

1943-1953 : LA SCULPTURE DE PICASSO EN ITALIE

Catherine Zappia • Colloque Picasso Sculptures • 26 mars 2016

Enrico Prampolini, qui avait connu Picasso à Rome en 1917, écrit le 5 août 1945, juste à la Libération : « Mon cher Picasso je ne sais pas si, dans cette tragique parenthèse que nous avons vécu, vous avez reçu mes messages d'amitié. [...] Ci-joint vous trouverez un très modeste hommage publié dans la période de la Résistance. » Il s'agit de *Picasso Scultore*, écrit en 1942 et publié à Rome l'année suivante¹. Si l'on se souvient que le livre de Kahnweiler, *Les Sculptures de Picasso*, date de 1949, le choix de Prampolini représente une grande nouveauté et va même anticiper le large débat commencé en Italie en 1945, avec le texte d'Arturo Martini, *La scultura lingua morta*, attaquant la rhétorique monumentale.

En Italie, où l'on s'intéresse à Picasso depuis 1909, quand Soffici écrivait sur lui dans *La Voce*, seuls Cipriano Efisio Oppo en 1932 et Aniceto del Massa en 1933 ont fait auparavant allusion à sa sculpture. Prampolini le rappelle lui-même dans son texte : « *Poiché una vasta letteratura internazionale ha già commentato, ampiamente, l'opera di Picasso pittore, noi intendiamo in sintesi, illustrare – avanti lettera – l'opera di Picasso scultore*². » Il reconnaît au maître un « *forte sentimento plastico* » consolidé grâce au « *mondo delle apparenze classiche* ». C'est encore Prampolini qui insiste sur la dette de Picasso envers l'Italie et évoque la visite faite ensemble, en 1917, dans les galeries de sculpture du Vatican, où Raphaël et Michel-Ange lui ont appris les concepts de l'humanisme et de la Renaissance et « *i giganti della scultura antica il senso unitario della monumentalità spaziale*³ » (fig. 1).

Installé à Paris dans les années 1920, Prampolini se lie, lui aussi, aux surréalistes. Il revoit Picasso et son

œuvre et peut donc écrire : « *Le sue culture partono dalla natura e ritornano alla natura*⁴ », et montrer que, depuis 1928, l'intérêt de Picasso pour la sculpture est constant, comme en témoigne la série de dessins *Une anatomie* de 1933.

Dans l'Italie de l'immédiate après-guerre, exception faite de la Biennale de Venise (1948) où l'on peut enfin voir sa peinture, Picasso est connu seulement par ses œuvres graphiques et ses céramiques. En février 1949 Prampolini, toujours lui, se chargera d'organiser la première exposition romaine de l'œuvre graphique de Picasso, exposition qui ira ensuite à Milan, Turin, Gênes et Florence. Le compte-rendu d'une de ces manifestations paraîtra dans *Emporium*⁵, la plus importante revue d'art en Italie, attentive à l'art contemporain étranger et notamment à Picasso, même durant la période fasciste. Vers la fin des années 1940, Picasso se voit reproché d'être à l'origine de tous les maux de l'art italien, et même ceux qui, jusqu'alors, comptaient parmi ses amis, notamment Soffici ou Carrà, critiquent les nouveautés de son langage, sans parler, plus tard, de ses opinions politiques. Aussi, même à l'époque, l'œuvre de Picasso suscite l'indignation des bien-pensants, tant pour ses innovations que pour ses choix politiques. Non seulement la droite, mais aussi les radicaux les plus à gauche n'acceptent pas son art, et les plus modérés d'entre eux ont tendance à en donner une lecture strictement réaliste. Il ne faut pas oublier que même en Italie le jdanovisme prospérait, fortement soutenu par Togliatti, chef du PCI.

Aussi, quand en 1949 à Milan l'importante galerie Il Milione expose dix tableaux de Picasso⁶, Attilio Podestà, directeur d'Emporium, souligne l'événement :

« *Battaglia grossa attorno a questi dieci quadri, quale non si era più vista a Milano da molto tempo*⁷. » Et l'année suivante Umbro Apollonio, revenant sur la Biennale de 1948, qui avait même suscité un débat parlementaire, écrit⁸ : « *Una personale di Picasso, vuol dire essere fatti segno a ogni insulto per corruzione dei più sacri sentimenti patri ed umani, per attentati alla civiltà ; e vuol dire vedere irriso dai più ingenui e presuntuosi parlamentari un artista del nostro tempo. A questi parlamentari tanto solleciti della salute pubblica, la storia nulla ha insegnato : che gli uomini ufficiali, cioè, mai nulla hanno fatto per l'arte, e sopra tutto che mai essi hanno avuto il potere di mutare il corso della vita spirituale con le loro proteste e i loro consigli*⁹. »

En revanche, les plus avisés, en organisant des expositions, avaient comme but d'obtenir quelques œuvres du maître. Les communistes, en particulier, osaient déranger le « camarade » Picasso pour les obtenir.

Pour la revue *Emporium*, Giulia Veronese va signer la plupart des articles consacrés à Picasso. C'est elle qui publie les premières images de ses sculptures (*Popolarità di Picasso*)¹⁰ et parle des événements concernant l'artiste à Rome, Milan, New York, et notamment à Paris. En 1951 c'est elle encore qui se charge du compte-rendu de l'exposition « Picasso – Sculptures, dessins » (Maison de la pensée française, 1950-1951)¹¹, accompagné de plusieurs images dont celle ici de la *Tête casquée* (1933), œuvre, il faut le signaler, très proche du *Suicide d'Ajax* (Ve siècle av.-J.-C., Florence, Museo archeologico) [fig. 2].

On assiste à l'époque à la reprise des études sur l'art étrusque et, par voie de conséquence, à l'intérêt

renouvelé de Picasso pour cet art. Soffici s'en était préoccupé dès 1909 et, en invitant Picasso à Florence, lui avait écrit :

« Si vous pouviez un jour ou l'autre venir à Florence ! Il y a un musée étrusque qui vous intéressera énormément. Et puis on pourrait aller à Chiusi, à Volterra, à Pérouse où il y a des tombeaux étrusques avec des peintures tout à fait divines. »

Ce n'est donc pas la Florence de la Renaissance qu'il voulait montrer à Picasso, mais l'art étrusque.

Un demi-siècle plus tard, en 1958, un autre artiste italien revient sur le sujet. Il s'agit de Gino Severini, qui l'année précédente, après quarante ans d'absence, a séjourné à Cortone, sa ville natale. Lors d'une visite à La Californie, Severini voit les dernières œuvres de Picasso et, bien évidemment, les deux amis en viennent à évoquer l'art étrusque et son influence sur la sculpture de Picasso, du moins du début des années 1930. Severini, rentré à Paris, écrit ainsi :

« Je t'envoie quelques photos¹² des statuettes étrusques dont je t'ai parlé [fig. 3]. Elles sont renfermées dans une vitrine du musée de Cortone, mais pour me faire plaisir on les a sorties et on m'a permis de les faire photographier. Les statuettes sont en bronze, et plus petites que sur la photo. On les a trouvées dans les environs ou dans des tombeaux, car il y en a plusieurs, dans la campagne. Cortone est une ville très très ancienne... Je pense y retourner cette année... Je tâcherai de faire encore quelques photos de statuettes et tom-

beaux, et je te les enverrai.. En attendant je pense que celles que je t’envoie, et que j’ai choisies moi-même, t’intéresseront. »

Au cours de l’été 1958, Severini se rend de nouveau à Cortone et, dès son retour à Paris, écrit encore : « Je t’envoie encore quelques photos de statuettes étrusques du Musée de Cortone ; je les ai fait faire à ton intention et j’espère qu’elles t’intéresseront. »

Si l’on peut voir l’influence de l’art étrusque dans ses sculptures, c’est surtout dans la céramique qu’elle se manifeste au plus haut point [fig. 4]. Dans ce domaine, Picasso veut même apprendre les techniques de la céramique d’Albissola, ville de la Ligurie qui, comme Vallauris, avait une tradition ancienne et qui, dans l’après-guerre, est en crise et tente de surmonter ses difficultés économiques. C’est Tullio Mazzotti, dit Tullio d’Albissola, qui à permettre tout cela, lui encore qui, invité par Suzanne Ramié, va chez Madoura, à Vallauris, pour montrer sa technique à Picasso. Il y retourne en été 1950, avec Agenore Fabbri, Franco Garelli et Lucio Fontana. *L’Unità*, le journal du PCI, fait la chronique de leur rencontre avec Picasso, qui leur montre sa production récente de céramiques et de sculptures, notamment *La Chèvre*, et amène le petit groupe sur la place du village voir *L’Homme au mouton*.

Comme Albissola, Faenza, le centre de céramique le plus important d’Italie, a été touchée par les bombardements qui ont même détruit le musée de la Céramique. Il faudra le reconstruire, principalement grâce aux dons. Sur le *Bulletin du musée* le directeur Gaetano Ballardini déclare : « *Picasso ci fa scrivere* : “Pour un céramiste, qui dit Italie dit Faenza” » et annonce que le maître a donné une assiette peinte « à notre

intention ». Ce n’est pas un hasard s’il s’agit de *La Colombe*, devenue l’emblème de la paix¹³ [fig. 5].

Aidé par Tullio d’Albissola et par le consul général Gustavo Orlandini, Ballardini et le couple Ramié s’occupent du projet. Ce premier don est suivi d’un second, une autre assiette (*La Pernelle*) et deux vases, qui deviennent l’attraction du musée. Pour remercier le maître, depuis 1952 le musée organise des expositions de céramique de Picasso, qui à l’époque sont nombreuses partout en Italie, notamment à Milan où à la Triennale de 51 seront exposés des vases (*Femmes nues et Les Danseurs*) semblables à ceux de Faenza (fig. 6). Quarante et une céramiques sont enfin exposées à côté de trente sculptures récentes à la grande exposition personnelle organisée à Rome à la GNAM du 5 mai au 15 juillet 1953. Voulue par le parlementaire Eugenio Reale et le PCI en accord avec le PCF, l’exposition témoigne d’une diminution de l’emprise des thèses de Jdanov et du triomphe de la gauche italienne. On prétend même qu’elle aurait influencé le résultat des élections du 7 et 8 juin. Pour la revue *La Défense de la paix*, « Ce fut un événement unificateur de la culture européenne au-delà des idéologies, de sorte que, en pleine campagne électorale, le vernissage est apparu comme un curieux terrain neutre où l’on pouvait apercevoir côte à côte des adversaires acharnés¹⁴ ». Pour l’occasion, Picasso ouvre son atelier de la rue des Grands-Augustins, où il y avait une série de sculptures que « personne n’avait jamais vues » et qui, ainsi que les peintures, fruit du « travail des dernières trente années, sont des œuvres inédites, choisies par Picasso lui-même »¹⁵. Ce sont ces pièces-là qui forment l’épine dorsale de l’exposition de Rome.

Lionello Venturi, commissaire de l'exposition et auteur du catalogue met l'accent sur l'énergie expressive et la synthèse formelle du maître, et compare lui aussi certaines *Têtes de femme* à celles de la sculpture antique (Giunone Ludovisi). « *L'Uomo con l'agnello, écrit-il, non ha il motivo morale del "Buon Pastore", non ha nessuna pretesa monumentale : l'uomo è nudo, come l'agnello, senza orgoglio, senza bellezza. [...]. Quanto alla capra, nessuno ha veduto nella realtà qualcosa di simile ; è un mostro dove tutta la miseria umana di una capra gravida si concentra, e dove la sensualità bestiale della vita si rivela con una sconosciuta potenza : questo è il "realismo" di Picasso tanto più potente quanto più prodotto da una sfrenata fantasia*¹⁶. »

Renato Guttuso qui, en tant qu'ami de Picasso et responsable communiste, a participé à l'organisation de l'exposition, écrit à Picasso :

« On fait un numéro spécial de notre hebdomadaire [Realismo] qui t'est dédié, avec des articles et des témoignages de critiques d'art sur la tendance dite réaliste. Le numéro sera un hommage et je crois que ma contribution servira à la compréhension de ton œuvre. La revue de la Biennale de Venise publie de même un numéro spécial sur toi¹⁷. »

Cependant certains journaux font de l'ironie, tout comme quelques élèves de Venturi [fig. 7].

Picasso est plus que jamais l'homme du jour et il se voit invité à toutes sortes de manifestations, notamment la

Seconda Rassegna internazionale di Scultura Contemporanea all'aperto à la Villa Mirabello de Varèse¹⁸, qui présente les sculpteurs les plus importants : de Degas à Calder, en passant par Picasso. Kahnweiler prête six de ses petites sculptures : trois *Nus* de 1945 et un *Nu* de 1946, *Femme aux mains croisées* (1947), et *Femme debout* (1947-1948). Lamberto Vitali, qui signe l'introduction du catalogue, met lui aussi en évidence le rôle des peintures dans l'évolution de la sculpture, en remarquant, par exemple, comment ses *Reliefs*, qui marquent l'abandon des matériaux traditionnels, sont le reflet des papiers collés. *Tête de clown*, écrit-il, est le miroir des acrobates de la période rose, et les *Reliefs*, qui marquent l'abandon des matériaux traditionnels, sont le reflet des papiers collés ; les dernières grandes sculptures montrent la tragédie humaine et marquent un retour aux solutions anciennes, mais elles sont plus robustes et monumentales que les peintures. Ce sont ces œuvres de grandes dimensions que les organisateurs souhaiteraient avoir à la Villa Mirabello et Luigi Ambrosoli, secrétaire de la manifestation, écrit à Picasso pour lui demander *L'Homme au mouton* ou *La Chèvre*, alors en entrepôt, en attendant d'être exposés à Milan. Comme à son habitude, le maître ne répond pas et les deux sculptures restent dans les réserves. Conçue comme le second volet de l'exposition romaine, celle qui ouvre au Palazzo Reale de Milan le 23 septembre 1953, est d'une tout autre dimension. En effet, si Rome avait simplement accueilli des œuvres récentes de la collection du maître, Fernanda Wittgens, directrice des Musées de Lombardie, obtient pour Milan des prêts très importants de collectionneurs privés, des musées russes, ou du MoMA, notamment *Guernica*. La

section de la sculpture, par contre, va s'enrichir de deux œuvres seulement : *Le Fou*, bronze de 1905, envoyé de Suisse par Othmar Huber, et *Verre d'absinthe*, un des six moulages tirés par Kahnweiler, dont l'identification est aujourd'hui impossible, son arrivée tardive ayant empêché sa reproduction dans le catalogue.

Les visiteurs, attirés surtout par *Guernica*, sont nombreux, mais leurs réactions, immortalisés par Kurt Blum, sont souvent plus étonnées qu'admirationnelles [fig. 8].

À l'occasion des deux expositions, le PCI charge Luciano Emmer de réaliser un documentaire sur Picasso et son œuvre depuis 1906. Tourné trois ans avant celui de Clouzot, ce film, qui montre entre autres Picasso à l'œuvre chez Madoura, constitue un véritable *work in progress*. Par ailleurs, une série de conférences ont lieu pendant l'exposition de Rome, prononcées par Tristan Tzara, Cocteau, Brandi, Diego Valeri, Venturi et Giulio Carlo Argan qui parle de Picasso sculpteur. En effet en 1953 Argan achève son livre *Scultura di Picasso*. Il s'agit d'un précieux petit volume, accompagné d'une biographie de l'auteur, de la traduction anglaise, de quarante-huit planches et dix illustrations, dans lequel Argan donne une lecture idéologique et insiste sur une interprétation strictement réaliste de l'œuvre du maître. En 1956 Argan envoie au maître son ouvrage, accompagné de la lettre suivante : « Mon cher Maître, un ami français,... que vous connaissez assez bien mais dont je tairai le nom [S'agit-il de Jacques Lassaigne ?¹⁹], s'était engagé à vous remettre un livre et un essai [*Moralismo di Picasso*²⁰] que j'ai écrit sur vous il y a quelques années lors de l'exposition Picasso à Rome et à Milan. Il a fini par m'avouer, le malheureux, avoir oublié. J'en suis navré. Mais j'ai encore un

exemplaire du livre et de l'article : je ne suis pas sûr qu'ils pourront vous intéresser, mais j'ai tout de même le devoir de vous les envoyer. Et avec mes excuses. J'aurais bien voulu les apporter moi-même, mais vous déranger pour cela n'en valait pas la peine. Ou, pour mieux dire, je n'ai pas osé ; et d'ailleurs vous ne pouvez pas vous rappeler – comme moi je m'en souviens et m'en souviendrai toujours – avoir causé avec moi à Rome, lors d'un déjeuner que vous avaient offert les partisans de la Paix » (1949). Cette lettre, comme les autres jusque-là citées, se trouve dans les archives du Musée national Picasso à Paris.

NOTES

1. Enrico Prampolini, *Picasso scultore*, Rome, Libreria Fratelli Bocca, coll. « Anticipazioni », n° 2, série Arti, 1943.
2. « Comme la littérature internationale a déjà largement commenté l'œuvre du peintre Picasso, nous voulons expliquer brièvement l'œuvre de Picasso sculpteur. »
3. « Les géants de la sculpture ancienne [...] le sens unitaire de monumentalité spatiale. »
4. « Ses sculptures partent de la nature et retournent à la nature. »
5. A. Po [Attilio Podestà], « Cronache. Genova. Litografie di Picasso - Una retrospettiva di Mancini », *Emporium*, CIX, n° 654, juin 1949, p. 283.
6. *Dipinti di Picasso: in una mostra alla Galleria del Milione*, février 1949, Milan, Edizioni del Milione, 1949.
7. « Grande bataille autour de ces 10 tableaux, qu'on n'a pas vu depuis longtemps à Milan. » A. Po [Attilio Podestà], « Cronache. Milano. Dieci opere di Picasso al Milione », *Emporium*, vol. CIX, n° 650, février 1949, pp.88-89.
8. Umbro Apollonio, *Pittura italiana moderna. Idea per una storia*, Venise, Neri Pozza, 1950.
9. « Une exposition personnelle de Picasso signifie remuer, insulter. Il est accusé de corrompre la patrie, les sentiments humains les plus sacrés, et même la civilisation. Les parlementaires les plus naïfs et les plus présomptueux se moquent du plus grand artiste de notre temps, mais il faut leur dire que la classe politique n'a jamais rien fait pour l'art et n'a jamais eu le pouvoir de changer le cours de la vie spirituelle. »
10. G. V. [Giulia Veronese], « Polpolarità di Picasso », *Emporium*, vol. CX, n° 659, 1949, pp.221-227.
11. Giulia Veronese, « Sculture di Picasso », *Emporium*, vol. CXIII, n° 676, 1951, pp.146-153.
12. Les archives privées de Pablo Picasso conservées au Musée national Picasso-Paris conservent dans la même enveloppe la lettre et les sept photographies des statues du musée de Cortone.
13. Gustavo Ballardini, « Picasso a Faenza », Faenza, XXXVI, n° 3, 1950.
14. « Exposition à Rome. Le caveau de Picasso aux hommes de son temps », *La Défense de la paix*, n° 25, juin 1953.
15. Antonello Trombadori, *LEspresso*, 22 avril 1973, dans *Picasso in Italia*, 1990, Milan, Mazzotta, cité p. 176.
16. « *L'Homme au mouton* n'a pas le motif moral du Bon Pasteur, ni ambition de monumentalité, il est aussi nu que l'agneau, sans orgueil et sans beauté. Quant à la Chèvre c'est quelque chose de jamais vu dans la réalité, c'est un monstre où se concentrent toute la misère humaine et la sensualité bestiale de la vie. Tel est le réalisme de Picasso, puissant parce qu'il émane de l'imagination. » *Pablo Picasso*, catalogue d'exposition sous la direction de Lionello Venturi, Rome, De Luca Editore in Roma, 1953, pp.27-28.
17. Lettre non datée, écrite sur papier à en-tête de la Galleria d'Arte Moderna de Rome.
18. *Seconda rassegna internazionale di scultura all'aperto*, catalogo della mostra (Varèse, Villa Mirabello, 1953), Bruno Ravasi (dir.), introduction de Lamberto Vitali, Varèse, Manfredi, 1953.
19. Jacques Lassaigne venait de publier son livre *La Peinture espagnole de Vélasquez à Picasso* (1952) et, à l'époque, Argan collaborait avec lui à une autre ouvrage, *Le Quinzième siècle, de Van Eyck à Botticelli*, paru en 1955.
20. « Moralismo di Picasso », *Società*, n° 3, septembre 1953, IX^e année.