moment.

Nous désirons saisir les rapports entre l'élément plastique et le principe spirituel de notre temps, afin que des aspects nouveaux de la réalité découlent des mythes modernes. Nous voulons œuvrer pour le futur en suivant l'intuition d'activités plastiques identiques à l'esprit qui les a mues en nous : c'est-à-dire identifier la substance picturale à la nature des énergies spirituelles qui nous pressent, saisir la relation entre ce qui est signifié par la forme et la nature de la substance picturale ; dépasser la couleur comme expression naturelle ; retirer de celle-ci un ordre, identique, dans son infinie variété, à la substance de la spiritualité moderne.

Mais la couleur n'est pas l'art pictural et la matière se détruit dans la chose créée. Toutefois, l'art pictural est un rapport de couleurs qui suscite l'architecture de la peinture, la distribution de ses espaces, l'essence typique de ses formes.

Tout comme l'univers est déterminé par l'espace et par la couleur en tant qu'accident de la lumière, de même, l'art pictural doit être espace, lumière, volume, couleur mis au service de la création.

C'est de la couleur qu'il faut tout tirer, mais le résultat n'est pas couleur : il est fait vivant.

1535dir. Fabio Benzi, Emanuele Cavalli, Rome, De Luca Editore, 1984, p. 140. Le texte est aussi présent dans le catalogue de l'exposition rétrospective des œuvres de Roberto Melli qui s'était tenue à Macerata en 1992 : Maurizio Calvesi et Giuseppe Appella, Roberto Melli, 1885 – 1958, Rome, De Luca, 1992.

Annexe 6 – Carte de membre de l'ISA de Palma Bucarelli

Cette carte de membre de l'Istituto Solidarietà Artistica a appartenu à la directrice de la GNAM Palma Bucarelli. Elle est conservée à l'Archivio Centrale dello Stato, Rome, Archivio di famiglie e di persone : Palma Bucarelli, Busta 60.



Annexe 7 - Photo du musée de l'École Romaine



Première salle du musée

On aperçoit de gauche à droite les tableaux suivants : Fausto Pirandello – *La dormiente*, Alberto Ziveri – *Lo studio*, Fausto Pirandello – *Natura morta allucinata*, Cipriano Efisio Oppo – *Ritratto di Isabella*, Giuseppe Capogrossi - *Autoritratto con Emanuele Cavalli*, Kati Castellucci - *Ragazza alla finestra*, Renato Guttuso - *Ragazza seduta con grembiule rosso*.

Les sculptures sont, de gauche à droite : Antonietta Raphael – *Leda col cigno*, Pericle Fazzini – *Ritratto di Maria Pia*, Pericle Fazzini – *Ritratto di Dario Sabatello*, Antonietta Raphael - *Miriam che dorme*, Leoncillo – *Autoritratto*.

Annexe 8 – Page d'accueil du cabinet de l'avocat Giuseppe Iannaccone

Site consulté le 3 septembre 2013 à l'adresse <http://www.iannacconeassociati.it/italiano/index.htm>







Annexe 9 – Copies d'écran du site ArtPrice (<http://www.artprice.com>)

Ajouter à mes favoris - Ajouter à MyArtCollection - Estimer une oeuvre - Vendre une oeuvre

Contact Publicité

Devise: € \$ £ Dimensions: cm in Trier par: Date de vente: par ordre décroissant

 <p>Lot N° 107 Ermafrodito (1947) Sculpture-Volume, Béton, 16 cm x 55.0 cm Estimation: 3 000 € - 4 000 € Prix au marteau: 4 500 €</p>	<p>Christie's, Milan MI ITALIE, 26/05/2009 Détail du lot</p>
 <p>Lot N° 247 Particolare della Fuga (1947) Sculpture-Volume, Bronze, 95 cm x 45.0 cm x 37 cm Estimation: 38 000 € - 48 000 € Prix au marteau: 38 000 €</p>	<p>Christie's, Milan MI ITALIE, 22/11/2004 Détail du lot</p>
 <p>Lot N° 254 Le tre sorelle (1947) Sculpture-Volume, Bronze, 25 cm Estimation: 5 168 € - 6 201 € Prix au marteau: 5 685 €</p>	<p>Finarte, Rome RM arte moderna e contemporanea ITALIE, 15/11/2001 Détail du lot</p>
 <p>Lot N° 276 Le tre sorelle (1947) Sculpture-Volume, Bronze, 25 cm Estimation: 4 146 € - 5 183 € Prix au marteau: 6 479 €</p>	<p>Finarte, Rome RM arte moderna e contemporanea ITALIE, 18/04/2000 Détail du lot</p>

Catégorie
Sculpture-Volume (Réinitialiser)
 Technique
 Année de création
 De _____ A _____
 Date de vente
 Entre _____ et _____
 Format de date : j/mm/aaaa
 Afficher uniquement les lots avec:
 Illustrations
 Artprice Indicator
 Prix
 Entre _____ et _____
 Devise


 Réinitialiser

Sculptures d'Antonietta Raphael passées en vente entre 2000 et 2013, site consulté le 30 août 2013

Contact Publicité

< Natura Morta (Strumenti) Paesaggio (Arsoli) >

Devise: € \$ £ Dimensions: cm in



Paesaggio n.1 (1951)

Prix au marteau	32 000 €
Prix avec frais avec ou sans taxes	39 340 €
Estimation basse	32 000 €
Estimation haute	38 000 €
Date de vente	18/05/2011
	Modern art
Maison de vente / Lieu	Dorotheum Dorotheergasse, 17 1010 Vienne VIENNA AUTRICHE
N° lot	956
Illustrations	P. 89 du catalogue
Dimensions	40 cm x 50.0 cm
Discipline	Peinture
Technique	Huile/bois
Date de création	1951
Signes distinctifs	Signé daté

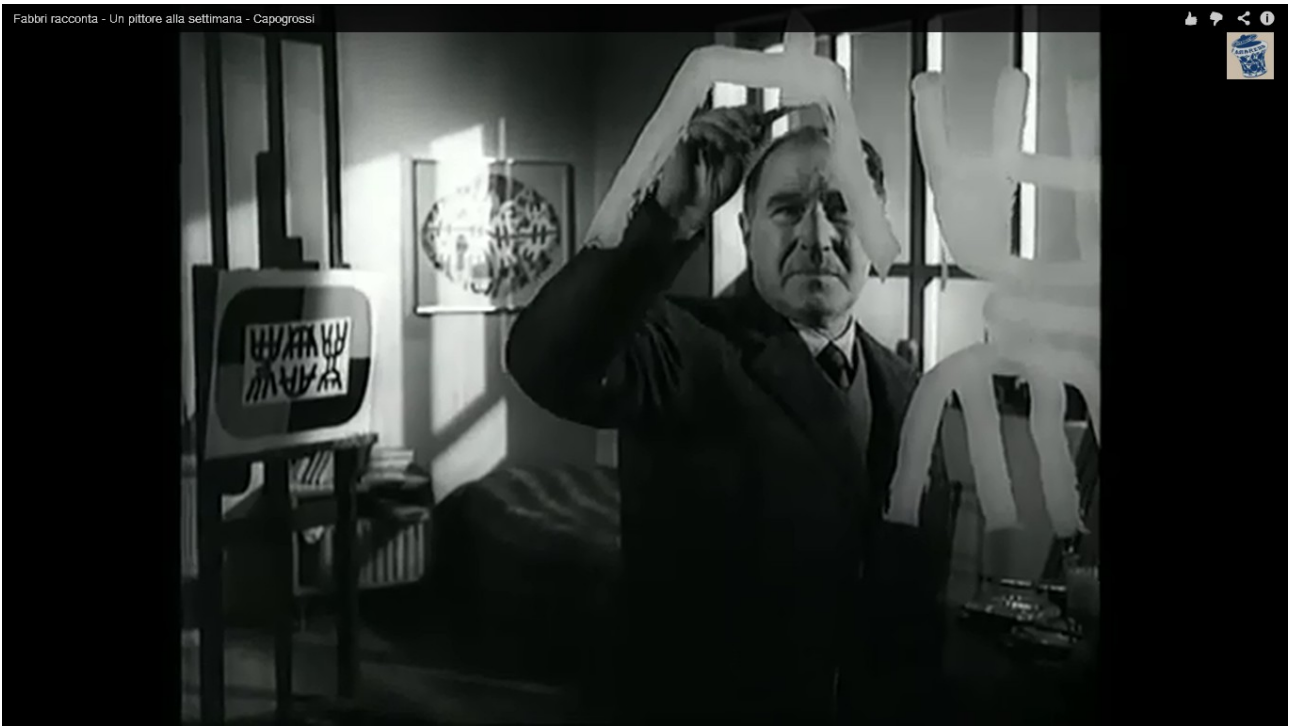
Catégorie
Peinture (Réinitialiser)
 Technique
 Année de création
 De _____ A _____
 Date de vente
 Entre _____ et _____
 Format de date : j/mm/aaaa
 Afficher uniquement les lots avec:
 Illustrations
 Artprice Indicator
 Prix
 Entre _____ et _____
 Devise

Paysage d'Antonio Donghi vendu le 18 mai 2011, site consulté le 30 août 2013. La même œuvre avait été vendue pour 20 000 euros en 1997 et pour 21 000 dix ans plus tard.

Annexe 10 – Publicités « carosello » Fabbri

Consultées le 10 septembre 2013 à l'adresse : <http://www.youtube.com/watch?v=KPhrNDgduOY>

Je remercie Francesco Briguglio, de l'Archivio Cagli, d'avoir attiré mon attention sur ces films



Cagli (<http://www.youtube.com/watch?v=XSEU6-brGcs>)



Annexe 11 – Publicité pour le parfum Tabacco d'Harar, reproduisant une œuvre d'Antonio Donghi

La toile de Donghi (*Donna*, 1931), fait partie de la collection du célèbre parfumeur Gi. Vi. Emme. Cette publicité provient de : *Bellezza. Rivista mensile di alta moda e di vita italiana*, a. IX, Turin, novembre 1949.



Antonio Donghi "Donna" dalla Raccolta Gi. Vi. Emme "La Donna nell'arte"

la donna nell'arte

Nella donna, come nell'opera d'arte di qualunque tendenza, c'è sempre qualcosa di misterioso. Con un tocco sapiente ed un'alito di profumo la donna si trasfigura, esercita su chi l'avvicina un fascino suo particolare: assume il carattere singolare dell'opera d'arte.



La légende indique : « Chez la femme comme dans toute œuvre d'art, quelle que soit sa tendance, il y a toujours quelque chose de mystérieux. Avec une touche habile, un sillage parfumé, la femme se transfigure, exerce sur celui qui l'approche une attirance qui lui est propre : elle prend le caractère singulier de l'œuvre d'art. »

Entretiens

Annexe 12 – Extraits d'un entretien avec la chercheuse Beatrice Marconi

Domicile de Beatrice Marconi, Rome, 21 juin 2011.

En prévision de ma visite, Beatrice Marconi a rassemblé sur la table de son salon quelques ouvrages qui lui paraissent essentiels. Elle me les montre, reconstituant ainsi trente ans d'étude sur l'École romaine. Le premier est le catalogue de l'exposition du Cembalo Borghese en 1983¹⁵³⁶.

Ce catalogue a été fait le 21 avril 1983, c'est-à-dire le jour-anniversaire de la naissance de Rome. Il est imprimé par De Luca. Il correspond à une exposition qui a eu lieu dans une petite galerie à l'intérieur du Palais Borghese. C'était la première revalorisation, depuis les années 1960, de tous ces peintres. Il y avait eu une étude, à peu près un an auparavant, de Maurizio [Fagiolo dell'Arco], avec des recherches sur chacun des artistes et, naturellement, comme il l'explique très bien, les protagonistes sont pratiquement toutes les figures présentes à Rome pendant l'entre-deux-guerres. Par la suite, certains seront plus que d'autres considérés comme de véritables représentants de l'École romaine.

Il avait établi un large corpus ?

Le premier est très large. C'est tellement vrai qu'il commence avec Giacomo Balla, puis Fagiolo mettra même Giorgio De Chirico. Ce sont des peintres sur lesquels il a travaillé. Mais, pendant des années, il y a eu un débat entre l'École romaine, celle qui vient après la *Scuola di via Cavour*, c'est-à-dire Mafai, Scipione, Raphaël et aussi un peu Mazzacurati et les artistes de villa Strohl-Fern qui existaient simultanément, si ce n'est de façon plus ancienne. Et la même année, chez De Luca aussi, mais avec un critique différent, Torossi¹⁵³⁷ a fait une présentation de Trombadori. En réalité c'est plutôt Fabio Benzi qui disait : ceux-là sont tes artistes, Maurizio, mais à Rome, au même moment, il y avait les artistes qui vivaient à la villa Strohl-Fern.

Ensuite, il y a eu toute une série d'épisodes et il n'est plus resté sur place que l'atelier de Trombadori, parce que sa fille s'est beaucoup battue. Cette villa Strohl-Fern, à la mort du personnage qui l'avait créée, fut donnée non pas à la commune de Rome mais à l'Etat français,

1536Dir. Fagiolo dell'Arco, Claudio Gasparini, Netta Vespignani, *Scuola romana : pittori tra le due guerre* [exposition, Centro Culturale Galleria Cembalo Borghese, avril-ami 1983], De Luca, Rome, 1983.

1537Lucia Stefanelli Torossi (née en 1930), est directrice, dès 1966, de la galerie *Arco Farnese* à Rome.

lequel a installé le lycée Chateaubriand qui, petit à petit, a grignoté tous les ateliers.

Voilà donc les deux directions qui sont nées ensemble, en 1983. La *Scuola romana* de Maurizio Fagiolo dell'Arco d'une part et les artistes de la villa Strohl-Fern d'autre part. Dans certains cas, les deux coïncident. Les gens de la villa Strohl-Fern sont ceux qui vivaient là, qui y avaient leur atelier. Voilà quel était le critère. Et donc, de toutes parts, il y a une opération de revalorisation, comment dire, aussi bien des idées que des œuvres d'art, du point de vue de leur valeur économique aussi.

Cependant, dans ce catalogue de Maurizio, il y avait très peu de choses, parce que l'on en savait très peu. Sur Giacomo Balla, il avait beaucoup de connaissances parce qu'il l'avait étudié dans les années 1960, c'est pourquoi il avait exposé ce tableau. C'était un catalogue encore assez pauvre, tout en noir et blanc. Il y a aussi Amerigo Bartoli et d'autres ; ce sont tous des peintres qui vivaient à Rome. Ainsi, il y a des biographies minimales, puis les œuvres exposées.

L'autre chose extrêmement importante qu'a fait Maurizio dans ce travail et tous ceux qui vont suivre (maintenant, on ne le fait déjà plus) c'est que pour chaque artiste, au lieu de mentionner la critique écrite par tel critique, il s'intéressait à ce qu'avait dit l'artiste. Et donc il a mis des citations pour indiquer ce qu'ils pensaient.

Je me suis toujours demandée, en voyant le corpus sur internet : comment a-t-il été fait ?

A ce moment-là, le critère était celui du lien avec la capitale. Le père de Maurizio a été le plus grand poète avec Belli en dialecte romain. C'était Mario Dell'Arco, qui était architecte et utilisait le pseudonyme de Faggiolo. Et Maurizio était très lié à la ville, la Rome baroque, sur laquelle il avait focalisé son étude principale. Pour lui, les artistes de l'École romaine étaient à Rome, comprise comme ville baroque.

Le groupe de *Valori Plastici* était un groupe à part, mais qui était tout de même à Rome et avait exposé. Voilà la section « *Ecchi di Europa* » (« Échos européens »). Il a mis des artistes comme Spadini, qui étaient liés à la France. Ensuite Ferrazzi, Sciltian, qui a beaucoup été suivi par Longhi, Guidi, tous ces artistes sont dans ce livre et les suivants, mais ensuite la liste se réduit. Alors, se détachent les véritables artistes de l'École romaine.

Cependant, la *Scuola di via Cavour*, avec la définition de Longhi, est le premier noyau. Ensuite, le purisme : Socrate Francalancia, Trombadori, qui sont proches de *Valori Plastici* et restent dans la

liste. Ce tableau, *Gli amici al Caffè*¹⁵³⁸, est très important, il est de Bartoli et se trouve à la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*. Il y a tous les peintres, les écrivains qui fréquentaient ce café.

Il y a aussi Cagli, Cavalli etc. dans le catalogue ?

Oui, dans la section « *Colori di Roma* ». Ce sont des petites sections qu'il a toutes développées par la suite, dans d'autres expositions et cela a continué jusqu'à il y a quelques années. Ensuite, il y a aussi les Italiens de Paris : Savinio, Severini, De Chirico.

Puis, il y a les artistes qui sont devenus abstraits : Capogrossi. Ils sont passés par une période figurative. L'un des plus grands maîtres de cette période est Antonio Donghi. A propos de Donghi, en 1984 [1985], nous avons fait (j'en étais aussi, mais naturellement il y avait Maurizio), avec le *Banco di Roma*, qui avait une collection de six ou sept peintures, une exposition au *Palazzo Braschi*. Dans ce cas, il s'agissait d'une banque qui, comme elle avait dans ses sous-sols, ou même parfois accrochées, toutes ces toiles de Donghi a dit : « faisons une exposition. J'apporte une aide économique et comme cela, ensuite, ces tableaux prendront de la valeur ». Ce sont donc toujours des opérations économiques.

Comment le Banco di Roma a-t-il créé cette collection ?

En acquérant directement auprès de l'artiste je crois. Après la guerre. Tout cela a eu lieu après 1945-1946.

Par exemple, pour Cavalli, cette petite biographie, avec une bibliographie minimale, était l'unique en circulation en 1983. Puis Fabio Benzi, avec la *Galleria Farnese*, a étudié Cavalli. Ils ont vendu tellement d'œuvres qu'ils en ont fait un catalogue. Là aussi cela dépend des héritiers, du marchand qui s'en est occupé.

De qui était-il aidé dans ses recherches ?

Il était aidé par nous tous, surtout par Valerio Rivosecchi. Et celui-ci est le dernier¹⁵³⁹. Quand a eu lieu l'exposition de Donghi, il y a eu un couple – lui, Claudio Cerasi, est un constructeur très talentueux – qui a commencé à acheter des tableaux. Ensuite, avant que Maurizio ne meure, il nous a invités, lui et moi et il nous a dit : « nous avons toute une collection de tableaux de l'École romaine. ». Parce qu'au fur et à mesure des années, ils s'étaient liés avec les filles Mafai, avec

1538 Amerigo Bartoli, *Gli amici al caffè*, 1930, huile sur toile, 122 x 200 cm, Rome, GNAM.

1539 Dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco et Valerio Rivosecchi, *La Scuola romana nel Novecento : una collezione privata : Collezione Claudio e Elena Cerasi*, Skira, Milan, 2002.

Maurizio, avec Netta Vespignani, avec tous les autres aussi, et de temps à autre ils achetaient un tableau. Donc ils nous disent : « nous voudrions faire un livre pour tout le monde, pour les petits-enfants ». Nous avons commencé à travailler et Maurizio voulait faire ce livre parce qu'il disait : « tu t'occupes des tableaux et de leurs fiches, et moi je ferai un texte sur la façon dont cette École romaine a été une partie de ma vie, comment elle est née, comment elle s'est développée dans le temps, comment d'autres ont acheté ces tableaux parce qu'ils en ont compris la valeur. »

Je me suis mise au travail mais Fagiolo est mort brutalement. Alors Cerasi m'a appelée et m'a dit : « le travail sur les tableaux est fait. Il nous faut un historien de l'art : tu n'as qu'à décider qui fera l'introduction ». J'ai alors pensé à Valerio [Rivosecchi] et cela leur a convenu. Parce que Valerio avait travaillé depuis tout jeune avec Fagiolo.

Ainsi les Cerasi sont passés de Donghi à toute l'École romaine ?

Ils ont acheté un tableau à l'exposition de Donghi, celui-ci, avec les petits¹⁵⁴⁰, parce qu'il leur plaisait beaucoup. C'étaient des gens qui achetaient déjà, mais des choses pas terribles. Petit à petit ils se sont mis à étudier tous ces artistes et ils continuent d'acheter encore aujourd'hui. A tel point qu'ensuite, en plus de ces tableaux (voilà la *Comparsa*¹⁵⁴¹ de 1936, qui appartenait à Miriam Mafai), qu'ils achetaient pour le plaisir de les avoir à la maison, ils ont eu aussi des œuvres du *Novecento italiano* et plus seulement de l'École romaine, comme le portrait de *Carnera*¹⁵⁴², des œuvres de Depero, Sironi, Campigli, etc. Ensuite il est arrivé que, cinq ans après avoir publié le livre, ils ont acheté d'autres tableaux parmi lesquels un De Chirico¹⁵⁴³ de 1934 que Maurizio Fagiolo dell'Arco avait cherché toute sa vie. Et, alors qu'il était mort, le tableau a reparu lors d'une vente en France. Et donc ce livre est devenu, de *Scuola Romana nel Novecento* qu'il était, *Scuola Romana e Novecento italiano*. En pratique, c'est le même.

Ils ont acheté surtout par l'intermédiaire de Netta Vespignani ?

Par l'intermédiaire de Netta Vespignani, mais pas seulement.

Et les tableaux, d'où venaient-ils ?

De partout. De ventes aux enchères, parce que ce sont des gens qui fréquentent beaucoup les ventes,

1540 Antonio Donghi, *Piccoli Saltimbanchi*, 1938, huile sur toile, 90 x 70 cm, Rome, coll. Claudio et Elena Cerasi.

1541 Mario Mafai, *La comparsa*, 1937, huile sur toile, 100 x 80 cm, Rome, coll. Claudio et Elena Cerasi.

1542 Giacomo Balla, *Primo Carnera, campione del mondo*, 1933, huile sur toile et filet, 109 x 100 cm, Rome, coll. Claudio et Elena Cerasi.

1543 Giorgio De Chirico, *Cabine con porta rossa*, 1934, huile sur toile, 41 x 27 cm, Rome, coll. Claudio et Elena Cerasi.

à l'étranger aussi. Partant de l'exposition de 1983, nous en sommes arrivés au catalogue de la collection Cerasi [Elle me l'offre]. Les collectionneurs, les Cerasi, sont ceux qui ont incarné toute cette étude et qui ont voulu avoir l'ensemble des peintres de cette période.

Par la suite, quand ils ont commencé pousser plus loin les recherches, l'*Archivio* a été composé de : Maurizio Fagiolo, de Netta Vespignani, qui était celle qui finançait, le marchand, d'Alberto Ziveri qui était encore vivant et de Miriam Mafai. Miriam Mafai a été la présidente de l'*Archivio* pendant des années. Et ainsi, ils servaient de garantie aux expositions qu'ils ont faites à Turin, tout autant qu'ils ont soutenu le développement des recherches. Parce que tous les héritiers, petit à petit, ont pris confiance, ils apportaient leurs tableaux qui ensuite étaient vendus, donc ils étaient contents. Et ils apportaient aussi de la documentation. La documentation, c'est ce qui intéressait Maurizio, naturellement, il en avait besoin pour créer l'*Archivio* qui se trouve à la villa Torlonia, même s'il est un peu abandonné.

Et après le succès de cela, il y a eu celui-ci [ouvrage de 86]¹⁵⁴⁴.

Francesca Morelli me disait que c'était un point d'arrivée ?

C'est au moins une réduction de celui de 1983 en termes d'artistes ainsi qu'un développement de différents secteurs. Il s'agit d'un livre cependant et non pas d'une exposition. De plus, ce qu'il y a de plus dans ce volume, et qui est très important, ce sont les lieux de la vie et du travail. Les ateliers par exemple : comment étaient faits les ateliers des artistes ? Où étaient-ils ? Avant de mourir, Maurizio a fait une exposition avec Flavia Matitti et moi : l'*Officina del Mago*¹⁵⁴⁵. Parce que c'était l'une de ses obsessions : que peint l'artiste dans son atelier ? C'est là (dans le livre de 1986) que l'on trouve les premiers éléments. Le *Caffè Aragno*, la Villa Strohl – Fern, avec les expositions, les galeries, les collectionneurs.

[...]

A un certain moment, Zavattini, qui a été un grand scénariste de cinéma, qui a écrit pour Fellini, s'est créé une collection : des 8 par 10, de petits panneaux qu'il demandait aux artistes. Il en demandait trois : un autoportrait, un paysage et une nature-morte. Sur cette collection il y a un livre, moi je ne l'ai pas mais Beatrice Mirri l'a¹⁵⁴⁶. Dans les années 1940, pendant la guerre, demander aux

1544Maurizio Fagiolo dell'Arco et Valerio Rivosecchi, *Scuola romana : pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*, De Luca, Rome, 1986.

1545Ada Masoero, Beatrice Marconi, Flavia Matitti, *L'officina del mago : l'artista nel suo atelier : 1900-1950* [exposition, Turin, Palazzo Cavour, 31 octobre 2003-8février 2004], Skira, Milan, 2003.

1546Il s'agit certainement de : dir. Carlo Ludovico Ragghianti, *La Collezione minima di Zavattini* [exposition, Florence,

artistes de réaliser un petit panneau, c'était bon pour eux parce que cela leur permettait de gagner un peu d'argent. Puis, malheureusement, Zavattini a eu un fils qui a tout dispersé, qui a vendu la collection par morceaux. Sinon, c'était très intéressant. De Chirico aussi a fait ses panneaux, comme tous, parce qu'à l'époque ...

Ensuite, les premières galeries aussi étaient importantes : nous en avons trouvé des centaines. La plus importante de toutes, c'était la Cometa. Et la décoration était très importante. [...]

Les bijoux d'Afro. Les bons peintres qui ne réussissaient pas à faire quoi que ce soit, ou bien ils décoraient des plats de céramique ou bien ils faisaient des bijoux. Il y avait aussi ceux qui s'étaient spécialisés dans la décoration, qui avaient des ateliers pour, des fours et ont continué à le faire par la suite, et d'autres qui le faisaient seulement provisoirement.

Par exemple, les magasins Coin demandaient aux artistes d'exposer leurs œuvres une fois par an au milieu des vêtements. Et les artistes se battaient pour exposer ! Parce que pour eux, c'était un moyen de se faire connaître. Et puis il y avait des prix. Une année, le premier prix était une tome de fromage, de parmesan.

Mais quand cela se passait-il ?

Dans les années 1940, pendant la guerre. Par la suite, ceux qui étaient particulièrement doués, par exemple Afro, partent pour les États-Unis. Tous, ils ont eu des expositions à l'étranger, mais avec peu de succès. Le seul à avoir eu du succès a été Afro, et aussi De Chirico. Les autres, non. Parce que Donatella Trombadori disait : mon père, même pour une tome de fromage, il participait.

Ensuite, il y a les sections : les thèmes et les obsessions. L'artiste et le miroir. Par la suite, il en est sorti une exposition dans le Piémont en 2003 sur le thème : l'artiste et le miroir¹⁵⁴⁷. Maurizio avait signé le projet le 1er mai 2002 et il est mort dix jours après. Cependant la région Piémont a bien fait les choses et nous quand même fait faire l'exposition. Donc : que signifie un atelier ? Dans l'exposition il y avait de tout, et aussi l'École romaine. Voilà par exemple Ceracchini qui peint sa mère à côté de lui alors qu'elle est morte, parce qu'il était très attaché à sa mère. Qu'y a-t-il derrière l'autoportrait peint ? Il y avait Ferrazzi avec sa femme, Severini qui fait l'arlequin, Antonietta Raphaël qui fait un portrait de Mafai avec tous les objets qu'il aimait¹⁵⁴⁸. En fait, dans cette exposition, il y avait beaucoup de tableaux d'Antonietta Raphaël : avec Giulia [Mafai] nous avons

Palazzo Strozzi, 1959], Palazzo Strozzi, Florence, 1959.

1547 *L'Officina del mago...*, op. cit.

1548 Antonietta Raphaël, *Mafai nello studio*, 1966, huile sur toile, coll. particulière.

fait une salle qui a eu un grand succès. Au centre il y avait une sorte de cage, obscure. On devait pousser un rideau pour entrer et alors la lumière s'allumait. À l'intérieur, il y avait tous les objets des tableaux d'Antonietta Raphaël et de Mafai que Giulia avait apportés. Il y avait le vase bleu, le chapeau haut-de-forme, des piments, parce que Mafai avait fait un tableau avec des piments¹⁵⁴⁹. J'avais des photos, je n'ai aucune idée d'où elles sont. Et ainsi, il développait tous ces thèmes à travers d'autres expositions.

En confrontant l'École romaine à d'autres mouvements ?

Oui. Voilà : les vues de Rome, c'est-à-dire, comment ces artistes-voyaient-ils Rome ? Puis : la chair, la mort et le diable. [Elle énumère les différentes sections]. Les lieux de rencontres, le Caffé Aragno, le Caffé Greco, la villa Strohl – Fern : Deiva de Angelis est un personnage, elle a vécu pendant une courte période à la villa Strohl-Fern et puis elle est morte jeune, elle faisait de très beaux tableaux. Il y a eu un moment un collectionneur qui les avait et a essayé de les mettre en avant, mais cela n'a pas abouti.

« *Le grandi mostre* ». Les expositions publiques dans lesquelles ils réussissaient à exposer. Puis les tableaux étaient vendus. Naturellement il y avait Oppo qui a été très important, et à qui Francesca Morelli a consacré un livre¹⁵⁵⁰. C'était tout de même le régime fasciste qui décidait : lui ça va, lui non. Mais tout de même, d'une façon ou d'une autre ils arrivaient à s'en sortir.

Le principal problème de ces artistes est arrivé après la guerre. Avec la naissance des partis, la division entre abstraits et figuratifs, c'est cela qui a amené le plus de problèmes. Par exemple Togliatti, au Parti Communiste, disait déjà en 1948 qu'il fallait être figuratif, c'est la raison pour laquelle Guttuso est devenu le peintre du parti. Et beaucoup d'autres, comme Dorazio, Perilli, tout le groupe de *Forma*, des artistes excellents, qui ensuite ont pris beaucoup d'avance, se sont retrouvés mis à l'écart alors même qu'ils étaient de gauche. Ils n'étaient pas appréciés par le Parti Communiste. Les premières expositions ont été faites dans le giron des partis. Donc il faut tout lire, non seulement à l'aune du talent des artistes, mais aussi à travers ce qui leur était permis, autorisé, à travers le marché.

Donc, voici comment la liste a été faite : avant d'établir des jugements, Maurizio a essayé de les faire parler, de comprendre qui ils étaient. Et ensuite, il demandait où ils s'étaient formés, quelle

1549Mario Mafai, *Natura morta con peperoni*, 1951, huile sur toile, Rome, GNAM.

1550Francesca Romana Morelli, *Cipriano Efisio Oppo : un legislatore per l'arte : scritti di critica e di politica dell'arte, 1915-1943*, De Luca, Rome, 2000.

école ils avaient faite, où étaient leurs ateliers, où ils se rencontraient, se confrontaient, où ils écrivaient leurs idées. Et de là il s'est intéressé aux revues.

Toutes les expositions de Maurizio avaient une caractéristique qu'il nous a tous enseignée : le tableau est important, certes, mais pour lui le document était encore plus important. C'est pourquoi, par rapport à un tableau, à deux tableaux d'un artiste qui pour lui étaient significatifs, il n'y avait pas besoin d'en mettre beaucoup plus, mais il fallait nécessairement mettre une petite vitrine pour présenter un journal, un article qu'ils avaient écrit, le catalogue de leur première exposition, tous les papiers.

C'était un matériel qu'il avait rassemblé lui-même ?

Oui, il a encore des archives merveilleuses, dans lesquelles il y a tout, que sa femme conserve, à raison. Parce que tous les organismes publics, la commune, voulaient les avoir, mais ils n'ont rien fait. Donc elle les a gardées chez elle. Elle a fait une donation à *La Gregoriana*, l'université des jésuites, et ils ont fait un catalogue superbe, tout sur le baroque. Les documents sont déjà là-bas, catalogués et à la disposition des chercheurs. Et maintenant ils demandent le XX^{ème} siècle aussi. S'il ne se passe rien, ils iront là-bas, au moins ce sera une bonne solution. Parce que c'est une institution prestigieuse et puis on peut aller étudier les documents parce qu'ils sont rangés et classés. Alors qu'au contraire, nous sommes habitués à la *Galleria d'Arte Moderna*. Là-bas ils jettent les choses en vrac et des années après ils les ressortent. Et puis il faut voir les horaires. Avant ce n'était pas ainsi mais maintenant ils n'ont plus de personnel, ils n'ont plus rien.

Ensuite, Pirandello, Maurizio a fait des expositions sur Pirandello.

Mais il semble toujours un peu périphérique ?

C'est comme s'il était à part, parce que c'est le plus grand de tous. Ensuite, en 1944, 1945, beaucoup de galeries sortent comme la *Galleria San Marco*. Ensuite tout le monde a fait un livre, nous les avons étudiés, mis en valeur. La *Casa d'Arte Bragaglia*, celle-ci est extrêmement importante. Il y avait, c'est sûr, des choses plus futuristes, mais c'est une galerie qui s'est maintenue dans le temps. Puis, voilà un exemple de la documentation à la Maurizio. Ce sont des photographies très anciennes qu'il avait retrouvées. Ensuite il allait rechercher ce qui y figurait, tableau par tableau.

Ce tableau de De Chirico, qui a été retrouvé, celui des *Bains mystérieux*, se trouvait sur la paroi de la Quadriennale. Il y en avait six ou sept je crois et Maurizio les avait tous retrouvés sauf un, qui lui

manquait. C'est Cerasi qui l'a retrouvé dans une vente à Paris, quelques mois après la mort de Maurizio. Voilà les photos des galeries anciennes, de l'*Archivio Sabatello*. En les voyant Maurizio disait : au centre *La donna che si leva* de Guidi, un paysage de De Chirico, un tableau de Guidi. En faisant cela, il pouvait dire : ce tableau est allé à tel endroit.

Et il retrouvait les enfants, les petits-enfants. Il y avait un fils de la *Galleria San Marco* qui était un peu bizarre : j'allais le voir et il me montrait quelques petites choses et puis il oubliait. Mais nous avons trouvé des photographies des accrochages et donc l'on pouvait réussir à reconnaître les œuvres. Tant d'œuvres ont été retrouvées ainsi. Et puis il y avait tellement de monde qui arrivait à la galerie avec des tableaux, par exemple de Mafai, qui finalement étaient tous faux. Beaucoup pensaient avoir un tableau authentique. Tandis que pour d'autres, dont on avait perdu toute trace, on les retrouvait sur la photo d'un catalogue, peut-être même publiée quelque part.

Ainsi, il y avait des gens qui venaient à l'Archivio avec des tableaux ?

Oui, carrément ! Ils les avaient parfois trouvés chez eux, parce qu'il y avait des gens qui avaient des choses qui auparavant ne valaient rien. Je me rappelle une chose très importante. Avant cette exposition [celle du *Cembalo Borghese* en 1983], il y avait presque toutes les œuvres qui avaient été retrouvées à cette époque, à ce moment-là. Parce qu'ils avaient parlé avec les enfants des artistes, avec des gens qui leur avaient parlé d'un collectionneur ... Par exemple, il y avait à Rome un célèbre médecin, qui avait été le médecin de ces artistes dans leur vieillesse. Et donc ils lui offraient des tableaux. Ou bien les *osterie* qu'ils ne payaient pas. Ils allaient y manger et ils offraient une toile. Il y avait tellement de gens qui en avaient eu comme cela. Toutes les œuvres qui avaient été retrouvées avant l'exposition, avaient été déposées au siège de l'*Archivio* et elles étaient toutes posées par terre. Et alors, on m'a demandé, à moi et aux autres, si nous avions des amis qui voulaient en acheter quelques-unes, parce qu'après l'exposition, elles allaient prendre beaucoup de valeur. C'était une façon de pousser les gens à acheter. Je me rappelle que celui-ci a été acheté pour trois fois rien avant l'exposition et revendu mille fois plus cher. Parce qu'un autoportrait de Mafai¹⁵⁵¹ était une chose rare. Donc, petit à petit, tous les gens qui avaient quelque chose chez eux sont venus, ou bien des gens qui avaient connu les artistes et avaient des lettres ou de la documentation.

C'était cela l'idée grandiose. L'importance, non seulement des tableaux mais aussi de toute la documentation. Nous avons fait une exposition à Turin, cela n'a rien à voir, sur Jessie Boswell¹⁵⁵²,

1551 Mario Mafai, *Autoritratto*, 1927-1928, huile sur toile, 47 x 33 cm, Padoue, coll. particulière.

1552 Dir. Ivana Mulatero, *Jessie Boswell* [exposition, Turin, sala Bolaffi, avril-mai 2009].

qui est une Anglaise, arrivée à Turin au début du siècle pour enseigner l'anglais et qui a été la gouvernante de la famille Gualino, qui était l'un des plus grands industriels d'Italie, sur qui nous avons fait l'exposition de Cesarina Gualino. Elle s'est mise à peindre, elle a eu de bons maîtres et est entrée dans le groupe des Six de Turin, qui était un groupe à part. La sœur de cette femme a épousé un banquier dans le Piémont. Donc, il y a deux ans, ces gens, ces parents (des cousins, des neveux éloignés) avaient le grenier plein de peintures de cette femme qui ne valaient rien et dont eux-mêmes ne savaient rien. Elles n'avaient pas été exposées et on ne savait rien sur elles, parce qu'elles étaient datées de 1928 avec un point d'interrogation car, jusqu'en 1928, Jessie Boswell avait exposé dans des expositions publiques, puis on ne savait plus rien sur elle.

Et moi j'avais les lettres qu'elle avait échangées avec Cesarina Gualino. J'ai bien cent-vingt lettres, en anglais, que j'ai dû faire traduire, allant jusqu'en 1954, qui est l'année précédant la mort de cette femme. Les deux femmes sont restées amies, de plus Cesarina Gualino continuait à l'aider économiquement. Et dans ses lettres elle raconte : aujourd'hui j'ai peint tel tableau. Et elle mettait son adresse, elle mettait : je t'écris de ... avec l'adresse. Ainsi nous avons retrouvé toutes les maisons dans lesquelles elle avait vécu de 1928 à 1954. De sa terrasse, elle prenait des photos et peignait. Nous avons pu retrouver tous les endroits et à partir de là nous avons pu dater tous les tableaux, grâce à ces lettres.

Les neveux se rappelaient d'elles, ils avaient les tableaux, mais ils ne savaient rien. Quand la région Piémont a décidé de faire une exposition sur elle, qui avait été un personnage de Turin, ils avaient les tableaux et moi les lettres. Et c'est moi qui les ai publiées. La documentation est importante : les livres, les petits catalogues. Par exemple, Scipione était plus célèbre pour les dessins qu'il envoyait à la revue *Fronte*¹⁵⁵³ que pour ses tableaux, ceux de Falqui, qui après de toutes façons se vendaient, quand Scipione est mort.

[...]

Justement, cela m'intéresse, comment a été fait le musée ?

C'est la municipalité qui a eu une bonne gestion, non seulement le maire Veltroni, mais aussi l'adjoint à la culture Gianni Borgna, qui étaient deux personnes très clairvoyantes. Quand ils ont vu tout le travail réalisé [par *l'Archivio*], ils ont restauré la villa Torlonia – parce qu'ils restauraient de nombreuses villas – et ils ont mis dans celle-ci, parce qu'elle avait été la maison, le domicile privé

¹⁵⁵³En réalité Scipione était le fondateur de *Fronte*. Il envoyait ses dessins à la revue *La Fiera Letteraria*.

de Mussolini, les tableaux de ces artistes. Et il s'est trouvé quelqu'un – je ne citerai pas de nom – pour ne pas donner un seul de ses tableaux parce qu'il était tellement de gauche qu'il disait : « Dans la maison de Mussolini, pas question ! ». Enfin, ce ne sont que des bêtises.

Mais le premier noyau des collections était constitué d'œuvres de Netta Vespignani ?

Non, non, non ! C'étaient des œuvres des héritiers ou des collectionneurs. Netta Vespignani a laissé des livres, elle n'a pas laissé d'œuvres. Parce qu'elle les vendait.

Ils ont donné des œuvres, qui étaient sans doute celles qu'ils n'avaient pas vendues, celles, par exemple qu'ils avaient chez eux. Et donc à partir de cela, on a fait un musée qui était superbe.

Oui, parce que la collection est intéressante.

Oui, bien sûr, il y a de tout. La seule chose, c'est que je ne suis pas sûre que l'on puisse encore faire des recherches à l'*Archivio*. Il y avait autrefois une personne extrêmement compétente, Paola Ippoliti. Je l'ai suivie jusqu'à la fin, elle m'a dit : « apparemment, je devrais réussir à rester », mais finalement elle n'y a pas réussi. Parce qu'ils ont changé la gestion et que sont arrivées des personnes étrangères à ces archives. Il n'y a plus cette âme qui en faisait l'intérêt. Parce que cette femme avait travaillé trente ans aux côtés de Netta Vespignani, et donc elle savait d'où venaient les choses. Elle a travaillé à l'*Archivio* avec ma fille¹⁵⁵⁴ et surtout avec Valerio Rivosecchi. Puis, après ma fille, est venue Francesca Morelli. Paola était la secrétaire de Netta, elle avait appris au fur et à mesure. Alors que les historiens de l'art portaient enseignement, elle restait là. Quand la gestion est passée à la commune, cette dernière ne lui a pas fait tout de suite de contrat fixe, c'était un poste précaire. En fait, c'est un chagrin pour nous tous, mais malheureusement c'est ainsi que vont les choses.

Ce catalogue date de 1988¹⁵⁵⁵. A Milan. Parce qu'ensuite, naturellement, que s'est-il passé ? A Turin, à Milan, les personnes liées à Maurizio, les éditeurs et les collectionneurs, ont aussi poussé à faire d'autres expositions et ainsi l'École romaine est sortie de Rome. Donc, il y a eu une belle exposition au *Palazzo Reale*. Mais si l'on s'arrête un instant au sommaire : « *i tempi* » (« la période »), « *i temi* » (« les thèmes »), « *le opere* » (« les œuvres ») présentées par Valerio Rivosecchi. « Roma, la veduta », « *Valori Plastici* » ... on voit que ce sont les mêmes qu'en 1983. Seulement, petit à petit les gens qui écrivent sont de plus en plus nombreux : Emily Braun, une historienne, Ada Masoero, une historienne, Enzo Siciliano un homme de lettres, Antonello Trombadori, le fils de Trombadori, qui était un personnage incroyable. Et ainsi chacun, petit à petit, allait plus loin. La préface est de

1554Carolina Marconi.

1555Maurizio Fagiolo dell'Arco, Valerio Rivosecchi et Emily Braun, *Scuola romana : artisti tra le due guerre* [exposition, Milan, Palazzo reale, 13 avril-19 juin 1988], Mazzotta, Milan, 1988.

Maurizio Fagiolo. Les thèmes étaient toujours ceux du début et on trouvait plus d'œuvres. Voilà un tableau de Mafai que l'on avait pas retrouvé jusque-là. On connaissait mieux l'histoire de la *via Cavour*. A chaque fois il y a plus d'informations et plus de tableaux.

Voici le portrait de Scipione¹⁵⁵⁶ par Mazzacurati, qui a ensuite été acheté par Cerasi. Et puis ce tableau qui a eu une histoire incroyable : *Risveglio della bionda sirena*¹⁵⁵⁷. Là on est dans le commérage. Ce tableau a été acheté par deux personnes pour le vendre. Ensuite, ces deux personnes se sont querellées. Alors il y a eu un procès, l'une des deux personnes, qui vivait à Turin, a tout perdu. C'était un grand industriel qui a fini par devenir assistant dans une galerie. Puis, avec le procès, il a réussi à revenir en possession de ce tableau. Il l'a revendu et s'est remis en selle. Il y a une espèce de malédiction qui pèse sur ce tableau.

Voilà, toutes ces œuvres romaines, ces paysages romains, ce Scipione, ce sont des œuvres qui sont ressorties dans un deuxième temps. Ce tableau, par exemple, a été retrouvé par un galeriste, mais des années après, en 1988. Avant, même les filles de l'artiste ne le connaissaient pas. Voilà notre travail : faire ressortir ces choses.

Par exemple Cerasi. [Elle lit la fiche du De Chirico] : vente à Paris, novembre 2004. Déjà dans le premier catalogue, il y a un Scipione qui a été retrouvé par la suite. On a eu des doutes. Et en réalité, il était toujours chez quelqu'un qui l'avait acheté à l'époque. Il est ressorti en 1998, puis est passé en vente, il a été étudié par Maurizio et par Valerio Rivosecchi. Donc c'est pour dire : avant 1998, personne ne savait qu'il existait. Et tout le reste est pareil. Cependant, ici les textes commencent à augmenter parce que les études sont plus importantes.

Beaucoup d'artistes n'ont pas encore un catalogue général.

Non, on ne peut pas le faire pour chacun d'entre eux. En ce moment ils sont en train de faire celui de Capogrossi, c'est Francesca [Morelli] qui le fait. Parce que, dans ce cas, il y a un héritier qui est clairvoyant et qui promeut son œuvre, parce que les catalogues généraux coûtent cher. Au contraire, on aurait pu très souvent faire comme pour Mafai. Il y a eu une exposition au Palazzo Venezia¹⁵⁵⁸, mais ratée, où ils ont voulu mettre un peu de tout. [...]

1556Renato Marino Mazzacurati, *Ritratto di Scipione*, 1928, huile sur toile, 41 x 37 cm, Rome, coll. Claudio et Elena Cerasi.

1557Scipione, *Il risveglio della bionda sirena*, 1929, huile sur panneau, 80,5x100,2 cm, Turin, coll. particulière.

1558Dir. Giuseppe Appella, *Mario Mafai, 1902-1965 : una calma febbre di colori* [exposition, Rome, Palazzo Venezia, 7 décembre 2004-27 février 2005], Skira, Milan, 2004. La critique de Beatrice Marconi tient peut-être plus à la personnalité du commissaire, Giuseppe Appella, qu'à la réalité de l'exposition.

Mais vous pensez que désormais l'on peut avoir une idée de l'œuvre de tous les artistes ?

Oui, maintenant tout est sorti. Si l'on prend le dernier de tous, *l'Officina del mago* ou l'artiste dans son atelier ... ah, ici nous avons fait une chose très jolie, parce que nous étions trois. L'une de nous a fait les études générales : « L'atelier du *Novecento* ». C'était Flavia Mattiti. Balla et De Chirico, c'est Ada Masoero qui l'a fait. Et moi j'ai fait autre chose. Giulia m'avait donné le journal intime d'une année, l'année pendant laquelle Antonietta Raphaël a réussi à avoir une maison à elle, avec son atelier. C'était en 1958. Finalement, qu'éprouve cette femme à avoir une maison à elle, et surtout un atelier à elle, dans laquelle elle espère toujours que son mari reviendra vivre avec elle ? Son mari et elle étaient séparés. Il avait acheté la maison mais il vivait autre part. Elle, d'abord elle arrive, puis elle ne veut pas habiter là, puis elle le veut bien, et elle veut peindre, et elle est nostalgique ... Voilà, tout cela jusqu'au jour où elle décide et qu'elle le dit : « je veux cette maison, je veux tout ». Et donc, elle organise tout l'espace. Et à ce moment-là elle réalise cette sculpture : elle l'appelle *Triomphe. La femme qui a triomphé de toutes les souffrances, de toutes les humiliations*¹⁵⁵⁹. C'est un nouveau départ.

[Elle lit un extrait du journal de l'artiste ainsi que de son propre texte.]

Avant, elle faisait de tout partout : dans de petites pièces, dans les combles, mais maintenant elle n'y réussit plus parce qu'il est absent et qu'elle est désespérée.

Sur Antonietta Raphaël et l'atelier, naturellement, il y a toute une bibliographie. Parce que les livres les plus récents contiennent les bibliographies des événements passés. Ainsi, il y a une fiche biographique et une bibliographie. Mais jusqu'au dernier ! Et donc il n'y a pas de catalogue général. Ce serait très difficile à faire. Ils ont essayé par exemple pour Pirandello, Flavia Mattiti, et puis la *Galleria Claudia Gian Ferraris*. Celle-ci était une femme merveilleuse, la pauvre, elle est morte juste au moment où sortait ce catalogue.

Mais ce sont des choses pour lesquelles il manque, selon moi, et je le dis comme cela parce que j'ai très bien connu Maurizio Fagiolo, des personnes comme lui, qui sont capables de traiter tout sur un artiste. Comme il l'a fait par exemple pour De Chirico ou Balla. Sur les autres, il en a moins fait parce qu'ils étaient toujours pris dans une vision d'ensemble.

Ensuite, il y a eu d'autres expositions, celle-ci par exemple, [*Capitali d'Italia*¹⁵⁶⁰], qui a été réalisée

1559 Antonietta Raphaël, *Il trionfo*, 1957-1959, bronze, 92 x 44 x 45 cm, coll. particulière.

1560 Dir. Marisa Vescovo et Netta Vespignani, *Le capitali d'Italia: Torino, Roma 1911-1946: arti produzione spettacolo* [exposition, Turin, Palazzo Bricherasio, 4 décembre 1997- 22 mars 1998], Electa, Milan, 1997.

en 1997 et qui a été portée comme une opération très commerciale par Marisa Vescovo et Netta Vespignani, pour mettre en avant, sous le prétexte des deux capitales d'Italie, Turin et Rome, toute la peinture turinoise de ces années ainsi que la peinture romaine. Alors elles m'ont fait faire le travail sur Gualino : Cesarina Gualino à Rome. Et naturellement, elles y ont mis un peu de tout.

Mais le plus important, c'est celui-là : Peintre entre les deux guerres, dans lequel Fagiolo n'a déjà plus rien à voir. Au *Chiostro del Bramante*, Fabio Benzi et Gianni Mercurio font l'histoire de Rome du point de vue architectonique et pictural, entre autres, de 1918 à 1943. Et, naturellement, comme ils faisaient cela eux-mêmes, ils ne voulaient pas de Maurizio. Alors ils m'ont tout-de-même contactée et m'ont demandé, sachant que je connaissais Maurizio, de faire une partie sur les galeries. Ils me l'ont demandé à moi, parce que cela m'a toujours semblé être l'un des thèmes privilégiés de Maurizio, avec en plus les possibilités offertes par la quantité énorme de catalogues et de documentation qu'avait Maurizio chez lui. Ils disaient que c'était facile, mais c'était plutôt facilité par le fait que, comme ils ne pouvaient pas utiliser ce matériel, ils m'ont demandé de le faire. Et c'est ainsi que j'ai fait l'histoire des galeries depuis le début, de 1918 à 1943. C'est important parce que cela a débouché sur un autre livre.

[Elle regarde des reproductions de documents de Maurizio]

Cette section aussi est belle : sur les architectes. Parce que, c'est Bontempelli qui le dit, l'une des particularités de ces galeries, c'est d'avoir été créées grâce à la volonté et au financement d'écrivains et d'architectes, jamais de peintres. Ni même de marchands. Parce qu'il n'existait pas de marchands à l'époque, je parle de 1918 et même de l'après-guerre (la Première Guerre Mondiale). Les architectes, peut-être frustrés de ne pas avoir de travail après la guerre, restaient sans rien faire, ou bien des écrivains, excellents comme Massimo Bontempelli. Chez les architectes il y avait : Marcello Piacentini, Adalberto Libera, Giulio Ludisa, qui est le fondateur de la *Galleria del Secolo*. Ils ont commencé dans les années 1920 ce système de galeries, c'est-à-dire la galerie comme lieu de vente d'art.

On dit que c'est la faute des architectes, parce qu'en construisant les maisons, en construisant les salons et tout cela, il pouvait leur arriver de laisser des trous dans les murs, et pour recouvrir ces traces sur les murs, ou bien ils faisaient faire des fresques, ou ils accrochaient des tableaux.

[...]

Bragaglia est la première véritable galerie d'exposition, mais elle était avant tout un théâtre. Ensuite, parce qu'ils faisaient ces soirées, avec leurs équipements, ils étaient un peu entre le bar, de type bar de nuit ou foyer de théâtre, et la galerie d'exposition et de vente. Et puis, petit à petit, ils commencent à vendre. Et alors ils s'installent dans d'autres lieux. Cela commence en 1918 à *L'Epoca, via del Tritone*. C'était un journal qui faisait des soirées indépendantes pour la Croix Rouge. Elles étaient organisées par Prampolini, et y exposaient Carrà, De Chirico, Prampolini, Soffici, et Benvenuto Ferrazzi qui était le frère de Ferruccio. Quelques temps plus tard il y a eu la Casina Valadier¹⁵⁶¹, elle aussi très importante, qui avait été faite par un journaliste, Carlo Tridenti, et un architecte, Marcello Piacentini.

Il était difficile d'exposer, non ? Les artistes s'en plaignent souvent.

Il y avait des lieux, mais ils étaient tenus par de petits groupes d'amis. On n'avait pas la même idée d'une galerie qu'aujourd'hui, avec le travail d'un professionnel. Ici, ce qu'il y avait, c'était le goût d'une personne qui disait : je suis journaliste, je m'intéresse à l'art, voici mes amis, je vais trouver le siège d'un journal, ou un bar, un lieu, et je les expose. Et on verra bien ce qui va se passer.

Puis, Bragaglia a dit : non, moi je fais cela comme travail. Les premières expositions sont très importantes. Ensuite, pendant quelques temps, l'affaire tombe entre les mains de son frère qui continue cette maison de vente, qui revient même après la Première Guerre, mais c'est devenu une entreprise commerciale, horrible, ce n'est plus comme avant.

Et donc il y a la *Casa d'arte Bragaglia*, d'abord *via dei Condotti*, ensuite le siège se déplace *via degli Avignonesi*, ensuite, la *casa d'arte italiana*, Prampolini, *via San Niccola della lentina*. Ce sont les années 1920.

Ensuite, pendant les années 1930, il y a toutes les Quadriennales de la période fasciste, Spadini, Balla, puis Sabatello. Cette dernière est très importante mais elle a fait peu d'expositions avant d'être fermée parce que lui était juif. Ensuite, *Bragaglia fuori commercio* : sur la *Piazza Mignanelli* ouvre une autre galerie, qu'on appelait *fuori commercio* (« hors du commerce »). Il y avait quelques futuristes de la seconde génération, mais ce ne sont pas les plus grands.

Ensuite, je vais jusqu'au début des années 1940, puis ils m'ont fait m'arrêter là. Naturellement, dans les années 1940, il y a plus de galeries. *Lo Zodiaco*, *La Margherita*, où travaillait Netta Vespignani

¹⁵⁶¹Il s'agit d'un restaurant situé sur les hauteurs du Pincio, qui a fermé en 1990.

quand elle était jeune, juste après la guerre. Ensuite le *Studio d'arte Palma*, de Bardi, et ça c'est la *Galleria del Secolo*, qui est la plus importante.

[...]

Par exemple, Vittorio de Sica était un grand client de la *Galleria del Secolo*, il achetait énormément. Seulement, il avait la passion du jeu. Une nuit, il pouvait jouer aux cartes et revendre toutes ses toiles s'il avait perdu. Et puis il en rachetait d'autres.

Et ça, sur les collectionneurs qui prêtaient les œuvres. Parce que le problème en Italie, mais je crois que c'est un peu partout pareil, c'est de réussir à faire une exposition avec des toiles. Parce que tout le monde a peur qu'elles se perdent et qu'il n'y a pas d'argent pour payer l'assurance, le transport. Et ils ont peur que les œuvres reçoivent trop de publicité, pour les gens qui les ont achetées pour investir et qui ne veulent pas que ça se sache.

Je me rappelle que déjà dans les dernières années, même après la mort de Maurizio, c'était d'une difficulté incroyable de demander un prêt, alors qu'à l'époque on pouvait tout faire, ça ne venait même pas à l'idée, parce que les œuvres étaient acquises ou dans les galeries ou lors des Quadriennales.

La situation était plus claire ?

Et on savait mieux qui étaient les collectionneurs. Aujourd'hui, on écrit « collection particulière » et on ne met même plus la ville.

Il y a aussi un texte de Paolo Baldacci sur un souvenir de Maurizio Fagiolo¹⁵⁶².

[...]

Baldacci a fait une exposition sur l'École romaine dans les années 1990 ?

Oui, sans doute un peu plus tôt. Baldacci et Daverio. Mais Maurizio était toujours un peu dans les projets. Ils ont essayé de la porter à l'étranger, comme l'avait fait Libero De Libero autrefois avec la *Galleria della Cometa*. Ils ont fait la même chose.

Par contre, le tableau de Cerasi, les deux enfants de Donghi, venait d'Amérique. Baldacci et Daverio l'ont retrouvé, l'ont rapporté à Rome et, à travers Netta Vespignani, ils l'ont vendu à Cerasi. Il y a

¹⁵⁶²Paolo Baldacci, « *Ricordo di Maurizio Fagiolo dell'Arco* », Ada Masoero, Beatrice Marconi, Flavia Mattiti, *L'officina del mago : l'artista nel suo atelier : 1900-1950*, Skira, Milan, 2003, p. 49-50.

aussi eu une exposition sur Antonietta Raphaël à New York¹⁵⁶³.

[...]

Mais il ne suffit pas de faire une exposition pour vendre des œuvres.

Non, non, les gens doivent être sollicités. Ils doivent être intéressés aussi sur le plan culturel. Par exemple, ceci est un énième pas en avant. L'exposition s'intitule 1948-1959¹⁵⁶⁴, c'est-à-dire l'après-guerre et la *Dolce Vita*. Donc les années 1950. C'était la première fois qu'on étudiait les années 1950.

Ensuite, petit à petit, nous sommes arrivés aux années 1960. Maurizio avait fait son premier travail, à peine diplômé, à la fois sur le Bernin d'une part et sur les années 1960 de l'autre. Ensuite évidemment, en fréquentant les marchés, les librairies, les antiquaires, parce qu'il y passait sa vie, il achetait toujours quelque chose. Il a eu l'idée de travailler sur Cesarina Gualino parce qu'il avait trouvé un catalogue, le seul, fait par Libero de Libero en 1943. Il l'avait trouvé à Londres, sur un étal. Il ne savait même pas qui c'était. Ensuite, peu à peu il a découvert, pas tant la valeur de cette femme, que la valeur du fait qu'elle avait été la femme d'un grand industriel, qui était mécène et avait eu la plus grande collection d'art contemporain de Turin, que l'ami qui l'aidait à acquérir ses toiles était Lionello Venturi, qui vivait chez lui, et que le peintre qui peignait sa famille et qui avait son atelier dans le jardin était Casorati.

Vous comprenez, c'était le monde dans les années 1920, tel que nous ne pouvions même pas le voir en rêve. Voici un détail du tableau de Casorati. Et donc, en 1943, à l'*Accademia di San Lucca*¹⁵⁶⁵, il y a eu une exposition qui a fait date, mais non pas pour ses tableaux à elle, qui étaient plutôt médiocres. Pourtant elle peignait la Rome moderne.

L'important est que, tant qu'ils étaient à Turin, lui était l'un des industriels les plus importants, plus même qu'Agnelli. Puis Mussolini l'a envoyé en confinement, pour des motifs économiques, pas d'antifascisme, et il lui a interdit de revenir à Turin. Alors Gualino est allé en France, il a vécu un an à Paris avec Venturi, Lionello Venturi, il s'est promené.

Dès la mort de Modigliani, il a été le premier, il a acheté sept Modigliani et les a emmenés en Italie.

¹⁵⁶³*Antonietta Raphaël : sculpture and painting, 1933-1968* [exposition, New York, Paolo Baldacci Gallery, 1995], Paolo Baldacci Gallery, New York, 1995.

¹⁵⁶⁴Dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco et Claudia Terenzi, *Roma 1948 – 1959 : arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita* [exposition, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 30 janvier-8 juillet 2002], Skira, Milan 2002.

¹⁵⁶⁵En réalité, il s'agit d'une monographie : Libero de Libero, *Cesarina Gualino*, Ed. Della Cometa, 1944.

Il les a exposés à Turin, et tous les Turinois sont allés les voir et ont dit : « mais qu'est ce que c'est que ces longs cous ? ». C'était en 1927. En 1924, il en a acheté un. Les autres, il les a achetés entre 1927 et 1928. C'était quelque chose que personne d'autre ne faisait en Italie. Il les a exposés dans un théâtre qu'il avait créé à Turin, où ont été faites les choses les plus belles, avec des scénographies de Picasso, de Matisse, pour faire danser sa femme.

Ensuite, après l'année passée à Paris, il est venu à Rome et a créé la Luxfilm. Tout le cinéma italien a été fait par la même personne. Et donc, l'exposition que nous avons faite, ce n'était pas sur ses tableaux à elle, que l'on trouvait vraiment nuls. Nous avons mis ses amis, c'est-à-dire Casorati et tous les autres. Tous les portraits, avec aussi de grandes vitrines avec ses vêtements à elle, à partir de 1914 : toutes les tuniques de Duncan, le frère d'Isadora Duncan. Parce que Cesarina Gualino allait à Paris, elle allait à Deauville pour suivre des écoles de danse.

Parce qu'ils ont tellement collectionné ... dans toutes ces maisons qu'ils avaient. [Elle me montre les photographies reproduites dans le catalogue]. Les voilà, avec Palma Bucarelli, avec Lionello Venturi vieux, Leonetta Cecchi Pieraccini¹⁵⁶⁶. Ils ont fréquenté les milieux artistiques romains, achetant des œuvres de Scipione, Mafai, et donc, là aussi, l'École romaine.

La collection a été dispersée ?

La collection de la période romaine a été dispersée. Les petits-enfants ont été ... ils ont fait main-basse. Voilà, la *Fiera Letteraria* a publié un dessin d'elle, là c'est Cecchi Pieraccini, Sybil Aleramo¹⁵⁶⁷, Francesco Menzio¹⁵⁶⁸, qui était un turinois du groupe. Ça c'est Bontempelli à la mer, sur un bateau. Nous avons tout un matériel photographique. Là il y a deux Picasso, un Chagall. Ça c'est la maison du confinement. Les maisons de Turin...

Celle-ci s'appelle Cinzia Maughan. Elles étaient deux sœurs, les nièces de l'écrivain Somerset Maughan. Daphné¹⁵⁶⁹, sa sœur, a épousé Casorati. Raïssa Gourievitch, la première femme de De Chirico. Ces jeunes femmes avaient fui la Russie. Elles partaient d'Odessa et atterrissaient chez les Gualino. Celle-ci était actrice, elle travaillait pour Savinio. [Elle décrit le château des Gualino]. Et ils lui ont tout confisqué.

1566 Leonetta Cecchi Pieraccini (1883 – 1977) est un peintre et l'épouse du critique Emilio Cecchi (1884 – 1966).

1567 De son vrai nom Rina Faccio (1876 – 1960), c'est une poétesse et romancière.

1568 Francesco Menzio (1899 – 1979) est un peintre qui a fait partie du groupe des Six de Turin.

1569 Daphné Maughan (1897 – 1982) a été l'élève de Casorati avant de l'épouser. Elle a continué à peindre pendant tout sa vie.

Ce sont des tableaux de Melli, Scialoja, et des figuratifs, Manzù, Pirandello, Campigli. Et celui-là était sur nos billets de mille liras. C'est le tableau de Spadini qui figurait au dos du billet Montessori¹⁵⁷⁰. Voici les portraits de Casorati : celui de Gualino, de son fils (c'est le plus beau). Ces trois portraits, avec le sien à elle, étaient mis dans une chambre, dans l'obscurité, avec toute une scénographie.

Ça, ce sont des toiles de Cesarina. Ils ne sont pas si mal car ils représentent la Rome du quartier Flaminio. Elle imaginait la Rome moderne. Elle ne s'intéressait pas au Colisée, à tout cela, mais à la *via Flaminio*, à la *via Guido Reni*, à tout le quartier avant le Ponte Milvio. Et Maurizio aimait bien cela.

Et donc nous avons ressorti tout cela. Quand elle s'est mise à la peinture, Venturi lui a dit : peins tout ce que tu as chez toi, c'est-à-dire, commence par copier. Mafai, Scipione, Melli, elle les a repris tant et tant. Elle a écrit un journal entre 1923 et 1983. Trois lignes tous les jours. Elle raconte qu'en 1945, Venturi revient à Rome et enseigne à l'université. Et elle, toute contente, lui fait faire un tour pour lui montrer la Rome moderne. Et elle raconte qu'elle allait écouter ses cours à l'université.

Nous avons fait une exposition sur Pirandello.

Vous avez aussi fait une exposition à Paris ?

Oui.

Avec Maurizio Fagiolo ou je me trompe ?

Non ! C'est Netta Vespignani qui l'a faite. Cette initiative ne lui allait pas très bien à lui. Tu vois : il y avait plus d'images que de documents.

Donc Pirandello en 1999¹⁵⁷¹.

Avec Flavia, et Claudia Terenzi. Ils m'ont donné à traiter Luigi Pirandello-peintre, le père, qui faisait des choses affreuses, des petits paysages ... [Elle rit]. Cependant, la relation père-fils était intéressante. Maurizio aussi aimait Pirandello. Mais sur Pirandello et les galeries, etc., il n'y a rien. Pirandello est nettement supérieur à tous les autres. Il y a Balla, il y a De Chirico et il y a Pirandello.

1570 Armando Spadini, *Bambini che studiano*, 1918, huile sur toile, 61 x 82 cm, Rome, coll. *Banca d'Italia*, œuvre reproduite en annexe, Fig. 3.

1571 Dir. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Fausto Pirandello : la vita attuale e la favola eterna* [exposition, Rome, Palazzo delle Esposizioni, 20 octobre 1999-10 janvier 2000], Charta, Milan, 1999.

C'était un sacré caractère. Il était solitaire, toujours renfermé. Il avait cette femme terrible qui gérait tout elle-même.

Il était vraiment différent, mais en même temps il avait quelque chose. Cette toile avec ces jambes qui descendent et celles qui montent¹⁵⁷². Et celle-ci, avec ce morceau de sculpture. J'ai trouvé un passage dans une comédie de Pirandello, donc du père, dans lequel le père est l'amant de la femme du protagoniste. Le vieux père, qui était lui aussi sculpteur. Alors le fils s'en rend compte et pour se venger, pour annuler ce père, il détruit toutes ses œuvres. C'est pour cela que Fausto Pirandello met ces fragments là. [Elle cherche en vain le nom de la comédie]. Non, bon, à un moment donc, le fils détruit toutes les statues avec un marteau.

Et puis il faut dire qu'il avait un grand galeriste, un marchand, qui était Gian Ferrari, qui ensuite a passé la main à sa fille Claudia. Celle-ci avait une grande galerie à Milan. Parce que Pirandello s'est toujours déplacé : Paris, Milan. Il n'avait même pas de succès ... Il était en dehors du jeu. Il était aussi assez provincial dans les années 1940-1950, par rapport à tout ce qui se faisait hors d'Italie, à Milan.

La Rome des années 1930 on a compris, celle des années 1940 encore, avec la guerre. Mais juste après, celle des années 1950, elle est vraiment importante, l'après-guerre romain. Cependant, Turin, Milan étaient aussi importantes. Elle n'était plus un centre.

Maurizio a étudié Turin dans les années 1920. Mais Milan ne valait rien par comparaison, parce que Turin était plus liée à Paris. C'était autre chose. À Rome, Modigliani ne serait venu à l'idée de personne. En fait, il y a eu une exposition dans laquelle il y avait des Modigliani exposés, mais l'on parle déjà de 1937. Et cela a été apocalyptique, avec un duel entre Sabatello, le galeriste, et un journaliste, parce que Modigliani était juif et donc que l'on ne devait pas exposer ses œuvres, surtout dans des expositions publiques.

1572 Fausto Pirandello, *Donne sulla scala* ou *Scala*, 1934, huile sur toile, 190 x 152 cm, coll. particulière.

Annexe 13 – Entretien avec Donatella Trombadori.

Rome, villa Strohl-Fern, 23 juin 2011.

Donatella Trombadori me reçoit dans l'atelier de son père, Francesco Trombadori, villa Strohl-Fern. Son ton est très militant et ses propos illustrent bien la concurrence que se livrent les différents tenants de la mémoire de l'École romaine.

Donatella Trombadori : Vous n'êtes pas venue pour Trombadori, vous êtes venue pour l'École romaine ?

Marie Frétiigny : Oui, pour l'École romaine en général.

Oui, en général, on peut dire qu'une partie plutôt importante de la première École romaine est née à la villa Strohl-Fern.

Oui, c'est pour cela que je suis venue. J'ai aussi rencontré Giulia Mafai.

Mais cela n'a rien à voir, elle est liée à la seconde École romaine. Ce n'est pas moi qui le dis, je ne suis pas historienne de l'art, ce sont les historiens de l'art qui l'ont dit. Longhi l'appelait la « *Scuola di via Cavour* ». L'École romaine est une chose beaucoup plus vaste que ces quatre personnages. L'École romaine est une chose différente.

Oui, parce que l'École romaine continue après eux.

Francesco Trombadori, par exemple, continue à peindre Rome jusqu'à sa mort, en 1961, et dans un entretien qu'il a eu avec Scheiwiller, Vanni Scheiwiller, Trombadori répond : « mais l'École romaine, c'est moi ! ». Il répond cela en plaisantant, naturellement, parce que c'était quelqu'un de très débonnaire, qui avait le goût de la plaisanterie : « L'École romaine existe, c'est moi ».

J'ai vu le beau catalogue qu'a fait Netta Vespignani dans les années 1980 sur sa peinture après la Deuxième Guerre mondiale.

Oui, ils sont ici les catalogues, ils y sont tous. Mais, en dehors de cela, je peux vous dire qu'en 1926, justement, quand il y a eu ce fameux retour à l'ordre de De Chirico etc., à la grande exposition du *Novecento italiano* qui a eu lieu à Milan, il y avait énormément d'artistes de la villa Strohl-Fern. Donc des artistes qui ont été par la suite insérés, reconnus comme faisant partie de l'École romaine,

à savoir Carlo Socrate, Virgilio Guidi, Attilio Torresini, un grand sculpteur, et Francesco Trombadori. Et puis à la villa il y avait aussi Ercole Drei, il y avait Attilio Selva, il y a eu pendant un moment Arturo Martini. Donc la villa a été un creuset d'artistes de tellement de tendances, parmi lesquels il y a aussi quelques représentants très importants de l'École romaine. Di Cocco aussi, que j'ai oublié.

Donc ils se fréquentaient les uns les autres ?

Non, non, absolument pas, chacun menait une vie séparée, complètement séparée. C'était une République de l'art, ici il y avait cent ateliers !

Ainsi, ce n'est pas une école ?

Non, ce n'était pas une école. Certains d'entre eux se saluaient à peine. D'autres étaient amis. Mon père et Socrate étaient amis, mais ils l'étaient déjà avant de venir à la villa Strohl-Fern. Ils s'étaient connus au Caffè Aragno.

Et donc, Trombadori est arrivé ici en 1920 ?

En 1919. Après la Première Guerre mondiale. Oui, précisément à cause de la guerre. Socrate est arrivé bien avant, avant la guerre. Il est arrivé en 1914. Trombadori est allé à la guerre, puis, quand il est revenu de la guerre où il avait été blessé, il a demandé un atelier à la villa et il n'en a plus bougé. Il est mort ici, dans cet atelier. Cela fait cinquante ans cette année.

Ah oui ! Il y aura quelque chose ?

Je ne le sais pas. Personne n'a rien fait. L'*Archivio della Scuola romana* ne s'en est même pas souvenu. Ce n'est pas sympathique mais ça ne fait rien, je ferai quelque chose moi-même, ici, au mois de septembre, on verra. Mais nous organiserons quelque chose sans faute.

Sa dernière exposition a eu lieu dans les années 1980 ?

Non, la dernière exposition a eu lieu ici. J'ai continué à travailler, je ne dépends pas de l'*Archivio della Scuola Romana*, moi. Ce sont les archives de Trombadori. Ici se trouvent les archives de l'Association des amis de la villa Strohl-Fern, avec tous les peintres de la villa Strohl-Fern.

Les archives de Trombadori y sont aussi. C'est avec les photocopies de ces archives que s'est ouvert l'*Archivio della Scuola Romana, via del Babuino*. Avec toutes les photographies et toutes les photocopies de cette bibliothèque, tous les papiers de mon père, à partir de 1885 ou de 1882, je les

ai apportés moi-même, personnellement, *via Tacito*, parce qu'à l'époque il n'était pas *via del Babuino*, pour faire faire les photocopies. C'est comme cela que s'est ouvert l'*Archivio della Scuola Romana*, avec Netta Vespignani, qui avait l'argent pour payer le local *via Tacito* et qui avait avec elle comme critique d'art Maurizio Fagiolo ainsi qu'Antonello Trombadori. Et il y avait aussi Dario Durbè à ce moment-là. Puis, par la suite, sont intervenues les Mafai et des gens liés à cet autre groupe. Mais dans un deuxième temps seulement.

C'est une exposition sur la Sicile ?

Celle-ci date de 2007¹⁵⁷³. Moi, je poursuis mon travail. Mais eux ne se souviennent même pas que cela fait cinquante ans cette année qu'il est mort. Moi j'ai offert trois tableaux au Musée de la villa Torlonia. Je dis bien offert ! Mais quand le musée s'est ouvert, tout était différent. Cette année, ils ont inséré de nombreux artistes qui n'y étaient pas au départ.

Vous parlez du nouvel accrochage ? En effet, ils ont élargi la liste.

Non, c'est à cause de la *Galleria Comunale*, le musée public de Rome, qui a de nombreux artistes de l'École romaine. Et parce que, comme c'était une initiative privée qui se faisait *via del Babuino*, elle a traité les artistes dont elle avait des œuvres. Bon, très bien. Ensuite, quand ils sont entrés en collaboration, après la mort de Fagiolo, avec les autorités communales de Rome, Netta Vespignani a décidé de donner, de faire une grande donation de toutes les archives, et d'ouvrir le musée. Et donc tout cela s'est un peu élargi. Cependant, quand ils ont ouvert le musée de l'École romaine, les artistes présentés étaient seulement ceux dont s'était occupé l'*Archivio* de la *via del Babuino*.

Cette année ils ont ajouté de nombreux autres artistes. Parce que, quand le musée de la villa Torlonia a été fondé, de nombreux héritiers n'ont rien donné : ils ont fait un dépôt. Mais moi, qui pense autrement, j'ai fait une donation, parce que je suis convaincue que, si quelqu'un veut participer – personne n'est obligé de le faire – il faut faire une donation. Les musées se font avec des donations. Pas avec des dépôts.

La preuve en est que, cette année, les dépôts sont arrivés à échéance et les gens ont repris leurs tableaux. Et donc il a fallu refaire l'accrochage avec des œuvres de la *Galleria comunale d'arte moderna*. Parce que la *Galleria comunale d'arte moderna* est le fond le plus important d'École romaine et d'artistes de la villa Strohl-Fern qui existe en Italie.

1573Dir. Giovanna Caterina De Feo et Francesco Rovella, *Francesco Trombadori e la Sicilia* [exposition, Syracuse, Galleria civica Montevergini, 27 octobre-16 décembre 2007], Silvana, Milan, 2007.

Mais elle est toujours fermée.

Elle devrait ouvrir bientôt, très bientôt. Cependant, tant que ce n'est pas officiel je ne peux pas dire quand. Je sais de source sûre qu'elle va ouvrir et qu'elle fera enfin une exposition cohérente, sérieuse, précise. Nous espérons bien réussir car nous la faisons avec mes deux archives. Ce sera l'exposition des artistes de la villa Strohl-Fern¹⁵⁷⁴. Ce sera toujours à la villa Torlonia, dans le *casino dei principi*, dans les locaux des archives, où ils ont déjà fait toutes les expositions d'Antonietta Raphaël, de Mazzacurati, de Pasquarosa, de Levi, etc.

Sur la table, il y a un livre jaune, si vous voulez le regarder. Il y a tout sur Carlo Levi à la villa Strohl-Fern. Et ces *post-it* sont mis là où il est question de la villa, de ses habitants, de ce qui s'y passe. [Elle montre une photographie]. Voici la ville prise de la *via Flaminia*.

Ils ont fait une fondation Levi : il n'est écrit nulle part qu'il a vécu vingt-cinq ans ici. Dans l'exposition, il y a tous les tableaux, dont celui d'Anna Magnani, qu'il a réalisé dans cet atelier. Mais les chercheurs qui ont fait l'exposition ne l'ont pas dit.

Pourquoi, selon vous ?

L'une des réponses qui a été donnée est que l'exposition n'allait que jusqu'aux années 1940. D'accord, mais lui n'est pas mort dans les années 1940. Si l'on fait une exposition sur mon père, on ne peut pas dire qu'il n'a pas travaillé après 1940. Mais chacun fait à sa façon.

Ainsi l'atelier est resté le même. Comment peignait votre père ?

Je vais vous le dire, puisque vous voulez que je parle de mon père. Ceci est l'atelier dans lequel mon père est venu s'installer en 1931. Parce qu'en 1919, il habitait un autre atelier. À côté de lui, il y avait Virgilio Guidi. Ils étaient tous en ligne. Trombadori était au numéro 24. Il y avait aussi Ceracchini. C'est aussi un membre de l'École romaine, non ?

Oui, même s'il est souvent présenté avant tout comme toscan.

Toscan ? [Elle rit]. Il a vécu et est mort ici ! Non, c'est vrai, quelques années avant sa mort, il s'était retiré dans son village natal, mais il avait vécu toute sa vie ici. Ses enfants sont nés ici, tous les trois. Je le sais parce que j'ai poussé leur landau. [Elle rit]. Non, la villa Strohl-Fern a été la matière même

¹⁵⁷⁴Dir. Giovanna Caterina De Feo et Gloria Raimondi, *Artisti a Villa Strohl-Fern : luogo d'arte e di incontri a Roma tra il 1880 e il 1956* [exposition, Rome, Musei di villa Torlonia, 21 mars-17 juin 2012], Gangemi, Rome, 2012.

de ces gens. Ils ont vécu ici et puis, naturellement, un lieu comme cela, avec un parc aussi fascinant et le silence ... Et puis il y avait les modèles. Parce que les modèles et les clients étaient aussi communs.

Avec la *via Ripetta*¹⁵⁷⁵, la *via Margutta*¹⁵⁷⁶ aussi bien sûr, il y avait énormément d'échanges. De même avec Anticoli Corrado, qui était la patrie de Selva¹⁵⁷⁷, de Bertolletti¹⁵⁷⁸, de Pasquarosa¹⁵⁷⁹, de la femme de Torresini. Arturo Martini¹⁵⁸⁰ y a travaillé avec Stern¹⁵⁸¹ pendant des années ! Enfin, vous comprenez, c'étaient des liens forts.

Mon père, par exemple, a vécu quarante ans à la villa Strohl-Fern. Il n'a jamais rien eu à faire avec Anticoli. Je dis cela pour te faire comprendre que beaucoup ne se connaissaient pas, c'étaient des strates différentes. Mais les modèles étaient les mêmes. Ainsi ce modèle [elle cherche] : voilà, ça, c'est le nu¹⁵⁸² du *Novecento italiano*, c'est un tableau très important, et c'est la femme de Pirandello. La femme de Pirandello était modèle avant d'épouser Pirandello. Lui était un ami de mon père. Je parle du peintre, évidemment.

Et il n'était pas ami de Fausto seulement, mais aussi de Stefano Landi, qui était le frère de Fausto. Il n'utilisait pas le nom de Pirandello en tant qu'écrivain, mais le pseudonyme de Stefano Landi. Il était aussi connu que le peintre. C'est pour que vous compreniez qu'il s'agissait d'une atmosphère culturelle extrêmement vivante, qu'il n'est pas facile de décrire. Parce que, s'il l'on parle de l'École romaine, il faut en parler, avec toutes ses relations, pour faire comprendre qu'il s'agissait d'une véritable école.

Parce que sinon, cela devient la chose de quatre personnes, alors qu'il n'en était pas ainsi. Absolument pas. Je ne vous parlerai pas de l'École de la *via Cavour*, parce qu'ils n'ont rien à voir avec la villa Strohl-Fern. Pourtant, par exemple, mon père et Mafai étaient très amis. Mais lui habitait *via Margutta* et mon père ici.

1575C'est la rue de l'Académie des Beaux-Arts.

1576La *via Margutta* est, dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, peuplée de galeries d'art et d'ateliers d'artistes.

1577Attilio Selva (1888 – 1970) était un sculpteur.

1578Nino Bertolletti (1889 – 1971) est un peintre de la villa Strohl-Fern.

1579Pasquarosa Marcelli Bertolletti (1896 – 1973) était un modèle venu d'Anticoli Corrado qui a pratiqué la peinture avec un certain succès. Elle a épousé Nino Bertolletti.

1580Le célèbre sculpteur Arturo Martini (1889 – 1947). À ce sujet, voir : Fabio Benzi, *Arturo Martini - gli anni di Anticoli Corrado*, Quasar, Rome, 1991.

1581Maurizio Stern est un sculpteur.

1582Il s'agit de *Donna nuda*, 1925, huile sur toile, 51 x 96 cm, Rome, GNAM, directement inspirée de la Vénus Landoline du musée de Syracuse.

Oui, bien entendu, mais il y avait des liens.

Oh, il y avait une grande différence d'âge entre eux. Mon père est un homme de 1886 ! Et Mafai est un homme du XX^{ème} siècle. Quand il a eu son atelier ici, mon père avait déjà trente-cinq ans il me semble. Il avait déjà une femme et un enfant, mon frère. Moi je n'existais pas, je ne serais pas encore en vie si j'avais déjà été née. En fait, ils sont tous morts, mais moi je suis née après, en 1929, à la fin de l'année, c'est-à-dire pratiquement en 1930.

Donc vous êtes née ici ?

Non, je suis née dans l'autre atelier et je suis venue ici quand j'avais un an. On m'a amenée, je ne m'en souviens pas. Et c'est ici que j'ai grandi. Il faut comprendre les rapports entre les choses et ne pas s'abandonner à une vision trop globale. Parce que l'amitié, l'estime réciproque ont leur importance. Par exemple, à titre d'information, mon père est resté ami de Pasquarosa jusqu'à la fin, même si elle n'habitait plus villa Strohl-Fern. Les Bertoletti étaient aussi très amis avec De Chirico. Mon père était très ami avec De Chirico. Ils allaient chez Aragno, etc.

Aux concerts pourtant, parce que mon père était un grand amateur, presque un musicien, il n'a jamais joué d'un instrument, il disait qu'il était devenu peintre, mais qu'il se sentait chef d'orchestre et il ne manquait jamais un concert, aux concerts, donc, il y allait avec Savinio.

Socrate aussi aimait beaucoup la musique ?

Socrate ? Peut-être, oui, mais je ne sais pas, je ne me souviens pas. Socrate venait d'une famille de saltimbanques, d'acteurs.

Que fait l'*Archivio della Scuola romana* ? Moi je fais les choses toute seule. Ils attendent d'avoir 4000 ou 5000 euros pour faire quelque chose, à moi, 500 me suffisent.

Quand avez vous commencé à faire tout cela ?

Je vous explique. Moi je ne travaillais pas, j'ai toujours travaillé ici, même si ici il y a l'école et que ce n'est pas facile. J'étais plus jeune, il y a vingt-cinq ans, et plus riche. Alors j'avais loué un atelier *piazza del Flaminio* et je faisais les expositions là-bas. Je travaillais là-bas. C'est là que j'ai travaillé pendant vingt-trois ans, cela s'est arrêté en 2008.

Comment cela s'appelait-il ?

Studio Trombadori. Donatella Trombadori. C'est écrit ici : *Associazione amici di Villa Strohl-Fern*... Voilà, la première date de 1998. J'en ai fait d'autres à la suite. C'était une exposition superbe d'une amie très talentueuse. Elle a aujourd'hui quatre-vingt-dix ans et continue de travailler. Je lui avais fait cette exposition en hommage. J'avais déjà fait des expositions en 1994, 1995, 1996, d'autres expositions, mais sans catalogue. Cependant, en 1998, j'ai réussi à avoir des fonds de la commune de Rome. J'avais fait une demande et je les ai eus.

Alors, comme j'avais un peu d'argent, j'ai fait des catalogues. Avant de faire quelque chose sur les artistes de la villa Strohl-Fern, j'ai rendu cet hommage à cette amie, qui était excellente et dont je voulais que les gens connaissent les merveilleuses mosaïques. Voici l'histoire en somme.

[...]

Voici un livre d'Antonello Trombadori¹⁵⁸³. Il est mort en 1993 et il a été le fondateur et le premier président de l'Association. Il y a tous ses écrits. Il a été directeur du *Contemporaneo*. Ici, ce sont ses poésies en italien, parce qu'il a aussi écrit des sonnets en dialecte romain.

Et ça, c'est le premier voyage en Chine des communistes, après la guerre. Avec Cesare Luzzatti et plein d'autres. Ensuite : la poésie, les articles. Voici quelque chose de charmant. Quand il est mort, nous l'avons retrouvé, dans une caisse. Il avait un appareil photo russe et il photographiait tout, dans cette période de l'après-guerre. Il avait photographié l'atelier de Guttuso, avec une pellicule de 38 poses, Guttuso qui faisait le portrait de Neruda. Neruda était réfugié politique en Italie.

On ne pouvait pas ne pas publier cela, parce que c'est tellement beau, tellement amusant. Et j'en ai fait une exposition. Nous l'avons faite là-bas, *Piazza Flaminio*. Il y avait beaucoup d'activité dans ce studio.

[...]

Voilà la thèse de fin d'études de ma fille, qui est ma principale collaboratrice. Parce que je la paie très peu quand encore je la paie. Car nous n'avons rien.

1583 L'association a édité quatre livres autour d'Antonello Trombadori : dir. Teresa Cirillo et Duccio Trombadori, *Antonello Trombadori, Pablo e Renato, Il ritratto nel ritratto* [exposition, Rome, Studio Donatella Trombadori, 2002], 2002 ; dir. Duccio Trombadori, *Antonello Trombadori, Il Contemporaneo, 1954-56*, 2000 ; dir. Duccio Trombadori, *Antonello Trombadori, Foglie perse, poesie 1938-1992*, 500 copie numérotées, 2000 et *Antonello Trombadori, Quaderno cinese, 1955*, [exposition, Rome, Studio Donatello Trombadori, 1999], 1999.

La commune donne peu ?

Non. Vous savez combien il m'ont donné ? 4 800 euros. Et moi je dois payer les chercheurs qui vont en bibliothèque. Comment je fais ?

[...]

Ici il y avait Oppo. Quand mon père est arrivé ici en 1924, Oppo y était depuis 1915. Et ce qui est beau, c'est que c'est le seul atelier où l'on a tout retrouvé, depuis sa construction. Un chercheur allemand, un professeur, est venu chez nous, il y a des années. A ce moment-là, j'avais le studio *Piazza del Flaminio*. Il m'a apporté le premier contrat de 1883, en italien, qu'il avait retrouvé dans les archives de Berlin, portant sur l'atelier numéro 12, celui-là ! J'ai reconstruit toute l'histoire de cet atelier jusqu'à aujourd'hui. [Elle rit].

Mais ce qui vous intéresse, c'est l'École romaine et je vous parle de la villa Strohl-Fern. Mais tout est lié. Mon frère a été l'un des premiers à écrire sur l'École romaine. Il a écrit et organisé des expositions, quand il était directeur de la *Nuova Pesa*, parce qu'il a été pendant des années le directeur de cette galerie.

Les expositions de Francalancia, Donghi, Mafai, c'est lui qui les avait faites dans cette galerie. Il n'en a pas fait de Trombadori parce que c'était son père. Parce qu'à l'époque, il y avait cette idée de considération, on pensait ainsi. En fait, lui, qui était puissant, il n'en a jamais profité pour mettre son père en avant. Jamais. Il n'a fait que maintenir cet atelier. Parce que c'est important, non pas tant pour Trombadori, qui est dans tous les musées, que pour la structure en soi.

Oui, parce que cela a un sens comme ensemble.

Trombadori a un sens dans tout cela. La preuve en est que, il y a des années, il semblait que les Français – ils m'ont expulsée pendant onze ans – voulaient vraiment se défaire de ce poids de l'art qui pesait sur la villa Strohl-Fern. Ils ne voulaient absolument pas l'accepter, ils voulaient faire une salle de cours dans cet atelier, et cela aurait été un crime. Nous l'avons défendu avec les dents ! J'ai fait un procès. Mais ils m'ont expulsée pendant onze ans. Et quand finalement, il semblait qu'ils allaient réussir à nous mettre dehors, l'État italien est intervenu, heureusement.

L'accord est important parce qu'il établit un double lien. Il a lié les murs aux propriétaires, c'est-à-

dire à eux : l'État français est propriétaire des murs. Mais ils ne peuvent pas toucher ces murs. Et le contenu de ces murs appartient aux Trombadori.

Ainsi, c'est protégé.

Et oui, espérons. Enfin, tant que je suis là, je ferai valoir mes droits. Mais quand vous arrivez, vous ne connaissez rien, parce que maintenant vous savez des choses, mais il y a dix minutes, vous ne saviez rien et il y en a tant de gens comme vous. Et l'*Archivio della Scuola romana* ne m'a jamais aidée. Cela, je ne lui pardonne pas. Parce que moi, je les ai tellement aidés : ils ont ouvert l'*Archivio* avec mes affaires.

Et puis j'ai fait une donation de trois œuvres. Je ne l'ai pas fait pour moi. Je l'ai fait pour donner du prestige, de la solidité au musée. Parce qu'un dépôt, ce n'est pas solide. La donation donne de la solidité. Je les ai beaucoup aidés. Et ils ne se souviennent même pas que cela fait cinquante ans que Trombadori est mort. Ils ne font pas de publicité. Ce lieu devrait être, pour eux aussi, un fleuron. Parce que ce n'est pas ma propriété privée. Bien sûr, les choses sont à moi, mais j'y ai renoncé, elle est ici pour tout le monde.

Ils pourraient envoyer du monde et créer ce qui existait avant, à l'époque dont je vous ai parlé, des échanges. Faire comprendre que ce lieu existe encore à Rome, et qu'il est unique.

Oui, mais aujourd'hui qui est à la tête de l'Archivio ? Au début, il y avait Fagiolo, mais maintenant qu'il n'est plus là ?

Netta Vespignani y est toujours. Il y a une commission¹⁵⁸⁴. Mais quand ils ont fait cette commission, je pense qu'ils auraient du tenir compte des personnes qui ont créé l'*Archivio* et qui ont fait des donations. Alors pourquoi ne pas mettre l'un d'entre nous dans la commission ? Je ne dis pas forcément moi, mais au moins Ninetta Ferrazzi, qui est une personne renommée. Ou un Pirandello, enfin au moins l'un des héritiers !

Parce que maintenant la commission est faite de bureaucrates et d'historiens de l'art qui ne connaissent rien à rien. Je donnerai même des noms parce que je suis comme cela. Daniela Fonti, c'est elle qui a fait l'exposition Carlo Levi. Mais elle n'a pas été capable de citer la villa Strohl-Fern. Et pourtant elle a fait l'exposition dans l'*Archivio della Scuola romana*.

¹⁵⁸⁴En réalité, plusieurs commissions se sont succédées.

[...]

Et puis, c'est aussi une façon de voir l'histoire de l'art. Moi, j'aime les rapprochements. J'aime l'idée que cette École romaine soit encore vivante et la pensée qu'il y a eu, comme le dit Fagiolo, des ferments, de l'amour, de la passion. Il suffit de lire les lettres de Scipione pour s'en rendre compte. Et alors il faut donner suite à de telles choses, à un homme qui est mort à trente ans. Comme vous le voyez, je ne parle pas de mon père, je n'ai pas de compartimentation.

Carlo Levi par exemple, n'a rien à voir avec l'École romaine. Il fait partie des Six de Turin. Ce n'est pas un grand artiste, mais c'est un grand écrivain. C'est différent. Comme peintres, ils sont tous meilleurs que lui. Malgré tout, il a fait de portraits splendides, très parlants. Mais il faut parler de ce personnage en faisant comprendre qu'il est inséré dans ce monde de l'École romaine. Si vous ne dites pas qu'en 1948 il est arrivé à la villa Strohl-Fern, comme hôte de la France, et qu'il ne l'a jamais quitté, on ne comprend pas. Son atelier est devenu un cénacle dans lequel il recevait des gens comme lui.

Parce qu'ici, c'était monacal. Ici, personne ne rentrait. Mon père était un moine. Les murs étaient vides, sans rien. Le tableau en cours sur le chevalet, tourné vers le mur. Et de la musique, continuellement. Il peignait avec de la musique. Chez Levi, il fallait y aller. Moi j'y suis allée. Il fallait enjamber les livres, passer dans de petites tranchées entre toutes les choses qu'il avait entassées par terre. Lui, il peignait tandis que les gens passaient, bavardaient.

C'était une façon de peindre totalement différente de votre père.

Voilà, c'est cela qui est beau : chacun fait à sa façon.

Où vivait votre famille ?

Ici. Ceci est un atelier avec habitation. Tandis que dans le premier atelier, celui dans lequel il y avait Virgilio Guidi, il n'y avait qu'une petite chambre. C'était très pauvre. Bruno Barilli a aussi vécu à la villa, dans ces ateliers. Il a écrit une très belle nouvelle : *Il sorcio nel violino*¹⁵⁸⁵. Parce qu'il y avait des souris qui marchaient toute la nuit sur le toit de tôle.

Maintenant, je vais vous parler un peu de mon père, parce que c'est certainement ce que vous voulez. L'atelier était tel que vous le voyez, vous pourrez aller en haut pour voir les autres pièces,

1585 Bruno Barilli, *Il sorcio nel violino*, Bottega di Poesia, Milan, 1926.

comme vous l'avez vu dans le tableau d'Oppo, la pot pour la canne et le rideau. A droite, il y avait la cuisine, là où il y a maintenant l'ordinateur. La salle de bain est là et au-dessus il y a l'habitation.

C'est là qu'il peignait, en tirant le rideau, ainsi l'on pouvait entrer, sortir, ma mère était libre de faire ce qu'elle voulait. Sinon, mon père était comme un ouvrier en ce qu'il peignait tous les jours, à heure fixe. Il ne s'arrêtait que le soir, parce que la lumière changeait et qu'alors il ne pouvait plus peindre. Et il y avait les saisons. Aujourd'hui on n'y comprend plus rien. Enfin, lui peignait à la lumière du jour. Mais dans l'atelier, jamais en plein air.

C'est ce que j'ai lu. Il lui arrivait aussi de prendre des photos.

Oui, il prenait des photos, parce qu'il a enseigné le dessin pendant vingt ans à Civitavecchia. Il y allait en train. Et du train, il prenait des clichés. Celui-là, je l'ai racheté aux héritiers Pirandello. Parce que, dans l'exposition qu'il a faite en 1961, avant de mourir, il avait tout vendu. Ces tableaux [elle me montre tableaux accrochés dans la pièce] ont été rachetés par Antonello et moi. Ce sont des choses de famille, naturellement, il y en a très peu.

Ainsi, ce sont des paysages d'après la guerre ?

Après la guerre, oui, après 1950.

Celui-ci, je ne le connaissais pas, le tableau avec l'avion.

Celui-là, vous ne pouvez pas le connaître car c'est une œuvre unique. En fait, j'étais très heureuse de le racheter, et surtout de le retrouver. Parce que, pendant la guerre, notre famille a connu une période extrêmement dure parce que mon frère a été arrêté. Antonello est médaille d'argent du mérite militaire. C'était le chef des partisans romains.

Donc nous avons eu beaucoup de problèmes pendant la guerre. Et mon père a très peu peint à cette époque, il n'a presque rien fait, parce que c'était impossible. Les écoles étaient fermées, moi j'étais à la maison, en somme, il avait tellement de soucis. Cependant, il a peint ce tableau, qui s'intitule « Débarquement d'un pilote blessé ». Donc la guerre l'avait impressionné d'une certaine façon. Il l'a fait aussi parce qu'il avait été blessé pendant la Première Guerre mondiale.

Il y a l'ébauche du mont où il était posté. Et il a fait peindre cette toile que ma fille, quand elle a fait l'ouvrage sur l'atelier, a identifié un peu comme une déposition. Je tenais beaucoup à posséder ce tableau parce qu'il fait partie des très rares qu'il a peints pendant la guerre. Ils sont tous perdus. Et

celui-là, je ne l'ai jamais exposé.

Les autres, ce sont les parachutistes, ils sont très beau. Ce tableau, il l'a envoyé à la Biennale de Venise de 1942. Elle a eu lieu en 1942 parce qu'en 1943 ce n'était pas possible. Ensuite, le tableau est allé de la Biennale de Venise à une autre exposition à Rome et il a été acheté. C'est moi qui l'ai retrouvé dans une vente, à la Finarte, il y a une quinzaine d'années.

A propos de cette *Piazza del Popolo*, là haut, en format paysage. Jusqu'en 2000 et quelques, sur l'exèdre de la *Piazza del Popolo*, il y avait des barrières de tôle. La place était fermée pour travaux. Jusqu'en 2002 il me semble. Et ce tableau était reproduit sur les barrières de tôle, comme modèle pour la restauration de la place.

Ça, c'est un passage à niveau. J'en ai d'autres, mais celui-là je l'ai racheté aux héritiers Pirandello, parce que, quand ils sont tous morts, ils l'ont mis en vente. C'est ainsi que je l'ai racheté immédiatement, en fait, j'ai été très heureuse qu'ils m'appellent chez moi au lieu de le vendre à d'autres.

Et donc vous avez essayé de monter une collection ?

Ceci n'est pas une exposition, pas même une collection très importante, loin s'en faut. Ce portrait de femme, je l'ai racheté parce qu'il y a la bibliothèque, vous voyez ? Ainsi le tableau donne à voir l'endroit où il peignait. Il mettait le modèle devant et il peignait le tout. Sur tous les tableaux il y a l'atelier, toujours. [Elle décrit les différents éléments que l'on retrouve sur les tableaux : la bibliothèque, la chaise, la table, la palette].

Tout cela, ce sont des natures-mortes composées dans l'atelier, composées sur la la table. Vous voyez ce plat, et les objets du tableau. L'atelier est un véritable protagoniste. Voici ses livres et ses dessins. Tandis que les paysages sont tous idéalisés, mais toujours d'après des clichés photographiques.

Cela explique pourquoi ensuite les images sont tellement nettes, vides.

Tu vois ce tableau avec les figures de barbarie ? On l'avait perdu. A sa mort, au mois de mai, a été organisée une grande exposition, *Piazza di Spagna*. Ce tableau a été vendu à Anna Magnani. Et quand Anna Magnani est morte, sa belle-fille, qui était en train de divorcer du fils, m'a contactée.

[...]

Ensuite, il y a eu l'exposition en France ?

C'est Netta Vespignani qui l'a faite. Avec la responsable du musée à Paris. Je crois que c'est une sorte de musée municipal [le Pavillon des arts]. La directrice s'appelait Beatrice Riottot. Elle est entrée ici et a vu ce tableau [un autoportrait¹⁵⁸⁶] et elle l'a mis en tout premier : il ouvre l'exposition.

Donc la villa a été reconnue ?

Oui, mais Béatrice Riottot n'avait jamais entendu parler de la villa. En 1983, c'était difficile de faire l'exposition. C'était une autre époque. [Elle se reprend]. Non, mais celle-là ne date pas de 1983, elle date de 1997.

A ce moment-là l'histoire de la villa était mieux connue.

Oui, mais eux [l'*Archivio della Scuola romana*] ne s'y sont jamais intéressés. Maurizio Fagiolo, des années avant de nous connaître, Antonello, Netta Vespignani et moi, avait écrit un bel article sur la villa¹⁵⁸⁷. Mais lui la connaissait parce qu'il connaissait beaucoup de choses, c'était un scientifique très sérieux. Il approfondissait, cherchait à savoir où vivaient les artistes et c'est comme cela qu'il avait connu la villa Strohl-Fern.

Et puis il était l'ami d'artistes vivants comme Guerrini, Avenali. Ils étaient encore vivants il y a peu : Guerrini est mort en 2002. Avenali en revanche, cela fait trente ans. Mais dans les années 1980, Fagiolo était ami avec Avenali, il venait dans son atelier.

Mais avec Netta, ils ont choisi de faire l'École romaine telle qu'ils la voyaient. C'est pourquoi ils n'ont jamais parlé de la villa Strohl-Fern. Je suis la seule à le faire, et je parle de moi, parce qu'Antonello est mort depuis dix-huit ans. Cela fait longtemps. Tous ces livres, lui ne les a jamais vus.

Je m'y suis mise à ce moment-là, parce que, tant qu'il vivait, c'était lui qui s'occupait des archives puisqu'il en était le fondateur. C'est le premier à avoir voulu mettre en relief la villa Strohl-Fern, dire ce que c'était. Mon frère et moi avons été élevé d'une manière très libre ...

1586 Francesco Trombadori, *Autoritratto*, 1931, huile sur toile, 73 x 57 cm, Rome, Archivio Francesco Trombadori

1587 Je n'ai pas retrouvé l'article en question.

Eux, ils voulaient faire l'École romaine et ils ont appelé Antonello en tant que critique de l'École romaine, en tant que personne qui avait étudié l'École romaine, à la galerie *La Nuova Pesa* aussi. C'était la sienne au sens où il la dirigeait, elle appartenait à Marchini. Ça l'est encore, elle appartient à sa fille, l'actrice¹⁵⁸⁸. Récemment, ils ont fait un livre¹⁵⁸⁹, que je n'ai pas encore lu. Ils l'ont présenté à la GNAM, il y a une dizaine de jours, peut-être vingt. Je voudrais savoir s'ils parlent d'Antonello. Parce qu'il a dirigé la galerie pendant quinze ans.

Ils en parlent sûrement.

Je ne sais pas, parce qu'en Italie, il y a des courants. Et puis quelqu'un qui est mort depuis dix-huit ans... Tous, ils essaient de se le rappeler le moins possible, il n'y a que moi pour mener une opération des souvenirs.

[...]

Mais revenons à l'atelier. Comme vous le voyez, c'est une structure très spartiate. Cette simplicité dans la vision vient de Strohl-Fern. Voici sa photographie. Malheureusement, il est très vieux, nous n'avons pas de portrait jeune. Tu devrais en chercher à Paris. Il a été l'élève de Charles Gleyre, je crois en même temps que Manet¹⁵⁹⁰ et que d'autres du même type. Il y avait dans cette école des élèves qui sont devenus de grandes figures. Si vous trouvez quoi que ce soit sur lui : une signature sur un registre, un reçu ... Je rassemble tout : cartes postales, abonnements de théâtre, parce que c'est la vie même des artistes.

Nous avons fait ce livre¹⁵⁹¹, il est sorti cette année, présenté dans cette superbe dépendance de la GNAM qu'est le Musée Andersen. J'adore ce lieu. Ils avaient proposé de le faire à la GNAM, mais j'ai refusé : tous ces salons, qu'est-ce que j'en ai à faire ? Ils m'ont dit : « quand même, le Salon d'Hercule ... ». Mais le Salon d'Hercule est hideux. Alors que là bas, ça a été délicieux. Ça s'est très bien passé, c'était une présentation extraordinaire. Toute la Rome culturelle est venue, très sincèrement, j'ai été ravie.

Nous avons présenté ce livre sur Strohl-Fern, quatre-vingts ans après sa mort. Nous vivons une époque effrayante, vous voyez, rien n'avait été fait. Nous avons été les seuls. Tous ces

1588 Simona Marchini, née en 1941.

1589 Dir. Giuseppe Appella, *La Nuova pesa : storia di una galleria*, De Luca, Rome, 2010.

1590 Cela paraît peu probable : les deux hommes ont quinze ans de différence.

1591 Voir la note suivante.

gouvernements, qui n'ont rien fait. Mais moi, avec mon petit doigt, je suis allée creuser. Il faut savoir qu'il a laissé cette villa à l'État français, avec cent ateliers, à sa mort.

Oui, parce qu'il était alsacien.

Non, quand il est mort, il était citoyen italien. Il est resté là pendant la Première Guerre mondiale, il n'est pas parti comme les autres Allemands. J'ai creusé, creusé, creusé, et je suis arrivé à savoir que l'Institut suisse de la *via Ludovisi* a été ouvert avec l'argent de Strohl-Fern.

Ah, donc il n'a pas fait que la villa

Il était très riche. Donc il a laissé la villa à l'État français et à eux, il a laissé une grosse somme. Si vous allez à l'Institut, vous verrez l'acte de donation à l'État suisse, pour les artistes suisses, un fond avec lequel on donne des bourses aux artistes suisses encore aujourd'hui.

C'est un capital inaliénable et les Suisses ont été sérieux tandis que, j'en suis désolée, la France n'en a pas fait de même. Les Suisses ont fait de cette donation un bien national. Et suivant sa propre volonté, le nom de Strohl-Fern n'est pas indiqué. C'est ce qu'il a voulu : il a dit : « je vous donne cet argent, mais vous appellerez ce fond Gleyre, du nom de mon maître ».

C'est pour cela que je veux parler de ces choses. Parce qu'elles ressemblent beaucoup à celles de la famille Trombadori. Et beaucoup aussi à une grande partie de ceux qui ont vécu villa Strohl-Fern. Parce que tout le monde n'allait pas vivre à la villa. C'était un choix de vie. C'était une vie difficile, très pauvre, très froide et plein d'inconfort. Mais avec l'âme plein de beauté [elle rit].

Ainsi, cela ne plaisait pas à tout le monde ?

Non. Beaucoup sont partis, pour avoir un bel appartement, plus confortable. Et beaucoup d'autres n'ont même pas essayé de venir. Parce qu'ensuite, certains diront que l'on nomme toujours les mêmes artistes de la première École romaine, ceux qui ont vécu à la villa. Mais pourquoi les nomme-t-on toujours ? Parce qu'ils ont fait un choix de vie.

Et l'Etat français, qu'a-t-il fait ?

L'État français n'a rien à voir. Ce sont mes livres, je n'ai jamais fait payer personne. Ce livre, je l'ai fait avec un éditeur parce qu'ensuite il devait être distribué et parce que c'est l'Institut suisse qui l'a financé. Ils m'ont donné 2 500 euros. L'Institut suisse a accueilli une journée d'études que j'ai fait en

Plein de gens sont venus : des Allemands, des Italiens. Il y a eu cette très belle intervention de Giovanna Bonasegale. Puis les années ont passé. J'ai quatre-vingt-un ans et tellement de choses à faire. Ma fille travaille toute la journée pour vivre. Elle travaille à la galerie Savinio, dans le centre. Cela fait des années.

Ah oui, chez Angelica Savinio?

Oui, Giovanna de Feo, ma fille. C'est la seule à m'aider, vous voyez, même s'il y a aussi le fils de mon frère, Duccio, mais lui est encore plus occupé parce que c'est quelqu'un de connu.

Des années ont passé avant que ne soit fait ce livre. En partie parce que l'éditeur n'est pas à Rome, il est à Petralla (au-delà de Viterbe). Ma fille y est allée tout l'hiver, en train parce qu'elle ne conduit pas, pour voir comment avançait le livre. Mais qui pouvait me faire un livre pareil pour 2 500 euros ? Un éditeur de Rome ne l'aurait pas fait, il en aurait demandé 10 000.

Quand nous avons fait la journée à l'Institut suisse, cela a été splendide. Les locaux sont très beaux, ils avaient préparé le café, des en-cas. Mais il manquait des choses pratiques. Il n'y avait pas d'enregistreur. Moi je le fais chez moi, mais chez les autres c'est plus compliqué. Et donc finalement la journée n'a pas été enregistrée. C'est une tragédie parce que, par la suite, quand nous avons réclamé toutes les interventions, Giovanna Bonasegale n'a jamais envoyé la sienne.

C'est le seul livre, c'est un fait. On procède ainsi, maintenant nous verrons si l'on réussira, étant donné que nous avons les lettres officielles, à faire cette exposition sur les artistes à la villa Torlonia et alors il faudra mener une grande recherche. Parce nous, pendant ce temps-là, nous avons mis en ordre tous les documents, là-haut.

Que cherchez-vous à rassembler ?

Moi je prends tout. J'ordonne les choses et je les mets là-haut. Au-dessus de nous il y a : les archives de l'Association, avec toutes les affaires d'Antonello et celles de très nombreux artistes. Il y a aussi de nombreuses œuvres, certaines ont été achetées par l'Association et d'autres données par les artistes.

1592 Le 28 novembre 2007. Les actes de la journée sont parus en 2010 : Dir. Giovanna De Feo, *Alfred Wilhelm Strohl-Fern : atti del convegno*, Davide Ghaleb, Rome, 2010.

Il y a aussi le fond Torresini¹⁵⁹³. Parce que Torresini n'avait pas d'héritiers. Alors, quand il a fallu vider son atelier de la *via Margutta*, il y avait encore la sœur de sa femme, qui était célibataire et vivait avec eux - elle est morte il y a une quinzaine d'années – alors elle m'a appelée et m'a demandé si je voulais vider l'atelier de Torresini. J'ai dit oui tout de suite. Nous y sommes allées, ma fille et moi, nous avons vidé tout l'atelier et elle nous a tout donné : une dizaine de terres-cuites et tous les papiers, les instruments de sculpteur. Ainsi, dans l'armoire noire, il y a le fond Torresini.

Nous avons pas mal de choses, nous en avons tant récolté. Et petit à petit cela continue. Mais tout cela ne concerne l'École romaine que de façon indirecte. Ce serait bien que quelqu'un écrive en ce sens. Naturellement, tous les artistes ne sont pas de l'École romaine.

[...]

Je voudrais vous parler de Paola Ippoliti [qui s'est longtemps occupée de l'*Archivio della Scuola romana*]. Elle n'était pas diplômée ni rien. Elle était quasiment née dans l'*Archivio della Scuola romana* de la *via del Babuino*. Elle y est entrée toute jeune, à l'âge de quinze ans. C'était la fille du concierge de Duccio, mon neveu. Et alors que Netta cherchait un jeune pour les archives, il lui a parlé de cette fille qui était très bien. C'est comme cela que Paola Ippoliti est entrée à l'*Archivio*. Elle a tout appris, tout !

Ensuite est arrivée la bureaucratie. Elle a passé un concours, mais elle n'a pas réussi, elle s'est laissée impressionner. C'est quelqu'un qui n'a jamais passé d'examen ... Et pourtant elle connaissait tout. La preuve en est qu'elle est maintenant à l'*Archivio Cagli* il me semble¹⁵⁹⁴. Et ce n'est que justice. Mais qu'est-ce que cela veut dire : parce que quelqu'un n'a pas de diplôme il n'aurait pas de connaissances ? Moi je n'ai pas de diplôme. Et pourtant je peux vous garantir que j'en sais beaucoup plus que d'autres. C'est stupide.

En ce qui concerne l'atelier, je voudrais vous faire remarquer quelques petites choses. Regardez : vous voyez cette petite gouttière qui passe sous la verrière ? Et ce petit tuyau qui descend comme ceci ? Quand, l'hiver, on allume le poêle, l'eau se condense sur la verrière, puis elle passe dans le

1593Le sculpteur Attilio Torresini (1884 – 1961).

1594Nous ne l'avons pas rencontrée à l'*Archivio Cagli* mais son profil linkedin nous indique qu'elle est désormais employée par Zetema et affectée à l'*Archivio Capogrossi*. Profil consulté le 13 septembre 2013 à l'adresse : <http://it.linkedin.com/pub/paola-ippoliti/41/651/808>

tuyau sous lequel on met un récipient, par terre. Et cela fait : tac, tac, tac.

Je voulais vous faire voir ces choses parce que c'est cela, l'atelier. Ce n'est pas une maison. Il peut aussi servir à la sculpture. [Elle me montre une rigole dans le sol] Et alors, le soir, on lave à grande eau. Les arts sont un artisanat avant tout. Si tu n'es pas un bon artisan, tu auras du mal à être un bon artiste.

Ceci est son dernier tableau, celui qui se trouvait sur le chevalet quand il est mort. Il n'est pas achevé. C'était la *Piazza Garibaldi*. Ici il y a tous ses livres, ses revues d'art. La musique. Ceux-là sont sur la Sicile. Il ne parlait pas français mais il le lisait. Il lisait énormément et beaucoup de choses différentes, comme de la littérature américaine qui n'arrivait pas en Italie.

Ces choses sont très anciennes, elles datent d'avant ma naissance. Mon père conservait beaucoup. J'avais quatorze ans quand ma mère est morte. Elle n'a jamais rien déplacé, elle n'a touché à rien. C'est une femme qui a vécu toute sa vie sans salon, tu te rends compte. Mais cela lui convenait. Elle a laissé les livres, les tableaux, tout.

[...]

Il n'a jamais vendu ses dessins, il ne les pensait pas comme des marchandises.

Mais il les faisait après avoir peint le tableau ?

Oui, après, je ne sais pas pourquoi. Ce n'étaient pas des dessins préparatoires. Jamais. C'était sa façon de faire. C'était son côté artisan. Parce qu'il a enseigné le dessin à des jeunes gens, à des enfants dans les premières années. A Civitavecchia c'étaient déjà des grands. Ils passaient leur diplôme à l'Istituto Tecnico Industriale. C'était déjà un dessin sérieux, de personnes qui savent déjà dessiner. Il y a enseigné dix-sept ans.

Ensuite il y a eu la guerre. Naturellement, comme il avait 60 ans, il ne l'a pas faite. Il est resté à Rome pendant toutes les années de guerre. Il a enseigné dans le ghetto. Et il a vu déporter les juifs. C'est ce qu'il avait demandé. Quand il est revenu à Rome, il pouvait aller à l'Académie, mais il a choisi d'enseigner dans les écoles juives. Parce qu'il voulais enseigner à des enfants de 11, 12, 13 ans. Et donc il a été nommé dans le quartier du Portique d'Octavie. Il s'est trouvé face à des rafles. Il est rentré à la maison dévasté.

La villa Strohl-Fern a aussi eu une histoire difficile pendant la guerre. Il y a eu l'occupation allemande en 1943. Il y en avait partout, dans le parc, dans les bosquets. Le soir, ils sonnaient à la porte, parce qu'ils voulaient se réchauffer. Il fallait ouvrir, rester avec eux. Ensuite, ce sont les Américains, les Français, les Anglais et les Polonais qui sont venus. Ils ont occupé toute la villa.

[...]

Romain, c'est une façon de parler. Parce que mon père était syracusain. On dit École romaine parce qu'elle est née à Rome, avec l'influence de la ville de Rome, de l'art de Rome, mais pas parce que les artistes étaient romains.

Je comprends que Fagiolo ait été contraint de parler de cela et même de lui donner un nom, pour lancer son discours. Cependant, au jour où nous sommes, avec le Musée de l'École romaine, complètement élargi, parce que maintenant il y a au moins dix artistes qui ne faisaient pas partie du mouvement, cela n'a plus de sens.

Il n'y a plus d'oiseaux à villa Strohl-Fern. Il y a des perroquets verts, mais on voit que ce sont les gens qui les ont lâchés. Les familles les prennent chez elles quand ils sont petits et puis ils grandissent. Mais cela ne fait rien, c'est simplement pour dire que tout est complètement changé. Les temps d'autrefois ne reviendront plus : la villa était pleine de papillons.

[Nous sortons pour une visite du parc. On entend sur la bande les cris des mouettes et des oiseaux divers, les bruits de l'atelier que l'on ferme.]