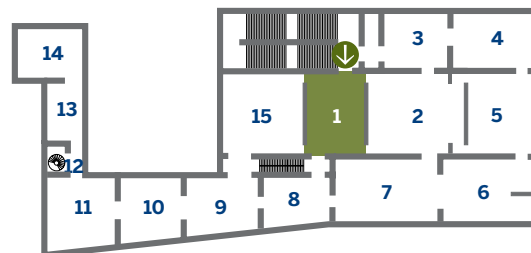


1. Dialogues

Rodin, Medardo, Wildt



Le parcours de l'exposition s'ouvre sur trois artistes puissants, trois pivots de la collection et de la sculpture européenne du XX^e siècle, réunis ici pour établir un dialogue riche en implications.

Auguste Rodin (Paris 1840 – Meudon 1917), le plus grand sculpteur français de son temps, a reçu une formation antiacadémique. Fasciné par Michel-Ange, il associe le naturalisme de la forme et la mémoire du classicisme au dynamisme parfois spasmodique des poses et à la complexité des symboles, avec des résultats d'une nouveauté explosive.

Medardo Rosso (Turin 1858 – Milan 1928) est considéré comme le plus grand sculpteur italien de l'époque. Cet artiste complexe et rebelle, plus connu à Paris, où il habita pendant des années, que dans son pays, expérimente et devance de nouveaux langages expressifs. À la faveur d'une perception visuelle et psychologique immédiate, il semble sculpter directement la lumière et l'espace, dans l'apparente dissolution de la matière et l'abolition des vides.

Adolfo Wildt (Milan 1868 – 1931), solitaire, «autodidacte et sans règles», il n'en fait pas moins preuve d'une habileté technique de virtuose, patiente, lente, experte et méticuleuse. Explicites et au goût du jour dans le contexte d'un lien profond avec la *Mitteleuropa*, ses références culturelles allient des composantes expressionnistes et symbolistes, en affinité avec les exigences de la Sécession viennoise et de l'Art nouveau.

Le *Monument aux Bourgeois de Calais* évoque un épisode du XIV^e siècle : pendant le siège de Calais, six habitants avaient offert leur vie à l'ennemi en échange de la sauvegarde de la ville. Commandée par la Municipalité, l'œuvre eut un grand succès, mais elle aurait dû être érigée sur l'escalier de la Mairie et sans piédestal, comme le souhaitait l'artiste (son souhait ne fut pas exaucé) afin de créer une espèce de dialogue immédiat entre les anciens héros bourgeois et le monde actuel.

La Concierge et *l'Enfant aux cuisines* (ou *au refuge du morceau de pain*) appartiennent à une phase encore profondément vériste de Medardo : il confère

1. Dialogues.

Rodin, Medardo, Wildt

alors au jeu de la lumière un rôle affectif, tandis que *la Femme à la voilette* n'est que l'impression d'un instant, d'une rencontre fugitive dans la rue.

Larass est l'ébauche d'un portrait de l'architecte qui a créé les jardins de la propriété de Franz Rose, mécène allemand de Wildt. Conçu comme un masque, il dominait l'une des allées du parc, orné çà et là de quantité d'œuvres d'art, mais qui fut détruit par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale.

Autour de Rodin s'articulent les suggestions que propose le rapprochement des sculptures dans la salle. Les chroniques de l'époque racontent que Rodin et Medardo s'estimaient et qu'ils échangeaient même des œuvres, jusqu'à ce que cette idylle se brise en 1898 quand la critique releva une influence possible de l'Italien dans le style innovateur du monument à Balzac de Rodin.

De son côté, Wildt semble agréer la leçon de Rodin en expérimentant les infinies possibilités expressives qu'offrent toutes les parties du corps humain.

Quant aux rapports entre Medardo et Wildt (tous deux sollicités par Margherita Sarfatti pour la première exposition du XX^e siècle italien de 1926), ils sont fort différents sur le plan humain et artistique. Medardo décompose l'objet dans la lumière et construit une unité pleine dans la dimension rapide et transitoire de son geste sur la cire ; Wildt creuse, perfore, crée des vides qui se font eux-mêmes expression et volume, tandis que le marbre se plie à une finition parfois exaspérée au point d'en dénaturer ses caractéristiques.

Qu'ont en commun des partis pris aussi différents? La quête consciente, poursuivie par chacun d'eux à sa manière, du dépassement des limites de la sculpture.

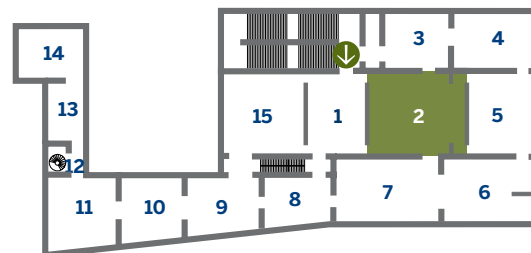
Sur le dessus-de-porte :

Gerolamo Brusaferrò (1677-1745), Vertu et constance, 1702 environ, fresque au cadre en stuc

**Le parcours continue dans la salle 2,
sur la gauche par rapport au portail d'accès au musée.**

Merci de rendre cette fiche

2. De la peinture de taches au luminisme scientifique



L'Exposition universelle de 1855 présente à Paris les nouvelles tendances françaises, du réalisme antiacadémique aux récentes exigences de l'école de Barbizon en matière de paysages. Plusieurs artistes italiens s'y rendent avec intérêt : en Italie aussi, du reste, l'art s'est engagé sur la voie du «vrai» ; l'Académie voit son rôle de guide remis en question tandis que la peinture en plein air – élaborée d'après le réel et résolue d'une manière innovatrice – réunit des peintres de diverses provenances, qui ont par ailleurs l'occasion de se retrouver sur les champs de bataille du Risorgimento, dont ils partagent les idéaux patriotiques (beaucoup y laisseront même leur vie).

C'est dans ce contexte que se développe à Florence, entre 1850 et 1860, le mouvement des Macchiaioli, dont le but est de représenter la réalité telle que la perçoit l'œil humain, à savoir à travers la lumière et des taches de couleurs (d'où le nom du mouvement, de l'italien *macchia* : «tache»). C'est là le ressort d'une quête de nouvelles valeurs picturales, fondées justement sur le rapport entre les couleurs et les volumes exprimés par des contrastes synthétiques de lumière et d'ombres. Un mouvement innovateur qui précède chronologiquement, mais sans le devancer – la recherche, la portée et les résultats n'étant manifestement pas les mêmes – l'impressionnisme (qui voit «officiellement» le jour à Paris en 1874).

Les Toscans Telemaco Signorini et Giovanni Fattori sont les peintres les plus emblématiques du mouvement *macchiaiolo*, auquel se réfère également, sous bien des aspects, le Vénitien Guglielmo Ciardi. Des deux œuvres de Signorini exposées dans cette salle, l'intérieur de l'hôpital psychiatrique florentin, sobre et rigoureux, va au-delà des revendications du mouvement et compte parmi les plus grandes réussites de la peinture italienne de la réalité. La toile de Fattori est quasiment une photographie instantanée sur un thème militaire, traité avec une concision toute vériste, sans rhétorique, mais empreinte d'une grande participation émotive.

L'intérêt «scientifique» pour les effets optiques des combinaisons de couleurs se poursuit et s'accroît bien après l'expérience de la «peinture de taches», mais

**2. De la peinture de taches
au luminisme scientifique**

en Italie – État unifié depuis 1861 – les critiques sociales non résolues affleurent progressivement alors que le centre de la recherche artistique coïncide avec la ville qui tient lieu de locomotive au pays, Milan. C'est là que, en 1891, à la première exposition Triennale, on distingue un groupe de peintures aux couleurs pures, faites de filaments «divisés» (d'où la définition critique de «divisionnisme»).

L'idée du divisionnisme est proche de celle du pointillisme français, qui lui est contemporain, mais les œuvres italiennes témoignent d'une part, outre leur intérêt pour le paysage (comme dans les tableaux de Grubicy exposés dans cette salle), d'une attention précise aux thèmes sociaux (comme le montre avec intensité la toile de Morbelli intitulée *Noël*), et d'autre part d'une volonté de récupération de thèmes oniriques (comme dans l'œuvre de Nomellini exposée ici) ou philosophiques, qui ouvre la voie au symbolisme.

La recherche de Medardo Rosso n'est pas moins rigoureuse et révolutionnaire sur le plan de la lumière, de la matière et de l'espace environnant, et elle atteint à la synthèse suprême dans *Madame X*, œuvre unique, qu'adorait l'artiste lui-même et qu'il offrit au musée, avec d'autres sculptures. La surprenante abstraction avant-courrière de cette œuvre deviendra une référence inévitable de nombreux artistes ultérieurs.

Sur le dessus-de-porte :

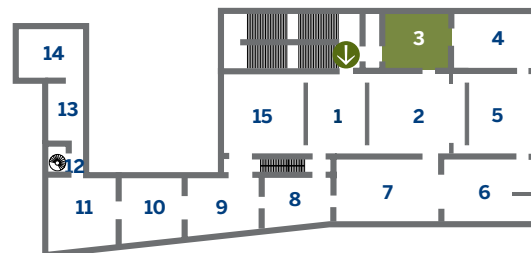
Gerolamo Brusaferrero (1677-1745), Gloire et Éternité (porte ouest) ;

Divination et Concorde militaire (porte est), 1702 environ, fresques au cadre en stuc

**Le parcours continue dans la salle 3 :
en laissant la salle 1 derrière vous, tournez à gauche**

Merci de rendre cette fiche

3. Du vérisme à la Belle époque



Au tournant du XX^e siècle, les principaux pays européens et les États-Unis assistent à un vertigineux développement industriel, à un perpétuel et fondamental progrès technologique, à des révolutions urbaines et à de grands projets expansionnistes et coloniaux. Instigatrice et protagoniste de ce nouveau monde, la bourgeoisie manifeste également ses exigences d'autoreprésentation, qui favorisent l'essor de nouveaux genres picturaux.

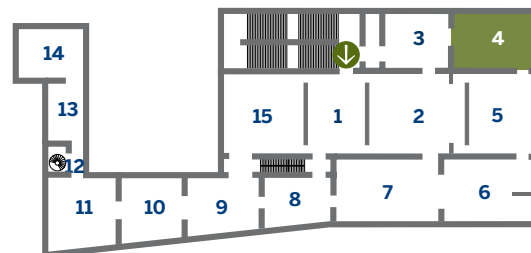
Les nombreuses expositions universelles sont propices aux échanges d'expériences au niveau international alors que, dans ce même contexte, les marchands d'art – de Paul Durand-Ruel à Adolphe Goupil, qui possède des succursales à New York et dans plusieurs capitales européennes – commencent à jouer un rôle nouveau et décisif en qualité de médiateurs, voire d'inspirateurs du goût des commanditaires, et en tant que promoteurs des artistes, dont ils cautionnent le succès.

Parmi ces derniers, les «Italiens à Paris», Giuseppe de Nittis et Federico Zandomenighi – dont sont exposées ici des œuvres centrées sur des figures féminines raffinées –, deviennent célèbres et font fortune dans la capitale française, dont ils interprètent avec brio l'ambiance mondaine. Signalons par ailleurs le remarquable tableau de l'Espagnol Zuolaga, révélation de la Biennale de 1903, une œuvre expressive et élégante, ainsi que le portrait de famille où Giacomo Favretto, âgé de vingt-quatre ans à peine, fait déjà preuve d'une méticuleuse adresse descriptive, à la faveur des jeux de regards et de la lumière.

D'autre part, cette période est encore marquée par l'attention et le goût pour des sujets de caractère social, scènes de la vie ouvrière ou paysanne, filtrées par l'expérience impressionniste, transmise et réélaborée de diverses manières. On remarquera par exemple la lumière toute méditerranéenne de la splendide toile de l'Espagnol Sorolla, exposée à la Biennale de 1905, où le peintre est devancé par sa renommée et ses nombreux succès internationaux : la Ville de Venise acheta le tableau à cette occasion – investissement mémorable – en même temps que la *Paysanne* du Hollandais Toorop. La représentation rurale des dentellières de Liebermann est paisible et légère, tandis que le jardin désert et la table parée, mais sans convives, de Le Sidaner évoquent la dimension silencieuse du mystère.

Merci de rendre cette fiche

4. Entre le symbolisme et le mouvement sécessionniste



La foi positiviste dans le progrès industriel et technologique n'est pas un dogme absolu. Au contraire, en Europe, à la fin du XIX^e siècle, des intellectuels, des peintres et des hommes de lettres de diverses origines ont ceci en commun qu'ils prennent leurs distances par rapport à ces valeurs et ont pour exigence d'aller «au-delà» de la donnée rationnelle et scientifique de la perception visuelle, en prêtant davantage attention aux contenus spirituels, au monde des idées, à tout ce que les abîmes de l'esprit ont d'insondable, aux différentes trames possibles des sensations et de leur représentation à travers des évocations et des synthèses symboliques.

Cette esthétique symboliste a pour origine la poésie de Baudelaire (*Les Fleurs du Mal*, qui datent de 1857, seront une source d'inspiration pour de nombreux peintres de la génération suivante) et pour soutien théorique les spéculations philosophiques de Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, mais aussi de poètes comme Mallarmé. Elle se répand dans l'Europe entière sous plusieurs formes distinctes dont les éléments communs sont le refus des thèmes liés à l'actualité – leur préférant des références à la poésie, au mythe, à l'enquête psychologique – et la tendance à favoriser une espèce d'intégration entre les arts, leur modèle étant l'*œuvre totale* de Wagner.

C'est précisément l'idée d'«œuvre d'art globale», où se fondent les exigences symbolistes, la peinture, la sculpture, l'architecture et la décoration, qui est le principe inspirateur des artistes de la *Mitteleuropa* : au cours de la dernière décennie du XIX^e siècle, ne supportant plus les autorités académiques ni l'organisation officielle du système artistique, ils s'en détachent pour s'organiser en mouvements alternatifs, qu'on a appelé «sécessions». La première (1892) est celle de Munich, sous la direction de Franz von Stuck ; arrive ensuite, en 1897, la plus célèbre, la sécession viennoise, présidée par Gustav Klimt ; et l'année suivante, celle de Berlin, qui compte parmi les artistes ici présents Max Klinger et Edvard Munch.

Des œuvres importantes de tous ces protagonistes sont exposées dans cette salle : nombre d'entre elles ont été achetées par la Ville de Venise à l'occasion de diverses Biennales, entre 1899 et 1912.

Le côté énigmatique, parfois impénétrable, de la figure féminine, un des thèmes

4. Entre le symbolisme et le mouvement sécessionniste

emblématiques de la poétique symboliste, est représenté par deux œuvres du Belge Fernand Khnopff, personnage excentrique, solitaire et singulier de cette galaxie artistique. Georges Minne, un autre Belge, et l'un des représentants les plus importants du symbolisme en sculpture, présente ici une de ses figures d'éphèbe, à la fois dramatique et d'une grande maigreur.

Parmi les œuvres italiennes, le paysage devient métaphore de l'état d'esprit de l'artiste pour De Maria, alors qu'à travers les images mythologiques de Tito et de Previati, des thèmes symbolistes s'associent à des intentions décoratives.

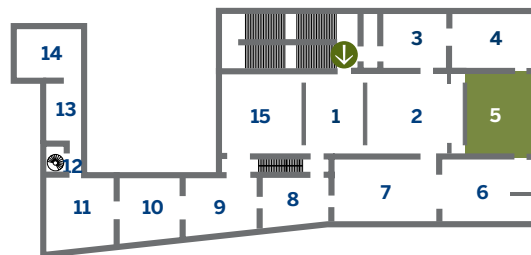
Une atmosphère dense et allusive et des tons sombres caractérisent la *Méduse* de Von Stuck, et la ligne sinueuse et continue de la *Baigneuse* de Klinger anticipe une des caractéristiques dominantes de l'Art Nouveau. Les puissants chromatismes, la tension spasmodique des mains et l'inquiétante sensualité de la très célèbre *Judith II* de Klimt annoncent des thèmes expressionnistes.

L'empreinte sécessionniste est également évidente dans le groupe sculptural en marbre et en or d'Adolfo Wildt. Munch est présent à travers trois de ses œuvres graphiques (exposées avec une gravure en creux du «diabolique» Félicien Rops) d'où émergent des traits caractéristiques de sa prise de conscience dramatique, désespéré et «moderne» de la précarité de la condition humaine.

Au plafond :

Nicolò Bambini (1651-1739), La Gloire de Casa Pesaro (au centre) ; La Prudence et La Force (sur les côtés, dans les moitiés ovales), 1682, huiles sur toile insérées dans un décor en bois sculpté

5. L'homme qui pense. Auguste Rodin e Adolfo Wildt



Le penseur/poète de Rodin, les hommes silencieux ou les causeurs sans visage de Wildt, la spiritualité essentielle du rabbin de Chagall, autant de regards d'artistes sur l'identité la plus profonde de l'être humain qui s'interroge éternellement sur la matière et l'esprit, la vie et la mort.

C'est sans doute l'œuvre la plus célèbre de Rodin que l'on a exposée ici, dans sa version en plâtre présentée à la Biennale de 1907. La première idée du *Penseur* remonte à 1880, année où l'artiste est chargé de réaliser une porte monumentale pour le Musée des Arts décoratifs (le projet n'aboutira pas en définitive). Inspirée par la *Divine Comédie*, cette *Porte de l'enfer*, peuplée de quelque 186 figures différentes, était censée s'élever à une représentation symbolique des passions humaines. Au sommet, le *Penseur*, d'une hauteur d'environ 70 cm, était Dante. Agrandie et exposée séparément à Londres et à Paris en 1904, cette sculpture se transforme en penseur moderne, un homme nu qui médite sur son destin : elle suscite une telle admiration qu'elle donne naissance à une souscription pour la réalisation d'une version en bronze (aujourd'hui au Musée Rodin de Paris).

On a également exposé dans cette salle une sélection parmi les quarante-trois œuvres d'Adolfo Wildt léguées au musée par les héritiers Wildt-Scheiwiller en 1990, qui témoignent de son intarissable recherche formelle et de la densité du réseau de ses références culturelles.

Le classicisme et le symbolisme se mêlent étroitement dans le nu abstrait de *l'Homme qui se tait* et dans le corps à la Phidias du *Croisé*, appuyé sur un bouclier chrétien. L'histoire des *Causeurs* est singulière : à l'origine, ces deux personnages se tournaient le dos et se parlaient en renversant la tête, mais Wildt modifia ensuite son dispositif pour ne conserver qu'une seule figure à laquelle il coupa la tête, le pied et le bras, accentuant ainsi la tension de la forme.

La version en bronze de la tête du *Vir temporis acti*, figure torturée de guerrier, d'une intensité dramatique exténuée, est tirée d'un autre grand torse en marbre sans bras, aux jambes coupées à la hauteur des genoux, avec une épée au côté.

5. L'homme qui pense.

Auguste Rodin e Adolfo Wildt

Le portrait de Franz Rose, un riche propriétaire terrien prussien, ami et grand mécène de Wildt, est fort expressif. Derrière ce marbre, réalisé après la mort du modèle, on peut lire cette inscription : *ubi es nescio sed sentio* («je ne sais où tu es, mais je te sens et je pense à toi»).

La facture stylistique de l'autre bronze, *Âme des pères*, est différente : image mystique et visionnaire, allégée par le ruban sur lequel elle repose et auquel pendaient à l'origine deux fils dorés, qui descendait jusqu'au sol comme de petits ruisseaux. Le visage épuisé de *Rosaire*, enfin, évoque Klimt, Minne et Munch : exécuté en 1915, il en émane un sentiment mortifère que suggéra peut-être l'entrée en guerre de l'Italie.

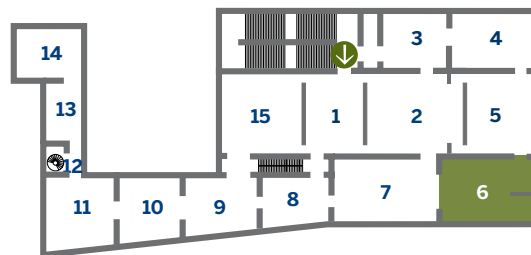
L'unique œuvre picturale de cette salle est le célèbre *Rabbin* réalisé en 1914 par Marc Chagall, alors âgé de vingt-huit, à son retour de Russie après quatre années fécondes à Paris : ici, le thème traditionnel du portrait s'associe à des solutions modernes et révolutionnaires, à travers la simplification géométrique des lignes, les blancs et les noirs accentués et contrastés, où diverses tonalités de lumière définissent le visage maigre de l'homme en prière.

Sur le dessus-de-porte :

Gerolamo Brusaferrò (1677-1745), Victoire et Tragédie (porte ouest) ;

Pitié et Tempérance (porte est), 1702 environ, fresques au cadre en stuc

6. Venise: interprètes de la Sécession italienne



C'est en 1895 qu'est née la Biennale à l'initiative de la municipalité de Venise. Inaugurée par le roi, elle obtient aussitôt un remarquable succès en privilégiant, à travers le choix des œuvres exposées, la célébration de noms et de tendances en vogue. Ca' Pesaro, en revanche, est à l'origine un espace consacré aux jeunes talents «qui se voient souvent interdire l'accès aux grandes expositions» : c'est dans cette perspective que la duchesse Felicita Bevilacqua La Masa lègue le palais à la Ville de Venise en 1899. À partir de 1902, l'édifice devient le siège de la nouvelle collection d'art contemporain que la municipalité constitue peu à peu, mais il faudra attendre 1907, année où Nino Barbantini, alors âgé de vingt-trois ans, en prend la direction, pour que Ca' Pesaro se mette à jouer à part entière son rôle de soutien aux jeunes artistes, conformément aux vœux de la bienfaitrice.

Les expositions «Bevilacqua La Masa à Ca' Pesaro», organisées, comme la Biennale, par la municipalité de Venise, auraient dû se limiter à une espèce de «domaine expérimental réservé à la jeunesse», en marge de la manifestation principale, mais elles ne tardent pas à prendre de l'importance et à imposer leur singularité, au point de jouer un rôle à la fois complémentaire et antagoniste.

De 1908 à 1914, elles prennent une part essentielle au débat artistique national, non sans déclencher d'âpres polémiques, auxquelles mettront tristement fin les canons de la Première Guerre mondiale. Les expositions reprennent en 1919, mais en 1920, le groupe se divise pour exposer en dehors du palais ; et avec cette rupture s'achève la phase la plus importante de cette expérience.

Les «artistes de Ca' Pesaro», dont cette salle présente une sélection significative, sont très différents les uns des autres ; mais ils ont en commun l'intérêt pour l'expérimentation et la réflexion sur les recherches les plus récentes au niveau international.

Umberto Boccioni figure dans cette salle parce que c'est à Ca' Pesaro qu'eut lieu sa première exposition personnelle pendant l'été de 1910, juste après le lancement spectaculaire de tracts futuristes contre la «Venise passéiste» depuis la Tour de l'Horloge : il présente alors 42 tableaux (dont le *Portrait de ma sœur qui lit*, exposé dans cette salle) qui illustrent les recherches des cinq années précédentes et notamment la leçon divisionniste qu'il a tirée de sa rencontre à Rome avec Giacomo

6. Venezia: interprètes de la Sécession italienne

Balla, dont figure ici un portrait de 1901. Peu de temps après, les deux peintres deviendront d'ailleurs les protagonistes de la concrétisation picturale du programme futuriste.

Mais les fers de lance du groupe de Ca' Pesaro sont Gino Rossi et Arturo Martini. Du premier, peintre inquiet et érudit qui a scrupuleusement retenu les leçons de Gauguin et de Cézanne, on peut voir ici un portrait «breton» de 1909 et une figure féminine essentielle, réalisée peu après ; quant à Martini, qui a, comme Rossi, bénéficié d'une expérience parisienne (il exposa en 1912 au Salon d'Automne en même temps que Modigliani), il est par ailleurs sensible aux stimulations de la Sécession viennoise, comme le montrent les fabuleuses sculptures exposées ici, où se mêlent les factures expressionnistes et symbolistes.

Felice Casorati fait son entrée dans le groupe de Ca' Pesaro, dont il sera l'une des figures-clefs, après avoir exposé, à vingt-quatre ans seulement, à la Biennale. Le célèbre tableau exposé ici, qui fut acheté à la Biennale, témoigne de l'influence de la peinture sécessionniste et d'Europe centrale.

La dimension intime et réservée du nu de Cadavin est bien différente : ce peintre expose à Ca' Pesaro dès l'âge de seize ans et il conservera par la suite une originalité poétique distincte de tous les autres artistes.

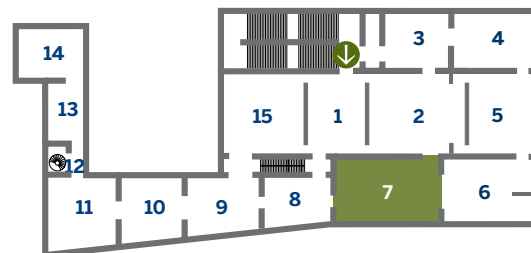
Les jeunes rebelles de Ca' Pesaro trouvent à Burano leur Pont-Aven, refuge, cénacle et lieu d'inspiration : deux des nombreuses œuvres inspirées directement par le charme de la lagune sont exposées dans cette salle, un tableau d'Umberto Moggioni, où l'on reconnaît les exigences du symbolisme à travers la pureté naturaliste, et un tableau de Pio Semeghini, où les surfaces diaphanes de la maison enchantée restituent un climat quasiment métaphysique.

Au plafond :

Giambattista Pittoni (1687-1767), Jupiter, protecteur de la Justice, de la Paix et des Sciences, 1730 environ, huile sur toile au centre d'une décoration complexe en bois sculpté

7. Archaïsmes.

Dans les années Vingt et Trente



Au début du XX^e siècle, plusieurs mouvements artistiques d'avant-garde voient le jour et se diffusent à travers l'Europe avec ceci en commun qu'ils sont fondés sur des recherches radicales et sur un dépassement fondamental des normes qui avaient orienté pendant des siècles l'activité des artistes.

Du fauvisme au cubisme, du futurisme à l'abstraction – pour ne citer que certaines des galaxies artistiques qui se forment et se développent à l'époque –, les quinze premières années du siècle voient arriver pléthore de manifestes, de déclarations d'intentions, de revues et de programmes de refondation totale de l'art, ainsi que des œuvres d'une véritable et prodigieuse nouveauté.

La tragédie de la Première Guerre mondiale entraîne inévitablement des interruptions, des ruptures ou des changements d'itinéraire, ainsi que d'ultérieures actions et réactions.

Mais voilà qu'on assiste dans les années Vingt à la naissance en Europe de groupes et de mouvements de «retour à l'ordre», qui se proposent de remettre en question les méthodes et les résultats des avant-gardes en rétablissant par ailleurs une relecture de la grande tradition figurative du passé, avec une référence particulière aux expériences antérieures à la Renaissance.

La position de Picasso, par exemple, est emblématique : après un voyage à Rome en 1917, il réalise, à côté de ses œuvres cubistes, de célèbres compositions figuratives aux formes sculpturales et néo-classiques.

En Italie, où le régime fasciste a été instauré depuis 1922 pour deux décennies, cette tendance est exprimée par le mouvement *Novecento*, animé par Margherita Sarfatti, fine critique d'art qui tente le plus possible de tirer parti de sa relation avec Mussolini pour lancer un projet artistique dont l'objectif principal est la qualité plutôt que l'idéologie, comme elle l'expose dans plusieurs revues, dont *Valori plastici*, publiée entre 1918 et 1922, à laquelle collabore notamment Carlo Carrà. Figure emblématique du futurisme, Carrà s'en éloigne dès 1915 pour se rapprocher d'abord du primitivisme de Giotto et de Paolo Uccello, avant de participer (après une rencontre fatidique avec Giorgio de Chirico dans un hôpital militaire de Ferrare où les deux hommes sont hospitalisés en 1917) à la phase la plus intense de la

7. Archaïsmes.

Dans les années Vingt et Trente

peinture métaphysique. De Carrà, on a exposé ici des œuvres des années 1930 qui synthétisent les deux moments fondamentaux de sa recherche après 1915, ainsi qu'une œuvre des années 1950, que l'on a placée, en raison de leur affinité évidente, à côté de la *Figure avec assiette* de Sironi.

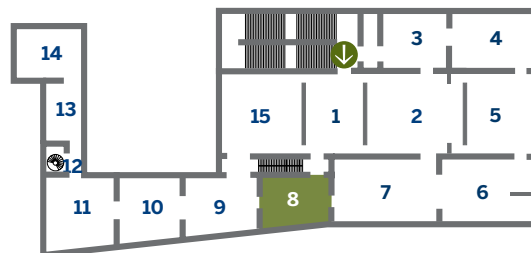
Ce dernier peintre – un des artistes de prédilection de Margherita Sarfatti – avait lui aussi participé au futurisme avant d'aborder de nouvelles perspectives où sont associés, d'une manière originale, la peinture métaphysique et le primitivisme à une vision désolée de la société contemporaine.

Mais cette salle permet aussi de comparer d'emblée l'évolution de deux artistes remarquables de la scène italienne de l'époque, Arturo Martini et Felice Casorati, que nous avons déjà vus parmi les protagonistes du mouvement de Ca' Pesaro. Dans les œuvres de Martini, les objectifs expressionnistes et quasiment caricaturaux des sculptures d'avant-guerre sont désormais remplacés par une méditation hiératique et par des formes solides, fermées et essentielles. Des jeunes filles de Casorati, si différentes des demoiselles qu'il réalisait quatorze ans auparavant, émane une dimension suspendue, accentuée par les formes pures, les ombres longues et l'immobilité apparente.

Un autre représentant du mouvement *Novecento*, Massimo Campigli, s'inspirera d'une manière constante des figures étrusques auxquelles il ne cesse de faire explicitement allusion après une visite au musée de la Villa Giulia de Roma en 1928.

À cette série de présences italiennes, on a enfin juxtaposé dans cette salle un dessin au fusain du Belge Constant Permeke, acheté à la Biennale de 1924. Cet artiste original du panorama européen d'entre les deux guerres s'inspire des grands maîtres flamands, sans se soucier des expériences avant-gardistes, pour représenter avec une forte empathie la vie quotidienne des pêcheurs et des paysans pauvres.

8. Résonances métaphysiques



La peinture métaphysique exprime la subjectivité de la vision en offrant des données apparemment réelles à la perception et à toute une variété d'interprétations possibles : elle évoque l'inconscient et le rêve, et anticipe la surréalité.

L'histoire de la peinture métaphysique s'est développée en deux phases : la première, de 1911 à 1914, dominée par Giorgio de Chirico ; la seconde, de 1915 à 1920, caractérisée par la rencontre de Giorgio De Chirico et de son frère Andrea (Alberto Savinio) avec Carlo Carrà, auxquels se joignent Giorgio Morandi et Mario Sironi, ainsi que Filippo de Pisis. Le mouvement n'existera jamais vraiment en tant que tel ; il s'agira plutôt d'une espèce de collaboration étroite, mais temporaire, en marge du parcours artistique personnel de ces personnalités différentes.

Cette salle témoigne justement de résultats distincts mais emblématiques de ces divers itinéraires singuliers, en proposant des œuvres réalisées après les années de leur véritable association, dont les «résonances métaphysiques» sont restées fortes et évidentes.

De Giorgio de Chirico, on a exposé ici deux versions du célèbre thème des *Bains mystérieux*, qui prend corps au milieu des années Trente et tire son origine d'une part dans le souvenir d'une plage que le peintre fréquentait, enfant, à proximité de sa ville natale de Volos, en Thessalie, et d'autre part dans une analogie entre les sols cirés et la surface de l'eau. Ces toiles marquent un retour à des situations métaphysiques que l'artiste reprend après s'être consacré, à la fin des années Vingt, à d'autres genres. On a également placé dans cette salle le beau portrait que lui avait commandé le professeur Lionello De Lisi (1885-1957), collectionneur raffiné et célèbre neurologue, qui légua à Ca' Pesaro un grand nombre d'œuvres importantes, exposées désormais dans diverses salles du musée.

Parmi les œuvres provenant de la donation De Lisi, on remarquera dans cette salle un paysage urbain de Sironi de 1950, aux rappels métaphysiques manifestes, déclinés dans ces tons froids et de plomb que privilégiait l'artiste, ainsi qu'une nature morte de Morandi qui date de 1948. Dans cette dernière toile, la rigueur formelle et

8. Résonances métaphysiques

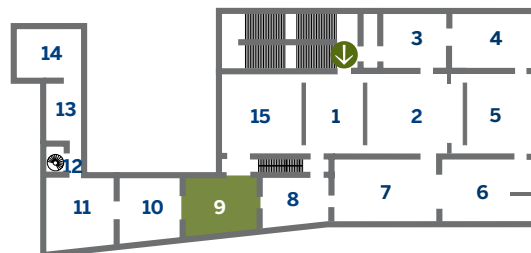
l'atmosphère de contemplation silencieuse confèrent une belle gravité à des objets simples et familiers : en proposant d'innombrables variantes de ce thème, comme en témoigne l'œuvre voisine de 1946 (une acquisition récente du musée en dépôt à long terme), Morandi a hissé sa poétique à une sorte de suspension de la dimension du temps.

Dans un coin est exposée une lithographie de la fin du XIX^e siècle par Odilon Redon, connu comme le père des symbolistes, mais aussi comme précurseur de certains thèmes privilégiés par d'autres artistes ici présents, tels que l'alliance de mythes classiques et de situations contemporaines, la représentation de la réalité filtrée par la mémoire et l'imagination, la prédilection pour le rêve et la fantasmagorie.

Au plafond :

Gerolamo Brusaferrero (1677 - 1745), Jupiter et Junon, huile sur toile

9. La recherche exténuante de la couleur



Toutes les œuvres exposées ici ont en commun le rôle fondamental et persistant d'une recherche infinie et intarissable sur la couleur.

Très jeune, Pierre Bonnard rejoint le groupe des nabis, un mouvement d'avant-garde des années 1890, qui se proposait de dépasser le naturalisme impressionniste et de créer un langage fondé sur la couleur et la synthèse formelle ; au début du XX^e siècle, Emile Nolde fréquente le mouvement *Die Brücke* (le Pont) qui non seulement lutte pour la coordination des avant-gardes dans leur intention commune de renouveler l'art, mais accorde la plus grande attention au rôle de la couleur en peinture, à travers une accentuation expressionniste radicale. La même année (1905), un autre mouvement apparaît, le groupe des fauves, animé par Matisse, auquel adhèrent notamment Derain, puis Dufy. Les fauves doivent leur surnom – attribué péjorativement par les critiques lors de leur première exposition – à l'emploi de couleurs vives et arbitraires, étalées par taches pâteuses, pour créer des surfaces planes et obtenir une correspondance absolue entre suggestion émotive et expression picturale.

Comme beaucoup d'autres avant-gardes de l'époque, ces mouvements, plus ou moins organisés – qui ont vu le jour dans le sillage de Gauguin, de Cézanne et de Van Gogh – ne tardent pas eux non plus à se dissoudre, chaque artiste poursuivant son chemin, avec ses propres résultats spécifiques.

Seul le tableau d'Emile Nolde remonte à l'époque où il fréquentait le groupe auquel nous avons fait allusion ci-dessus. Ici, même si le dispositif est encore lié à la tradition impressionniste, l'accentuation, le dynamisme, la «tempête» des couleurs et la simplification des formes annoncent les futures réussites expressionnistes du parcours de l'artiste.

Le nu de Bonnard est, lui, daté de 1931. Acheté à l'occasion de la Biennale de 1934, il reprend avec brio un thème de prédilection du peintre : la lumière et la couleur libérée des contraintes se répandent sur les choses et sur le modèle à l'intérieur de la pièce, bouleversant la leçon impressionniste dans une dimension irréaliste.

9. La recherche exténuante de la couleur

Le paysage de Derain remonte également aux années Trente : après avoir traversé diverses phases dont les inspirations s'opposent parfois, à la suite d'un voyage en Italie en 1921, le peintre se consacre souvent à ce thème qui inaugure une nouvelle période. Le temps du fauvisme est désormais lointain, même si l'on en perçoit encore la trace à travers l'association de couleurs chaudes et froides, et les coups de pinceau larges, pâteux et libres.

Dufy – qui a découvert les *fauves* tout en se confrontant parallèlement aux expressionnistes du mouvement *Die Brücke*, ainsi qu'aux cubistes – trouve sa propre voie à partir des années 1920, une voie originale où se perpétue sa recherche sur la lumière et la couleur et sa prédilection pour le thème de l'atelier, qu'il représente quelquefois sans l'artiste depuis les années 1930, comme c'est le cas ici..

Quant aux Italiens qui figurent dans cette salle, De Pisis, écrivain et peintre cultivé, s'installe à Paris à partir de 1925, après l'expérience métaphysique aux côtés de Giorgio de Chirico, antérieure aux années 1920. Il y rencontre les fauves et étudie les impressionnistes : influences dont témoigne la nature morte exposée ici, tandis que le grand paysage de 1948 évoque plutôt le XVIII^e siècle, la main et les chromatismes de Francesco Guardi.

La méditation sur le paysage oriente également la recherche de Virgilio Guidi, qui atteint, avec cette *Marine* de 1950, un degré de raréfaction extrême dans un espace qui n'est plus que pureté lumineuse et chromatique.

Au plafond :

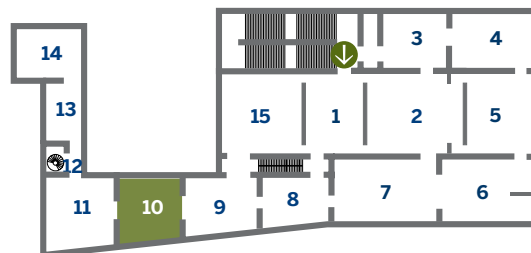
Le Triomphe d'Hercule, *fresque attribuée à Antonio Buttafogo (avant 1772 - 1817).*

**Le parcours continue dans la salle 10 :
allez droit devant vous le long de cette aile du palais.**

Merci de rendre cette fiche

10. Fantômes de pouvoir.

Dans les années Trente et Quarante



Cette phase historique complexe et dramatique voit des régimes totalitaires s'affermir en Europe.

La violence des dictatures, auxquelles fait référence le nom de cette salle, s'exprime notamment dès les années Trente, avant de conduire à la catastrophe épouvantable de la Seconde Guerre mondiale, par un contrôle idéologique capillaire, qui s'exerce aussi sur l'expression artistique.

Si Hitler, en Allemagne, fait brûler des livres et des tableaux et met à l'index toutes les avant-gardes en les taxant d'«art dégénéré», Staline, en URSS, persécute de nombreux artistes qui avaient pourtant cru et contribué à la révolution socialiste. Pour les deux dictateurs, l'art officiel doit être rigoureusement réaliste et commémoratif tout en servant à la propagande. En Italie, Mussolini fonde des académies, des associations et des syndicats fascistes qui n'accordent privilèges et reconnaissance qu'aux artistes alignés sur le régime. Et si Margherita Sarfatti tentera de faire reconnaître un rôle officiel au mouvement *Novecento* qu'elle anime, ce sont plutôt des méthodes répressives, une stricte observance idéologique et l'obscurantisme qui prévaudront également en Italie dans les années Trente.

La réaction contre les avant-gardes, dont nous avons déjà vu quelques exemples dans la salle 7, et l'exigence d'un retour à l'ordre, ne sont pas entièrement superposables aux politiques dictatoriales.

Au sein du mouvement *Nouvelle objectivité* (*Neue Sachlichkeit*), par exemple, qui voit le jour en Allemagne en 1925 et se propose de revenir à la peinture figurative, cohabitent les revendications d'une critique sociale explicite par certains artistes (qui conduira à leur inclusion en 1937 parmi les «dégénérés») et les exigences «classiques» exprimées par d'autres artistes.

Influencé par la peinture métaphysique et lié à la revue *Valori Plastici*, ce courant «classique» prend le nom de *Réalisme magique*. Parmi ses principaux représentants en Italie, Antonio Donghi et Cagnaccio di San Pietro sont présents dans cette salle. Leurs figures immobiles, à la minutieuse facture réaliste, baignent comme en suspension dans une lumière pure, mais inquiétante et méditative, et produisent l'effet d'un véritable enchantement ambigu et déconcertant.

10. Fantômes de pouvoir.

Dans les années Trente et Quarante

Parmi les autres œuvres exposées dans cette salle, certaines illustrent un thème de prédilection des régimes de l'époque, la célébration sportive, qu'elles interprètent d'une manière singulière : le sprinter déroutant et anti-monumental de Martini est saisi à l'instant d'intense immobilité qui précède le départ ; le puissant boxeur de Martinuzzi a une facture classique, avec sa musculature et sa position assise sur le tabouret du ring ; tandis que le fond noir et l'absence de détails de la *Course* du russe Deineka, délibérément antiréalistes, attirent l'attention sur le dynamisme et la tension des poses.

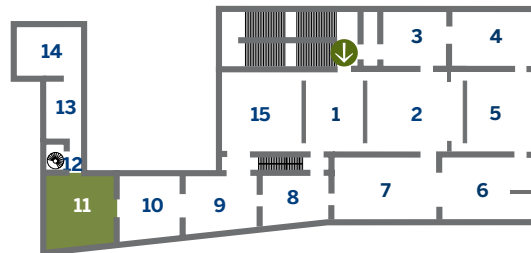
La salle se referme sur deux œuvres d'une facture radicalement différente. Armando Pizzinato, fier adversaire du régime fasciste, qui de 1943 à 1945 cesse de peindre pour participer activement aux combats de la résistance, est ici présent avec une œuvre imposante de 1949, d'un réalisme où l'on perçoit les influences futuristes et cubistes, mais empreint de significations symboliques : elle s'inscrit en plein cœur du vif débat de cette période où s'affrontent l'engagement politique, les espoirs renaissants et le nouveau cauchemar de la guerre froide.

Le casque d'Henry Moore, œuvre constituée de deux parties emboîtées l'une dans l'autre, qui ne signifient rien prises individuellement, semble participer d'une même inquiétude. Ici le cubisme et le surréalisme se conjuguent dans l'ambiguïté de la représentation d'une figure non plus humaine.

Au plafond :

Giambattista Crosato (1697 env. - 1758), L'Aube sur le coche, huile sur toile (au centre) ; Figures allégoriques féminines, fresques (dans les niches)

11. Surréalisme et abstraction



Cette salle est consacrée à deux tendances avant-gardistes parmi les plus importantes et les plus complexes du siècle dernier, centrées une fois encore, avec des productions distinctes ou directement liées, sur le rapport fondamental entre l'art et la réalité.

Le concept d'abstraction en art implique l'éloignement de toute tentative d'imitation de la nature ou de la réalité visible pour favoriser en contrepartie l'expression, par le biais pictural, de l'intériorité.

Le surréalisme part de représentations apparemment empruntées au monde réel, composées toutefois d'associations débarrassées de toute contrainte rationnelle et qui cherchent plutôt à libérer l'inconscient en sollicitant le hasard, le rêve et la stupeur.

Si Vassily Kandinsky fournit à l'art abstrait du début du XX^e siècle une contribution des plus lucides, Max Ernst fait partie des fondateurs du surréalisme, auquel adhèrent également Tanguy, Mirò et Jean Arp, après avoir adhéré pendant leur jeunesse à un autre mouvement d'avant-garde : Dada. Quant à Paul Klee, autre partisan de l'abstraction, ami solidaire et collègue de Kandinsky au Bauhaus, il figure ici avec un pastel de 1924, l'année même où André Breton le cite dans le premier manifeste du surréalisme.

Les avant-gardes communiquent en effet les unes avec les autres : Kandinsky, par exemple, qui débarque de Moscou à Munich en 1896 à l'âge de trente ans, est en relation avec les mouvements français et berlinois. Entre 1909 et 1913, il fonde d'abord la *Neue Künstlervereinigung München* (Nouvelle association des artistes de Munich), puis *Die Blaue Reiter* (Le cavalier bleu) dont les expositions – qui compteront, parmi leurs participants, Picasso, Klee, Arp, ainsi que Derain et Nolde – fournissent aux diverses et nouvelles tendances du moment des occasions de comparaison. Pendant ce temps, il libère progressivement sa peinture de toute référence à la réalité matérielle et donne naissance à un art abstrait lyrique, fondé sur de solides bases philosophiques et esthétiques, et sur de profondes affinités

11. Surréalisme et abstraction

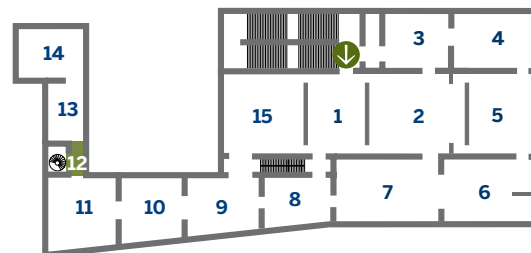
avec le langage de la musique. Sa réflexion sur la forme, la couleur et l'espace évolue vers une plus grande rigueur sur le plan de la géométrie et de la composition après son entrée, en 1922, dans le corps professoral du Bauhaus, la prodigieuse école d'architecture, d'art et de design qui rayonne à Weimar, puis à Dessau et à Berlin, de 1919 à 1933. Le tableau de 1922, intitulé *Zigzags blancs*, que l'on peut voir dans cette salle, illustre justement le passage à cette phase.

Les nazis mettront toutefois un terme au Bauhaus. Klee se réfugie en Suisse et Kandinsky émigre à Paris. Dans les tableaux suivants, comme celui de 1938 exposé ici, il ajoute aux formes géométriques de nouveaux motifs, vaguement assimilables à des organismes embryonnaires.

Autour de ces tendances artistiques, la recherche expressive se poursuit au-delà du milieu du siècle : l'art abstrait de Calder, qui figure ici avec un célèbre *mobile* du début des années 1950, est joyeux et ironique, tandis que Picasso fait pour la première fois son entrée à Ca' Pesaro – grâce à un dépôt à long terme – avec un tableau du cycle *Le peintre et la modèle*, thème constant de sa production de la fin des années 1960, où l'on perçoit l'héritage de Matisse.

Les œuvres exposées de certains des plus célèbres représentants du surréalisme remontent encore aux années 1950, à commencer par l'inquiétant homme-animal-oiseau de Max Ernst, légué au musée par l'artiste ; le paysage irréel et sublunaire de Tanguy, peuplé d'étranges objets monolithiques ; et l'aquarelle de Miró, qui évoque des associations visuelles enfantines. Mais, à l'époque, Tápies est également proche du surréalisme : la main exposée ici, qui offre un bouquet d'objets incongrus, à la fois magiques et géométriques, semble se souvenir de Miró et de Klee.

12. Passage



Cette salle représente un « passage » au sens propre et métaphorique.

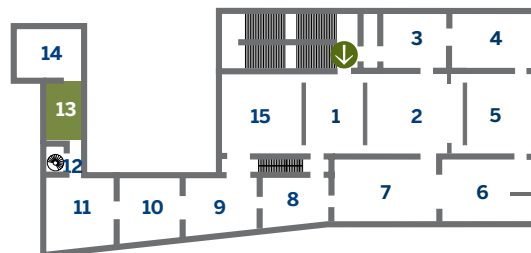
La Seconde Guerre mondiale est terminée. L'Europe doit faire face à des décombres matériels, mais aussi à des contradictions et à des échecs politiques, à des drames humains et civils, à un monde nouveau qu'il faudra reconstruire sur des bases démocratiques alors que de nouvelles menaces s'annoncent.

Les artistes recherchent des formes expressives éloignées du goût qui, de diverses manières, se rapporte aux années des totalitarismes. Le modèle est pour beaucoup Picasso, précurseur des tendances les plus innovatrices et qui s'est rangé « du bon côté » sur le front démocratique. C'est alors que le post-cubisme devient une tendance dominante, jusqu'en 1950 au moins. Un nouveau départ est entrepris à partir de ce mouvement.

La grande toile de Ben Nicholson, achetée par la Ville de Venise pour le musée à l'occasion de la Biennale de 1954, est l'une des productions les plus réussies de cette nouvelle orientation.

Nicholson reprend la leçon cubiste à travers ses diverses phases, mais il la réactualise, transformant l'œuvre en une sorte d'événement contemporain, à même toutefois de ressaisir sa propre histoire formelle. C'est ainsi qu'on peut interpréter le sens du titre de ce tableau qui – significativement – indique non seulement la couleur dominante, mais la date du jour où il a été réalisé.

13. Abstraction du signe. Dans les années Cinquante



Cette salle est le point de départ d'un itinéraire singulier, jalonné d'exemples issus de la galaxie complexe d'un mouvement expressif qui, dans les années Cinquante et Soixante, a réuni des artistes européens, américains et même japonais, avec diverses nuances et tendances, et sous des noms différents : *informale* en Italie – qui deviendra une référence dominante à cette époque dans le circuit artistique européen –, *informel*, *art autre* et *tachisme* en France, *action painting* ou *abstract expressionism* aux États-Unis où il s'impose comme le principal repère de l'innovation créative au niveau international.

L'informel n'est pas un mouvement, ni un groupe, ni une avant-garde, mais plutôt une façon de comprendre l'acte artistique comme une action individuelle, singulière et dirigée au-delà de toute médiation, de toute codification anticipée et de toute formalisation du langage. Un procédé non seulement créateur, mais existentiel, et profondément lié au terrible héritage de la Seconde Guerre mondiale : il vise à l'expression la plus libérée possible de toute passion, tension et sensation en les transformant en signe, geste, couleur, matière.

La matrice est donc fondamentalement abstraite, bien qu'elle outrepassse le sens que les avant-gardes attribuèrent à ce terme trente ans auparavant.

Parmi les tendances qui entrent dans ce domaine, on trouve notamment l'informel gestuel et l'informel matiériste, mais aussi la *pittura segnica* et, à certains égards, le spatialisme.

Voici donc dans cette salle des œuvres d'Eduardo Chillida et de Marc Tobey, qui furent récompensées pendant la Biennale de 1958, avant que les artistes n'en fassent don au musée. La sculpture de Chillida est une sorte de signe graphique dans l'espace, obtenu en découpant et en tordant un unique morceau de métal ; l'œuvre de Tobey est elle aussi « graphique » : son intérêt pour l'abstraction linéaire des calligraphies orientales s'associe à une recherche proche de celle de l'expressionnisme abstrait américain. C'est à cette même recherche que Tancredi a l'occasion de se confronter à l'époque, grâce surtout au soutien de Peggy

13. Abstraction du signe.Dans les années Cinquante

Guggenheim, mais elle se mêle, dans l'œuvre exposée ici, à d'autres sources d'inspiration : l'abstraction géométrique d'une part, et d'autre part la mémoire de la lumière et de la couleur locales.

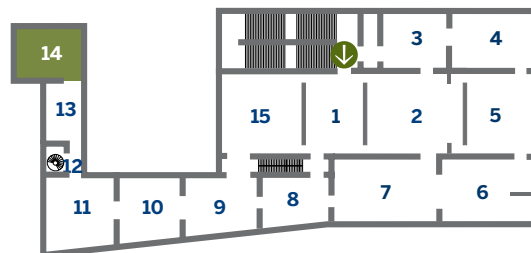
Le signe gravé de Mario Deluigi est une quête de l'espace et de la profondeur de la surface picturale : son «grattage» permet de dépasser la linéarité, de moduler le plan et de revoir le rapport entre la matière, la lumière et l'espace.

Bice Lazzari, qui, après diverses expériences, s'est ralliée depuis longtemps à l'art abstrait, réalise pendant cette décennie des productions informelles, toujours dominées néanmoins par une vision essentiellement lyrique de la peinture.

Mirko est un autre artiste aux longs parcours articulés : dans le bronze exposé ici cohabitent des réélaborations de références orientales et une perpétuelle recherche plastique et spatiale.

14. Geste et couleur.

Dans les années Cinquante



Après la guerre, la Biennale reprend en 1948. À cette édition participent notamment Picasso, avec une rétrospective, Peggy Guggenheim, dont la collection occupe un pavillon, et le *Fronte Nuovo delle Arti*, fondé en 1946 à Venise par un groupe d'artistes – Emilio Vedova, Renato Birolli, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Alberto Viani, Bruno Cassinari, Renato Guttuso, Leoncillo, Carlo Levi – et dont l'objectif est d'accueillir et de diffuser en Italie les expérimentations artistiques les plus récentes. La Biennale offre alors à ce groupe une grande visibilité et autant de succès, ce qui va le conduire à débattre du rôle de l'artiste et de la fonction sociale de l'art dans un contexte politique intérieur et international caractérisé par de fortes oppositions idéologiques : les «réalistes» jugent nécessaire un engagement politique direct et orthodoxe à travers la transmission des contenus, et les «partisans de l'abstraction» revendiquent la primauté de la liberté de l'inspiration.

Ce débat sera à l'origine de la dissolution du Fronte en 1950.

Deux ans plus tard, huit peintres non figuratifs, dont Afro, Birolli, Morlotti, Santomaso et Vedova, fondent le Groupe des huit, qui se présente en ces termes à la Biennale de 1952 : *«[Les huit] ne sont pas ni ne veulent être des peintres abstraits... [ou]... réalistes ; ils se proposent de sortir de cette antinomie... S'ils peuvent inclure, dans leurs arabesques, l'image d'un bateau ou de tout autre objet, ils ne se priveront pas de l'enrichissement que cet objet pourra leur apporter... S'ils éprouvent le plaisir d'un matériau... d'un accord lyrique de couleur ou d'un effet de tonalité, ils n'y renonceront pas pour autant. Ce ne sont pas des puritains de l'art, comme les peintres abstraits : ils acceptent l'inspiration, quelle qu'en soit l'origine, et ils n'ont pas la prétention de la désavouer.»*

Pas moins de cinq peintres du groupe des «Huit» sont présents dans cette salle : Emilio Vedova, l'un des principaux représentants en Italie de la tendance gestuelle de l'informel, avec une œuvre expressionniste abstraite dont la couleur est le protagoniste absolu ; Giuseppe Santomaso et Renato Birolli avec deux tableaux qui se rapportent à la définition d'«abstrait-concret» qui caractérise la démarche des Huit : chez chacun d'eux, le point de départ est un sujet tiré de la réalité quotidienne, qui devient occasion ou prétexte à un élan lyrique abstrait où la couleur joue un rôle

14. Geste et couleur.Dans les années Cinquante

fondamental. Dans le tableau de Morlotti, d'ailleurs, l'usage informel de la couleur et d'une matérialité dense reflète également une interprétation ou une re-création de la nature. Afro a adhéré au groupe des Huit après un voyage aux États-Unis qui l'a déterminé à passer progressivement, comme on le voit dans l'œuvre exposée ici, d'un expressionnisme de matrice cubiste au terrain plus souple et plus affectif de l'abstraction informelle.

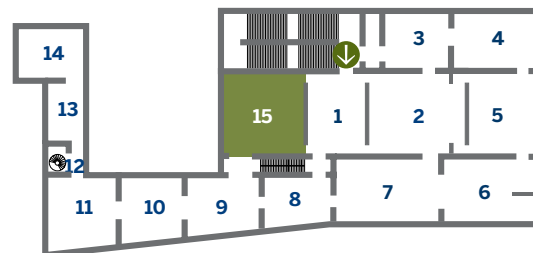
Après avoir combattu dans la Résistance, Leoncillo a adhéré au *Fronte Nuovo delle Arti*. En 1953, on lui commande un monument aux partisans de la Vénétie, qu'il réalise, comme toutes ses œuvres, en céramique polychrome et où les couleurs primaires, les pleins et les vides de la figure en mouvement évoquent la fierté et le dynamisme de la lutte pour la Libération. C'est la première version de l'œuvre qui est exposée ici, version refusée par les commanditaires à cause de la couleur rouge du foulard au cou du protagoniste : elle fut néanmoins achetée par le musée après qu'une seconde version, sans foulard, qu'on avait installée comme prévu dans les Jardins de la Biennale de Venise, fut détruite par une bombe néo-fasciste.

Zoran Music a été incarcéré dans le camp de concentration de Dachau. Après la Libération, il a vécu entre Venise et Paris. Inspiré tantôt par les visions hallucinées de l'expérience tragique du camp nazi, tantôt par des souvenirs lyriques des paysages dalmates de sa jeunesse, ce sont ces derniers qui, à la fin des années 1950, donneront naissance à ses expérimentations abstraites, comme en témoigne l'œuvre exposée ici, caractérisée par des formes curvilignes, des taches et des tons sableux.

**Le parcours continue dans la salle 15 :
revenez sur vos pas jusqu'à la salle 9 où vous tournerez à gauche.**

Merci de rendre cette fiche

15. L'art de l'espace à Venise.



En 1946, à Buenos Aires, Lucio Fontana écrit le *Manifeste blanco*, avec lequel, il pose les bases théoriques du *Mouvement de l'Espace*, souhaitant un art intégral, qui ne se situe plus sous les limites de la toile ou de la matière et que l'on peut étendre à travers de nouvelles formes et de nouvelles techniques d'expression.

En 1947, Fontana revient à Milan, en recueillant autour de son mouvement des adhésions et des contributions conceptuelles critiques qui mènent, en mai de la même année, à la rédaction du Premier Manifeste Italien, ainsi qu'aux successifs, jusqu'au dernier en 1958, pour un nombre total de huit documents fondamentaux. « ... Considérer ces espaces comme réalité, cette vision de la matière universelle, dont la science, la philosophie, l'art, durant la connaissance et la perspicacité, ont nourri l'esprit de l'homme. »

Le Manifeste de 1951 se présente ainsi parmi les autres déclarations, où apparaissent pour la première fois les signatures des «Veneziani» Anton Giulio Ambrosini, Mario Deluigi, Virgilio Guidi, Berto Morucchio et Vinicio Vianello, auxquelles ils s'associeront comme signataires sur les deux affiches successives De Toffoli, Tancredi, Edmondo Bacci et Gino Morandis.

L'adhésion du groupe vénitien qui gravite autour du cercle intellectuel de la Galerie du Cavallino, se concrétise à l'occasion de l'«Exposition spatiale», organisée à Venise en 1953. La vision originale spatialiste de Fontana, matrice explicite de la recherche empirique et technologique, s'oriente alors vers une direction de dépassement à la fois des tendances abstraites et des tendances articulées de l'informel autour du lien entre l'homme et la nature, pour concentrer plutôt sa recherche sur la représentation, ou mieux, sur la réalisation de l'espace dans l'art et sur la perception personnelle qui s'établit dans l'expérience émotionnelle. Cette perspective fonctionne tout particulièrement sur le geste et sur le thème de la peinture, si bien que la grande tradition vénitienne soigneusement parcourue et analysée, devient un instrument pour l'innovation.

Ces suggestions, ces tendances étaient déjà implicites dans le document de 1950, *Proposition de règlement du Mouvement de l'espace* : «L'artiste de l'espace n'impose plus au spectateur un thème figuratif, mais le met dans la condition de le créer lui-même, à travers son imagination et les émotions qu'il reçoit.»

15. L'art de l'espace à Venise.

Ce qui caractérise les artistes vénitiens, c'est la recherche sur les valeurs fondatrices de faire de l'art, sur le plein et le vide, la lumière et l'obscurité, en abordant la question et le problème de la lumière dans les conditions initiales ; l'espace courbe, le vide absolu sur lequel projeter toute la capacité évocatrice de la couleur.

La **Salle 15** a l'intention de présenter tout particulièrement la déclinaison de ces «explications» ; la pièce maîtresse de la salle est bien représentée par l'œuvre de Bruno De Toffoli *La nuvola: evento (Le nuage : événement)* de 1955, qui explique le défi extraordinaire entrepris par le mouvement de l'espace vers la troisième dimension.

Les deux œuvres de Anton Giulio Ambrosini, *Pittura (Peinture)*, 1961 et *Motivo (Motif) n° 1*, 1962 sont importantes. Elles sont le témoignage de la manière dont l'un des théoriciens du mouvement a donné la pleine confirmation artistique de ses pensées et de ses intentions poétiques. Bacci et Morandis, des représentants du spatialisme accompli, étudient le rapport avec la tradition : Edmondo Bacci, *Avvenimento (Événement) 321*, 1958 en pénétrant les atomes de la couleur et de la matière, Gino Morandis, *Immagine (Images) n° 140*, 1962, avec la richesse d'une description à la fois agitée et d'une rigueur absolue.

Luciano Gaspari et Bruna Gasparini sont «redécouverts» à travers deux œuvres, *Attrito di natura (frottement de nature)* de 1962 et *Immagine spaziale (images spatiales)* de 1958, d'un grand impact émotif ainsi que d'une pleine autorité linguistique. *Alba (Aube)*, œuvre de 1949 de Vinicio Vianello fixe une période de transition entre les différentes langues de l'artiste, dont le résultat est cependant absolument conforme à l'esprit du mouvement ; sous certains aspects, désormais aux bords du spatialisme avec *Momento di Natura (Moment de Nature)*, 1958, Xavier Rampin combine la recherche picturale avec une enquête sur la réalité.

Les œuvres des maîtres Mario Deluigi et Tancredi ne sont pas exposées ici, mais vous pouvez les admirer dans la salle 13 dédiée l'abstraction de signes

Sur les dessus-de-porte :

Gerolamo Brusafarro (1677-1745), Histoire et forteresse (porte ouest) ; Amour de la patrie et de Venise (porte est), 1702 environ, fresques au cadre en stuc

Merci de rendre cette fiche