

# Rome Contemporary

Voyage d'études 18.06-23.06 2023



## Reader

**Prof. Dr. Julia Gelshorn**  
Histoire de l'art contemporain

# Programme

## **MONTAG, 19. JUNI 2023**

9h45 Treffen Ara Pacis

10h00

Ara Pacis: Architektur Richard Meier (Sarah Denyset)

11h30

Villa Medici – Académie de France à Rome (Führung)

Mittagessen

15h00

Istituto Svizzero (Führung Gioia Dal Molin)

16h30 zu Fuss über MACRO – Museo d'arte contemporanea (Zwischenstop)  
zur Piazza Mincio

18h00

Quartiere Coppedè: Exposé Art Deco Architektur (Elettra Pichler)

## **DIENSTAG, 20. JUNI 2023**

Zu Fuss: 9h00 Treffen Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Viale delle Belle Arti 131

9h00 Galleria Nazionale

9h15

Exposé Malerei des 19. Jahrhunderts: Realismus etc. (Véronique Bestenheider)

10h15

Exposé Futurismus (Elisa Kaeppeli)

Pause Café

11h30

Exposé Arte Povera (Ikenë Rrustemi)

12h30 Mittagessen im Restaurant der Galleria Nazionale

14h00

Exposé Feministische Positionen 1970er (Léa Depestel)

15h00

Alberto Burri, Lucio Fontana, Cy Twombly etc.

17h00

Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte (Führung Tristan Weddigen)

Rückweg über Tornabuoni Arte, Via Bocca di Leone 88: Esposizione Lucio Fontana

ca. 19h Apéro Largo Giuseppe Toniolo 13

### **MITTWOCH, 21. JUNI 2023**

Zu Fuss: 10h00 Treffen Museo ebraico, Via Catalana (Ghetto)

10h00

Museo ebraico Ausstellung Roma 1948 – Arte italiana verso Israele

ca. 11h mit Bus und/oder Metro nach EUR

EUR: (Jessie-Joy Kuonen)

Museo delle Opacità (Kolonialmuseum)

### **DONNERSTAG, 22. JUNI 2023**

Bus ab Senato zur Casa Balla, Via Oslavia 39b

10h00

Casa museo di Giacomo Balla

10h00 Führung I

11h00 Führung II

Zu Fuss (25 min.) zum MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Via Guido Reni 4a

Mittagessen

13h30

MAXXI

13h45

Exposé Architektur Zaha Hadid (Meagane Zurfluh)

15h00

Exposé Enzo Cucchi (Nicolas Horvath)

16h00

Ausstellungen

Tram 2 + Metro A Anagnina (bis Repubblica)

17h30

Palazzo delle Esposizioni

17h45

Exposé Vita Dulcis (Chiara Sala)

18h45

Esposizione Accademie

Zu Fuss (3. Min.)

Dîner commun Antica Pizzeria Est Est Est

### **FREITAG, 23. JULI 2023**

Abreise

# Table des matières

1.	<b>Lecture Obligatoire :</b> Introduction à la revue de 2008 d'Octobre sur l'Arte Povera	5-13
LUNDI		
2.	<b>Sarah Denyset,</b> Ara Pacis: Architektur Richard Meier	14-20
3.	<b>Elettra Pichler,</b> Quartiere Coppedè: Art Deco Architektur	21-25
MARDI		
4.	<b>Véronique Bestenheider,</b> Malerei des 19. Jahrhunderts: Realismus	26-34
5.	<b>Elisa Federica Kaeppeli,</b> Exposé Futurismus	35-39
6.	<b>Ikenë Rrustemi,</b> Arte Povera	40-51
7.	<b>Léa Depestel,</b> Feministische Positionen 1970er	52-60
MERCREDI		
8.	<b>Jessie-Joy Kuonen,</b> EUR	61-68
JEUDI		
9.	<b>Meagane Zurfluh,</b> Architektur Zaha Hadid	69-74
10.	<b>Nicolas Horvath,</b> Enzo Cucchi	75-80
11.	<b>Chiara Sala,</b> Vita Dulcis	81-86

# OCTOBER

124

Postwar Italian Art  
*A Special Issue*

*Edited by Claire Gilman*

Nicholas Cullinan

*From Vietnam to Fiat-nam: The Politics of  
Arte Povera*

Jaimey Hamilton

*Making Art Matter: Alberto Burri's Sacchi*

Claire Gilman

*Pistoletto's Staged Subjects*

Christopher G. Bennett

*Substantive Thoughts? The Early Work of  
Alighiero Boetti*

Anthony White

*Industrial Painting's Utopias: Lucio  
Fontana's "Expectations"*

Rosalind Krauss

*Giovanni Anselmo: Matter and Monochrome*

Jaleh Mansoor

*Fontana's Atomic Age Abstraction: The  
Spatial Concepts and the Television Manifesto*

Dieter Schwarz

*The Irony of Marisa Merz*

Alex Potts

*Disencumbered Objects*

\$13.00 / Spring 2008

*Published by the MIT Press*

# OCTOBER

## *editors*

Rosalind Krauss  
(*Founding Editor*)  
Annette Michelson  
(*Founding Editor*)  
George Baker  
Yve-Alain Bois  
Benjamin H. D. Buchloh  
Hal Foster  
Denis Hollier  
Mignon Nixon  
Malcolm Turvey

## *managing editor*

Adam Lehner

## *advisory board*

Emily Apter  
Leo Bersani  
Jonathan Crary  
Manthia Diawara  
Edward Dimendberg  
Andreas Huyssen  
Gertrud Koch  
Silvia Kolbowski  
Miwon Kwon  
Stuart Liebman  
Molly Nesbit  
Allan Sekula  
Kaja Silverman  
Anthony Vidler

An electronic full text version of OCTOBER is available from MIT Press.

OCTOBER (ISSN 0162-2870, E-ISSN 1536-013X, ISBN 978-0-262-75274-9) is published quarterly (winter, spring, summer, and fall) by The MIT Press, Cambridge, MA 02142-1046. Subscription and address changes should be addressed to MIT Press Journals, 238 Main Street, Suite 500, Cambridge, MA 02142-1046; (617) 253-2889; U.S./Canada (800) 207-8354; fax: (617) 577-1545; e-mail: journals-orders@mit.edu. POSTMASTER: Send address changes to OCTOBER, 238 Main Street, Suite 500, Cambridge, MA 02142-1046. Periodicals postage paid at Boston, MA, and at additional mailing offices. Subscription rates: **Electronic only**—Individuals \$44.00, Students/retired \$22.00, Institutions \$171.00. Canadians add 5% GST. **Print and Electronic**—Individuals \$49.00, Students/retired \$25.00, Institutions \$190.00. Canadians add 5% GST. Outside the U.S. and Canada, add \$23.00 for postage and handling. **Single Issues:** Current issues \$13.00. Back issue rates: Individuals \$25.00, Institutions \$50.00. Canadians add 5% GST. Outside the U.S. and Canada, add \$5.00 per issue for postage and handling. Claims for missing issues will be honored free of charge if made within three months after the publication date of the issue. Claims may be submitted to: journals-claims@mit.edu. Prices subject to change without notice. OCTOBER is distributed in the U.S. by Ubiquity, 607 Degraw St., Brooklyn, NY 11217; (718) 875-5491. Manuscripts, in duplicate and accompanied by stamped, self-addressed envelope, should be sent to OCTOBER, 611 Broadway, #610, New York, NY 10012. No responsibility is assumed for loss or injury. Permission to photocopy articles for internal or personal use, or the internal or personal use of specific clients, is granted by the copyright owner for users registered with the Copyright Clearance Center (CCC) Transactional Reporting Service, provided that the per-copy fee of \$10.00 per article is paid directly to CCC, 222 Rosewood Drive, Danvers, MA 01923. The fee code for users of the Transactional Reporting Service is 0162-2870/08 \$10.00. For those organizations that have been granted a photocopy license with CCC, a separate system of payment has been arranged. Address all other inquiries to Subsidiary Rights Manager, MIT Press Journals (see address above); (617) 253-2864; fax: (617) 258-5028; e-mail: journals-rights@mit.edu.

Abstracting and indexing: Alternative Press Index, American Humanities Index, ARTbibliographies Modern, Art Index, Arts & Humanities Citation Index, Avery Index to Architectural Periodicals, Bibliography of the History of Art, Contemporary Culture Index, Current Contents/Arts & Humanities, Film Literature Index, MLA International Bibliography, Periodicals Contents Index, Research Alert. Send advertising and mailing list inquiries to the Marketing Dept., MIT Press Journals (address above); (617) 253-2866; fax: (617) 258-5028; e-mail: journals-info@mit.edu.

© 2008 by October Magazine, Ltd., and the Massachusetts Institute of Technology. Statements of fact and opinion appearing in OCTOBER are made on the responsibility of the authors alone and do not imply the endorsement of the editors or the publisher.

<http://mitpressjournals.org/october>

OCTOBER 124, Spring 2008

## 124

Claire Gilman	<i>Introduction</i>	3
Nicholas Cullinan	<i>From Vietnam to Fiet-nam: The Politics of Arte Povera</i>	8
Jaimey Hamilton	<i>Making Art Matter: Alberto Burri's Sacchi</i>	31
Claire Gilman	<i>Pistoletto's Staged Subjects</i>	53
Christopher G. Bennett	<i>Substantive Thoughts? The Early Work of Alighiero Boetti</i>	75
Anthony White	<i>Industrial Painting's Utopias: Lucio Fontana's "Expectations"</i>	98
Rosalind Krauss	<i>Giovanni Anselmo: Matter and Monochrome</i>	125
Jaleh Mansoor	<i>Fontana's Atomic Age Abstraction: The Spatial Concepts and the Television Manifesto</i>	137
Dieter Schwarz	<i>The Irony of Marisa Merz</i>	157
Alex Potts	<i>Disencumbered Objects</i>	169

Back cover: Pino Pascali with Cannone "Bella Ciao," 1965. Photograph by Claudio Abate.



2008 . 146

CHRISTOPHER G. BENNETT recently completed his doctorate in art history at the University of Michigan, Ann Arbor. He is currently preparing a book manuscript on the work of Alighiero Boetti, Pino Pascali, and other key Italian artists of the 1960s.

NICHOLAS CULLINAN is Assistant Curator at Tate Modern, London, and is currently completing a Ph.D. on Arte Povera at the Courtauld Institute of Art. He has recently worked on the exhibition *Duchamp, Man Ray, Picabia*, and forthcoming projects include retrospectives for Cy Twombly and Roni Horn.

CLAIRE GILMAN is a New York-based independent scholar and curator. At present, she is finishing a book manuscript on theatricality and anti-modernism in Arte Povera. Her writing has appeared in *October*, *Documents*, *CAA Reviews*, and *Frieze*.

JAIMEY HAMILTON is Assistant Professor of Art History at the University of Hawaii. She is currently completing a book on postwar assemblage practices in relation to advanced capitalism.

JALEH MANSOOR is currently a Term Assistant Professor at Barnard College, Columbia University. She is preparing a book manuscript entitled "Marshall Plan Modernism: The Monochrome as Matrix of Fifties Abstraction" that investigates the return of the monochrome, and attendant historical and political issues in abstraction, in postwar Italy and France.

ALEX POTTS is Max Loehr Collegiate Professor in the Department of the History of Art at the University of Michigan, Ann Arbor. He is author of the books *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History* (1994 and 2000) and *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist* (2000) and co-editor of an anthology of texts on modern sculpture, *The Modern Sculpture Reader* (2007). He is currently writing a book on the artistic culture of postwar Europe and America.

DIETER SCHWARZ has been the Director of the Kunstmuseum Winterthur since 1990. Since 1985, he has curated exhibitions of contemporary, modernist, and historical art, and has published many essays and catalogues.

ANTHONY WHITE is a Lecturer in Art History at the University of Melbourne. Among his recent publications are essays for the *Art Bulletin of Victoria* and *Papers of Surrealism*. He is currently working on a book about Lucio Fontana.

Please address all editorial correspondence to *October*, 611 Broadway, #610, New York, NY 10012. We reserve the right to edit letters and responses selected for publication. We review manuscripts of no more than 8,500 words, double-spaced and submitted in duplicate.

CLAIRE GILMAN

If Francesco Vezzoli's recent star-studded Pirandello extravaganza at the Solomon R. Guggenheim Museum and the *Senso Unico* exhibition that ran concurrently at P.S.1 Contemporary Art Center are any indication, contemporary Italian art has finally arrived.<sup>1</sup> It is ironic if not entirely surprising, however, that this moment occurs at a time when the most prominent trend in Italian art reflects no discernible concern for things Italian. Rather, the media-obsessed antics of Vezzoli or Vanessa Beecroft (featured alongside Vezzoli in *Senso Unico*) are better understood as exemplifying the precise eradication of national and cultural boundaries that is characteristic of today's global media culture. Perhaps it is all the more fitting, then, that this issue of *October* returns to a rather different moment in Italian art history, one in which the key practitioners acknowledged the invasion of consumer society while nonetheless striving to keep their distance; and in which artists responded to specific national conditions rooted in real historical imperatives.

The purpose of this issue is twofold: first, to give focused scholarly attention to an area of post-World War II art history that has gained increasing curatorial exposure but still receives inadequate academic consideration. Second, in doing so, it aims to dismantle some of the misconceptions about the period, which is traditionally divided into two distinct moments: the assault on painting of the 1950s and early '60s by the triumverate Alberto Burri, Lucio Fontana, and Piero Manzoni, followed by Arte Povera's retreat into natural materials and processes.

\* This issue owes its existence to the efforts of Benjamin Buchloh, for whose support I am extremely grateful. I am also indebted to Yve-Alain Bois for his encouragement and for his editorial suggestions. In addition, I would like to thank Rachel Churner and Adam Lehner for their editorial work and for making this experience such a pleasurable one. Finally, thanks to the contributors for the insights they bring to this underrepresented area of art history.

1. Francesco Vezzoli's staging of Pirandello's *Right You Are If You Think You Are* at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, took place on October 27, 2007, and marked the opening night of *Performa07*. *Senso Unico* was exhibited at P.S.1 Contemporary Art Center, New York, from October 21, 2007, through January 14, 2008, and featured the following young Italian and Italy-based artists: Vanessa Beecroft, Paolo Canevari, Angelo Filomeno, R  di Martino, Adrian Paci, Paola Pivi, Pietro Roccasalva, and Francesco Vezzoli.

This framework is to some extent the product of critic and curator Germano Celant, who coined the term "Arte Povera," organized its early exhibitions, and generally sought to make a place for Italian postwar art by aligning it with wider international trends. In Celant's narrative, Burri, Fontana, and Manzoni's heretical production takes its place alongside the neo-Dada gestures of Americans Jasper Johns and Robert Rauschenberg, while Arte Povera joins American tendencies like Post-Minimalism, Process, and Earth art in celebrating the body, spontaneous behavior, and soft and organic materials in opposition to Minimalism's hard-edged forms.

While there is undoubtedly some truth to this narrative, on balance it does a disservice to the period by pigeonholing artists and ignoring the specific political and cultural conditions that motivated them. In recent years, Fontana and his peers have begun to emerge from this narrow theoretical framework, and we are starting to see significant new work by scholars re-approaching this generation on its own terms.<sup>2</sup> The scholarly literature on Arte Povera, however, remains sorely limited, particularly in the English language. Two recent efforts—the catalogue for the 2001 Tate/Walker exhibition *Arte Povera: Zero to Infinity* and Carolyn Christov-Bakargiev's *Arte Povera* (1999)—are valuable contributions, but they remain notable for their documentary rather than analytical approaches.<sup>3</sup> Moreover, Celant's original texts, themselves difficult to decipher, continue to enjoy an unparalleled critical monopoly on the group's reception, with the result that the standard view of Arte Povera remains mired in opaque explanations and catchall phrases. What exactly is Arte Povera? Is the term even useful or meaningful? These questions remain to be answered.

The failure to craft a coherent framework for Arte Povera derives, in part, from the work's overwhelming diversity. Artists like Pino Pascali and Jannis Kounellis in Rome, and Mario Merz and Michelangelo Pistoletto in Turin, knew and worked alongside each other. But the concept of Arte Povera as a distinct group is essentially artificial. Celant himself had difficulty establishing fixed parameters, repeatedly modifying his original list of six artists before settling on the thirteen most typically associated with Arte Povera today.<sup>4</sup> Even a cursory glance at the artists' individual oeuvres proves that the standard analysis—focused on the movement's use of "poor" or natural materials—is sorely inadequate. If we accept this interpretation, for example, Pascali's trompe l'oeil weapons made out of

2. Yve-Alain Bois's seminal 1989 essay on Fontana began this trend. Bois, "Fontana's Base Materialism," *Art in America* 77 (April 1989), pp. 238–49. Recent essays include Briony Fer, "Series," in *The Infinite Line* (New Haven and London: Yale University Press, 2004); Jaleh Mansoor, "Piero Manzoni: 'we want to organicize disintegration,'" *October* 95 (Winter 2001), pp. 28–53; and Anthony White, "Lucio Fontana: Between Utopia and Kitsch," *Grey Room* 5 (Fall 2001), pp. 54–77.

3. Robert Lumley's short book on the movement also provides a useful overview: Robert Lumley, *Arte Povera* (London: Tate Publishing, 2004).

4. They are: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, and Gilberto Zorio.

found machine parts and Pistoletto's mirror paintings traced from photographs appear utterly incongruous. Even works that do incorporate organic forms, such as Kounellis's bale of cotton placed inside a steel container and Gilberto Zorio's asbestos cylinder containing plaster and cobalt chloride, do so explicitly in relationship to technology, thereby revealing concerns that transcend the purely elemental. And the artists themselves have refused this rubric, arguing, as Kounellis did in 1979, that they "do not like that idea. The materials really did not have very much importance."<sup>5</sup>

Further contributing to the current critical impasse are Celant's own writings, often ambiguous and contradictory. From the beginning, the critic appears to have been motivated by two dominant but opposing forces: on the one hand, a desire to position Arte Povera on an international, avant-garde stage, and on the other, a strangely conservative attachment to an Italian Idealist tradition steeped in the writings of Benedetto Croce, which had dominated the philosophical landscape from the turn of the century into the 1950s. Hence the appearance of such seemingly anachronistic phrases as "gnoseological attitude" and "primaevial behavior" amid Celant's larger discussion of the Arte Povera artists' quest for an objective realm unencumbered by the vagaries of authorial and interpretive context. Similar references to the "artist-chemist" who "organizes living things in magical ways" reveal not an egalitarian respect for materials, but rather a Crocean faith in the subject's unchecked capacity to make and remake the world through the organizing power of form.<sup>6</sup> Despite Celant's radical stance, his model of Arte Povera is, in this sense, less an attack on the system than a radical removal from it.

The crucial point is that Celant is and always has been a context-bound figure with his own critical agenda rather than an objective spokesman for the Arte Povera movement. Indeed, Celant's was only one voice within 1960s Italian art criticism, and many of his peers were quick to point out the limitations of his position. According to Bolognese art critic and semiotician Renato Barilli in his 1968 text "Technological Abstraction," Celant's reduction of every gesture to "the declared anteriority of an idea, an archetype" refused a genuine "openness," one that "accepts everything today as it is given, without filtering it in order to sublimate it or to pull it down into a gratifying, vitalistic, abstract inferno."<sup>7</sup> Along with others of his generation, Barilli found an alternative in the rise of phenomenology and structuralism as practiced by critics like Umberto Eco, Enzo Paci, and Luigi Pareyson, all of whom emphasized material context and mediated reception over an intuition-based approach to artistic expression.

5. Jannis Kounellis, interview by Robin White, in *Odyssée lagunaire: Écrits et entretiens 1966–1989*, ed. Daniel Lelong (Paris: Galerie Lelong, 1990), p. 65. Originally published in English in *View 1* (March 10, 1979). Unless otherwise noted, all translations are my own.

6. Germano Celant, "Arte Povera" (1969), in *Arte Povera—Art Povera*, ed. Celant (Milan: Electa, 1988), p. 119. Originally published in *Arte Povera* (New York: Praeger, 1969).

7. Renato Barilli, "Technological Abstraction," reprinted and trans. in *Arte Povera—Art Povera*, p. 59. Originally published as "Sintesi o soma?" in *Arte Povera* (Bologna: Galleria de Foscherari, 1968).

Where Celant embraced a peculiar form of modernism, one that aligned Crocean Idealism with material immanence, these figures—acutely aware of the facility with which the quest for objectively verifiable truths falls back on the mystical and the authoritarian—expressed a skepticism regarding all forms of physical and ideological closure. The post-World War II Italian generation was in a unique position to perceive the dangers of such pursuits, having witnessed the collusion between Futurism and Fascism.<sup>8</sup> If the Futurists' dramatic rejection of the past for the stuff of modern life fell in line with Fascism's cultivation of a totalized present outside of time and history, then what of the claim that materialism and innovation could be liberating positions? At the same time, Giorgio de Chirico and Metaphysical Painting's nostalgic vistas were equally unacceptable.

Against both of these tendencies, art critics like Barilli joined writers and philosophers in promoting an aesthetic dedicated to reflecting the multiplicity of the new cultural landscape. In Italy, where vestiges of a once predominantly rural society continued to exist alongside rapid economic advancement, this meant acknowledging the new as well as the old, the artisanal as well as the technological, the natural as well as the artificial. As art critic Enrico Crispolti put it in a 1961 essay, artists now had to confront "the physical object . . . in its infinite range of suggestions and analogies, in its history, in its historical patrimony of human relations."<sup>9</sup>

It is unlikely that Crispolti was thinking of the Arte Povera artists specifically when he wrote these words, and this is precisely the point. Scholars fail to realize that Arte Povera represented merely one of a number of loosely configured artistic alliances that defined 1960s Italy. The Arte Povera artists were already working and exhibiting before Celant came on the scene, and they continued to show in independent exhibitions and alongside other artists even during the group's heyday. Indeed, the attention paid by Pistoletto and Giulio Paolini to visual processes, both physical and constructed, gains complexity when considered alongside the work of contemporaries like Mario Schifano and Francesco Lo Savio, who were similarly

8. On the reception of Futurism in 1960s Italy, see, for example, Cesare Maltese's discussion of the connection between Futurism's adherence to modernist tropes like fragmentation, spatial implosion, and the abandonment of representational meaning, and the movement's barbaric political goals. Cesare Maltese, *Storia dell'arte in Italia: 1785-1943* (Turin: Einaudi, 1960), pp. 282-96. Equally telling is Italo Calvino's reference to the "bellicose nationalism of Italian Futurism" in the context of Calvino's larger discussion of the obliteration of critical perspective in modern society and culture. Along with Futurism, Calvino cites Dadaist anarchy and Vladimir Mayakovsky's revolutionary pantheism as participating in "the complete loss of the individual in a sea of things . . . the loss of the dialectical opposition between subject and object." Italo Calvino, "La Sfida nel labarinto," in Calvino, *Un Pietra sopra* (Milan: Arnoldo Mondadori, 1995), pp. 107-12. Originally published in *Il Menabo* 5 (1962). Maurizio Calvesi also offers a comprehensive analysis of the suspicion of Futurism by his peers even though, like Celant, he attempts to redeem the movement. Calvesi summarizes the resistance to Futurism: "To the antifascist Intellectual alignments who take refuge in the stasis of a contemplative opposition, and who have the need of framing Fascism for its opposite, that is action, every suspicion of 'vitalism' is destructive of life." Calvesi, *Le Due avanguardie: dal futurismo al pop art* (Milan: Lerici Editori, 1966), p. 96.

9. Emilio Tadini, untitled essay in *Nuove prospettive della pittura italiana*, ed. Renato Barilli (Bologna: Edizioni Alfa; Galleria d'Arte Moderna, 1962), quoted in Crispolti, "Oggettività, Alternative, Responsabilità," in *Ricerche dopo L'Informale* (Rome: Officina, 1968), p. 417.

preoccupied with the physical and imaginative components of specularity. In the same way, Pascali's "feigned objects" and his deliberate invocation of modern industrial and advertising techniques have more to do with Fontana's attraction to the irreality of contemporary media culture than with the concerns of fellow Arte Povera artists Pier Paolo Calzolari and Zorio, who were slightly younger and more typically Celantian in their attention to energy states and material transformation.

What I am suggesting is that the intellectual trend represented by Crispolti and his peers provides another way of approaching Italian art of the 1950s and '60s, one that was shared, to greater or lesser degrees, by individual artists as well as by prominent writers, philosophers, architects, and filmmakers of the period. When asked about the relationship between his own work and Futurism, for example, Pistoletto was quick to dismiss any connection. "Like Fascism," the artist told me in a 1999 interview, "Futurism forgot difference, encounter, and the connection between opposite poles."<sup>10</sup> In the same vein, Pascali once explained that America's eager embrace of novelty was unthinkable in a country burdened with constant reminders of an exhausted civilization.<sup>11</sup> It is this emphasis on openness—understood in the sense intended by Eco's *Opera aperta* (*The Open Work*, 1962), not as all-permissibility but as an acceptance of dialogue and encounter—that surfaces again and again in the essays in this issue: in Anthony White's and Jaleh Mansoor's emphasis on the sustained physicality of Fontana's seemingly mechanical gestures, in Chris Bennett's and Alex Potts's identification of a self-consciously unstable sculptural condition, in Rosalind Krauss's analysis of Giovanni Anselmo's entropic objects that give to and take from their surroundings, and in Dieter Schwarz's discussion of Marisa Merz's spatially resonant forms. Similarly, Jaimey Hamilton considers Burri's oscillation between mute and confessional painting, while my own contribution analyzes the theatrical encounter between viewer and viewed as staged in Pistoletto's work. Nicholas Cullinan rounds out the issue with a detailed account of the wide-ranging, often contradictory, references that underscored Arte Povera's early political agenda. What unites the artists under discussion, it seems, is not specific materials and processes, but rather the radically unstable terrain that each occupies, a terrain that exists somewhere between materiality and immateriality, or within the perpetual exchange between opposing forces or conditions.

This issue does not attempt a comprehensive account of Italian art of the 1950s and '60s. Prominent figures like Manzoni and Mario Merz are unrepresented, as are the less-known but equally influential Schifano and Lo Savio. What this collection does provide is a broader view of the period based on close examination of individual artists' oeuvres within a shared historical context. The hope is that this first effort will not be the last.

10. Pistoletto, interview by author, Biella, Italy, April 1999.

11. Pascali, interview by Carla Lonzi, trans. into French in *Pino Pascali* (Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1991), pp. 83–84. Originally published as "Pino Pascali and Carla Lonzi: Discorsi," *Marcatré* 30–33 (1967).

## RICHARD MEIER

### Ara Pacis : monument antique

L'Ara Pacis est un monument édifié par le premier empereur romain Auguste entre le 13 et 9 av. J.-C. Il célèbre Pax, la déesse de la paix pour ses victoires récentes. Il est initialement construit sur la Via Flaminia. Il s'agit de la zone septentrionale du Champ de Mars dédiée à la célébration des victoires romaines. Le lieu est symbolique, signifiant le retour à la paix, un lieu où soldats effectuent des rites à la fin des guerres. Il s'agit d'un des monuments les plus importants construits sous Auguste, permettant de symboliser le retour à la paix après des années de guerre civile à la fin de la République romaine.

L'autel sera peu à peu oublié au fil des années et les inondations du Tibre le cache sous environ quatre mètres de vase, le détruisant partiellement. Redécouvert au 16<sup>ème</sup> siècle, il n'est cependant réellement fouillé et étudié au 19<sup>ème</sup>. Les dernières fouilles de 1937 sont plus sérieuses et l'on décide de déplacer et reconstruire l'édifice un peu plus loin que son emplacement originel, le rapprochant du mausolée d'Auguste.

### Ara Pacis : mise en valeur

Lors des dernières fouilles, en 1937, Mussolini demandera à l'architecte Morpurgo de mettre en valeur le monument. Cependant, le contexte de la Seconde Guerre mondiale perturbe le chantier. Les ressources sont limitées, on utilise du ciment et du faux porphyre en substitut à des matériaux plus nobles comme le marbre ou le travertin. Le chantier est perturbé pour des questions de délais et de coûts financiers. La frise du piédestal n'est pas complète, certains fragments ne sont pas transférés. Mussolini en semble satisfait et inaugure le musée le 23 septembre 1938. Le monument a été utilisé à des fins de propagande par Mussolini et plus largement par le régime fasciste. Nous savons que les vitres seront ensuite remplacées par un mur pare-éclats afin de protéger l'Ara Pacis de la guerre.

Le résultat final n'est donc pas probant et ce chantier confus et précipité mène à refuser l'accès au public au monument, par intermittence dès l'après-guerre jusqu'en 1990. Durant ce laps de temps, une remise en état du bâtiment se sera (1950 à 1970). L'autel lui-même est restauré dans les années 1980.

En 1995, le constat est alarmant. L'autel antique se dégrade très fortement. Il devient impératif

de le protéger de la pollution et de contrôler son exposition à la lumière, l'humidité et la chaleur. Durant cette même année, le projet est confié à Richard Meier après une mise au concours par le maire de Rome, Francesco Rutelli.

Le nouveau complexe muséal est donc conçu par *Richard Meier & Partners Architects*, un cabinet d'architecte américain dirigé par Meier. Le but de la construction est de protéger le monument en limitant son exposition aux rayons du soleil. Il prévoit un éclairage diffus et non direct. On veut protéger l'Ara Pacis de problèmes modernes comme les vibrations dues au trafic, le smog, les variations de température, les variations d'humidité...

Il cherche à créer un projet perméable et transparent vis-à-vis du milieu urbain, sans compromettre la sauvegarde du monument. Le bâtiment est allongé, linéaire. Il varie entre zones découvertes et lieux complètement fermés ou encore zones fermées visuellement, mais ouvertes à la lumière. La partie du bâtiment qui fait face au Tibre est très ouvert, contrairement au côté de la piazza Auguste qui est plus solide et matériel.

Le projet va être sujet à des retards, des controverses et des scandales. Cela affectera le bon déroulement de la construction et l'inauguration n'aura lieu qu'en 2006. Il s'agit en effet de la première œuvre d'architecture moderne qui a été construite dans le centre historique de Rome depuis la Seconde Guerre mondiale. La ville était alors protégée de toute construction contemporaine, ce qui a poussé de nombreuses personnes à s'opposer à ce projet (architectes, politiciens...). L'inauguration a fait la une de plusieurs journaux, citant l'Ara Pacis comme « l'autel de la discorde ».

### Richard Meier

Richard Meier est un architecte américain. Après ses études d'architecture, il visite l'Europe et c'est là qu'il rencontre le Corbusier et ses œuvres. De retour chez lui, Richard Meier fonde le groupe *Five Architects* ou *White Architects* avec Peter Eisenman, John Hejduk, Michael Graves, Charles Gwathmey. Leur but est de promouvoir les idées architecturales du Corbusier à savoir : les pilotis, le toit-terrasse, le plan libre (suppression des murs), la fenêtre en bandeau et la façade libre (indépendante de la structure).

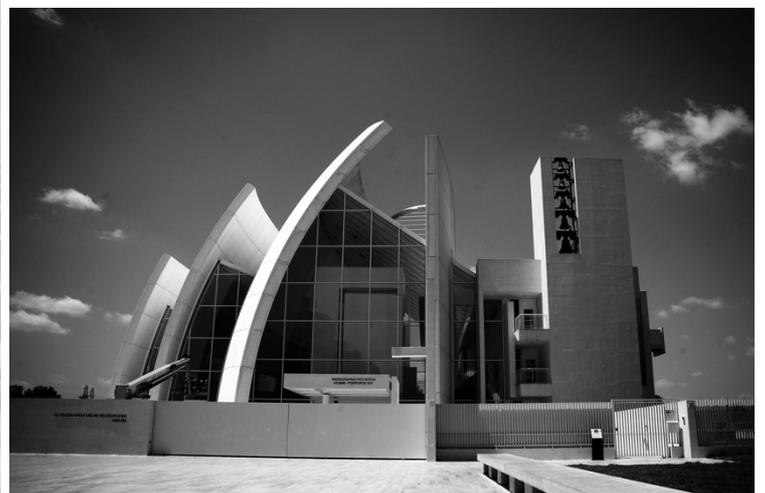
Il est engagé pour plusieurs chantiers importants, notamment le Getty Center à Los Angeles.

Cependant, il ne construit pas que des musées, mais également des maisons privées, des résidences collectives, des centres culturels, des hôtels de ville, des bibliothèques, des théâtres... Il adopte le blanc comme couleur principale dans toutes ses constructions. Il travaille énormément sur la lumière, le blanc, l'espace et la forme. Cela le rapproche énormément du Corbusier, ce qui amène même certains à le qualifier de *Néo-Corbusier*.

Nous relevons un exemple en particuliers, avec une autre architecture de Richard Meier qui se trouve également à Rome.

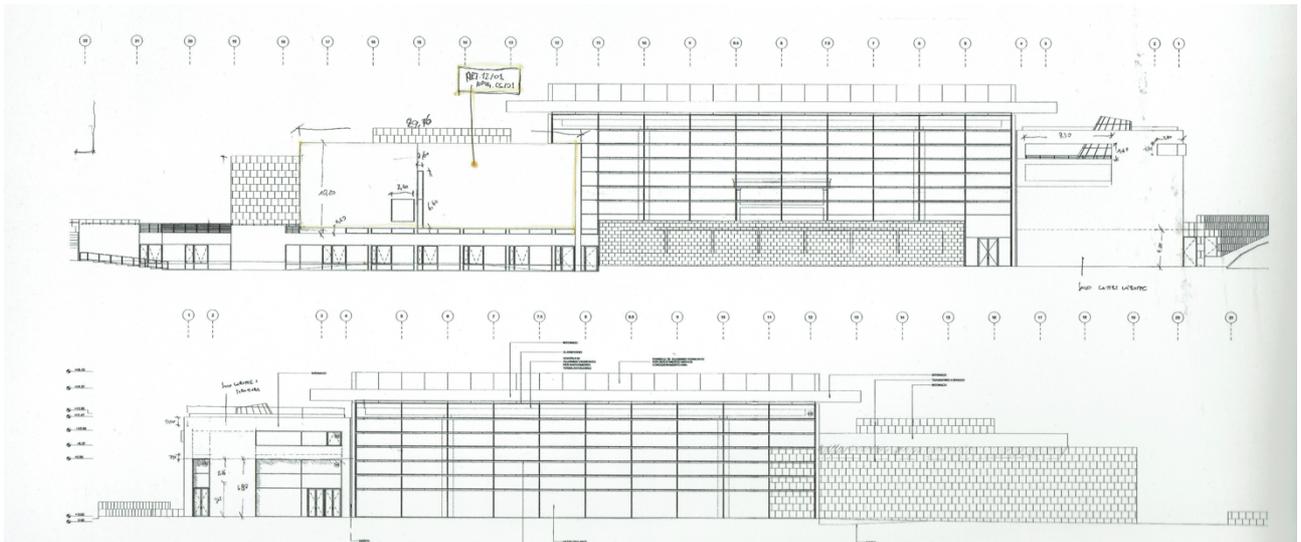
### Église de Dieu le Père Miséricordieux

L'église du Dieu le Père Miséricordieux (*Dives in Misericordia*) est également appelée Eglise du Jubilé.

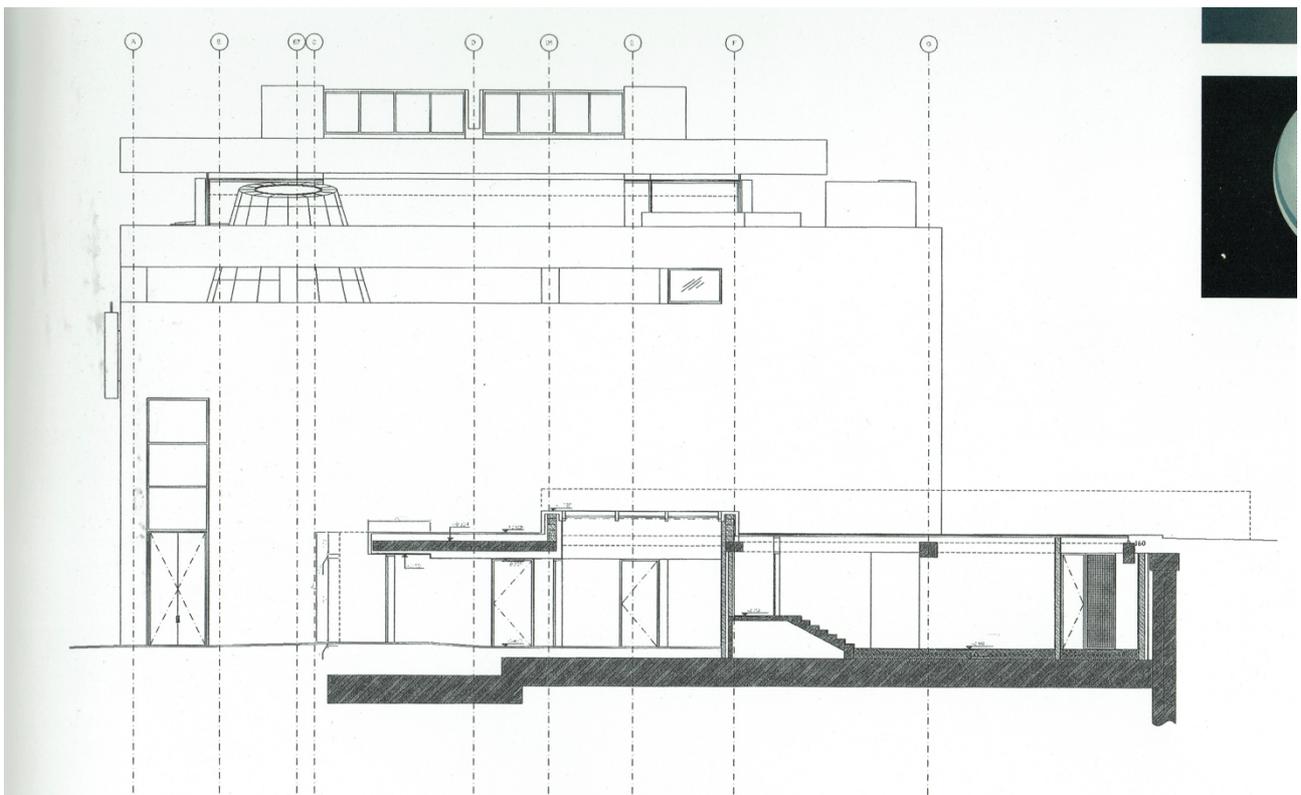


Le projet début en 1998 et l'église sera inaugurée en 2003. Le projet de Richard Meier gagne le concours face à ceux de plusieurs autres architectes. Il utilise la géométrie afin de créer des espaces clairs, baignés d'une lumière généreuse. La lumière est naturelle, ce qui est permis par les hauteurs et grands espaces. Nous pouvons relever l'importance du blanc une fois de plus. L'architecture évoque les voiles d'un navire. Richard Meier semblant faire des références à la foi catholique à travers sa construction.

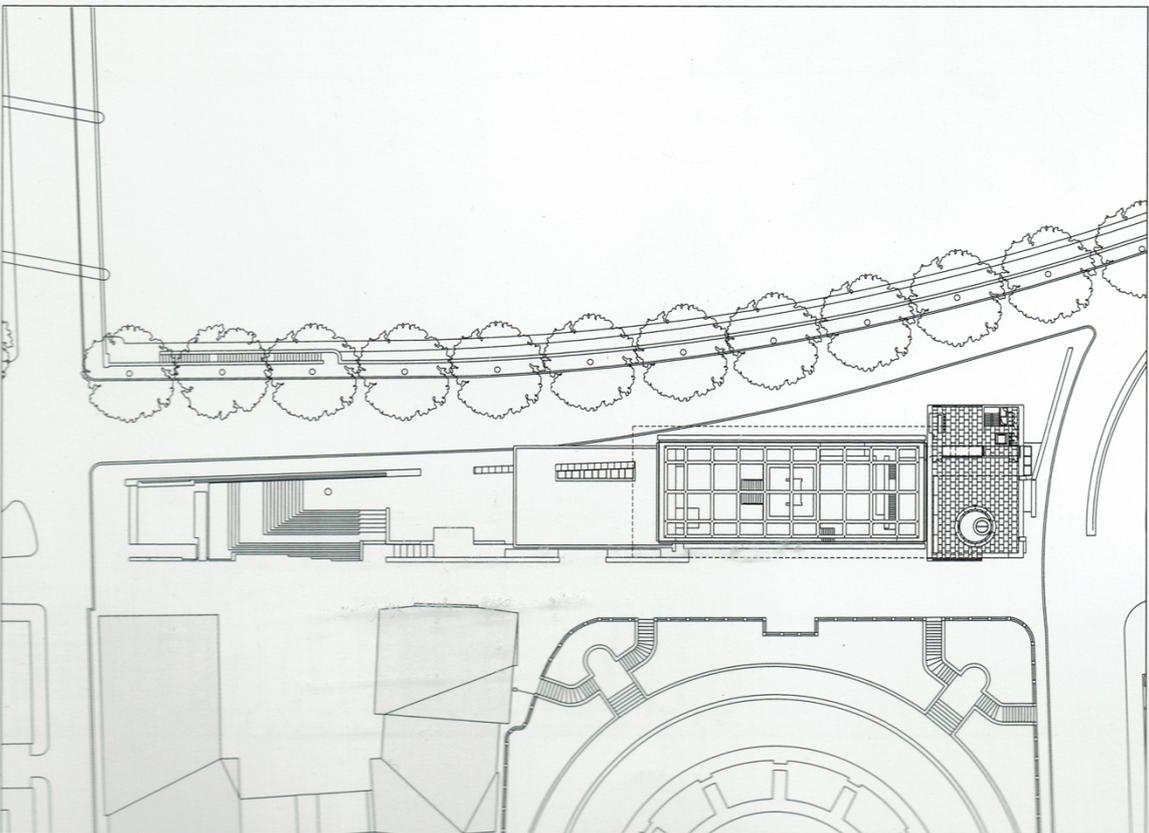
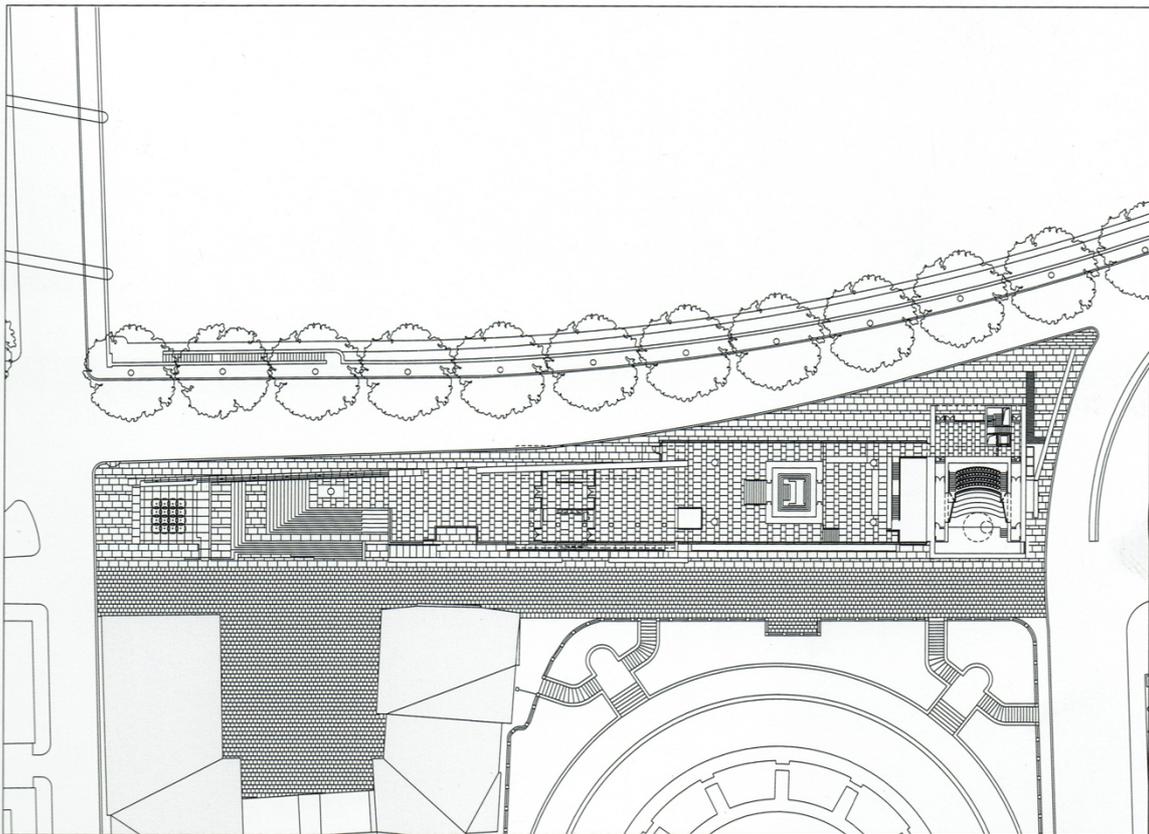
### Coupe façade Est - Ouest



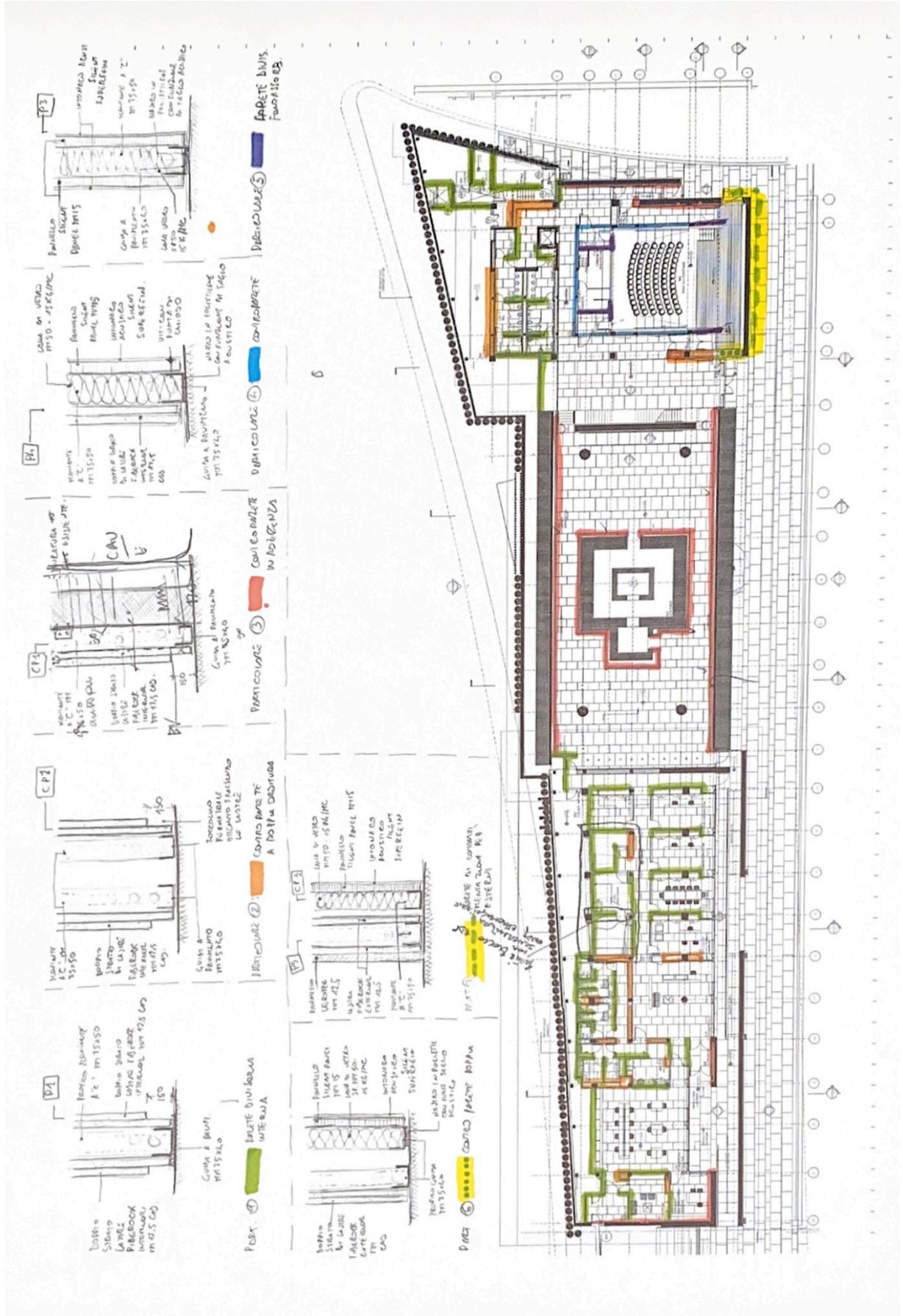
### Coupe façade Nord



Vue aérienne + situation générale



Vue aérienne + plan des salles



## Bibliographie

JEMOLO Andrea, *Richard Meier Il Museo dell'Ara Pacis*, Electa, 2007.

MONZA Francesca, *Un Museo Per l'Ara Pacis La Storia, Il Progetto, i Materiali*, Motta architettura, 2007.

## Quartiere Coppedé

Ma présentation concernera le quartier Coppedé, dans l'îlot Trieste, conçu par l'architecte Gino Coppedé. Ainsi ce travail a pour but de présenter l'architecte, Gino Coppedé, et d'apporter quelques précisions essentielles et quelques informations circonstanciées qui seront négligées lors de la présentation.

### I. Gino Coppedé

Gino Coppedé<sup>1</sup> est né à Florence en 1866, fils du graveur Mariano Coppedé et d'Antonietta Bizzarri. Dans sa ville natale, il fréquente l'École professionnelle des arts décoratifs industriels, dont il sort diplômé en 1881. Il y apprend le vaste répertoire historico-artistique florentin, en particulier les expressions décoratives du XVI<sup>e</sup> siècle et le maniérisme. Il commence ensuite à travailler dans l'atelier de son père, la *Casa Artistica*, où le bois est largement utilisé. Il y apprend l'art de la sculpture et entre en contact avec de nombreux architectes toscans, qui l'encouragent à étudier l'architecture. De 1891 à 1896, il complète sa formation en fréquentant l'école d'architecture de l'Accademia di Belle Arti. La conception et la construction du château MacKenzie<sup>2</sup> à Gênes, à l'origine une simple rénovation d'une grande ferme près de la Piazza Manin, marquent son premier grand succès. Il s'agit d'un château à l'ancienne, mais réalisé avec des techniques innovantes, qui révèlent déjà le 'style Coppedé' (commun à l'ameublement et à l'architecture). Ce style

« suppose l'exagération, le paradoxe du goût de l'époque, avec une réinterprétation souvent originale de ces éléments, maintenant gothiques, maintenant du XV<sup>e</sup> siècle, maintenant du XVI<sup>e</sup> siècle et maniéristes, qui constituaient en fait une partie non négligeable de la culture et du goût italiens de l'époque » (Bossaglia, 1968).

Cette œuvre lui permet d'entrer dans la haute société génoise en tant qu'architecte. Dès lors, il reçoit une série de nombreuses commandes, à tel point que, tout en restant attaché à Florence, il s'installe avec son épouse, Beatrice Romanelli, à Gênes ; et c'est dans la région ligurie, au début du XX<sup>e</sup> siècle, que son activité professionnelle est particulièrement intense. Il y réalise des bâtiments dont l'architecture pittoresque est conforme au langage néo-Renaissance (l'un des idéaux esthétiques les plus élevés de l'architecture), mais il privilégie également les développements ultérieurs de la Renaissance, créant un langage qui semble influencé par le maniérisme toscan. Au cours de ces années, il conçoit le Palazzo Zuccarino de Via Maragliano à Gênes (1907<sup>3</sup>), dans lequel il détecte non seulement un langage qui sera adopté à plus grande échelle à Rome, mais montre également l'influence de la leçon de l'Art Nouveau. Cet dernier est clairement reconnaissable dans le pavillon de la Sampierdarena à l'exposition milanaise *Pro Sempione* en 1906 et, plus tard (1909-10), dans les premiers projets pour la *Mostra di marina ed igiene marinara* à Gênes, dont Coppedé est l'architecte en chef.

Après la Première Guerre mondiale, il reprit son activité professionnelle à plein régime, souvent liée dans ces années aux activités commerciales de la famille Cerruti, qui s'était déplacée de Gênes vers diverses régions d'Italie. Grâce au Banco Cerruti, il devient architecte de la *Società Anonima Edilizia Moderna*, pour laquelle il réalise de nombreux projets. L'un des plus importants est le 'quartier' que nous visiterons, le Quartiere Coppedé à Rome. D'autres travaux de ces années-là reprennent plus ou moins le style exubérant du quartier romain : par exemple, les bâtiments pour la famille Cerruti à Messine<sup>4</sup> et le palais de la Via Palepoli à Naples. Avec le temps, le style de l'architecte devient plus sobre et moins exubérant, comme dans l'immeuble de la Via Veneto à Rome, toujours pour la *Società Anonima Edilizia Moderna*, achevé en 1927. L'architecte meurt à Rome en 1927.

---

<sup>1</sup> Figure 1

<sup>2</sup> Figure 2

<sup>3</sup> Figure 3

<sup>4</sup> Figure 4

Le 'style Coppedè' s'applique également à l'ameublement, y compris naval. Malgré la multiplicité des tons stylistiques adoptés, la marque Coppedè se distingue par le raffinement particulier de ses meubles, l'utilisation de tous les aspects de la décoration et une sorte de cohérence qui parvient à unifier la variété éclectique de ces pièces.

## II. Des définitions importantes

Le style Liberty<sup>5</sup>, ou style *floreale* est la variante italienne de l'Art Nouveau, qui a fleuri entre 1890 et 1914, et a été considéré en Italie comme un fait de goût épisodique suivi d'un retour immédiat à l'académisme. Ce style implique un moment de rupture avec la mentalité académique. Sur le plan architectural, ce style se distingue de l'Art Nouveau français et belge par une influence plus forte du style baroque, avec des ornements et des couleurs très somptueux, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Il était également plus fortement influencé par la sécession viennoise, qui, en termes généraux, était un processus de stylisation et d'abstraction de l'élément ornemental et un mouvement vers une plus grande fonctionnalité et rationalité des artefacts à la fois à la micro- et à la macro-échelle. Alors, en Italie, ces influences se traduisent par la récupération de certains éléments du répertoire décoratif sécessionniste qui est combiné à des motifs d'inspiration naturaliste, dont la prééminence plastique est accentuée puisque les éléments sont stylisés.

L'Art Déco, dont le nom provient de l'*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* de 1925 à Paris, est apparu en France vers les années 1910, et s'est développé aux États-Unis et en Europe vers les années 1920 et 1930. C'est un style qui marque un retour à la forme qui dirige le regard et qui associe l'utilisation de matériaux ordinaires à une conception esthétique importante, tout en cherchant d'exprimer le tempérament vibrant de son époque.

« L'Art Déco cherchait à capturer la saveur obsessionnelle de la vie à l'ère du jazz, et plus tard cherchait à exprimer les rythmes optimistes, de la vie à l'ère du "swing". Il respirait souvent la joie de vivre et il célébrait le progrès technologique ». (Strinier, 1990)

En outre, ce style implique une tension simultanée vers le passé et le futur et vers le conservatisme et le radicalisme ; une tension qui est très symptomatique des préoccupations de l'entre-deux-guerres. Le style architectural de l'Art Déco a fait ses débuts à Paris en 1903-04, avec la construction de deux immeubles d'habitation à Paris, l'un par Auguste Perret en rue Benjamin Franklin<sup>6</sup> et l'autre en rue Trétaigne par Henri Sauvage. Les deux jeunes architectes utilisent pour la première fois le béton armé dans la construction résidentielle parisienne ; les nouveaux bâtiments, avec leurs lignes épurées, leurs formes rectangulaires et l'absence de décoration sur les façades, marquent une nette rupture avec le style de l'Art Nouveau. Après la Première Guerre mondiale, les bâtiments Art déco en acier et en béton armé font leur apparition dans les grandes villes d'Europe et des États-Unis. L'Art déco apparaît également dans des projets d'ingénierie, comme les tours du Golden Gate Bridge et les tours de prise d'eau du barrage Hoover.

Le maniérisme architectural<sup>7</sup> se réalise surtout dans l'expérimentation linguistico-formelle, dans un sens anticlassique, où les effets d'ambiguïté et d'artificialité sont favorisés dans une accentuation ostensible du décorativisme. En effet, la disposition des éléments architecturaux traditionnels par rapport à la charge perd de son importance, et la fugue perspective ne se termine pas par un point focal, comme dans le baroque, mais par le néant. En outre les structures verticales prennent des dimensions excessives et donnent à l'ensemble un équilibre "oscillant" troublant. Contrairement à l'architecture de la Renaissance, les œuvres maniéristes ont tendance à s'écarter de leur structure de base : les espaces intérieurs et extérieurs diffèrent. Au niveau décoratif, le phénomène des peintures grotesques, centrées sur des représentations fantastiques et irrationnelles, prend une importance

---

<sup>5</sup> Exemplifié, dans Figure 5

<sup>6</sup> Figure 6

<sup>7</sup> Exemplifié dans figure 7

particulière. D'autres influences, notamment liées aux thèmes zoomorphes, anthropomorphes et phytomorphes, se retrouvent dans les décorations de ces édifices

Le baroque<sup>8</sup>, qui s'est développé à partir du XVII<sup>e</sup> siècle après les expériences maniéristes et qui évoluera au fil des siècles jusqu'à ce qu'il soit remplacé par le néoclassicisme, puise ses fondements dans le système de la Renaissance. En effet, ce style se caractérise par des édifices qui reprennent les symétries et les proportions mathématiques typiques de l'époque de la Renaissance, mais à la différence des structures de cette période, la différenciation hiérarchique entre les parties est soulignée. En outre la décoration et le cadre architectural se fondent dans un *unicum*. Dans ce style, l'importance est donnée aux éléments verticaux tels que les colonnes et les pilastres, en relation directe avec les bandes horizontales et les corniches. En outre, les murs commencent à s'infléchir et à se courber ; les bâtiments ont de plus en plus un plan défini par des expansions et des contractions progressives, alternant avec des sections de murs rectilignes, créant ainsi un effet dynamique. Ce processus, reproduit et fragmenté, conduit à la création de plans complexes, riches d'un symbolisme latent. Le baroque hiérarchise également les matériaux : la pierre, utilisée pour les colonnes, les architraves et les éléments de charpente figuratifs, correspond au rôle structurel, la brique, le stuc et le plâtre au rôle complémentaire. Tous ces matériaux, dans leur coexistence et avec un traitement de surface différent, sont les repères coloristiques des composants architecturaux.

### III. Introduction au Quartier Coppedé

Ce 'quartier' (techniquement, il ne s'agit pas d'un véritable quartier, mais d'une partie) est composé de dix-huit palais et de vingt-sept bâtiments. Cet ensemble se développe autour du noyau central de la Piazza Mincio. Au plus tard en 1915, Gino Coppedé avait élaboré un premier plan directeur pour l'aménagement des 31 000 mètres carrés de terrains constructibles au nord de Rome. 15 000 mètres carrés étaient prévus pour l'aménagement de la zone allant de l'actuelle Via Po à la Via Rubicone, en passant par la Via Arno et la Via Tanaro.

Cette zone, dont l'expansion était déjà définie par le plan directeur et reliée par les transports publics au centre-ville et à la gare centrale, est destinée à accueillir un nouveau quartier résidentiel avec une cible spécifique : la bourgeoisie romaine. Ainsi le mot clé de cette nouvelle zone résidentielle est modernité. Coppedé, chargé de construire ce nouveau quartier résidentiel, a interprété cette modernité en termes technico-fonctionnels : en adhérant aux idées de base de ce nouveau quartier, il s'est concentré sur la promotion d'un confort d'habitation particulier, dans lequel l'installation d'installations sanitaires et d'ascenseurs ultramodernes a joué un rôle important.

Avec l'appui de la *Società Anonima Edilizia Moderna*, en l'occurrence les financiers Cerruti, et de leurs clients, Coppedé présente aux autorités, le 26 juin 1916, un plan directeur officiel qui prévoit la subdivision du site en une zone de palais à l'ouest et une zone de petites villas à l'est. Cependant, les premiers plans de l'architecte ont été considérés comme trop peu romains par les autorités. Ce refus n'était pas fondé sur le concept urbanistique de Coppedé, mais uniquement sur la conception décorative des bâtiments. En novembre 1917 les autorités approuvent de nouveaux plans, qui restaient plus ou moins identiques aux premiers en termes de plans et d'élévations<sup>9</sup>. Au fil des années, ces bâtiments sont réalisés, bien que Coppedé n'ait jamais vu l'ensemble du quartier prendre vie, puisqu'il est décédé plus tôt, en 1827. Le quartier fut achevé sous la direction de l'architecte Paolo Eilio André.

### IV. *Nachleben* du Quartiere Coppedé

Après la Seconde Guerre mondiale, ce *genus loci* a inspiré des réalisateurs de films d'horreur tels que celui de Mario Bava, *La ragazza che sapeva troppo* (1963), et celui de Francesco Brilli, *Il profumo della signora in nero*, (1974). Dario Argento a également utilisé le quartier romain comme scénario de ses films : *Argento Suspiria* (1977), *Inferno* (1980) et *La terza madre* (2007).

<sup>8</sup> Exemplifié dans Figure 8

<sup>9</sup> Figure 9 et Figure 10

## V. Bibliografia

- Christine Beese, *Ornament als Instrument spekulativen Wohnungsbaus - das Quartiere Coppedè in Rom (1915-27)*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 74. Bd., 2011, pp. 99-122
- Mauro Cozzi, Coppedè Gino, in Dizionario biografico degli italiani, vol. 28, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1983
- Jean-Pierre Daviet, *Art déco, résonances de l'ancien et du nouveau*, in: Vingtième Siècle. Revue d'histoire, No. 124, 2014, pp. 185-187
- N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Manierismo*, in: Dizionario di architettura, Torino, Einaudi, 1981.
- Daniele Riva, *Un'architettura liberty a Milano: la casa dell'arch. A. Campanini in via Bellini, 11*, in: Arte Lombarda, Vol. 17, No. 36, 1972, pp. 114-118
- Richard Striner, *Art Deco: Polemics and Synthesis*, in: Winterthur Portfolio, Vol. 25, No. 1, 1990, pp. 21-34
- Barocco, in: enciclopedia Treccani. <https://www.treccani.it/enciclopedia/barocco/> (consulté le 02.06.2023)
- Manierismo, in: enciclopedia Treccani. <https://www.treccani.it/enciclopedia/manierismo/> (consulté le 28.05.2023)

## VI. Annexes



Figure 1: Gino Coppedè



Figure 2: Château MacKenzie, Gênes, 1893-1905



Figure 3: Palazzo Zuccarino, Gênes 1907



Figure 4: Un des bâtiments pour la famille Cerruti, Messine, 1919



Figure 5: Casa Fenoglio-Lafleur, Torino, 1902



Figure 6: Batiment d'Auguste Perret rue Benjamin Franklin, Paris, 1903-1904



Figure 7: Palazzo Massimo alle Colonne, Rome, 1532



Figure 8: Chiesa del Gesù, Rome, 1580

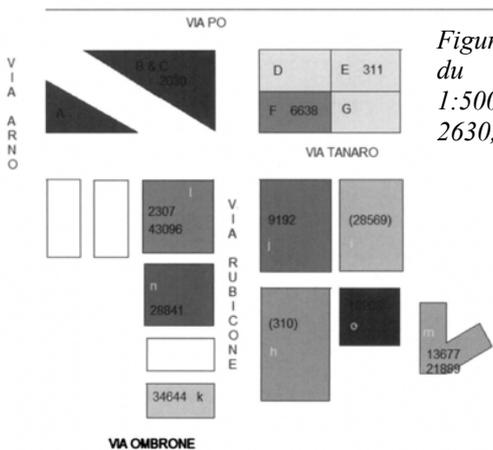


Figure 9: plan général du quartier, échelle 1:500 (ASC, FIE Prot. 2630, 1917)



Figure 10: Vue aérienne du projet (vers 1915). De : Edilizia Moderna - Rome (ASC, Sig. 23301)

## La peinture italienne du XIXe siècle : entre *macchia*, impressionnisme, réalisme et vérisme

### ➤ Contexte historique : l'Ottocento en Italie

Le XIXe siècle italien se caractérise par toute une série d'élans nationaux menant à l'unité d'Italie en 1861. On appelle ce mouvement idéologique et littéraire *Risorgimento* (ou unification italienne)<sup>1</sup>. Derrière ce mot se cache l'activité de beaucoup de personnalités différentes, dont des politiques, des lettrés, des artistes, des patriotes et des révolutionnaires, aux buts disparates, parfois même discordants. Ce qu'on obtiendra finalement, avec l'unification, sera une monarchie libérale sous la maison de Savoie, qui arrive à vaincre les Autrichiens (dont l'empire gouvernait le royaume de Lombardie-Vénétie) avec l'aide français<sup>2</sup>. On fait normalement commencer le *Risorgimento* avec les guerres napoléoniennes en Italie, entre 1796 et 1815. En effet sous Napoléon bon nombre de bourgeois italiens contribuèrent activement au gouvernement des différents états italiens sous l'Empire français, et une fois que ce dernier fut défait, les états italiens eurent de la peine à retourner totalement à leur ordonnément pré-napoléonien et des sociétés secrets (tels *la Giovane Italia* [la jeune Italie], guidé par le politique et philosophe Giuseppe Mazzini) virent le jour.<sup>3</sup> En 1815 avec le Congrès de Vienne l'hégémonie autrichienne est établie sur la péninsule. Ceci portera à une lutte prônant la démocratie et trouvant son expression lors des soulèvements révolutionnaires des années 20 du 1800, organisés par ces sociétés secrètes.

Ce phénomène est à reconduire à un mouvement plus ample, qui avait lieu dans toute l'Europe dans la première moitié du XIXe siècle : les peuples commencèrent à revendiquer une identité propre, et une unité nationale semblait être la meilleure voie pour l'exprimer pleinement.<sup>4</sup> À la base de ces élans il y avait le patriotisme, caractérisé par une revendication d'un passé illustre à mi-chemin entre mythe et réalité historique d'une nation.

Ce qui est particulier pour le cas de l'Italie, c'est qu'elle n'avait jamais connu une phase où elle avait été totalement unie politiquement, sinon sous l'Empire Romain<sup>5</sup>, qui avait pourtant des aspirations universelles et non pas nationales. Pourtant, au niveau culturel, elle pouvait revendiquer une identité forte : elle avait les mêmes fondements linguistiques, religieux, et pour certains aspects économiques aussi.<sup>6</sup>

### ➤ Contexte artistique :

Sur le plan artistique on voit naître de plus en plus de courants novateurs qui veulent se distancier de l'académisme, promu par les personnalités politiques et par le public.<sup>7</sup> La situation italienne se caractérise par la formation de courants ou écoles régionales aspirants à la création d'une seule culture artistique nationale. Le problème c'est que le plus souvent elles n'arrivent pas à trouver un accord commun pour y parvenir.<sup>8</sup>

<sup>1</sup> « Le mot *Risorgimento* s'est imposé dès les années 1820 et 1830 pour désigner un élan vers l'unité nationale. Après l'unification italienne, il s'est établi dans les années 1880 comme nom d'époque », <https://fr.wikipedia.org/wiki/Risorgimento> et Carlotta Sorba, « Risorgimento », *Les noms d'époque. De "Restauration" à "années de plomb"*, Paris : Gallimard, 2020, p. 55-76.

<sup>2</sup> L'unification se fait par l'annexion des royaumes suivants au royaume de Sardaigne : Deux-Siciles, Lombardie-Vénétie, Modène et Reggio, grand-duché de Toscane, États pontificaux, duché de Parme. Carlotta Sorba, « Risorgimento », *Les noms d'époque. De "Restauration" à "années de plomb"*, Paris, Gallimard, 2020, p. 57.

<sup>3</sup> <https://www.studenti.it/il-risorgimento-italiano.html>

<sup>4</sup> <https://www.studenti.it/il-risorgimento-italiano.html>

<sup>5</sup> Après cette phase, du Moyen Âge jusqu'à l'époque moderne, l'Italie a été divisé et souvent subordonnés à des puissances étrangères. Cf : <https://www.studenti.it/il-risorgimento-italiano.html>

<sup>6</sup> <https://www.studenti.it/il-risorgimento-italiano.html>

<sup>7</sup> Carlo Giuglio Argan, *L'arte moderna : 1770-1970*, Firenze : Sansoni, 1971 2<sup>e</sup> ed, p. 190.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 192.

On peut trouver en Lombardie, ce que Carlo Giulio Argan, définit, dans son livre *L'arte moderna : 1770-1970*<sup>9</sup>, comme étant un courant romantique, partant de la peinture de Giovanni Carnovali, dit Il Piccio, en passant par la *scapigliatura lombarda* de Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni, du sculpteur Giuseppe Grandi et le sculpteur Medardo Rosso.<sup>10</sup> Dans cette région, entre les années 50 et 60, on commence à remarquer une certaine influence de la théorie réaliste de Courbet, venant de Paris, capitale artistique de l'époque. Argan porte en exemple l'œuvre de Eleuterio Pagliani et de Federico Faruffini. Il mentionne ensuite ce qu'il définit comme étant le plus grand paysagiste italien du XIXe siècle, Antonio Fontanesi, qui sera influencé aussi par les peintres de Barbizon.<sup>11</sup>

Vers la fin du siècle on voit se développer, dans les provinces de l'Italie du Nord, une économie industrielle. En art, ceci se reflète par l'expression d'intérêts techniques et scientifiques, ainsi que par des élans progressistes et surtout par des préoccupations sociales. La dernière décennie du siècle se caractérisa par le divisionnisme de Gaetano Previati, de Segantini, Victor Grubicy et de Giuseppe Pellizza Da Volpedo (et autres encore). L'influence du néo-impressionnisme français est évidente. Pourtant, Argan accuse les italiens, et plus précisément Previati et Segantini, de ne reprendre que les bases théorique-scientifiques du mouvement, sans en développer la recherche, et sans avoir vraiment fait l'expérience de l'impressionnisme, constituant l'objet de la recherche 'scientifique' du néo-impressionnisme. Ainsi le divisionnisme italien est pour Argan limité à une technique au service d'une rhétorique historique-allégorique dans le cas de Previati, du spiritualisme et du symbolisme pour Segantini et d'une idéologie politique-sociale pour Pelizza.<sup>12</sup>

Pour ce qui est de l'Italie méridionale, on peut dire que Naples était, au début du siècle, un centre international pour la culture artistique. On y trouvait une école de védutistes, constitué par pas mal d'étrangers aussi, dont Pitioo. Ces peintres du premier *Ottocento* aimaient étudier la campagne, où « la nature se mêlait au myhte »<sup>13</sup>. Le procédé menant de la vue documentaire et topographique à celle "poétique" commence avec Gabriele Smargiassi, culminant avec Giacinto Gigante. La peinture de Gigante se base fondamentalement sur la poétique anglaise du "pittoresque" du XVIIIe siècle. Argan écrit :

Les rapports de distance ne sont plus ordonnés selon des lignes convergentes du premier plan à l'horizon, mais combinés selon la qualité des choses, c'est-à-dire selon la réaction différente à la lumière de ce qui est solide et opaque (arbres, rochers) ou mobile et réfléchissant (eau) ou transparent (atmosphère). Les possibilités de variation étant ainsi beaucoup plus grandes que dans l'organisation rigide de la perspective, la sensibilité de l'artiste est infiniment plus libre : jusque dans le choix du "motif", non plus pour son effet scénographique ou panoramique, mais pour son pouvoir de stimuler l'inspiration du peintre. La reprise des objets selon leurs différentes réactions à la lumière conduit à la composition du tableau par "taches" : déjà au XVIIIe siècle en Angleterre (avec Cozens), la technique correspondant à la poétique du "pittoresque" était une technique du blot (tache). C'est donc par cette voie que le problème de la "tache", fondamental pour tout l'art européen du XIXe siècle, entre dans la culture artistique italienne ; et c'est cette prémisse, plus proche de la fin du siècle des Lumières que du romantisme, qui explique l'évolution ultérieure, programmatiquement réaliste, de l'art napolitain.<sup>14</sup>

Par leur contact avec les paysagistes de Barbizon et indirectement avec Courbet, Giuseppe et Filippo Palizzi amènent en quelque sorte la peinture de genre réaliste à Naples, mais il ne s'agit plus pour eux (et tout particulièrement pour Filippo), d'une découverte de la réalité, mais d'une vérification, d'où le

<sup>9</sup> Carlo Giulio ARGAN, *L'arte moderna : 1770-1970*, Firenze : Sansoni, 1971 2° ed.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 198-199.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 200. [je souligne]

nom qu'on donne au courant réaliste en Italie : le vérisme. Selon Argan c'est en cela que repose la différence entre Courbet et F. Palizzi, dont la peinture est anecdotique, dans le sens où elle saisit un cas particulier, un fragment de la réalité.<sup>15</sup>

On voit naître, dans les mêmes années et toujours à Naples, un autre programme promu par Domenico Morelli (1826-1901) qui veut s'opposer au vérisme de Palizzi. Selon lui, la peinture doit représenter des figures ou des choses qu'on n'a pas vu, qui sont à la fois réelles et imaginées. Il veut amener une rénovation à la composition historique-religieuse. Sa peinture est ainsi une sorte de 'photographie' d'un sujet dans des poses dramaturgiques, portant des vêtements et des décors du temps, le tout illuminé d'une lumière artificielle qui veut provoquer une émotion. Sa réforme concerne donc surtout le thème, traité avec un rendu graphique rapide et efficace, qui se base souvent sur des compositions venant de la peinture napolitaine du XVIIIe siècle et parfois du Tiepolo. Morelli promue donc une peinture d'histoire telle celle de Hayez et jette les bases pour l'art rhétorique-réaliste de F. P. Michetti et le « faux impressionnisme "napolitain" » de Antonio Mancini<sup>16</sup>

### ➤ Les macchiaioli :

Le mouvement artistique italien le plus marquant de ce siècle est celui des *macchiaioli*, développé à Florence entre 1850 et 1860.<sup>17</sup> Leur appellation naît d'un commentaire dérisoire d'un critique d'art italien qui les désignait *macchiaioli*, en reprenant le mot *macchia* (signifiant 'tâche'<sup>18</sup>) que les artistes eux-mêmes employaient dans la théorisation de leur pratique picturale.<sup>19</sup> Ils promouvaient un art qui allait contre l'académisme et ils se réunissaient au Caffé Michelangiolo à Florence, autour de Diego Martelli (ami de Degas)<sup>20</sup>. Giancarlo de Cataldo nous explique, dans son article *Les macchiaioli, une introduction*, comment « le terme *macchiaiolo* avait à l'origine un sens péjoratif. Il servait à désigner quelque chose à mi-chemin entre un photographe d'extérieurs [...] et un illustrateur spécialisé en gardians' et en bouviers. [...] Les macchiaioli pratiquèrent donc la *macchia* dans tous les sens possibles du terme. Ils vécurent dans les champs, les fixèrent sur leurs toiles et en tirèrent, eux qui se vantaient d'être dans l'Histoire, une paradoxale beauté atemporelle »<sup>21</sup>.

Ce mouvement aspire à former une "école toscane", avec le propos de renouvellement artistique et culturel, dont le but était celui de créer une pratique artistique reflétant l'identité nationale italienne. Importants théoriciens pour ce mouvement furent Cecioni, Signorini, Diego Martelli. Ce dernier sera le premier à parler en Italie du mouvement "jumeau" (même si beaucoup plus consistant) aux *macchiaioli* : l'impressionnisme français<sup>22</sup>. Le groupe est formé par des toscans auxquels s'ajoutent des artistes

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 200-201.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 201-202.

<sup>17</sup> *Ibid.* 202.

<sup>18</sup> « La présence des touches apparentes, traitées comme des taches, leur valut le surnom de "macchiaioli", dont la traduction littérale est "tachistes", qui n'a pas d'équivalent en français où ce terme désigne un mouvement des années 1950. [...] conception originale de l'espace panoramique qu'ils traduisent sur des formats hors normes [...]. Peintres de paysages, de scènes de la vie paysanne, et de délicates scènes de genre, reflets de la vie bourgeoise, ils sont également peintres d'histoire et se font les témoins des luttes pour l'Unité italienne, pour laquelle ils s'engagent aussi en combattant. Ce nouveau langage pictural, le regard que ces jeunes peintres portent sur la réalité seront une source d'inspiration pour de nombreux cinéastes et notamment pour Luchino Visconti qui en a le mieux compris le caractère intimiste. », Guy Cogeval, *Sont-ils des impressionnistes italiens?*, Marie-Paule Vial (et al.), *Les Macchiaioli : des impressionnistes italiens ?* : [exposition au Musée national de l'Orangerie, Paris, du 10 avril au 22 juillet 2013 puis à la Galerie MAPFRE, Madrid, du 20 septembre 2013 au 15 janvier 2014], Paris : Skira-Flammarion 2013, p. 9.

<sup>19</sup> <https://www.universalis.fr/encyclopedie/les-macchiaioli/>

On pourrait dire que comme pour les impressionnistes l'"impression", « la "tache" dont on voulait les salir devait en définitive les immortaliser », Giancarlo de Cataldo, *Les macchiaioli, une introduction*, dans Marie-Paule Vial (et al.), *Les Macchiaioli : des impressionnistes italiens ?*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>20</sup> Guy Cogeval, *Sont-ils des impressionnistes italiens?* Dans Marie-Paule Vial (et al.), *op. cit.*, p. 9.

<sup>21</sup> Giancarlo de Cataldo, *Les macchiaioli, une introduction*, dans Marie-Paule Vial (et al.), *op. cit.*, p. 14.

<sup>22</sup> « Il movimento impressionista, che ha decisamente bruciato i ponti col passato ed aperto la via alla ricerca artistica moderna, si è formato a Parigi tra il 1860 e il 1870: si è presentato per la prima volta al pubblico nel 1874 con una mostra di artisti "indipendenti" nello studio del fotografo Nadar. » Argan, *op.cit.*, p. 87.

d'autres régions venues se réfugier à Florence (qui était encore assez libérale) à cause d'une persécution politique. Les artistes du groupe étaient en effet tous des intellectuels politiquement impliqués, promouvant l'unité italienne. En faisaient partie les toscans Giovanni Fattori, S. De Tivoli, C. Banti, R. Serensi, Telemaco Signorini, O. Borrani, le romain G. Costa, le véronais Vincenzo Cabianca, le napolitain G. Abbati et V. D'Ancona (venant des Marches). Avec les groupes artistiques napolitains, dont Morelli, Dalbono, De Nittis, G. Toma, ils aimeraient créer une action unanime. En effet, on voit naître à Naples une école de paysage, appelé *scuola di Resina*, grâce au travail de Adriano Cecioni (qui est à Naples entre 1865-67), ensemble avec De Nittis, De Gregorio et Rossano, se basant essentiellement sur les mêmes principes de la poétique des *macchiaioli*.<sup>23</sup>

La question qu'on se pose souvent c'est si on peut définir les *macchiaioli* comme étant des impressionnistes italiens ou s'ils sont à considérer comme des précurseurs du mouvement français. Mais ce n'est pas là la question : il est connu que les deux groupes étaient en contact. Ce qui les rapproche fondamentalement, c'est « un même rapport à la nature, et [...] une même prise de distance par rapport à la tradition picturale. »<sup>24</sup> Mais selon Argan les deux n'ont pas autant de choses en commun que l'on pense. Argan soutient que la poétique des *macchiaioli* était plus similaire et affine à celle réaliste et donc plus en lien avec l'école de Barbizon et le réalisme de Courbet.<sup>25</sup> Il continue :

En raison de son orientation réaliste, la poétique des Macchiaioli s'opposait au romantisme modéré et puriste des peintres académiques comme le Bezzuoli, le Ciseri et l'Ussi, arguant, comme Palizzi à Naples, de la nécessité de se référer à l'étude directe du réel. Le principe de la "macchia" n'est pas seulement celui des Macchiaioli : les Lombards Cremona et Ranzoni, le Napolitain Palizzi sont des peintres *di macchia*.<sup>26</sup>

Ce qui distingue les *macchiaioli* des autres peintres utilisant une technique 'de la tâche', c'est qu'eux, en font une théorie. En effet, « ils soutiennent que le réel est vu comme un contexte de "taches de couleur et de clair-obscur", de sorte que chaque tache a une double valeur, comme couleur locale et comme ton ; la lumière ne change pas la couleur, mais change les quantités du ton ; "l'ombre n'agit pas comme une étoffe, mais comme un voile" (Cecioni). Dans chaque peinture, en rendant fidèlement ce qui est vu, toutes les couleurs fonctionnent également comme lumière et comme ombre ; entre les deux registres de valeurs (couleur-lumière et couleur-ombre), il existe un rapport équilibré et proportionnel ». <sup>27</sup> Les corps solides deviennent ainsi nécessaires pour intercepter la lumière et créer des zones exposées à la lumière (les clairs) et des zones dans l'ombre (les obscurs). Les impressionnistes, en revanche, promurent la pure sensation en fondant ainsi un système inédit dans la vision du réel. Argan ensuite nous explique comment les *macchiaioli* simplifient la vue perspective traditionnelle, retournant à celle toscane du XVe siècle. En outre nous explique comment leur approche au *disegno* académique change :

Si toutes les valeurs du tableau sont réduites à la lumière et à l'ombre, la construction résultera des limites entre couleur-lumière et couleur-ombre : le principe de la tradition figurative toscane est ainsi restauré, révisé : le dessin. Mais le dessin des Macchiaioli est à l'opposé du dessin académique, qui consistait à tracer l'objet (ou à fixer sa notion intellectuelle) et à passer ensuite à la coloration (ou à représenter son apparence contingente). Pour les Macchiaioli, le dessin qui résulte de la connexion des taches n'est pas le premier, mais le dernier et concluant acte de la peinture, la synthèse qui ordonne et construit dans la forme les sensations colorées et lumineuses.<sup>28</sup>

<sup>23</sup> Argan, *op. cit.*, p. 202-203.

<sup>24</sup> Guy Cogeval, *Sont-ils des impressionnistes italiens ?*, dans Marie-Paule Vial (et al.), *op. cit.*, p. 9.

<sup>25</sup> Argan, *op. cit.*, p. 203.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 203-204.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 204-205. On peut aussi citer Guy Cogeval, qui à son tour cite Cecioni parlant de la technique de ces peintres : « "le crayon ou le fusain ne devraient jamais intervenir, ne fût-ce que de manière embryonnaire, dans les parties qui forment le

Finalement, toujours selon Argan, les *macchiaioli* se distinguent des *scapigliati* par le fait qu'ils semblent comprendre que pour pouvoir atteindre un langage figuratif italien, en partant de celui toscan, il ne faut pas représenter l'élite intellectuelle, mais le peuple. Le critique de l'art soutient que la peinture des *macchiaioli* est la seule tendance qui pourrait s'appeler, dans le contexte du *Risorgimento*, national-populaire.<sup>29</sup> Mais on peut voir que finalement les *macchiaioli* ne parviendront pas vraiment à obtenir ce résultat et leur espoir de faire de leur peinture toscane le langage pictural italien sera éteint. Bizarrement, ce courant sera vite oublié dans l'histoire de l'art, Alberto Mario Banti, essaie d'en retracer les causes :

Comparées aux fantaisies alimentées par la peinture d'histoire romantique, auxquelles plusieurs d'entre eux s'étaient pourtant livrés, leurs œuvres décrivant les épisodes militaires du Risorgimento sont sobres, sèches et sévères; et lorsqu'elles contiennent un sous-texte polémique, dans leur manière de mettre en évidence des lignes arrières, des infirmeries, des prisonniers accablés et des soldats exténués, il est presque dissimulé par l'intention de montrer les choses telles qu'elles leur semblaient s'être vraiment passées. Il en va de même pour leurs représentations de la réalité rurale : on n'y trouve ni accortes paysannes en liesse, ni scènes champêtres apaisées, mais des images âpres des différents moments du travail agricole, observés avec curiosité et respect. En tout cela, le slogan du réalisme français - « il faut être de son temps' » (Linda Nochlin) - semble s'adapter parfaitement à ce groupe de peintres, malgré l'immense variété de leurs expériences.

Ils étaient donc de leur temps. Bien en accord avec la mentalité de leur époque, dirait-on. Pourtant, ils ne vécurent en phase avec leurs contemporains que pour une très courte période. Leur style, l'austérité de leur regard sur la réalité ou les événements historiques récents ne tardèrent pas à apparaître hors de propos. Aux yeux de l'opinion radicale, socialiste et anarchiste, qui se forma rapidement à partir des années 1870, leurs tableaux consacrés à la vie des champs n'étaient pas assez virulents. Aux yeux de l'opinion bourgeoise, leur manière de représenter les gloires du Risorgimento ne convenait plus. Car très vite, le flot d'une rhétorique boursouflée, machiste, belliciste, n'ayant pour objectif que la glorification du martyr et du sacrifice militaire comme la plus sacrée des morts, envahit aussi bien les discours des leaders politiques que les programmes scolaires et les œuvres narratives à succès.

[...] le regard austère, discret et limpide, de nombreuses œuvres des *macchiaioli* finit par apparaître étrange, inexpressif, voire exotique à beaucoup d'amateurs de peinture de l'époque. Les *macchiaioli* sont donc demeurés longtemps prisonniers d'une zone d'ombre, qui n'a commencé à se dissiper que depuis quelques décennies, grâce à un précieux travail de redécouverte critique entrepris au moins à partir de la lointaine exposition organisée à Munich en 1975, « Der Beitrag der Macchiaioli zum europäischen Realismus ».<sup>30</sup>

---

tableau ; avec la trace qu'ils laissent, le pinceau commence à travailler autrement qu'il ne le ferait si cette trace n'existait pas. Le pinceau devient alors l'esclave de cette préparation, alors qu'il doit déflorer la toile et tout faire, dans la mesure du possible, du premier coup ou en une seule fois ». » [je souligne], Guy Cogeval, *Sont-ils des impressionnistes italiens?*, dans Marie-Paule Vial (et al.), *op. cit.*, p. 14.

<sup>29</sup> Argan, *op. cit.*, p. 205.

<sup>30</sup> Alberto Mario Banti, *Au cœur de la « révolution » italienne*, dans Marie-Paule Vial (et al.), *op. cit.*, p. 31-32.

## IMAGES



Figure 1: Giacinto Giganti, *Marina di Posillipo*, vers 1844, huile sur toile, 28 x 41,5 cm, Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea, Rome



Figure 2: Giovanni Carnevali dit il Piccio, *Agar et l'ange dans le desert*, huile sur toile, 70 x 54 cm, Galleria d'Arte Moderna, Milano



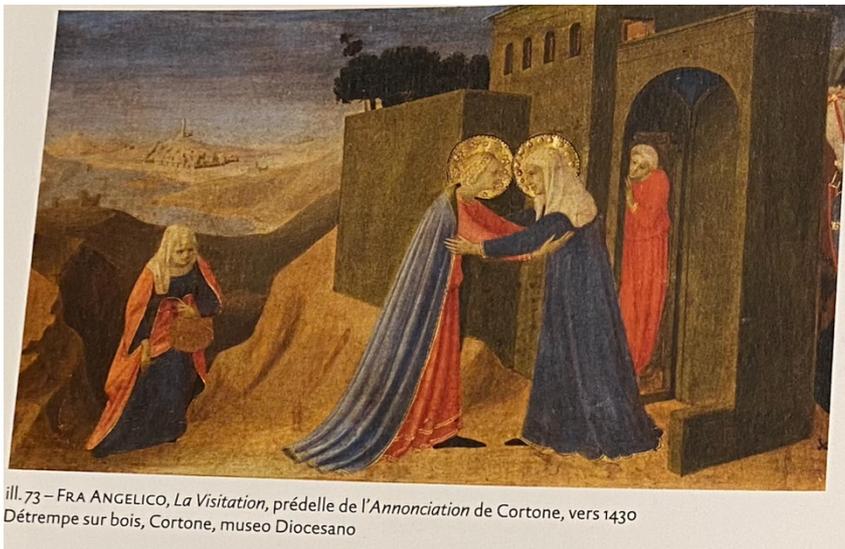
Figure 3: Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans*, 1849-1850, huile sur toile, 315,45 x 668 cm, musée d'Orsay, Paris



Figure 5: Piero della Francesca, *La Flagellation du Christ*, 1459-1460, tempera sur bois de peuplier, 58.4 x 81.5 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino (Italie)



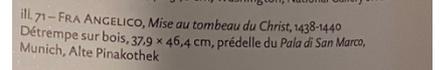
Figure 4: Silvestro Lega, *Après le déjeuner ou La Pergola*, 1868, Huile sur toile, 75 x 93 cm, Pinacoteca di Brera, Milan



ill. 73 – FRA ANGELICO, *La Visitation*, prédelle de l'Annonciation de Cortone, vers 1430  
Détrempe sur bois, Cortone, museo Diocesano



ill. 70 – DOMENICO VENEZIANO, *Saint Jean-Baptiste dans le désert*, vers 1445  
Détrempe sur bois, 28,4 x 31,8 cm, Washington, National Gallery of Art



ill. 71 – FRA ANGELICO, *Mise au tombeau du Christ*, 1438-1440  
Détrempe sur bois, 37,9 x 46,4 cm, prédelle du Pala di San Marco, Munich, Alte Pinakothek



Figure 6: Domenico Morelli, *Le corps des premiers martyrs chrétiens portés par les anges*, 1851, huile sur toile, 129 x 179.5 cm, Museo di Capodimonte, Naples

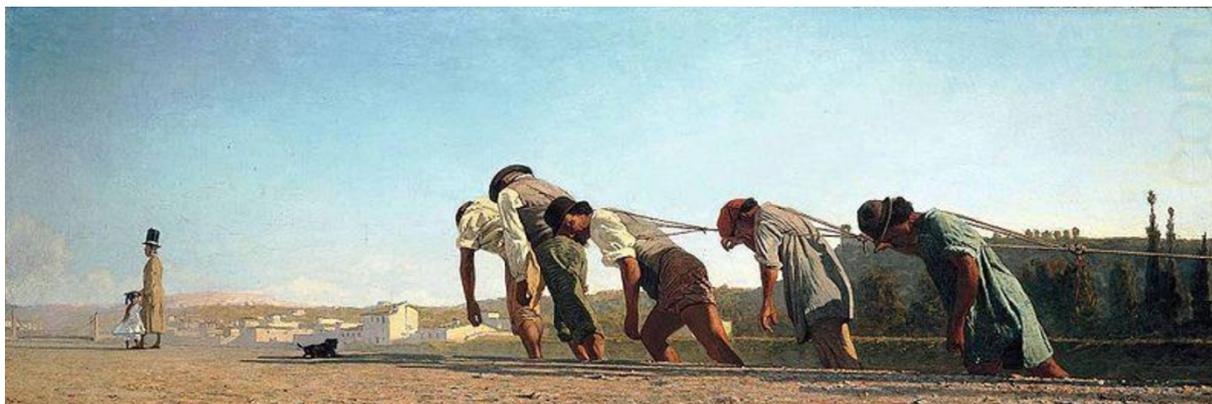


Figure 7: Telemaco Signorini, *Scène de halage dans le parc des Cascine à Florence*, 1864, huile sur toile, 54 x 173,2 cm, Collection particulière, court. of J.-L. Baroni Ltd



Figure 9: Giovanni Fattori, *Soldat démonté*, 1880, huile sur toile, 90 x 130 cm, Collection particulière

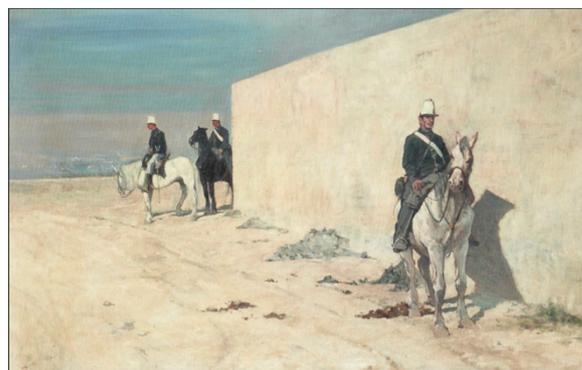


Figure 8: Giovanni Fattori, *La Sentinelle*, 1871, huile sur toile - 34,5 x 54,5 cm, Collection particulière



Figure 10: Giuseppe Pellizza da Volpedo *Il quarto stato*, 1901 Galleria Nazionale d'arte Moderna, Milano

## BIBLIOGRAPHIE

Carlo Giulio ARGAN, *L'arte moderna : 1770-1970*, Firenze : Sansoni, 1971 2ème édition.

Veronica FOSSER, *La fortuna espositiva dei Macchiaioli*, Tesi di Laurea Magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali, Università Ca' Foscari, Venezia, 2020/2021.

Corrado MALTESE, *Realismo e verismo nella pittura italiana dell'ottocento*, Milano : Fratelli Fabbri, 1967.

Michela PLUMBO, *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma: gli ordinamenti e l'attività didattica dal 1915 ad oggi*, Tesi di Laurea Magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali, Università Ca' Foscari, Venezia, 2020/2021.

Carlotta SORBA, « Risorgimento », *Les noms d'époque. De "Restauration" à "années de plomb"*, Paris : Gallimard, 2020, p. 55-76.

Marie-Paule VIAL (et al.), *Les Macchiaioli : des impressionnistes italiens ?* : [exposition au Musée national de l'Orangerie, Paris, du 10 avril au 22 juillet 2013 puis à la Galerie MAPFRE, Madrid, du 20 septembre 2013 au 15 janvier 2014], Paris : Skira-Flammarion 2013

Mostra di Filippo Palizzi e Domenico Morelli : 29 aprile-4 giugno 1961, Napoli, Villa comunale, Padiglione pompeiano : catalogo, Società promotrice di belle arti Slavator Rosa, [Lieu de publication non identifié] : [éditeur non identifié] Napoli : L'Arte tipografica 1961

D. VITTORINI, *Il verismo italiano*, Italica , Dec., 1945, Vol. 22, No. 4 (Dec., 1945), pp. 161-165, publié par: American Association of Teachers of Italian, consulté le 9.06.2023, url: <https://www.jstor.org/stable/476225>

Il Risorgimento italiano, consulté le 12.05.23, url: <https://www.studenti.it>

Encyclopédie universelle (en ligne), consulté le 18.05.23, url : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/les-macchiaioli/>

# Le Futurisme

---

## 1. Introduction

Le 20 février 1909 apparaît sur la première page du journal parisien *Figaro* l'article « Le Futurisme », un article écrit par le poète italien Filippo Tommaso Marinetti qui n'est pas passé inaperçu. Il s'agit du premier manifeste du Futurisme, un mouvement artistique qui s'étend au-delà du domaine littéraire, au domaine artistique<sup>1</sup>.

Le Futurisme est, avec le Cubisme et le Constructivisme, et l'un des mouvements artistiques le plus important dans les premières années du 20<sup>e</sup> siècle. Ces trois mouvements se développent dans des lieux différents, dans ce cas en Italie, le Cubisme en France et le Constructivisme en Russie. Les artistes de ces mouvements artistiques découvrent des nouvelles formes artistiques, élaborent des théories artistiques et ils expérimentent de nouvelles méthodes de travail<sup>2</sup>.

Le Futurisme peut être différencié en deux groupes : le « premier Futurisme » (terminé en 1916) et le « deuxième Futurisme », le quel apparaît après la Grande Guerre avec des caractéristiques différentes. Les idéologies du deuxième groupe ont cependant été condamnées en raison de leurs rapports étroits avec le fascisme. Outre à Marinetti d'autres artistes comme par exemple Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Gino Severini et Luigi Russolo faisaient partie du Futurisme (du « premier Futurisme »)<sup>3</sup>.

## 2. Le contexte historique

Dans l'esprit du Futurisme, ainsi que dans les autres Avant-gardes, il y a la volonté de créer une rupture avec la tradition. Leurs représentants veulent un changement aussi dans la société et pas seulement dans le monde artistique. Pour obtenir ce renouvellement ils s'éloignent de la tradition et ils rompent avec les formes artistiques conventionnelles<sup>4</sup>.

En ce qui concerne le contexte historique l'accent est mis sur l'industrialisation et le fort développement des machines, les quelles avaient provoqué aussi un changement dans la perception du temps. La réalité a été perçue dans une nouvelle manière, caractérisée par une nouvelle dynamique et vitesse<sup>5</sup>. Au centre de l'intérêt des Futuristes on ne trouve pas les objets techniques ou leurs fonctions techniques, mais la perception esthétique qui se développe en relation avec les machines. Ce qui signifie que les Futuristes ne s'occupent pas de la création d'un art fictionnel, mais de la réaction de l'industrialisation dans l'art<sup>6</sup>.

## 3. Le manifeste dans le *Figaro*

Pour les Futuristes la publication sur la première page du *Figaro* a été un moyen de communication important pour diffuser leurs idées et intentions à un large public. Il se révoltent contre certains modèles et idéologies de la société du temps, avec un sentiment provocateur et agressif qu'on le retrouve dans le manifeste de Marinetti<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Nilo: Il XX secolo, 1991. P.178.

<sup>2</sup> Nash: Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus. P.3.

<sup>3</sup> Nilo: Il XX secolo, 1991. P.178.

<sup>4</sup> Schieder: Die Zukunft der Avantgarde. Kunst und Politik im italienischen Futurismus 1909-1922, 2000. Pp.230-231.

<sup>5</sup> Mosse: The Political Culture of Italian Futurism, 1990. P.255

<sup>6</sup> Terrosi: Futurismo e postumano, 2009. P.263.

<sup>7</sup> Sissia, Einführungsvorlesung/ Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart: L'histoire de l'art au prisme des expositions. Des Salons aux Biennales d'art contemporain, Université de Fribourg, SP 2022.

Les Futuristes ont au début publié des articles dans un journal italien, mais celui qui a été publié dans le journal parisien a joué un rôle encore plus important. Dans les mois qui suivent la publication, le manifeste a été traduit dans plusieurs langues et publié dans différents pays, comme en Espagne, Russie et Roumanie<sup>8</sup>.

D'autres publications ont été publiées par le groupe. En 1912 Umberto Boccioni publie le manifeste sur la sculpture futuriste et en 1910 B. Pratella écrit un ouvrage sur la musique futuriste. Trois années plus tard A. Saniella publie un manifeste sur l'architecture futuriste et F. Marinetti écrit sur le théâtre futuriste<sup>9</sup>.

C'est important de considérer que le futurisme est le premier mouvement des Avant-gardes qui cherche internationalement un changement au profit de la modernité, pas seulement dans le monde de l'art, mais d'une manière générale dans tous les domaines de la vie, dans la peinture, dans la sculpture, dans la musique, dans le théâtre et cinéma, dans la politique et littérature. Les Futuristes cherchent d'entrer en contact direct avec un public plus large, en utilisant les nouvelles techniques de communications de masse de l'époque<sup>10</sup>. Le Futurisme a été un mouvement artistique international. Exhibitions et expositions ont eu lieu pas uniquement en Italie, mais aussi dans autres importants cités européennes, comme à Paris, Berlin, Amsterdam et à Moscou<sup>11</sup>.

#### 4. Abstract du « Manifeste du Futurisme »

« 1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.

2. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.

3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.

4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux, tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace.

5. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.

6. Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.

« Nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente. »

7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'œuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme.

8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles!...À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.

9. Nous voulons glorifier la guerre -seule hygiène du monde-, le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles idées qui tuent, et le mépris de la femme.

---

<sup>8</sup> Grilli: Une Offensive Médiatique Internationale. Le Lancement Du « Manifeste Du Futurisme »(1909), 2020. P.51-52.

<sup>9</sup> Schieder: Die Zukunft der Avantgarde. Kunst und Politik im italienischen Futurismus 1909-1922, 2000.

<sup>10</sup> Nilo: Il XX secolo, 1991. Pp.178-181.

<sup>11</sup> Nash: Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus. P.28.

10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.

11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes, électriques; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées; les ponts aux bonds de gymnastes lancés, sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés; les paquebots aventureux flairant l'horizon; les locomotives au grand poitrail qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux et le vol glissant des avions, dont l'hélice a des claquements de drapeaux et des applaudissements de foule enthousiaste.

C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le Futurisme, parce que nous voulons délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires.

L'Italie a été trop longtemps le marché des brocanteurs qui fournissaient au monde le mobilier de nos ancêtres, sans cesse renouvelé et soigneusement mitraillé pour simuler le travail des taretts vénérables. Nous voulons débarrasser l'Italie des musées innombrables qui la couvrent d'innombrables cimetières.

Musées, cimetières!... Identiques vraiment dans leur sinistre coudoisement de corps qui ne se connaissent pas. Dortoirs publics où l'on dort à jamais côte à côte avec des êtres haïs ou inconnus. Férocité réciproque des peintres et des sculpteurs s'entre-tuant à coups de lignes et de couleurs dans le même musée. Qu'on y fasse une visite chaque année comme on va voir ses morts une fois par an!... Nous pouvons bien l'admettre!... Qu'on dépose même des fleurs une fois par an aux pieds de la Joconde, nous le concevons!... Mais que l'on aille promener quotidiennement dans les musées nos tristesses, nos courages fragiles et notre inquiétude, nous ne l'admettons pas!...

Admirer un vieux tableau, c'est verser notre sensibilité dans une urne funéraire au lieu de la lancer en avant par jets violents de création et d'action. Voulez-vous donc gâcher ainsi vos meilleures forces dans une admiration inutile du passé, dont vous sortez forcément épuisés, amoindris, piétinés?

[...]

Par F.-T. Marinetti »<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Bonniel: Le Figaro publie en Une le manifeste du Futurisme le 20 février 1909, 2019. <https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2019/02/19/26010-20190219ARTFIG00263--le-figaro-publie-en-une-le-manifeste-du-futurisme-le-20-fevrier-1909.php> (21.04.2023)

## 5. Annexe

### 5.1. Werke



Fig. 1: Boccioni Umberto, "Cavallo + Cavaliere + Caseggiato. Paesaggio Urbano", 1913-14, huile sur toile, 105 cm x 135 cm, Galleria Nazionale di Arte Moderna Roma.



Fig. 2: Boccioni Umberto, "Antigratzioso. Ritratto femminile", 1912-13, plâtre patiné, 58x50x40 cm, Galleria Nazionale die Arte Moderna Roma.

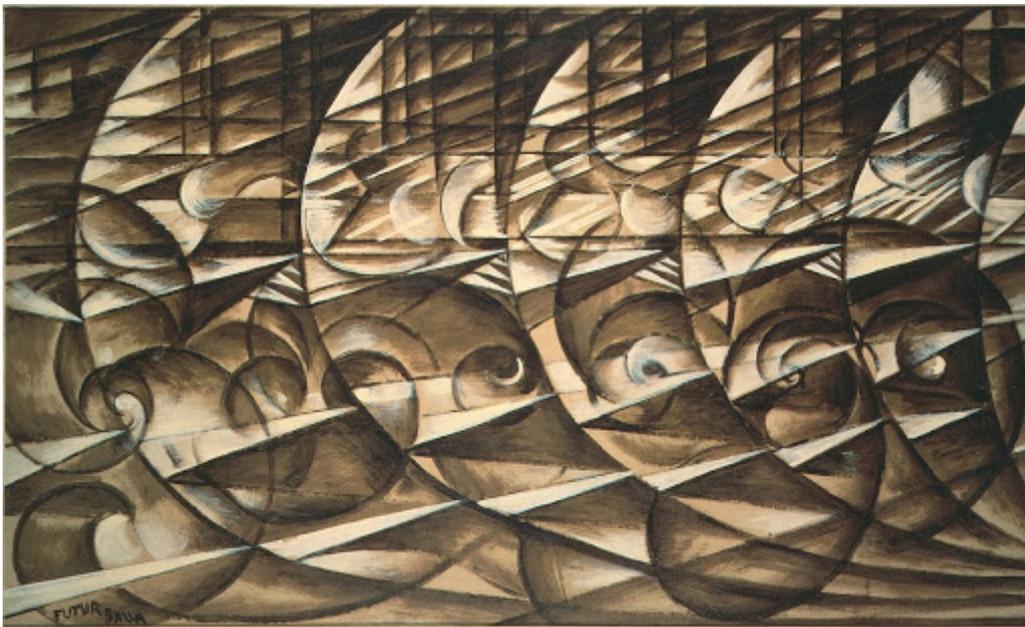


Fig. 3: Balla Giacomo, "Espansione dinamica + velocità", 1913-14, peinture et vernis sur papier, 64 cm x 106 cm, Galleria Nazionale di Arte Moderna Roma.



Fig. 4: Umberto Boccioni, "Forme uniche della continuità dello spazio", 1913, 111,2x88,5x40 cm, Museum of Modern Art, New York.



Fig. 5: Umberto Boccioni, "Forme uniche della continuità dello spazio", 1913, 111,2x88,5x40 cm, Museum of Modern Art, New York.

## 5.2. Bibliographie

Bonniel, Marie-Aude: Le Figaro publie en Une le manifeste du Futurisme le 20 février 1909, LEFIGARO, 19.02.2019, <<https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2019/02/19/26010-20190219ARTFIG00263--le-figaro-publie-en-une-le-manifeste-du-futurisme-le-20-fevrier-1909.php>>, consulté le: 21.04.2023.

Grilli, Elisa: Une Offensive Médiatique Internationale. Le Lancement Du « Manifeste Du Futurisme »(1909), in: Revue d'Histoire littéraire de la France 120 (1), 2020, pp. 45–58.

Longhi, Roberto: Boccioni e il futurismo, Milano 2016 (Miniature 114).

Mario, Nilo: Il XX secolo, Bd. 9 / 10, Novara 1991 (Storia Universale dell'arte).

Mosse, George L.: The Political Culture of Italian Futurism: A General Perspective, in: Journal of Contemporary History 25 (2/3), 1990, pp. 253–268.

Nash, J.M.: Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus, München/ Zürich o. D. (Vollständige Taschenbuchausgabe 385).

Palazzeschi, Aldo; Brunu, Gianfranco: L'opera completa di Boccioni, Milano 1969 (I classici d'arte).

Schieder, Wolfgang: Die Zukunft der Avantgarde. Kunst und Politik im italienischen Futurismus 1909-1922, in: Geschichte und Gesellschaft. Sonderheft 18, 2000, pp. 229–243.

Sissia, Julie, Einführungsvorlesung/ Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart: L'histoire de l'art au prisme des expositions. Des Salons aux Biennales d'art contemporain, Université de Fribourg, SP 2022.

Terrosi, Roberto: Futurismo e postumano, in: Annali d'Italianistica 27, 2009, pp. 263–273.

Verzotti, Giorgio: Boccioni, catalogo completo, Firenze 1989 (I Gigli dell'arte. Archivi di arte antica e moderna 8).

# ARTE POVERA

## Définition et présentation

Le nom « Arte Povera » est apparu pour la première dans un texte rédigé par le critique d'art Germano Celant qui accompagnait l'exposition « Arte Povera - IM Spazio » à la Galleria La Bertesca de Gênes en septembre 1967. Le terme a été repris par Celant à partir du manifeste intitulé « Vers un théâtre pauvre » du metteur en scène de théâtre expérimental polonais Jerzy Grotowsky, publié quelques mois plus tôt, en avril 1967. Les artistes exposés à la galerie La Bertesca étaient : Alighiero Boëtti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali et Emilio Prini<sup>1</sup>. Deux mois plus tard, Celant publie un texte (considéré aujourd'hui comme un manifeste) intitulé *Arte Povera. Appunti per una Guerriglia* (**annexe 1**) paru dans le numéro de novembre-décembre 1967 de la revue *Flash Art*<sup>2</sup>. A cette occasion, le critique d'art élargit son champ d'artistes. Aux six artistes sélectionnés pour l'exposition de Gênes (cités plus haut), il en ajoute six autres : Giovanni Anselmo, Piero Gilardi, Mario Merz, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto et Gilberto Zorio. Au cours des quatre années suivantes, quatre artistes supplémentaires occuperont également un place importante dans le mouvement : Pier Paolo Calzolari, Mario Ceroli, Marisa Merz et Giuseppe Penone<sup>3</sup>.

*Arte Povera. Appunti per una Guerriglia* représente un premier axe important du label lancé par Germano Celant quelques mois plus tôt à l'occasion de l'exposition à la Galleria La Bertesca. Le travail des artistes de l'exposition est présenté comme une forme de rébellion contre le « système ». Germano Celant prône ainsi une opposition forte à ce qu'il définit lui-même comme « l'art riche » incarné par les courants Pop, Op et Minimal<sup>4</sup> :

“In a context dominated by technological inventions and imitations, one finds oneself faced by one of two choices: either a kleptomaniac reliance on the system and the use of codified and artificial languages in comfortable dialogue with existing structures, both social and private, the acceptance of ideology and its pseudo-analyses, an osmosis into all the apparent revolutions that are immediately reabsorbed, the subordination of one's work to the abstract (op) microcosm or to the socio-cultural (pop) and formal (primary structures) macrocosm; or, entirely at the other extreme, an option for free and individual self-development.”<sup>5</sup>

Il présente ainsi une dichotomie forte entre, d'un côté, « un'arte complessa »<sup>6</sup> de l'autre, « un'arte povera »<sup>7</sup>. L'attitude qu'il qualifie de « riche » ou « complexe » est liée aux instruments et informations qu'offre le système : c'est une attitude qui imite et médiatise le réel, ce qui crée une forte séparation entre l'art et la vie et entre le public et le privé. De l'autre côté, la recherche « pauvre » vise quant à elle à abolir toute séparation entre l'art et la vie, et refuse le dialogue avec les systèmes sociaux et culturel. L'art « pauvre » ou « simple »

<sup>1</sup> Morris *et al.* 2002, p. 10.

<sup>2</sup> Celant 1967.

<sup>3</sup> Morris *et al.* 2002, p. 10.

<sup>4</sup> Cuomo 2017 (online).

<sup>5</sup> Celant 1967, traduit de l'italien par Henry Martin 2020 (online).

<sup>6</sup> Celant 1967.

<sup>7</sup> Celant 1967.

veut se présenter comme une nouvelle manière de vivre dans un monde où le système est tout et partout<sup>8</sup>. Le but pour Celant, c'est la libération de l'artiste par rapport au système auquel il est toujours rattaché. Il écrit alors : « Uscire dal sistema vuol dire rivoluzione »<sup>9</sup> (« Sortir du système, c'est faire la révolution »).

Bien que l'année de référence de l'Arte Povera soit 1967, le mouvement s'était déjà développé plus tôt, de 1964 à 1966. Ce développement se caractérise par plusieurs éléments : une remise en question de l'imagerie consumériste du Pop Art, une volonté d'abolition de l'exaltation des produits de consommation et une remise en cause de tout système rigide conditionné par des restrictions et refoulements sensoriels et comportementaux<sup>10</sup>. Les artistes de l'Arte Povera, avec des degrés variés d'engagement politique, pensent qu'aucun objet, même si ce dernier est singulier ou non traditionnel, ne peut échapper aux conditions du marché (de l'art) capitaliste. Ils ont donc été associés à l'utilisation de matières premières tirées de la nature, comme la terre, la pierre, le bois, la cire, les animaux, etc. Mais en réalité, les artistes utilisaient des matériaux très variés comprenant le plastique, les métaux ou encore le néon (**figs. 5, 8, 12, 13**). Ils cherchaient surtout à représenter, par le matériau, la notion d'imprévu et de spontanéité<sup>11</sup>. De manière générale, les artistes du mouvement se débattent entre modernisme et tradition, tout en rejetant l'innovation qui exprime pour eux une attitude productiviste et consumériste<sup>12</sup>. Le travail des artistes de l'Arte Povera a été éclairé par des perspectives phénoménologiques et empiriques, et les artistes emploient des techniques et processus simples pour générer des expériences significatives<sup>13</sup>. L'attention portée aux matériaux souples et fluides est une constante de l'Arte Povera, qui ne veut pas rester prisonnier des formes finies, mais qui se déplace au contraire dans le « format »<sup>14</sup>. Parallèlement, le phénomène du temps est omniprésent et se présente sous des formes diverses. Il peut être considéré comme un thème fondamental et unifiant, qui se retrouve chez plusieurs artistes du mouvement, comme chez Pistoletto ou Boetti (**figs. 1 et 2**)<sup>15</sup>. Enfin, l'Arte Povera veut concevoir l'œuvre d'art non plus comme un fait clos et figé, mais comme une chose ouverte, vivante et mutante. L'observateur n'est donc plus dans une contemplation passive d'un produit esthétique, mais il est invité à participer et à entrer en contact avec l'œuvre qui atteint un caractère performatif et vit à la fois dans l'espace et dans le temps (**figs. 3, 4, 6, 7**)<sup>16</sup>.

## L'Italie de 1960-1970

L'Arte Povera s'est développé surtout dans les villes de Turin, Milan et Rome, qui étaient alors les forces motrices de l'Italie, où la confiance envers l'industrie était la plus forte. C'étaient également des lieux de pouvoir politique et financier : Turin était le siège de FIAT, l'entreprise la plus importante d'Italie, Milan était le lieu où était basée la Bourse italienne et

<sup>8</sup> Celant 1967.

<sup>9</sup> Celant 1967.

<sup>10</sup> Celant 2012, p. 4.

<sup>11</sup> Pinkus 2009, p. 65.

<sup>12</sup> Morris *et al.* 2002, p. 21.

<sup>13</sup> Morris *et al.* 2002, p. 21.

<sup>14</sup> Celant 2012, p. 5.

<sup>15</sup> Goetz *et al.* 2012, p. 20.

<sup>16</sup> Celant 2012, p. 4.

Rome était le siège du parlement, du gouvernement et de Cinecittà (complexe de studio cinématographiques)<sup>17</sup>. Cependant, l'Italie était considérée comme un pays pauvre dans les années 1960. C'était un pays qui, après des années d'espoir et après le financement d'après-guerre, avait cru qu'il pouvait devenir un pays riche, mais qui a été fortement perturbé notamment par la rapide migration de la population de la campagne vers la ville ainsi que par le sous-développement du Sud et son impact sur l'économie de tout le pays. L'économie des régions du nord de l'Italie étaient alignées quant à elles sur celle de la Suisse, la région la plus riche de l'Europe. Le retard italien peut donc s'expliquer en partie par le manque de détermination (présent déjà avant la naissance du fascisme) pour résoudre le fossé économique entre le nord et le sud<sup>18</sup>.

On ne peut parler de l'Arte Povera sans le remettre dans le contexte des mouvements universitaires en Italie en 1967-1968. Pendant le premier semestre de 1967, des révoltes et des manifestations ont lieu contre le projet de loi du ministre de l'Instruction publique, Luigi Gui, qui veut instaurer de nouveaux critères d'accès aux universités et mettre en place une structure plus hiérarchique et rigide. Très rapidement les manifestations étudiantes mettent en avant des contestations plus générales contre les structures et méthodes d'enseignement ainsi que la condition de l'étudiant. La publication du manifeste de Celant « Arte Povera. Appunti per una Guerriglia » (écrit autour du 23 novembre) coïncidait avec les deux premières occupations d'université : celle de l'université Cattolica de Milan (17 novembre) et celle de l'université de Turin (27 novembre)<sup>19</sup>.

Lorsque Celant publie son manifeste en 1967, il se retrouve ainsi à appliquer des termes comme « Guérilla » issu du contexte des rébellions sud-américaines, pour parler de l'Italie, qui avait des problèmes similaires : un manque de développement causé par la persistance de la société rurale liée au conservatisme catholique et par l'interférence des Etats-Unis<sup>20</sup>. Il fallait s'affranchir selon Celant de la consommation présentée comme une réponse à tout et adhérer à un développement libre et individuel hors du système<sup>21</sup>. Ce besoin était d'autant plus complexe et nécessaire en Italie dans les années 60, où la consommation à l'américaine coexistait avec la tradition rurale du foyer familial italien, qui continuait à garder son importance au sein du peuple. La croissance de la consommation de masse et l'industrialisation était d'une certaine manière contrée en Italie, par la survivance des habitudes rurales. Et cela se retrouve par exemple dans l'œuvre *Un metro cubo di terra* (**figs. 10 et 11**) de Pino Pascali ou dans les arbres de Penone (**fig.7**) qui montrent comment l'Arte Povera tentait de s'opposer à l'idée de l'art comme marchandise<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> Goetz *et al.* 2012, p. 37.

<sup>18</sup> Goetz *et al.* 2012, p. 38.

<sup>19</sup> Galimberti 2018, p. 8.

<sup>20</sup> Après la guerre, le plan Marshal avait aidé l'Italie à se reconstruire et à devenir un marché et allié des Etats-Unis.

<sup>21</sup> Celant 1967.

<sup>22</sup> Goetz *et al.* 2012, p. 42.

## Dates/expositions/publications importantes

- **Juin 1967** : exposition « Fuoco, Immagine, Acqua, Terra » organisée par Alberto Boatto et Maurizio Calvesi à la galerie l'Attico de Rome.
- **Septembre 1967** : première apparition du terme « Arte Povera » dans le texte de Germano Celant accompagnant l'exposition « *Arte povera e IM Spazio* » à la Galleria La Bertesca de Gênes.
- **Novembre 1967** : publication de Dans l'article « Arte Povera. Appunti per una Guerriglia » de Germano Celant dans la revue *Flash Art*.
- **1968** : Le collectionneur Marcello Rumma organise un trop d'expositions annuelles à Amalfi ; le dernier est curaté par Germano Celant.
- **1969** : exposition collective « Op losse schroeven : Situations en cryptostructuren » organisée par Wim Beeren pour le Stedelijk d'Amsterdam.  
**1969** : exposition collective (à Berne, ensuite en Allemagne et Grande Bretagne) « In Your Head: When Attitudes Become Form » organisée par Harald Szeemann.
- **Mai 1970** : exposition « Between Man and Matter » organisée par Yusuke Nakahara à Tokyo, Nagoya puis Fukuoka, dans laquelle les œuvres de Fabro, Kounellis, Mario Merz, Pistoletto et Zorio étaient représentées.
- **Mai 1970** : exposition « Processi di pensiero visualizzati : Junge italienische Avantgarde » organisée par Jean-Christophe Ammann au Kunstmuseum de Lucerne.
- **Juin 1970** : exposition « Art conceptuel, Arte Povera, Land Art » organisée par Celant à la Galleria Civica d'Arte de Turin.
- **Septembre 1970** : exposition « Information » organisée par Kynaston MyShine au MOMA à New York.
- **Mai 1971** : exposition « Arte Povera : 13 italienische Künstler » au Kunstraum de Munich.
- **1984** : exposition « Coerenza in coerenza » organisée par Germano Celant au Mole Antonelliana à Turin.
- **Janvier 1985**: exposition « Del Arte Povera a 1985 » au Palacio Cristal et au Palacio Velazquez à Madrid.
- **Octobre 1985**: exposition « The Knot: Arte Povera au P.S.I » au P.S. I, Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, New York.

## IMAGES

[La majorité des images seront discutés et analysées lors de la présentation orale, en guise de support de comparaison aux œuvres que nous verrons sur place].



**Fig.1:** Michelangelo Pistoletto, *Vénus aux chiffons*, 1967, ciment, mica et chiffons.



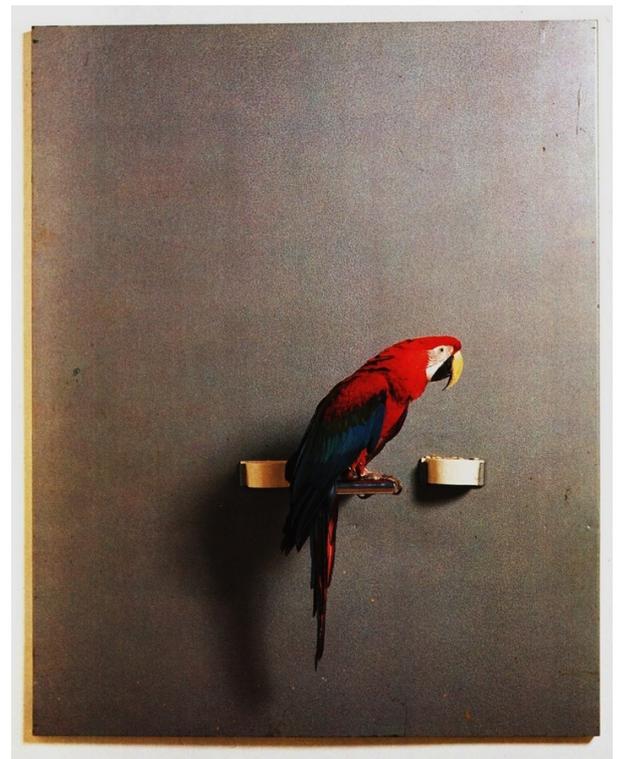
**Fig.2:** Alighiero Boetti, *Oggi venerdì ventisette marzo millenovecento settanta*, scrittura simultanea a due mani su parete, 1970.



**Fig.3:** Giulio Paolini, *Elegia*, 1969, moulage en plâtre avec graffment de miroir.



**Fig.4 :** Giovanni Anselmo, *Direzione*, 1966-67, Granit, boussole avec une aiguille aimantée, d'une punaise et d'une plaque de verre, 16 x 220 x 101 cm, Centre Pompidou, Paris.



**Fig.5 :** Jannis Kounellis, *Papagallo*, 1967, installation avec plaque de métal et perroquet.



Fig.6: Giuseppe Penone, *Pane alfabeto*, 1969, pain et acier.



Fig.7: Giuseppe Penone, *Albero di 3,50 metri*, 1970, bois de mélèze.

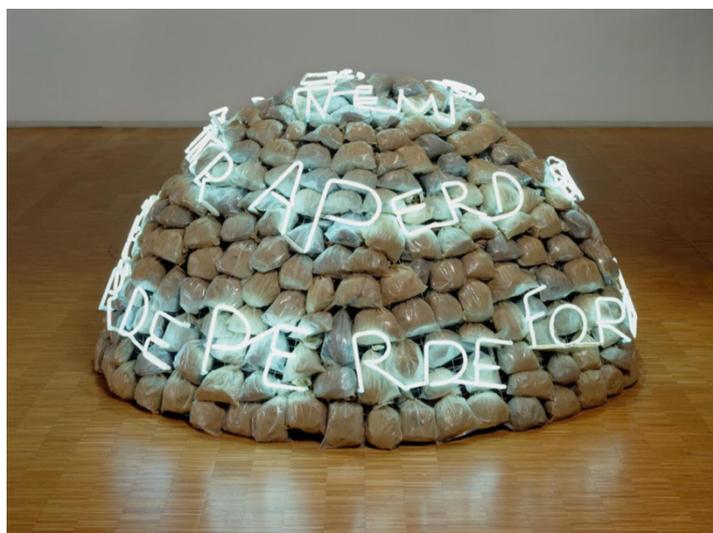
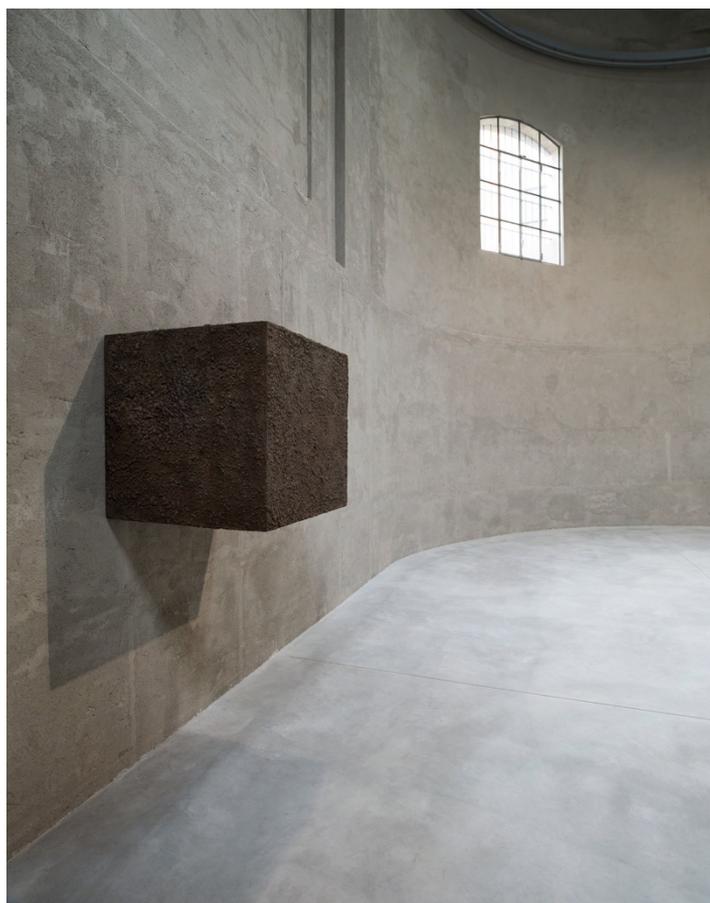


Fig. 8 : Mario Merz, *Igloo di Giap*, 1968, Cage de fer, sacs en plastique remplis d'argile, néon, batteries, accumulateurs, 120 cm de diamètre, Centre Pompidou, Paris.



Fig. 9 : Pino Pascali, *Balla di fieno*, 1967, paille sur planche de bois et fils de fer, GNAM-Galleria nazionale d'arte moderna, Rome.



**Fig.10:** Pino Pascali, *Un metro cubo di terra*, 1967.



**Fig. 11:** Inauguration de l'exposition *Arte Povera* à la Galleria de'Foscherari, Bologne, 1968.



**Fig. 12 :** Pino Pascali, *Large Female Pelvis, or Mons Veneris*, 1964, acrylique sur toile sur construction en bois, 185x250x22 cm, Finarte casa d'Aste, Milan.



**Fig.13:** Giulio Paolini, *Senza Titolo (Plakat Carton)*, 1962.



2- Germano Celant, "Notes on a guerrilla war", in: *Flash Art* [1967], traduction de Martin Henry [en ligne], 2020, consulté le 11 juin 2023: <https://flash---art.com/article/germano-celant-arte-povera-notes-on-a-guerrilla-war/>

First comes the human being and then the system, or that's how it was in antiquity. Today, however, society presumes to make pre-packaged human beings, ready for consumption. Anyone can propose reform, criticize, violate, and demystify, but always with the obligation to remain within the system. It is forbidden to be free. Once you create an object, you always have to remain by its side. That's what the system commands. This expectation is never to be frustrated, and once an individual has assumed a role, he has to continue to perform it until death. Each of his gestures has to be absolutely consistent with his behavior in the past and has to foreshadow his future. **To exist from outside the system amounts to revolution.**

The artist, the new apprentice jester, is thus called upon to produce fine commercial merchandise, offering satisfaction to sophisticated palates. Once he has an idea, he has to live for it and on it. Mass production mentality forces him to produce a single object that satisfies the market to the point of saturation. He is not allowed simply to create the object and then to abandon it to its destiny. He has to follow up on it, justify it, introduce it into the channels of distribution, turning himself as artist into a substitute for an assembly line. No longer a stimulator, technician, or specialist of discovery, he becomes a cog in a mechanism. His behavior is conditioned into never offering more than a 'correction' to the world, perfecting its social structures but never modifying or revolutionizing them. Even though he rejects consumer society, he discovers himself one of its producers. Freedom is an empty word. The artist ties himself down to history, or rather to a program, and exists from the present. He never creates a project, and seeks only integration. In order to 'invent,' he is forced to act like a kleptomaniac and to serve himself at the font of the other linguistic systems. But what was Marcel Duchamp all about? Certainly he wasn't interested in satisfying the system. Existence, as far as he was concerned, could only mean, and continues to mean, to play the game of chess (where the knight never moves in straight lines) and to make his own choices, never waiting simply to be chosen. The system tried several times to seek him out, but he was never to be found where the system expected to find him.

**In a context dominated by technological inventions and imitations, one finds oneself faced by one of two choices: either a kleptomaniac reliance on the system and the use of codified and artificial languages in comfortable dialogue with existing structures, both social and private, the acceptance of ideology and its pseudo-analyses, an osmosis into all the apparent revolutions that are immediately reabsorbed, the subordination of one's work to the abstract (op) microcosm or to the socio-cultural (pop) and formal (primary structures) macrocosm; or, entirely at the other extreme, an option for free and individual self-development.**

Over there a complex art, over here a poor art, committed to contingency, to events, to the non-historical, to the present — "we are never entirely the contemporaries of our present" (Jules Régis Debray), to an anthropological viewpoint, to the 'real' man (Karl Marx), and to the hope (in fact now the certainty) of being able to shake entirely free of every visual discourse that presents itself as univocal and consistent. Consistency is a dogma that has to be transgressed, and the univocal belongs to the individual and not to 'his' images and products. A new attitude for taking repossession of a 'real' dominion over our existence leads the artist towards continual forays outside of the places assigned to him, eradicating the cliché that society has stamped on his wrist. No longer among the ranks of the exploited, the artist becomes a guerrilla fighter, capable of choosing his places of battle and with the advantages conferred by mobility, surprising and striking, rather than the other way around.

So on the one hand, we have an attitude to be defined as 'rich' since it is osmotically connected to the enormous instrumental and informational possibilities that the system offers; an attitude that imitates and mediates the real creates the dichotomy between art and life, public behavior and private life. And on the other hand, we have 'poor' research, intent upon the identification of the individual in his actions, of the individual in his behavior, thus eliminating all separation between these two levels of existence. This is a way of being that asks only for essential information, that refuses dialogue with both the social and the cultural systems, and that aspires to present itself as something sudden and unforeseen with respect to conventional expectations: an asystematic way of living in a world where the system is everything. Such an attitude (which

obviously doesn't see itself in contrast to any particular form of research, since rather than a school it is a way of behavior and even committed to the avoidance of competition so as not once again to fall into an integration, into the laws of the system or into any kind of dialogue with it) — such an attitude is intent upon retrieving the factual significance of the emerging meaning of human life. It's a question of an identification between man and nature, but with none of the theological purposes of the medieval narrator-narratum; the intention, quite to the contrary, is pragmatic, and the goal is liberation, rather than any addition of ideas or objects to the world as it presents itself today. Hence, there's an abolition of all positions couched in terms of categories (either "pop" or "op" or "primary structures") in favor of a focalization of gestures that add nothing to our refinements of perception, that don't contrapose themselves as art to life, that don't lead to the fracture and creation of two different planes of the ego and the world, and that live instead as self-sufficient social gestures, or as formative, compositive, and antisystematic liberations, intent upon the identification of the world and the human individual.

The shift that has to be brought about is thus the return to limited and ancillary projects where the human being is the fulcrum and the fire of research, in replacement of the medium and the instrument. The man is the message, to paraphrase Marshall McLuhan. Freedom, in the visual arts, is an all-contaminating germ. The artist refuses all labels and finds identification only with himself.

Ever since 1964, Michelangelo Pistoletto (like Andy Warhol, Enzo Mari, and Jerzy Grotowski) has thus given himself over to the problem of a freedom of language no longer connected to the system or to any kind of visual consistency; he's concerned, instead, with 'interior' consistency, and in 1966 he produced a series of extremely 'poor' works: a Christmas manger, a cardboard well with torn canvas at its center, a showcase for clothing, a structure for conversing standing up and a structure for conversing sitting down, a table made of picture frames and paintings, a giant-sized photograph of Jasper Johns, and a mercury light. This work is committed to the registration of "the irrepeatability of every instant" (Pistoletto), and it presupposes the rejection of any and all systems and of all codified expectations. A free mode of action, unforeseeable and without restraints (in 1967, a sarcophagus, a house painted with great chromatic freedom, a sphere of compressed newspaper, a body covered with mica) and franchised to frustrate expectations, which allows Pistoletto always to straddle the borderline between art and life.

This revolutionary way of existence turns into the Reign of Terror with Boetti, Zorio, Anselmo, Piacentino, Gilardi, Prini, Merz, Kounellis, Paolini and Pascali, all of whom are artists whose modes of action pose the problem of this recovery of free self-determination.

**Paolini** thus emphasizes the empirical rather than the speculative nature of his work, underlining the factual given, the physical presence of the object, and the behavior of the individual with respect to the system of painting. His superimpositions of idea and image lead him to a *prise de pouvoir* with respect to such elementary instruments (not yet directioned or systemized) as canvas, color, and space (which becomes by now the space of the world). The linguistic components of painting thus return into the field as primary, aniconic paradigms, free from every system of iconological collocation. They are elements of a self-construction never enchained to the image to be realized, and they present themselves instead as 'imitations' of themselves.

With **Pino Pascali** and Jannis Kounellis, a sensuality of behavioral orientations steps up onto the altar. The immediate realization of sensations has led Pascali, in the course of just a few years, to pass from female torsos to walls, cannons, mythical animals, boats, the sea, puddles, blocks of earth and plowed fields. His free-wheeling attitude is clear, and why should he tie himself down to any one product? Each of the elements he touches is in fact a natural synecdoche of his whole life process and of his perceptual and plastic sensibility, so why should it become a paradigm? It is much the same with Kounellis; struck by the richness of his existence, he recuperates artistic gesture in feeding bird food to birds, in detaching roses from a painting, and he loves to surround himself with banal but natural objects like coal, cotton, or a parrot. Everything is reduced to a concrete knowledge that struggles against all conceptual reductions of itself, and the important thing for Kounellis is to focus on the fact that Kounellis is alive and the rest of the world can go to hell.

Suffocated by the polyurethane of his 'nature-carpets,' Piero Gilardi became aware of existential urgency that led him, in 1966 (the 'inhabitable art' exhibition with Gian Enzo Sperone), to the realization of objects that are no longer a mediated or mimetic concretization of his functional and instrumental modes of behavior:

we find ourselves faced with his pack-saddle, his wheelbarrow, his saw, his ladder. For those who know an 'operative' Gilardi, these are his symbols.

Tautology is the first instrument for taking possession of the real, since it's through the elimination of superstructures that one begins again to have awareness of the present and of the world.

Luciano Fabro, in the course of a year, is thus to be seen performing two or three acts that take possession of reality. The difficulty of knowledge, or of taking possession of things, is enormous: conditioning prevents us from seeing a pavement, a corner, or a daily space, and Fabro repropose the rediscovery of a pavement, a corner, or the axis that unites the floor and ceiling of a room. He's not worried about satisfying the system, and intends instead to disembowel it.

In much the same way, Alighiero Boetti reinvents the inventions of human beings. His gestures are no longer an accumulation or an interweaving of signs, but the signs of accumulation and of interweaving. They posit themselves as an immediate understanding of every gestural archetype, and of every primitive invention. They are univocal gestures that comport "all the possible formative and organizational processes," freed of all historical or social contingencies. And it's only a short step from Boetti's gestural annotations to the parametrical and spatial annotations of Emilio Prini. A room is, and resounds with, four corners, a man remains blocked in a meter-long stride, a floor turns into stairs, a chair is a flat image; each of Prini's gestures concludes by simply presenting itself. Dominion becomes the prerogative of the man with 'n' senses.

Autonomy holds unchallenged mastery with Gianni Piacentino. His 'monumental' compositions impose themselves as an open challenge to the conventions of space and ambientation. It's impossible to reorganize them, to collocate them, or to bend them to any habitual spatial code; in spite of their making themselves chromatically available, even to the point of flattering the refinement of the viewer's perceptions, they finally flee away from us. Just as light flees, or the world itself. If we want to possess such things, we have to call them to a halt in the very moment we encounter them. Mario Merz thus violates objects and reality with neon tubings. He has a dramatic and frightening way of nailing things down. He performs a constant sacrifice of the banal, everyday object, as though it were a newfound Christ (the cult of the object is a new religio). Having found his nail, Merz becomes the system's philistine and crucifies the world.

The 'poverty' of Giovanni Anselmo's action is more subtle. Precariousness is what calls itself to attention here. His objects live within the moment in which they are composed and assembled and have no existence as immutable objects. To re-exist, they have to be re-composed, which means that their existence depends upon our interventions and behavior. Rather than autonomous products, they are unstable, and alive in relationship with our own lives.

Finally, there are Gilberto Zorio's expressive entities, as visual emphaticizations of an unstable event. Thus the violence of his scaffold tubing, pigments and cements dialogs with the precariousness of time, with the subtle instability of the grille that's about to fall onto the chair, with the slow crystallization of the salt water, with the incredible resistance of elastic cords in relationship to a structure in steel. This makes for a disconcerting coexistence of brute force and existential precariousness, thus undermining the very possibility of all affirmations and reminding us that every 'thing' is precarious: it's enough to act against its breaking point and it will inevitably collapse. Why don't we try it with the world itself?

Today, November 23, 1967, I run into Icaro and Ceroli and they confirm that these attitudes are now the common property of any number of artists: Alviani, Scheggi, Bonalumi, Colombo, Simonetti, Castellani, Bignardi, Marotta, De Vecchi, Tacchi, Boriani, Mondino, Nespolo. Gaps find their way into the text even while it is getting itself written. The guerrilla war, in fact, has already begun.