

Chemins it@liques

MÉMOIRES DU VENTENNIO

REPRÉSENTATIONS ET ENJEUX MÉMORIELS
DU RÉGIME FASCISTE DE 1945 À AUJOURD'HUI
CINÉMA, THÉÂTRE, ARTS PLASTIQUES.

**Emilia Héry
Caroline Pane
Claudio Pirisino**

Mémoires du Ventennio

Représentations et enjeux mémoriels du régime fasciste de 1945 à aujourd'hui

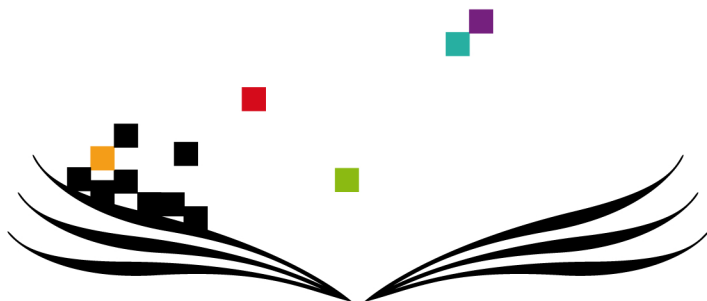
Cinéma, théâtre, arts plastiques

Emilia Héry, Caroline Pane, Claudio Pirisino

Ce recueil d'essais interroge les représentations du régime fasciste, et leurs enjeux mémoriels, dans la production d'artistes contemporains (cinéma, théâtre, arts plastiques) de 1945 à nos jours. Dans le désir d'ouvrir un dialogue fécond entre les objets étudiés et l'histoire qui les entoure, les auteurs puisent dans le réservoir d'images, de paroles et de gestes mobilisés par les artistes, à la lumière de l'évolution historique, historiographique et générationnelle de l'Italie. L'ensemble réunit les actes du colloque international Mémoires du Ventennio. Représentations et enjeux mémoriels du régime fasciste de 1945 à aujourd'hui. Cinéma, Théâtre, Arts plastiques. Il s'est déroulé les 15 et 16 septembre 2016 à Paris, à l'Institut National d'Histoire de l'Art, avec le soutien du laboratoire HiCSA (Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne), du laboratoire IRET et de l'École doctorale Arts et Médias (Université Sorbonne Nouvelle), du laboratoire TELEMME (Aix Marseille Université), de Université franco-italienne et de l'École des hautes Études en Sciences sociales.

Editions
Chemins de tr@verse

sur



Bouquineo.fr

Toute diffusion ou reproduction de tout ou partie de cet ouvrage,
quel qu'en soit le mode, viole les lois relatives aux droits d'auteur
et expose le contrevenant à des poursuites judiciaires.

Éditions Chemins de tr@verse,
Neuville sur Saone, 2019

Isbn numérique : 978.2.313.00607-8

Dépôt légal : Octobre 2019

Chemins de tr@verse - 4 avenue Burdeau
69250 Neuville-sur-Saône

Chemins it@liques

Une collection dirigée par

Sylvain TROUSSELARD

Année 2016

Université franco-italienne, Aix Marseille Université, CNRS,
Laboratoire TELEMME, Universités Paris 1, Paris 3,
Laboratoire HiCSA

UNIVERSITÉ
FRANCO
ITALIENNE

UNIVERSITÀ
ITALO
FRANCESE



Temps,
Espaces,
Langages,
Europe Méridionale,
Méditerranée

UMR 7303



Ce volume a été publié avec le soutien du laboratoire TELEMME
de l'Université d'Aix-Marseille et du CNRS
et de l'Université franco-italienne (UFI-UIF)

MÉMOIRES DU VENTENNIO

REPRÉSENTATIONS ET ENJEUX MÉMORIELS

DU RÉGIME FASCISTE DE 1945 À AUJOURD'HUI

CINÉMA, THÉÂTRE, ARTS PLASTIQUES

Actes du colloque tenu les 15 et 16 septembre 2016 à l'INHA, Paris

Sous la direction de :

Émilie HÉRY

*Docteure en Histoire de l'Art, ED 441, HiCSA,
Paris 1 Panthéon-Sorbonne*

Caroline PANE

*Docteure en Histoire contemporaine, Aix Marseille Univ,
CNRS, TELEMME, Aix-en-Provence, France*

Claudio PIRISINO

*Docteur en études théâtrales, ED 267, IRET,
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3*

ÉDITIONS CHEMINS DE TR@VERSE

Cet ouvrage regroupe les actes du colloque international tenu les 15 et 16 septembre 2016 à l'Institut National d'Histoire de l'art de Paris. Ce dernier poursuit les questionnements explorés dans cette même institution le 23 mai 2014 lors de la journée d'étude *Art italien contemporain : le fascisme vu par les artistes du Ventennio à la seconde République*¹. Nous remercions tous les auteurs pour leur participation au colloque et leur contribution à cet ouvrage. Nous remercions l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, et en particulier l'HiCSA et l'ED 441, pour avoir soutenu tous nos projets sur la mémoire artistique du fascisme depuis 2014. Nous remercions également l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, l'École doctorale Arts et Médias et le laboratoire IRET ; Aix Marseille Université et le Laboratoire TELEMME ; l'Université Franco-Italienne et l'EHESS de Paris. Nous remercions enfin Giovanni Careri, Marco Consolini et Philippe Dagen pour nous avoir accordé leur confiance. Sans leur soutien nous n'aurions jamais pu mener jusqu'au bout ce projet ambitieux.

¹ Journée d'étude dirigée par Emilia Héry et Maddalena Tibertelli De Pisis dont les actes sont consultables sur le site de l'HiCSA : <http://HiCSA.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=739&lang=fr>.

SOMMAIRE

Introduction

Emilia HERY, Caroline PANE, Claudio PIRISINO 15

CHAPITRE 1 SOUVENIRS (1945-1960)

Renato Birolli : souvenirs et bilans du Ventennio, entre devoir de témoignage et résistance poétique

Viviana BIROLI 23

L'art contre la barbarie : problèmes d'un art « antifasciste » à Rome entre 1944 et 1951

Marie FRETIGNY-RYCZEK 47

Écrire et représenter la mémoire de l'antifascisme : l'exposition de la Résistance italienne (Paris, 1946)

Caroline PANE 63

1. « De Turin à Paris » 64

2. « Images et discours : rhétorique d'une unité partisane » 71

3. « Conclusion » 78

La memoria "velata" nelle opere di Franco Angeli

Elisa FRANCESCONI 81

Dire le Ventennio : la littérature dramatique et l'édition italienne en 1964

Cristina TOSETTO 97

1. « Deux mises en récit du Ventennio » 99

2. « Ambitions et hésitations des directeurs éditoriaux » 104

3. « L'Édition : enjeux critiques de l'édition théâtrale » 108

CHAPITRE 2
RESONANCES (1960-1990)

Les Résistances de Dario Fo
Claudio PIRISINO 113

Espace performatif, espace de mémoire : Fabio Mauri, Che cos'è il fascismo et Ebrei, 1971
Laura IAMURRI..... 127

Un, personne et cent mille (fascistes). La mémoire de la double décennie dans le cinéma républicain entre construction identitaire et passage de génération (1945-1977)
Maurizio ZINNI..... 143

1. « L'après-guerre » 146

2. « Les années du Miracle économique » 149

3. « Les années de la contestation » 154

4. « Conclusions » 160

Fascisme archéologique et généalogie du fascisme. Salò ou les 120 journées de Sodome de Pier Paolo Pasolini
Giacomo TAGLIANI..... 163

1. « 1975 : le mystère et le vertige » 163

2. « Qu'est-ce qu'est le fascisme contemporain ? » 164

3. « Barthes-Foucault : le visible et l'invisible » 166

4. « Aux bords du balcon » 170

5. « Marguerite, ou l'ouverture à la vie » 175

Federico Fellini et le Ventennio : une approche onirique entre mémoire personnelle et générationnelle
Caroline MASOCH..... 183

CHAPITRE 3
EXHUMATIONS ET ACTUALISATIONS
(1990 A AUJOURD’HUI)

L’Esperimento del mondo

Ivan BARLAFANTE 195

D’où parles-tu ? Postures de la création contemporaine italienne sur le Fascisme (Rossella Biscotti, Sebastiano Deva et Walter Picardi, Cesare Pietroiusti, Nicolangelo Gelormini)

Emilia HERY 211

1. « Les têtes contextuelles » 212

2. « L’art de la lutte » 216

3. « Trouble-fête » 221

4. « Il s’est passé quelque chose ? » 224

5. « Conclusion » 227

Tra ricordi personali e memoria collettiva. Fascismo e antifascismo da Gianfranco Baruchello ad Adrian Paci

Martina MAROLDA 233

Iconografia mussoliniana e musei : il caso della collezione Susmel-Bargellini

Susanna ARANGIO 247

« Il concetto della Storia » : La mythologie fasciste obsolète dans le théâtre de Matteo Bacchini

Antonella CAPRA 261

1. « Mémoire individuelle » 265

2. « Mémoire prêt-à-penser » 269

3. « Mémoire collective » 273

4. « Conclusions » 276

<i>Il fascio dissimulato. Presenza dell'immaginario littorio nella propaganda della destra parlamentare</i>	
Luciano CHELES	279
<i>Présentation des auteurs</i>	315
<i>Résumés des articles</i>	323
<i>Table des illustrations</i>	333

INTRODUCTION

Moi je ne sais pas si c'est la mémoire. En théorie, je ne le crois pas. La mémoire (le terme m'évite, m'a toujours évité) je la ressens comme une chose qui n'est pas différente d'une pure actualité de l'esprit.

Fabio Mauri, *Io non vedo la memoria*, 2001.

À soixante-dix ans de la fin de la Seconde Guerre mondiale, nous pouvons toujours observer en Italie l'abondance d'une production artistique qui ne cesse d'évoquer, d'explorer et de réélaborer le souvenir de la dictature italienne. Cette production faite d'une grande diversité plastique est mue, à chaque période qui la voit naître, par la volonté d'ouvrir un dialogue avec le contexte culturel, social et politique qui l'entoure. Ainsi, dans le désir d'explorer ce dialogue fécond entre les objets étudiés et le contexte de création, nous voulons interroger le réservoir d'images, de paroles et de gestes mobilisé par les artistes, à la lumière de l'évolution historique, historiographique et générationnelle de l'Italie. Si la problématique de la mémoire du fascisme traverse l'ensemble des arts visuels et littéraires, nous avons souhaité nous concentrer sur trois d'entre eux : le cinéma, les arts plastiques et le théâtre.

Le premier chapitre de ce volume, « Souvenirs », s'ouvre sur la période qui s'étend des lendemains du second conflit mondial jusqu'aux années 1960. À l'effondrement du régime de Mussolini, une politique de refoulement mémoriel caractérise la nouvelle Italie. La victoire de la République sur la Monarchie au référendum de 1946 consacre finalement l'antifascisme comme valeur centrale pour l'édification de l'Italie démocratique. Les partis communiste, socialiste, d'Action, démocrate-chrétien, libéral et républicain se regroupent alors derrière elle¹. Dans la société civile, l'idée du fascisme comme parenthèse de l'histoire italienne se développe. On ne garde qu'un « souvenir » morcelé de la dictature : ses débuts, avec l'apparition des chemises noires et l'accession au pouvoir de

¹ En 1946, seul le mouvement social italien (Msi), parti néofasciste, reste exclu de cette unité nationale qualifiée d'« arc constitutionnel ».

Mussolini, et sa chute, accompagnée des faits de la Résistance et de la Libération. Les années centrales du *Ventennio* sont ainsi refoulées par une « lecture marxiste » qui fait du fascisme un régime essentiellement issu d'un système capitaliste, promu par la bourgeoisie. Selon cette interprétation, le régime est ainsi dépourvu de tout soutien dans la population et exerce sa domination par la répression et la propagande. Les discours sur une Résistance italienne unie, qualifiée de « second *Risorgimento* » en raison de son soulèvement prétendument national et populaire, abondent. Le refoulement mémoriel concerne également la République sociale italienne de Salò : la création du terme « nazi-fascisme » produit une identification commune de l'ennemi et une « désitalianisation » des fascistes associés directement aux crimes et à la défaite de l'Allemagne nazie.

Les artistes dont il est question dans cette première période ont souvent été les témoins directs de la dictature, voire même les acteurs de sa chute en participant aux combats antifascistes et à la Résistance. Certains entretiennent une mémoire partielle défendue dans les discours officiels, tandis que d'autres s'opposent à cette unilatéralité et produisent des œuvres complexes échappant à toute récupération idéologique.

Dès la fuite de Mussolini, les ateliers s'animent de débats et de nombreuses discordes, pour choisir les formes et les messages les plus justes pour représenter les horreurs du *Ventennio*. Emblématique, l'exposition *l'Arte contro la barbarie* organisée par le PCI à la Galleria di Roma en 1944, présentée dans notre ouvrage par Marie Frétiigny-Ryczek, rassemble les œuvres militantes d'artistes dont les noms incarnent, dans l'après-guerre, l'engagement antifasciste. Renato Guttuso, Carlo Levi, Mario Mafai, Armando Pizzinato, en sont quelques exemples. Comme nous le rappellent Viviana Birolli et Elisa Francesconi, il ne faut pas oublier dans ce cénacle la participation fondamentale de Renato Birolli et Franco Angeli, qui loin de se soumettre au diktat réaliste formulé au sein du Parti communiste, sondent leur mémoire en parcourant les possibilités de l'informel. Ne se cantonnant pas aux seules frontières italiennes, la portée des images antifascistes produites dans la période atteint, grâce aux expositions itinérantes, l'ensemble de l'Europe et tente de réhabiliter une Italie en

grande difficulté diplomatique. L'article de Caroline Pane, se centrant sur le cas de l'exposition de la Résistance italienne à Paris en 1946, permet de poser un nouveau regard sur la diffusion d'images envisagée comme pierre angulaire de la reconstruction des échanges internationaux.

Le théâtre semble s'inscrire moins rapidement et moins massivement dans cette dynamique. Sauf exception, il faut attendre la fin des années 1960 pour que le thème du fascisme soit affronté plus directement dans les textes dramatiques et dans les publications consacrées à la scène. Dans ce domaine, les choix éditoriaux des grandes maisons jouent également un rôle essentiel et révèlent, à leur tour, les tensions d'une époque. Cristina Tosetto nous montre ainsi que c'est précisément en 1964 que les éditions Einaudi décident de rééditer *Napoli milionaria!*, un texte d'Eduardo de Filippo sur la guerre écrit en 1945, et d'éditer en même temps *Festa grande d'aprile* de Franco Antonicelli sur le régime et la Résistance.

Le second chapitre, intitulé « Résonances », regroupe les productions des années 1960 aux années 1990. Il traite de l'apparition de nouvelles références au passé fasciste parfois utilisées pour légitimer un combat présent plus que pour expier les fautes du passé. En effet, les bouleversements socio-politiques connus par l'Italie durant les « années de plomb » remettent sur le devant de la scène l'affrontement polarisé entre fascisme et antifascisme. Durant ces années, les témoins directs côtoient ceux qui n'ont pas vécu la dictature mais qui construisent, en même temps, le récit national de cette démocratie encore relativement jeune. Du côté des historiens, on se penche désormais sur le passé en exploitant les archives produites par le régime. La connaissance historique du *Ventennio* se fait plus précise, même si les discours scientifiques, largement relayés dans les médias, sont souvent déformés. En 1974, le quatrième volume du travail conduit par Renzo De Felice, une biographie monumentale de Mussolini, aborde le caractère de masse du fascisme. Il touche notamment à la question sensible du consensus, en mettant en avant l'adhésion de la jeunesse et d'une partie des intellectuels, séduits par l'idéologie, ou même la neutralité de certains qui se sont accommodés du régime. La modernisation de l'Italie entreprise par Mussolini est un autre argument de taille. De Felice choisit délibérément d'investir le

champ des médias pour secouer le paradigme antifasciste et toucher l'opinion publique. Toutefois, ses propos sur la modernisation du pays ou ceux sur la « vulgate historique marxiste » sont très mal interprétés par les médias, et sont instrumentalisés par les responsables du Mouvement Social Italien, parti néofasciste, et par les milieux catholiques conservateurs.

Les œuvres produites durant ces années témoignent inévitablement des tensions sociales qui traversent le pays. Claudio Pirisino explore, à travers une analyse dramaturgique attentive, l'expérience de Dario Fo et son utilisation de la mémoire de la Résistance antifasciste au service d'une critique du pouvoir politique en place, en Italie et à l'étranger, à partir de la saison contestataire de 1968 jusqu'aux « années de plomb ». Ce lien entre mémoire personnelle et engagement politique au cœur des années 1970 est également retracé dans l'analyse minutieuse des deux premières performances de Fabio Mauri, *Che cosa è il fascismo* et *Ebrea*, présentée par Laura Iamurri.

À la même période, les images de Mussolini et du « fascisme-régime » apparaissent peu à peu dans les œuvres cinématographiques : de *Il federale* (1961) de Luciano Salce à *Gli anni ruggenti* (1962) de Luigi Zampa, de *Le conformiste* (1970) de Bernardo Bertolucci à *Amarcord* (1973) de Federico Fellini. Si un chapitre entier mériterait d'être consacré à ce dernier, la contribution de Caroline Masoch permet néanmoins de découvrir quelques-unes des thématiques abordées dans ses réalisations. En 1975, Pier Paolo Pasolini réalise son dernier film intitulé *Salò ou les 120 journées de Sodome*, dont toute la profondeur réflexive est explorée dans l'article de Giacomo Tagliani. D'autre part, le souffle chronologique de l'analyse de Maurizio Zinni rend compte d'un art qui, de plus en plus politisé, offre à la société des images parfois indulgentes, parfois impitoyables de son passé récent.

Le troisième chapitre, « Exhumations et actualisations », débute en 1990. À l'effondrement du bloc communiste en Europe fait suite ce que les journalistes appellent la crise de la « Première République » italienne. La saison est marquée par le déclin des principaux partis de l'après-guerre : la Démocratie chrétienne et le Parti communiste italien avant tout. La crise des années 1990 entraîne également l'effondrement de l'antifascisme comme principe unitaire de l'identité

italienne, ouvrant la porte aux thèses révisionnistes. La rupture de l'arc constitutionnel qui avait fonctionné depuis l'après-guerre et avait même survécu aux « années de plomb » se produit enfin. En quête de légitimité, les partis victorieux aux élections législatives de 1994¹ cherchent de nouvelles valeurs sur lesquelles faire reposer la République. Le patriotisme vient directement jouer ce rôle de ciment national.

Les années qui passent, voire les décennies, n'estompent pas la vivacité de la mémoire dans les arts plastiques. Elle ne s'adoucit pas, par exemple, dans l'esprit de Fabio Mauri qui, comme nous le raconte le témoignage de son collaborateur Ivan Barlafante, ne cesse dans les années 2000 l'exploration de nouvelles formes pour éveiller la conscience critique des spectateurs sur le monde qui se construit. Cet artiste, disparu en 2009, laisse un héritage fondamental à la génération suivante qui reste marquée par l'acuité de ses réflexions. Rossella Biscotti, Sebastiano Deva, Walter Picardi, Cesare Pietroiusti, Nicolangelo Gelormini, présentés par Emilia Héry, inscrivent ainsi leur pratique dans une tradition mémorielle, tout en se permettant de jouer sur le rapport ambigu entretenu par la société contemporaine avec le fascisme, objet de fantasmes revivifiés. Les artistes Gianfranco Baruchello et Adrian Paci présentés par Martina Marolda travaillent, pour leur part, sur le mécanisme complexe de la mémoire, piégée entre souvenirs confus et oubli, entre expérience personnelle et collective.

Toute la pratique artistique auparavant citée est sous-tendue par le problème majeur de la conservation et de l'exposition, dans un cadre institutionnel, des objets créés pour le fascisme. Cette problématique est affrontée dans l'article de Susanna Arangio sur l'iconographie mussolinienne dans les musées, s'intéressant en particulier au cas de la collection Susmel-Bargellini. La question de la représentation du fascisme ne se cantonne d'ailleurs pas à la sphère artistique et touche, de façon toujours plus prégnante, la sphère politique. L'importante intervention de Luciano Cheles illustre, à travers maints exemples, la persistance d'un imaginaire fasciste dans la rhétorique des partis politiques d'extrême droite aujourd'hui. La permanence du souvenir

¹ Il s'agit de la coalition de centre-droit réunie autour de la figure charismatique de Silvio Berlusconi.

dans les œuvres contemporaines peut ainsi paraître moins surprenante face à l'observation d'une incohérence récurrente ces dernières années : d'un côté, les polémiques ne cessent de se répéter autour de la présentation officielle d'œuvres produites sous le fascisme ; de l'autre, la rhétorique crypto-fasciste de certains partis politiques perdure sans être réellement inquiétée.

Pour ce qui concerne le théâtre, la mémoire collective devient, à la fin des années 1980, une des références centrales du *Teatro di narrazione* – un théâtre civique qui revêt souvent la forme d'un monologue – portée par une génération née après 1945. Dans les années 2000, le thème du fascisme se retrouve au cœur de nombreuses expériences dramatiques, comme celles d'Ascanio Celestini ou de Marco Paolini. Le premier évoque, dans son *Récit de guerre bien frappé* (2006), le bombardement de 1943 sur le quartier San Lorenzo à Rome ; le deuxième, avec *Il Sergente* (2005), adapte pour la scène un récit autobiographique de Mario Rigoni Stern, *Le sergent dans la neige* (1953), racontant l'histoire d'un soldat italien parti pour la campagne de Russie en 1943. Sans oublier le monologue *Duce en boîte* (2005) écrit et interprété par Daniele Timpano, prosopopée racontant l'histoire posthume du corps de Mussolini. L'analyse de l'œuvre contemporaine de Matteo Bacchini par Antonella Capra montre ainsi que l'écriture théâtrale ne cesse d'inventer et de réactiver une mémoire du passé toujours présente, aussi tangible que l'acteur sur scène en train de l'incarner.

La mémoire du fascisme s'active donc, ou se réactive, sans cesse, dans divers domaines artistiques et dans différents contextes. Les objectifs poursuivis sont tour à tour ceux de la reconnaissance d'une Italie antifasciste, de la réparation de ce souvenir, de l'accusation des bourreaux ou de la reconstitution de cette histoire. Encore très vive de nos jours, la dynamique mémorielle motive la production de nouvelles œuvres. Leur présentation au public s'accompagne toujours de nombreuses réactions qui attestent, à des années de distance, l'actualité des « jeux de mémoire ».

Émilía HERY, Caroline PANE, Claudio PIRISINO

CHAPITRE 1

SOUVENIRS (1945-1960)

**RENATO BIROLLI : SOUVENIRS ET BILANS DU VENTENNIO,
ENTRE DEVOIR DE TÉMOIGNAGE ET RÉSISTANCE
POÉTIQUE**

Renato Birolli (Vérone 1905-Milan 1959) est un peintre italien qui a traversé en protagoniste les saisons de la revue milanaise *Corrente* (1938-42), du Fronte Nuovo delle Arti (1946-50) et du Gruppo degli Otto (1952-54) qui lors de la Biennale de Venise de 1952 réunit sous l'étiquette d'« abstrait-concret » huit artistes italiens liés par une revendication commune de liberté expressive.

Dans les années 1930, il est l'une des personnalités les plus marquantes de la polémique contre le Novecento de Margherita Sarfatti qui se dessine à Milan dans la première moitié de la décennie, sous l'impulsion du critique d'art napolitain Edoardo Persico.

Des débuts « chiaristes¹ » et expressionnistes des années 1930 à l'abstraction gestuelle empreinte de naturalisme des années 1950, en passant par les cycles des années 1940 explorant la syntaxe post-cubiste au travers des sujets du travail et du paysage anthropisé, l'investigation des « propriétés lancinantes de la couleur² » et la revendication de liberté du geste créatif, nourries de l'aspiration à un langage pictural moderne inscrit dans une perspective européenne, tiennent lieu de fil rouge dans toutes les phases de l'activité du peintre.

Cette recherche d'un langage pictural autonome et la revendication d'une responsabilité avant tout individuelle du geste

¹ Le *Chiarismo* est un mouvement artistique qui se développe en Lombardie au début des années 1930. Le terme est introduit en 1935 par le critique Leonardo Borgese, pour définir un groupe non homogène de peintres (dont Cristoforo De Amicis, Angelo Del Bon, Francesco De Rocchi, Umberto Lilloni et Adriano Spilimbergo) caractérisés par l'usage d'une palette de couleurs claires et lumineuses. Dans les premières années 1930, Renato Birolli emprunte aux peintres *chiaristes* une technique à effet fresque, consistant dans l'application de la couleur sur une base de peinture blanche encore fraîche.

² *Primo Taccuino*, mars-avril 1936, Enrico EMANUELLI (dir.), *Renato Birolli. Taccuini (1936-1959)*, Turin, Einaudi, 1960, p. 22.

expressif de l'« homme-peintre¹ » amèneront naturellement Birolli à entrer en polémique avec toute oukase idéologique et toute tentative d'instrumentalisation politique des arts : tout d'abord le fascisme, auquel il opposera une résistance croissante au fil du *Ventennio* – comme en témoignent entre autres ses œuvres, opiniâtrement imperméables à toute rhétorique de régime, ses arrestations (1937 et 1938) et sa participation active à la résistance en Lombardie à partir de 1944. Puis, après la fin de la guerre, la peinture réaliste, qu'il considérera comme une trahison des idéaux de ce même parti communiste (PCI) auquel il avait pourtant adhéré dès 1945 et qu'il quittera en 1956, suite aux événements de la révolution hongroise, au nom d'un « type précis de liberté de l'expérience, s'opposant aux attaques irrationnelles et obscurantistes de toute forme de fidéisme ou confessionnalisme, soit-il rouge ou noir² ».

Renato Birolli est par ailleurs l'auteur d'un consistant corpus d'écrits – articles, essais et textes autobiographiques – où la plume est appelée tour à tour à exprimer son engagement aussi bien critique que politique et à porter un regard réflexif sur les évolutions de sa peinture. La participation active du peintre au débat artistique et culturel de son temps s'inscrit dès lors au point de rencontre entre ses prises de position d'intellectuel au tempérament polémique et une œuvre picturale qui choisit de faire de la poésie un geste de résistance à part entière.

De ce double engagement critique et poétique restent les traces dans les nombreux articles que Birolli publie à partir des années Trente dans des revues telles que l'*Ambrosiano*, *Primato*, *Quadrante*, *Ventuno*, puis dans *Corrente* et dans le quotidien *l'Unità* ; mais aussi dans les épistolaires avec des artistes, des intellectuels et des critiques³

¹ Achille CAVELLINI, *Uomo Pittore*, Milan, La Conchiglia, 1960.

² Renato BIROLLI, lettre à Dario Capellini, Milan, 4 janvier 1957, Archives contemporaines A. Bonsanti du cabinet scientifique et littéraire G.P. Viusseux (ACGV/FB).

³ Les épistolaires et la bibliothèque de Renato Birolli sont conservés à Florence dans le fond « Renato e Rosa Birolli » des Archives contemporaines A. Bonsanti du cabinet scientifique et littéraire G.P. Viusseux (ACGV/FB). Voir Fabio DESIDERI, « Il Fondo Renato e Rosa Birolli », in Gianfranco BRUNO, Simone SOLDINI (dir.), *Renato Birolli*.

ainsi que dans les écrits mémorialistes des *Taccuini*¹, véritable journal d'artiste où les réflexions de l'homme et du peintre se confondent.

C'est donc en prolongeant une habitude à l'écriture qui puise ses racines dans sa jeunesse que, dans les dernières années et après la fin de la guerre, Renato Birolli prend la plume pour porter un regard rétrospectif sur le *Ventennio* : nous mentionnons, entre autres, les articles « Dopo Bontempelli alla ricerca degli eroi », « Aspetti non 'privati' dell'artista », « Quattro domande a Renato Birolli », « Corrispondenza », ainsi que l'ouvrage *Sedici Taccuini* et la conférence *Pittura d'oggi* présentée au cabinet Vieusseux de Florence en 1954². Autant d'écrits s'inscrivant dans une vaste saison de bilan critique du régime qui s'ouvre en Italie immédiatement après la fin de la guerre, en réponse à un appel à l'engagement qui, dans ces années, touche tous les artistes et les critiques italiens³.

Dans le témoignage publié chez l'éditeur Vallecchi en 1954 Birolli exprime bien la double exigence qui traverse les écrits d'après-guerre de la plupart des artistes de sa génération, entre justification d'une position individuelle et clarification des contraintes de toute une époque : d'une part le peintre revient sur les raisons de son parcours personnel, d'autre part il dresse un bilan de la posture de toute une génération d'artistes qui, « entre 1930 et 1938, durent décider de quel côté se ranger ». Il se rappelle son arrivée à Milan en 1928 en ces termes :

Sentire la natura, catalogue de l'exposition, Mendrisio (CH), Musée d'art de Mendrisio, 1^{er} mai-3 juillet 2005, 2005, p. 133-146.

¹ Enrico EMANUELLI (dir.), *op. cit.*

² Renato BIROLLI, « Dopo Bontempelli alla ricerca degli eroi », in *Corrente di Vita Giovanile*, 1^{er}, 12, 15 juillet 1938 ; *Id.*, « Aspetti non 'privati' dell'artista », in *Corrente*, n° 10, Milan, 31 mai 1940 ; *Id.*, « Quattro domande a Renato Birolli », in *Domenica*, Rome, 24 juin 1945 ; *Id.*, « Corrispondenza », in *Pittura*, n° 1, Milan, 15 décembre 1946 ; *Id.*, *Sedici Taccuini*, Novare, Posizione, 1943 ; *Id. et alii*, *Pittura d'oggi*, écrits de Felice Casorati, Renato Birolli, Mino Maccari, Domenico Purificato, Virgilio Guidi, Massimo Campigli, Mario Mafai, Florence, Cabinet Vieusseux, Vallecchi, 1954.

³ Nous pensons à des expositions comme *Arte contro la Barbarie*, de 1945, mais aussi au parcours d'intellectuels tel Mario De Micheli, fondateur des revues *Realismo* aux années 1950 et *Artecontro* aux années 1990.

En 1928 je quittai définitivement Vérone pour m'établir à Milan. Lorsque je vis la deuxième exposition du Novecento italien, nous étions au milieu d'une polémique difficile pour les deux fronts, à la fois pour des raisons politiques – qui à vrai dire faisaient régresser ce que l'art était censé faire avancer – et pour l'incapacité de la faction traditionnelle de relever la contradiction en acte [...]. « Strapaese » et « stracittà » s'élevaient entre eux et le régime continuait, et la solitude de la culture – elle aussi – continuait.¹

Eu égard au contexte particulièrement contraignant² dans lequel il fait ses premiers pas d'artiste, choisir de quel côté se ranger était alors :

une décision qui, mettant en crise la culture traditionnelle italienne et refusant la culture pseudo-traditionnelle du Novecento artistique, proposait à la culture de ne plus être la médiatrice “en beauté” entre les intellectuels et la nation, mais l'expression directe, et donc éthique, des problèmes nationaux, qui sont les problèmes des relations des individus entre eux et des classes entre elles.³

Déjà en 1938, il se demande :

Est-on sûrs que l'ordre apparent de tant d'œuvres d'affichage si médiocres et pourtant prétendument impériales est un équivalent expressif, à savoir sincère, à savoir vrai de notre époque ? [...] Et quand bien même ce ramassis de médiocrité ordonnée voudrait se hisser au statut de signification historique, de quel misérable témoignage s'agirait-il ?⁴

Au vu de ce contexte, l'individu apparaît alors au jeune Birolli comme la seule unité de mesure morale à même de s'opposer aux catégories abstraites et idéologiques promues par les discours et les images de la propagande du régime : « le redressement du concept de personnalité dans une direction non abstraite fut [...] l'une des caractéristiques majeures du réalisme moral des nouveaux intellectuels italiens, aussi bien que l'antécédent direct des œuvres qui en découlèrent⁵ ».

¹ Renato BIROLLI *et alii*, *Pittura d'oggi*, *op. cit.*, p. 26 ; Antonello NEGRI *et alii* (dir.), *Anni '30 – Arti in Italia oltre il fascismo*, catalogue de l'exposition, Florence, Palazzo Strozzi, 22 septembre-27 janvier 2013, Florence, Giunti, 2013.

² « Lorsque je me mis au travail, le futurisme était mort, remplacé par des vulgaires expositions impérialistes et tentations aéro-fascistes. Il ne restait que la suprême involution de la métaphysique, de l'archaïsme, du classicisme et du naturalisme, tous déformés par le Novecento. Morandi et Rosai étaient des preux chevaliers isolés », Renato BIROLLI *et alii*, *Pittura d'oggi*, *op. cit.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ Renato BIROLLI, « Dopo Bontempelli alla ricerca degli eroi », *op. cit.*

⁵ Renato BIROLLI *et alii*, *Pittura d'oggi*, *op. cit.*, p. 25.

« C'est [donc] dans une aura d'involution, d'autarchie et d'anti-Europe que la nouvelle génération [...] dut bouger ses premiers pas et je rencontrai Edoardo Persico, le napolitain venu du Turin de Lionello Venturi », continue Birolli à propos de ses premières années milanaïses, qui le voient acteur de toute une génération « sous effet de drame¹ » par rapport aux modèles artistiques de l'époque. Autour des idéaux modernes et anti-novecentistes diffusés par Persico lors des rencontres et des discussions sur l'art aux cafés Craja et Mogador de Milan, gravite en effet tout un groupe de jeunes artistes réunis par la recherche d'un langage nouveau, dont Birolli, Oreste Bogliardi, Angelo Del Bon, Francesco De Rocchi, Umberto Lilloni, Aligi Sassu, Fiorenzo Tomea, Atanasio Soldati, Lucio Fontana, Giacomo Manzù, Fausto Melotti, mais aussi des architectes comme Piero Bottoni, Luigi Figini et Gino Pollini.

Pour Birolli, la rencontre avec Persico marque le passage de l'approche sombre et massive des toutes premières banlieues de la fin des années 1920 à une nouvelle manière claire qui, pour un court laps de temps, fera écho au *Chiarismo* milanais². Il peint alors les images d'une humanité désemparée, fragile, dont les contours naïfs et antihéroïques ne pourraient être plus éloignés des canons musculaires et démonstratifs de l'humanité prônée par la propagande fasciste et incarnée par des projets tel que le *Foro italico* d'Enrico Del Debbio, inauguré comme *Foro Mussolini* en 1932 : des épouses timides, des arlequins dégingandés (*Il Trionfo di Arlecchino, Arlecchino suonatore*, 1931) inspirés de Matisse et tenant lieu d'autoportraits à la Jean Starobinski³, des chevaliers endormis en banlieue jonglant entre lyrisme quotidien et parodie des chevaliers de la latinité triomphante (fig. 1). Autant de figures de la *maladresse* à la Jacques Maritain qui jaillissent sur la toile de fonds de villes transfigurées par la couleur en

¹ « 31. De tous les soi-disant drames de génération, le plus grave est sans aucun doute celui qui interpelle une génération sous effet de drame et pas en cause : car cette dernière en pâtit les effets tout en en refusant la cause au nom d'un retard sur l'histoire, d'une insuffisance ou d'une supériorité ». *Quarto Taccuino*, 23 juin-10 août 1936, Enrico EMANUELLI (dir.), *op. cit.*, p. 35.

² Elena PONTIGGIA, (dir.), *Il Chiarismo. Omaggio a De Rocchi. Luce e colore a Milano negli anni Trenta*, catalogue de l'exposition, Milan, Palazzo Reale, 16 juin-5 septembre 2010, Milan, Skira, 2010.

³ Jean STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 1970.

images de jeux de cartes, où il n'y a aucune trace ni de la *ville qui se lève* au rythme de la modernité futuriste, ni de l'intemporalité de la peinture métaphysique, ni du monumentalisme des chantres de la Rome éternelle¹, ni des masses volumétriques oppressives des *Banlieues* sironiennes des années 1920². Voici que le *Taxi rosso* sans chauffeur qui en 1932 sillonne la banlieue milanaise enchantée de *La città degli studi* (1933) renouvelle le taxi Fiat Tipo 1T noir et solitaire du *Paesaggio urbano con taxi* de Sironi (1920), par un détournement chromatique qui vaut comme manifeste poétique mais aussi politique (fig. 2).

Il s'agissait là pour Birolli d'un « choix romantique, croyant l'Europe comme étant une aspiration d'hommes modernes, un fait avancé, progressiste. Il ne faut pas non plus oublier notre antifascisme. Puis, il y avait notre tradition la plus proche, romantique-impressionniste, qui allait de Ranzoni et Carnevali à Tosi et Del Bon en passant par Gola. Mais cette dernière tradition, nous l'avions décidément remplacée par la grande légende française » continue-t-il à propos de tout un groupe de jeunes artistes (dont Manzù, Sassu, Mafai et Guttuso) qui aux années 1930 voient dans « le refus de la tradition déchue [du Novecento] un refus à portée sociale » et trouvent le plus souvent dans la métaphore et l'allégorie (du tyranicide à la crucifixion, en passant par les masques hallucinés) des clefs symboliques à double lecture.

Eldorado ; Caos ; Domenica in periferia ; Colombe nel tramonto ; Ritratto della madre ; Il Sogno del Cavaliere : les œuvres que Birolli réalise autour de 1935 se caractérisent à ses yeux par un « contenu très fort de solitude », porteur d'« une critique indirecte (dans le choix moral d'un refus du temps) qui se perçoit jusque dans les titres » : voici que le choix de bâtir cette iconographie rêveuse prend un signifié précis, faisant de la poésie un geste de résistance aux impératifs du temps et ouvrant une possibilité d'interprétation politique pour ce détournement par la fantaisie, l'allégorie et la

¹ Parmi les innombrables exemples possibles, la sculpture *Romanità e fascismo*, statue de la déesse Rome présentée à l'Exposition internationale de Liège de 1930.

² Vittorio FAGONE, *L'arte all'ordine del giorno. Figure e idee in Italia da Carrà a Birolli*, Milan, Feltrinelli, 2001, p. 271.

couleur de l'iconographie promue dans ces mêmes années par le régime.

C'est par exemple le cas du tableau *Caos n° 1* (1936) (fig. 3), image rendue incandescente par la couleur d'une humanité irrésistiblement en chute qui prend une valeur politique à l'aune des images de foules disciplinées promues par le régime comme piliers de l'ordre fasciste. « D'autre part, je ne pouvais certainement pas peindre les amis ouvriers en fête sur les trains populaires ô combien démagogiques », commente-t-il en 1954, en faisant référence aux trains populaires¹ qui, dans ces mêmes années, mettent le loisir au service de la propagande de régime. La valeur de protestation implicite dans l'« impossibilité de se ranger dans le contexte social et esthétique de l'époque » d'une œuvre comme *Caos* ne manqua pas d'attirer l'attention : « Le fait d'avoir été taxé d'internationaliste, de judaïsant et de bolchevique est là pour démontrer que quelque chose dans ce contenu, pourtant si médiat, était vrai et heurtait le conformisme », commente *a posteriori* le peintre à propos des « dénonciations politiques des pseudo-esthètes du régime [qui] ne se firent pas attendre² ».

Mais l'idée d'« italianité » construite à partir d'une humanité vide et impersonnelle, cette volonté de carrer le cercle de l'histoire [...], ce plasticisme jailli de l'échec de tant de nouveaux plastiques et si apte à incarner la violence, l'arrogance et l'insolence des idées de cette époque, ne pouvaient toucher ne serait-ce qu'en surface les raisons de nos insatisfactions morales [...].³

¹ Les *Treni Speciali Celeri* pour les services festifs populaires, mieux connus comme *Treni Popolari di Ferragosto*, circulent en Italie entre le 2 août 1931 et le 3 septembre 1939, marquant le début du tourisme populaire de masse. Voir Andrea GIUNTINI, *Il turismo ferroviario in Italia dalle origini all'istituzione dei "treni popolari"*, Florence, Universités de Florence, Modène et Reggio d'Émilie, 2002, ainsi que les journaux télévisés de l'*Istituto Luce*, dont le *Giornale Luce* B0501 DE 07/1934 [<https://youtu.be/goIZcDnAE9Y>].

² Telesio INTERLANDI, « Straniera, bolscevizzante e giudaica », « Tutto nulla e qualche cosa », in *Il Tevere*, n° 23, Rome, 24-25 novembre 1938. Dans l'article signé par Interlandi, le tableau *Caos* est reproduit avec, entre autres, des œuvres de Giorgio De Chirico, Carlo Carrà et Lucio Fontana. Des évaluations du même type sur la peinture de Birolli seront diffusées aussi par les revues *Perseo* et *Quadrivio*.

³ Renato BIROLLI *et alii*, *Pittura d'oggi*, *op. cit.*, p. 30-31.

Au fil des années, la dimension « très personnelle » de l'individu se précise ainsi de plus en plus pour Birolli comme le seul rempart contre « l'horreur sacrée que [son] sang éprouve sincèrement envers toute forme d'ordre de la culture¹ », tandis que les registres de l'allégorie et de la « traduction poétique » deviennent le fil rouge des témoignages intimes à haute valeur politique des *Taccuini*², journal poétique qui vaut aussi de document pour toute une génération.

Dans l'article « Comunisti artisti liberi » paru dans le quotidien *L'Unità* le 8 septembre 1945, le peintre explicite son jugement négatif sur le système syndical de gestion des arts mis en place par le régime, lorsqu'il affirme :

La tentative fasciste de créer un art fasciste dut nécessairement finir entre les mains des hiérarques les plus écervelés, qui en brandissant le prix Cremona ou la Biennale de Venise ou la Quadriennale de Rome comme le drapeau de la propagande du nouveau « costume » prétendirent conditionner toutes les tendances et les expressions, et dessiner ainsi un triomphe éthique et esthétique. Le premier prérequis fut le « sujet fasciste », suivi par « le noble respect du vrai ». Une fatalité qui se prétend noble. Le fascisme qui ne put pas créer la nouveauté de l'esprit, voulut au moins créer une nouveauté apologétique. Il avait besoin d'une vitrine et l'obtint. Une fois le bruit passé, nous savons ce qui en resta : dans la nation comme dans l'art, un nombre incalculable d'uniformes et de symboles passifs.³

À la lumière de cette stratégie d'inclusion de toutes les différentes formes d'art à des fins apologétiques et fascistisantes, il est intéressant de se pencher sur la synergie concurrentielle entre les prix Cremona et Bergamo⁴, les deux promus par les hiérarchies fascistes mais selon deux visées opposées. Entre 1939 et 1941, c'est au prix Cremona d'incarner l'idée de « sujet fasciste » dont parle Birolli, par des thèmes

¹ *Sedicesimo Taccuino*, mai-16 juin 1942, Enrico EMANUELLI (dir.), *op. cit.*, p. 114.

² En 1941, il écrit par exemple : « J'ai rêvé d'un troupeau de bourriques en marche, marquant le pas sur ce rythme de parade bourbonnienne : avec foins – sans foins, avec foins – sans foins. Quand ils entendaient « sans foins » ils s'arrêtaient. Parce que ces bourriques ont ceci de stupide, qu'ils ne prennent pas la marche pour son rythme pressant ou captivant mais pour le sens littéral de l'ordre. En tout cas lorsqu'ils braillaient dans la plaine il faisait un bruit presque agréable », *Dodicesimo Taccuino*, juillet 1941, Enrico EMANUELLI (dir.), *op. cit.*, p. 78.

³ Renato BIROLLI, « Comunisti artisti liberi », in *L'Unità*, 8 septembre 1945.

⁴ Sileno SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologne, Minerva Edizioni, 2000.

donnés et souvent suggérés personnellement par le Duce tels que *Auscultation d'un discours du Duce à la radio*¹ et *États d'âme créés par le fascisme*, puis *La bataille du blé* (1940), *La jeunesse italienne du Littorio* (1941) et *Du sang l'Europe nouvelle* (1942). Institué par le ministre de l'Éducation nationale Giuseppe Bottai entre 1939 et 1942, le prix Bergamo s'avère, lui, beaucoup plus attentif à la qualité de la peinture, par des thèmes neutres tels *Le paysage* et *Une ou plusieurs figures humaines en une composition unique* ; grâce à la liberté relative qu'il offre, ce prix devient rapidement la scène où se prépare le renouveau du panorama artistique pour la future Italie libérée. Le cas de l'édition de 1942 reste célèbre : Guttuso y remporte le premier prix, avec la *Crocifissione* d'un Christ tout rouge qui lui vaut aussi la censure du régime et l'excommunication de l'Église pour blasphème. À cette même édition du prix – que Vedova rappellera comme l'une des dates clefs du début de l'action antifasciste de la part des peintres² – Birolli participe avec *Gallo Morto*, *Eldorado II* et *Composizione (Elegia per un paese felice)*, trois œuvres au chromatisme violent déclinant une réflexion commune sur la mort.

À cette époque, Birolli et Guttuso sont encore soudés par l'héritage de l'expérience partagée de *Corrente (Vita Giovanile*, puis *Corrente di Vita Giovanile)*, la revue milanaise fondée par Ernesto Treccani qui, dès 1938, rassemble des écrivains, des intellectuels (dont

¹ L'œuvre qui remporte le premier prix, *In Ascolto* de Luciano Ricchetti (1939), sera détruite immédiatement après la fin de la guerre, exemplifiant la *damnatio memoriae* qui dans l'après-guerre frappe la plupart des œuvres mises en valeur par le prix Cremona.

² « 1942. [...] Le prix Bergamo fut un rendez-vous tacite pour les forces italiennes les plus avancées. Je me rappelle l'atmosphère d'alarme et d'anarchie de cette journée, avec les assiettes qui volaient dans le ciel du haut Bergame. [Je me rappelle] les verres qui éclataient en morceaux, avec ce fasciste en chemise noire qui, au comble de son exaspération, me menaçait en pointant un poignard dans mon dos. [Je me rappelle] l'air de conjuration qui serpentait à table, les Migneco, les Guttuso, les Birolli, les Treccani, les Apollonio, etc, les Elio Vittorini... Une étrange assemblée des forces intellectuelles antifascistes dans un prix qui, organisé par des fascistes, devait devenir un point de départ officiel de l'action antifasciste. [...] Cet air entre le massacre et le chaos n'était vraiment pas le symbole édifiant de structure et d'organisation, de volonté et d'ordre, qui était ou se voulait le propre d'un peuple s'adonnant à la construction d'un empire. [...] Guttuso avec sa *Crocifissione* avait fait crier à l'anathème », Emilio VEDOVA, *Pagine di diario*, Milan, Galleria Blu, 1960.

Raffaele De Grada, Giansiro Ferrata, Argan, Quasimodo, Elio Vittorini, Luciano Anceschi, les hermétiques Carlo Bo, Luzi e Bigongiari) et des artistes (dont Birolli, Renato Guttuso, Bruno Cassinari, Aligi Sassu, Giuseppe Migneco, Arnaldo Badodi, Ennio Morlotti, Emilio Vedova) autour d'un projet d'ouverture de la culture italienne à un horizon moderne européen. Bien qu'inscrite dans les rangs des Groupes universitaires fascistes (GUF) et affichant des visées non politiques au nom d'une liberté universelle de la culture¹, la revue, de plus en plus critique envers le régime, est supprimée en 1940 par le Secrétaire général du PNF Carlo Scorza.

Pourtant, des divergences profondes éloigneront les deux compagnons de route de *Corrente* dans l'après-guerre, et ce en dépit de leurs idéaux antifascistes et de leur adhésion précoce au PCI. Les raisons de cette divergence s'inscrivent dans le cadre de la polémique sur le réalisme social qui traverse l'Italie d'après-guerre, mais elles puisent leurs racines déjà dans les tableaux présentés en 1942 au prix Bergamo : si l'allégorie y est toujours à l'œuvre pour offrir une seconde lecture empreinte de dénonciation, Guttuso exprime par sa *Crocifissione* un parti pris en faveur d'un contenu réaliste, « au découvert », alors que Birolli refuse une fois de plus d'ériger son art en drapeau, quelle qu'en soit la couleur, au nom d'une autonomie poétique qui se veut un geste d'engagement à l'échelle de l'individu et un acte politique à part entière.

Les rares tableaux que Birolli réalise pendant la guerre témoignent de cette volonté de sauver la peinture de toute tentative d'instrumentalisation² de ses images : sur ces toiles la barbarie de la

¹ « L'art aujourd'hui est en crise, comme est en crise toute la culture, mais une crise est aussi synonyme d'une vitalité plus intense [...]. L'art veut vivre et la vie ne fait qu'un avec la liberté : liberté interne de développement, possibilité de se donner ses propres normes, ses propres problèmes, ses propres contenus et ses propres formes. De cette liberté absolue de l'art découle la possibilité de découvrir et de consacrer à elle la poéticité de notre vie, qui est en même temps certitude joyeuse et foi créatrice », Raffaele DE GRADA, « La Pittura italiana », in *Corrente*, 28 février 1939.

² « La guerre écrasa tout le monde. Dans la boue ou le vert massif des prairies inondables de la Lombardie en hiver, mi peintre mi patriote [...] je produisis peu de tableaux de paysans, d'un expressionnisme plus intense, plus grave, peut-être plus triste et des portraits de soldats verts de mélancolie, de garçons auxquels donner ma

guerre se traduit tantôt dans des images de vie rurale brutale, voire bestiale, tantôt dans des portraits empreints d'une tristesse profonde tel le *Soldato Puglielli* (1943) (fig. 4), sculpteur militaire vert de mélancolie élu par le peintre en emblème réaliste du désespoir de toute une nation :

Il portait l'uniforme du nihiliste, comme la grande majorité des soldats italiens enrôlés contre leur gré. Comme symbole de la résignation et de toute faillite possible. [...] Je n'ai jamais vu un homme aussi altéré par un uniforme de pénitence. Son portrait est le symbole réaliste des forces armées actuelles. Son image s'est imposée à moi pour sa vérité stupéfiante et pour la tristesse qu'elle signifiait. Comme si derrière lui tremblaient tous les autres, silencieux, verts, sans raison de vivre. [...] Le gris-vert [de son manteau] m'apparaissait vert comme un drapeau. [...] ce manteau je le sentais sur moi, avec toute la tristesse qu'il impliquait, avec le poids d'un retour inutile à une caserne où il n'y avait plus ni pensée ni nation.¹

Juste avant que leurs positions ne divergent radicalement sur l'interprétation du réalisme et des fonctions sociales de la peinture, Birolli et Guttuso se retrouvent toutefois au diapason lorsque, en 1944, ils choisissent de faire appel au dessin pour témoigner des événements de la guerre de libération et de la résistance : l'un en Lombardie, l'autre à Rome, ils réalisent alors, respectivement, les séries *Italia '44* et *Gott mit uns*. Ces dessins s'inscrivent d'autre part dans un corpus plus ample d'œuvres graphiques réalisées pour la plupart entre 1943 et 1945, qu'Eric Frommhold a proposé d'appeler « art de la résistance² » [*Kunst im Widerstand*] : parmi les innombrables exemples possibles, nous mentionnons les *Fantasie* de Mario Mafai (23 tableaux réalisés entre 1939 et 1943 pour dénoncer la violence fasciste, dont deux dessins consacrés à la fusillade du jeune intellectuel Giorgio Labò), les *Dessins de Buchenwald* de Corrado Cagli (1944), les *Schizzi Partigiani* d'Armando Pizzinato, les *Fucilazioni* de Silvio Cassinelli (1943) et le *Diario di Gusen* d'Aldo Carpi (relatant l'arrestation et l'internement du peintre dans le camp autrichien, en 1944).

couleur comme une grâce envers leur misère, une révolte de paysans ». Renato BIROLLI *et alii*, *Pittura d'oggi*, op. cit., p. 34.

¹ *Ventitreesimo Taccuino*, février-avril 1945, Enrico EMANUELLI (dir.), op. cit., p. 249.

² ÉRIC FROMMHOLD, *Arte della Resistenza 1922-1945*, Milan, La Pietra, 1970.

Nés d'un besoin d'expression directe et d'une urgence instinctive de témoigner l'horreur et la barbarie de la guerre, ces dessins seront perçus et présentés dès 1945 par la critique et le public comme autant de documents à l'usage de l'histoire. Parmi les nombreuses expositions et publications organisées dès la fin de la guerre¹ autour de ces dessins, nous rappelons *Arte contro la Barbarie*, inaugurée en août 1944 dans une Rome fraîchement libérée². Prenant comme fil rouge la condamnation du massacre des Fosses ardéatines, cette exposition privilégie des œuvres qui affichent des prises de position politiques et à thèse, formulées par des artistes romains faisant coïncider leur engagement avec une adhésion à la syntaxe réaliste. C'est à cette occasion que Guttuso présente pour la première et seule fois la série complète des dessins du *Gott mit uns*, qui seront par la suite définitivement dispersés³.

Prenant son titre de la devise (« Dieu avec nous ») inscrite sur les boucles des ceintures des militaires allemands, le *Gott mit uns* rassemble 24 dessins à l'encre noire et colorée, réalisés à partir du 8 septembre 1943 alors que l'artiste cherchait un abri dans la Rome occupée par les Allemands et qu'il servait de liaison avec les partisans dans les montagnes des Abruzzes. Œuvre de dénonciation, cette série de dessins est aussi un document d'histoire relatant d'un point de vue personnel la résistance romaine contre la violence de l'occupant, qui touche son paroxysme le 24 mars 1944 lors du massacre de 320 personnes aux Fosses ardéatines.

Ce jour-là des Italiens de n'importe quelle classe, foi et âge, attroupés et enchaînés les uns aux autres, presque déjà enrubannés par l'ombre de la mort, sont partis de la prison de Regina Coeli vers certaines grottes suburbaines

¹ Mario DE MICHELI, Franco RAGAZZI, *Artisti per la libertà. Disegni della Resistenza 1941-1945*, Giacché Edizioni, La Spezia, 1997. Le fond documentaire de Mario de Micheli (rassemblant plus de 24.000 volumes, 230 revues et une photothèque de documents originaux) est actuellement consultable à la Biblioteca di via Senato de Milan.

² *Arte contro la barbarie. Artisti romani contro l'oppressione nazifascista*, exposition promue par *L'Unità*, 23 août-5 septembre 1944, Galleria di Roma, Rome, 1944.

³ Renato GUTTUSO, *Gott mit uns*, Milan, Il Saggiatore, 1960. L'édition parue en 1960 rassemble les réélaborations originales réalisées par l'artiste à partir des fac-similés des dessins reproduits dans le catalogue de l'exposition de 1945 à la galerie La Margherita de Milan.