

**LA PRESSE CATHOLIQUE ITALIENNE  
ET LA BIENNALE DE VENISE  
DES ARTS FIGURATIFS  
( 1948 - 1968 )**

Comme une grande partie de la presse italienne<sup>1</sup>, la presse catholique s'est intéressée, à des degrés divers, à la Biennale de Venise des arts figuratifs. Nous allons examiner les comptes-rendus publiés entre 1948 - première Biennale après la guerre - et 1968 - contestation et crise de la Biennale. Par presse

---

<sup>1</sup> cf. P. BUDILLON PUMA, *Les quatre éditions de l'Unità et la Biennale de Venise, 1948-1956*, Mélanges de l'Ecole Française de Rome, N° spécial *Recherches sur l'Italie contemporaine*, 1978, p.503-534.

Id., *La Biennale de Venise (1948-1968)* dans « Rinascita » et « Il Contemporaneo », Cahiers d'Etudes Romanes (5), Université de Provence, 1979, p.21-42.

Id., *La Biennale de Venise (1948-1968) vue par Il « Mondo » et « L'Espresso »*, Cahiers d'Etudes Romanes (6), 1980, p.29-47.

Id., *La stampa socialista e la Biennale di Venezia delle arti figurative (1948-1968)*, « Prospettive 70 », 1/1982, Guida, Naples, p.157-168.

Id., *Comptes-rendus de la Biennale de Venise des arts figuratifs (1950-1964) dans la revue « Il Ponte »*, Mélanges en l'honneur de Madame Jeuland-Meynaud, Université de Provence, 1983, p.77-84.

Id., *Virgilio Guzzi, critique du Tempo, et la Biennale de Venise des arts figuratifs*, Mélanges en l'honneur de Monsieur Frèches, Université de Provence, 1984, p. 61-72.

Id., *Le Corriere della Sera et la Biennale de Venise des arts figuratifs : le cas Borgese*, Cahiers d' Etudes Romanes (9), 1984, p.63-72.

Id., *La revue Aut-Aut, le critique Gillo Dorfles et la Biennale de Venise des arts figuratifs (1951-1968)*, Revue des Etudes Italiennes, Nouvelle série, Tome XXXI , Nos 1-4, janvier-décembre 1985, p.127-132.

Id., *Comptes-rendus de la Biennale de Venise des arts figuratifs dans le quotidien « Il Giorno »*, Cahiers d'Etudes Romanes (11), 1986, p.191-200.

Id., *La revue Il Verri et la Biennale de Venise des arts figuratifs (1956-968)*, à paraître.

Id., *Carlo Ludovico Ragghianti et la Biennale de Venise des arts figuratifs (1948-1968)*, à paraître

Id., *Roberto Longhi, la revue « Paragone », Francesco Arcangeli et la Biennale de Venise des arts figuratifs de 1948 à 1968*, inédit.

Id., *Les quotidiens turinois et la Biennale de Venise des arts figuratifs de 1948 à 1968*, à paraître in « Cahiers d'Etudes Romanes ».

catholique, nous entendons parler à la fois des publications plus étroitement contrôlées par le Vatican, comme le quotidien « L'Osservatore Romano » ou la revue « Civiltà Cattolica », et des quotidiens et revues gravitant autour du parti Démocrate-Chrétien, depuis son propre quotidien « Il Popolo » jusqu'aux périodiques « Questitalia », fondé en 1958, et « Settegiorni », créé en 1967, par une « base » ou de jeunes recrues souvent frondeuses. Les niveaux culturels de ces publications sont extrêmement différents, les positions sont divergentes mais il existe entre elles d'incontestables liens : ne serait-ce que la personne même des critiques. Monsignor Ennio Francia, par exemple, critique du « Popolo », écrit aussi dans le périodique « Notiziario d'Arte », et dans « L'Osservatore Romano ». Cependant, si « Il Popolo » publie dès 1948 des comptes-rendus, « L'Osservatore Romano » attend 1958 pour le faire. Pourquoi ce silence, qui ressemble à une censure ? Cela nous amène à nous interroger sur les positions de l'Eglise par rapport à la Biennale elle-même. Il y a eu en effet évolution très nette : on passe en moins de dix ans de l'interdiction de visiter la Biennale impartie au clergé par le Patriarche de Venise, le Cardinal Roncalli, à la visite de l'exposition par son représentant et à la réception donnée aux commissaires, puis à la présence du Patriarche lui-même aux Giardini en 1958. Celui qui va devenir Jean XXIII à la fin de cette même année 1958 a donc lui-même évolué. Au contraire de son successeur Paul VI, il n'est pas un lettré, un homme de culture au sens traditionnel, mais il va, grâce au Concile Vatican II, provoquer dans l'Eglise et hors de l'Eglise un grand mouvement culturel ; il attaque, dans son discours d'ouverture, les « laudatores temporis acti ». Les conclusions du Concile seront tirées par Paul VI, à la clôture de Vatican II, le 8 décembre 1965, dans son Message aux hommes de pensée et de science. Un des moments les plus caractéristiques du pontificat de Paul VI est représenté par les fréquentes manifestations d'ouverture du Vatican aux artistes contemporains<sup>2</sup>. Cependant, on relève encore une interdiction de visite de la Biennale faite aux ecclésiastiques et religieux en 1964 : l'ouverture n'est donc pas totale, la censure garde ses droits.

Que se passe-t-il, pendant ce temps, dans la sphère politique ? On remarque une abstention du parti Démocrate-Chrétien de la vie culturelle jusqu'à l'époque où Fanfani arrive au secrétariat : alors que sous De Gasperi et Gonella le débat était mené durement, mais sur un plan strictement politique - élections de 1948, « legge-truffa » de 1953 - le nouveau secrétaire crée en 1954 un office pour les activités culturelles ; désormais, la Démocratie Chrétienne se préoccupe de ses intellectuels, pour lesquels elle organise trois congrès entre 1961 et 1963. On note, de façon générale, une présence plus offensive sur le terrain culturel. C'est donc autour des années 1956-58 que se situe une période

---

<sup>2</sup> G. ANDREOTTI, *Paul VI et la modernité de l'Eglise*, in Actes du colloque organisé par l'Ecole Française de Rome (2-4 juin 1983), publiés avec le concours de l'Istituto Paolo VI de Brescia, Ecole Française de Rome, 1984.

charnière dans l'ensemble des activités culturelles catholiques, et nous articulerons notre étude de part et d'autre de cette phase de transition.

Entre 1948 et 1954, des comptes-rendus paraissent dans deux quotidiens de l'aire catholique : « L'Avvenire d'Italia » et « Il Popolo ». « L'Avvenire d'Italia », quotidien bolonais, a un seul et même critique d'art jusqu'en 1968 compris, Corrado Corazza. Né en 1897, peintre lui-même - il expose à la Biennale en 1954 - Corazza pratique une critique tout à fait personnelle et inattendue, tantôt ignorant complètement les étrangers, comme en 1950 et 1954, tantôt s'essayant à une critique des rétrospectives (1952), conduite sur le mode allusif, qui ne convainc guère et informe encore moins. Il s'inquiète de voir accorder une trop grande place à l'art français et anglais au détriment de l'art italien, sous prétexte d'expiation de l'autarcie et du provincialisme qui ont dominé les derniers lustres en Italie. Dès 1948, il dénonce l'emprise de l'art abstrait à la Biennale - il ne cessera plus de le faire - et l'académisme opposé du néo-réalisme .

« Il Popolo », quotidien de la Démocratie Chrétienne, fondé en 1923, a deux éditions, Milan et Rome. Il est dirigé depuis 1946 par A. Arata, qui a succédé à G. Gonella. Dans chacune des deux éditions officie un critique : à Milan Costantino Baroni, à Rome Ennio Francia, deux personnalités tout à fait différentes. Né en 1905 dans une famille originaire de Vicence, Costantino Baroni fait des études de droit mais très tôt s'intéresse à l'histoire de l'art, puisque ses contributions à l'histoire des céramiques l'ont fait connaître avant la fin de la « laurea » (1938). Il étudie en particulier l'art lombard, et publie des essais sur l'architecture maniériste et baroque, sur la sculpture gothique, sur la peinture baroque. En 1935, il entreprend une carrière de fonctionnaire des musées, et son activité se déroule à partir de 1938 à Milan, au Castello Sforzesco, à la Raccolta Vinciana, et dans de nombreux cercles d'études, ainsi qu'à la Triennale d'arts décoratifs, à laquelle il collabore. En 1941, il se présente aux concours de la « libera docenza » en Histoire de l'art médiéval et moderne, et en Histoire et styles de l'architecture ; il commence alors à enseigner au Politecnico et à l'Università Cattolica de Milan<sup>3</sup>. Il meurt au printemps 1956.

Baroni est particulièrement à son aise pendant les années de rétrospectives à la Biennale, qui ont une finalité éducative. Il écrit dans une langue riche et élégante, aux phrases longues et bien rythmées et d'abondance : entre cinq et neuf articles, avec une intention didactique évidente. Il apprécie en connaisseur les réalisations d'expositions, fait l'éloge des organisateurs, et peu à peu suggère aussi les choix à faire d'autres rétrospectives : il énumère en

---

<sup>3</sup> C. BARONI, *Un ricordo autobiografico*, Paragone Arte, 87, mars 1957, p. 29-34.

1952 Courbet, Delacroix, Redon, Munch, les Nabis, le Novecento italien<sup>4</sup>. Ses vœux seront assez largement exaucés dans les Biennales suivantes. Baroni affirme la primauté de l'art occidental (Europe - USA) et se montre plutôt francophile : la France *resta pur sempre il metro meno opinabile*<sup>5</sup>. Il pratique cette courtoisie somme toute assez rare chez les critiques italiens, de traiter en dernier son pavillon national, après avoir passé en revue les étrangers. Il lui arrive aussi de rompre une lance en faveur de Milan<sup>6</sup>, insuffisamment représentée à Venise en tant que centre artistique, mais il n'est pas de ceux qui énumèrent un à un les présents et les absents de leur région. Tout en étant attentif et en traitant de tous les sujets présentés par la Biennale, Costantino Baroni laisse paraître ses préférences et ses haines. Enthousiasmé par la Biennale de 1948, il réserve un sort particulier à Chagall, Rouault, Moore, puis au pavillon belge en 1950, à Soutine en 1952, aux expressionnistes allemands et à Munch en 1954. Il est particulièrement féroce à l'égard des surréalistes et de la « ricorrente torpida freudiana »<sup>7</sup>, et du mouvement dada, ainsi que des néoréalistes italiens, victimes du Cominformisme. Il s'arrête sur le « cas » Guttuso<sup>8</sup>, dont il déplore les tableaux grand format et grandiloquents, alors qu'il a donné par ailleurs les preuves qu'il est un peintre franc et nerveux, di « robusta prosa ». Costantino Baroni trace un panorama de la production italienne<sup>9</sup> : l'extrême-gauche, enrégimentée dans le « néoréalisme » à caractère illustratif, se trouve bien souvent effleurer (du point de vue technique) le réalisme mécanique de certains représentants de l'extrême-droite. La droite conservatrice pratique un naturalisme *scopertamente contenutistico*. Entre les deux, le tableau comporte un centre-droit tout occupé à la déclamation des pures valeurs de la poésie, *al di fuori di programmatiche clausure stilistiche* - il est clair que c'est à ce dernier que vont les sympathies de Baroni - et un centre-gauche qui est tout orienté vers la conquête de nouvelles formes, appropriées à la nouvelle situation sentimentale et pratique.

Dans l'édition romaine, paraissent les comptes-rendus de « monsignor » Ennio Francia ; ce prêtre romain officie tous les matins à Santa Maria del Popolo, et s'est fait le promoteur de la messe des Artistes. Dès 1948, quand le climat euphorique enveloppe plus ou moins tous les critiques de la Biennale, Ennio Francia se distingue de Costantino Baroni par son attitude anti-« professeurs ». Il attaque Argan pour son article sur l'art abstrait publié dans la revue « Ulisse », et l'attaquera de nouveau en 1954. Alors que

<sup>4</sup> Id., *Anche senza 'portate di fondo', il banchetto riesce succulento*, Il Popolo, Milan, 24 juin 1952.

<sup>5</sup> Id., *Difficile districarsi a Venezia fra tante centinaia di dipinti*, Ibid., 13 août 1950.

<sup>6</sup> Id., *Sacrificati in partenza i Milanesi alla Biennale*, Ibid., 24 février 1950.

<sup>7</sup> Id., *Il 'catenaccio' della giuria ha rivelato la crisi italiana*, Ibid., 28 juillet 1954.

<sup>8</sup> Id., *Non tutto è positivo nel bilancio della Biennale*, Ibid., 20 septembre 1952.

<sup>9</sup> Ibid.

Costantino Baroni ne perd pas une occasion d'encenser ses collègues organisateurs de la Biennale, Francia ne cessera de dénoncer les « professeurs ». Quels sont-ils donc, ces professeurs présents dans les organes dirigeants de la Biennale dans les années qui nous occupent ? Tour à tour Pallucchini bien sûr, le secrétaire général, et aussi Longhi, Ragghianti, Venturi, Baroni lui-même (en 1952 dans le comité international d'experts), Argan en 1954. Est-ce jalousie ou seulement refus de leurs choix, de leurs goûts ? De façon générale, Francia accorde plus de place aux Italiens qu'aux étrangers, et il trouve en 1952 la participation italienne plus vivante que celle des étrangers<sup>10</sup>. Il admire Ensor, Seurat, accepte, tout compte fait, le futurisme ; mais il rejette les Fauves, les Cubistes, le surréalisme et l'art abstrait.

Il s'agit là d'une critique d'un niveau tout à fait inférieur à celle de Costantino Baroni, et qui, pourtant, couvre une vaste surface de la presse catholique, puisque Ennio Francia publie également des articles dans le mensuel « Notiziario d'Arte », de l'Institut d'information Beato Angelico, né en 1951, et dans « L'Osservatore Romano », à la fin des années 50. Le quotidien du Vatican ne publie pas de comptes-rendus des quatre premières biennales de l'après-guerre ; il parle un peu de la Quadriennale en 1948, de la Biennale cinéma en 1950 et 1952. En 1954, arrivent des échos polémiques à propos de la Biennale des arts figuratifs, mais toujours pas de compte-rendu - ce qui paraît logique, puisque la visite était interdite aux ecclésiastiques, ainsi que l'indique la notification de Roncalli, publiée, elle, in extenso. Une polémique s'ensuit avec le quotidien pro-communiste « Paese Sera », dont le critique a épinglé la position du Patriarche. « L'Osservatore Romano » lui répond<sup>11</sup> en s'appuyant sur des arguments d'autorité : culture artistique du Cardinal Roncalli, jugement négatif du célèbre critique Berenson sur la Biennale 1954, et, pour faire bonne mesure, encyclique *Mediator Dei* de Pie XII. Il annonce un article à paraître dans la revue « Fede e Arte », éditée par la Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, sur l'art « contre nature » exposé à la Biennale. La polémique, incluant également le critique de « L'Unità » Dario Micacchi, qui conseille au Patriarche d'aller voir les nus puissants et doux de Courbet exposés à Venise, court jusqu'à la fin juillet 1954 ; « L'Osservatore Romano » ne craint pas de battre le rappel des socialistes ou des néofascistes opposés à la Biennale<sup>12</sup>, tout en attaquant Jdanov

<sup>10</sup> E. FRANCIA, *Astrattismo e realismo alla Biennale di Venezia*, Il Popolo, Rome, 20 juin 1952.

<sup>11</sup> articles non signés, « L'Osservatore Romano », rubrique « Voci e Echi », 5-6 juillet 1954, p. 2.

*A proposito della XXVII Biennale di Venezia*, « L'Osservatore Romano », 10 juillet 1954.

L'article annoncé paraîtra en effet dans « Fede e Arte » en août 1954, lui aussi mon signé, et intitulé *A proposito della XXVII Biennale di Venezia* : il reprend les mêmes arguments.

<sup>12</sup> article non signé, Ibid., 12 juillet 1954, p. 2. article non signé, Ibid., 21 juillet 1954, p. 2.

et le caractère coercitif de sa conception de l'art. On a vu par ailleurs<sup>13</sup> que les positions du PCI et du PSI en matière d'art figuratif n'étaient pourtant pas très divergentes pendant ces années-là : preuve que l'attaque est bien plus politique qu'artistique. « L'Osservatore Romano » entretient donc la confusion entre compétence et autorité, pratique une censure effective en n'informant pas ses lecteurs, mais des allusions lisibles pour les spécialistes qui ont vu la Biennale ou du moins qui entendent quelque chose à l'art contemporain et, par-delà les attaques somme toute assez banales contre la Biennale et l'art contemporain, il prend position dans le débat politique italien.

Sur le front intellectuel, deux autres revues catholiques s'intéressent dans ces mêmes années à la Biennale. Il s'agit d'« Humanitas » et de « Studium. Humanitas » est un mensuel de culture fondé à Brescia en 1946, qui comprend des rubriques de religion, philosophie et sciences, histoire, politique, économie, critique littéraire et artistique. A partir de 1950, Maria Luisa Gengaro assure assez régulièrement le compte-rendu de chaque Biennale des arts. Elle entend prendre une vue large des choses, puisqu'elle intitule l'article de 1950 *Bilan de l'art contemporain*, et ceux de 1954 *Signification et valeur des 'rétrospectives'*, puis *L'art, aujourd'hui*<sup>14</sup>. La Biennale est donc envisagée comme mise au point des valeurs artistiques contemporaines. Elle considère comme conclu le différent art abstrait-art concret, figuratif-non-figuratif, grâce à Matisse, sur lequel est centré l'article de 1950. Ce n'est peut-être pas une preuve de grande clairvoyance, étant donné ce que nous savons maintenant de la suite de la vie artistique dans les années 50, et en particulier en Italie. Il faut plutôt le sentir comme une aspiration - rep-rise en 1954 - de son esprit de tolérance. Elle consacre une grande place aux rétrospectives, et propose d'utiliser, pour évaluer l'art contemporain, les « canons » de Berenson - dont par ailleurs elle ne partage pas le refus de la Biennale - valeurs tactiles et œuvres « décoratives » (la vraie peinture). La critique de M.L. Gengaro est caractérisée par une volonté de synthèse, laissant une impression parfois hasardeuse, par une culture sûrement étendue (dès 1950, en plus de Croce, elle cite Focillon), sinon très bien assimilée, et par un désir de tolérance.

« Studium », mensuel *di vita e cultura*, né à Rome, au début du siècle, exprime dans les années qui nous intéressent le mouvement FUCI (Federazione Universitaria Cattolica Italiana), qui appartient à l'Azione Cattolica, et compte parmi ses dirigeants Monti (le futur Paul VI), Moro et Bachelet : sa diffusion est grande dans le milieu universitaire. Le compte-rendu de la Biennale de 1948 est assuré par Luigi Scarpa. Né en 1909 à Vicence, puis ayant vécu à

<sup>13</sup> P. BUDILLON PUMA, *La stampa socialista...*, art.cit.

<sup>14</sup> M.L. GENGARO, *Bilancio dell'arte contemporanea*, Humanitas (12), 1950, p. 1268-1270. Id., *La XXVII Biennale. I. Significato e valore delle retrospettive*, Ibid. (7), 1954, p. 711-716. *La XXVII Biennale.II.L'arte, oggi*, Ibid.(8), p.810-815.

Venise, il obtient la « laurea » en lettres à Padoue, et fait partie de la FUCI. Il est le frère de l'architecte Carlo, dont les solutions ont tant contribué au succès des expositions de la Biennale. Il examine successivement le pavillon italien, puis les pavillons étrangers<sup>15</sup>, en montrant qu'il connaît et apprécie sans réticences, à la différence de tous les critiques jusqu'ici rencontrés, l'art contemporain.

Au milieu des années 50, commence une période de plus directe intervention des milieux catholiques dans la vie culturelle en général, et vis-à-vis de la Biennale, en particulier. Le Pontife étant toujours Pie XII, on peut supposer que ce changement est dû, en plus du « dégel » politique qui suit la guerre froide, à l'influence du nouveau secrétaire de la Démocratie Chrétienne, Fanfani. Nous avons vu que le Patriarche de Venise visite la Biennale en 1956 et reçoit les commissaires des différents pavillons, y compris le soviétique. Cette même année est créé un pavillon d'art sacré aux Giardini. Le 18 juin, Wladimir d'Ormesson prononce à Venise une conférence sur 'L'actualité de l'art sacré pour le compte de l'Institut International d'Art Liturgique. En 1958, est institué à la Biennale un prix d'art sacré, qui suscite pas mal de réactions défavorables - celles, entre autres, de Roberto Longhi dans « La Nazione », de Lionello Venturi dans « L'Espresso », de Marco Valsecchi dans « Tempo Illustrato », mais qui prouve que l'intervention culturelle catholique a désormais « pignon sur rue » à Venise. Un deuxième prix sera attribué - le premier étant réservé - par un jury spécial, après de longues discussions, au cours desquelles Luigi Scarpa défend l'œuvre de Fontana, à une « Couronne d'épines », du français Manessier.

Le quotidien bolonais « L'Avvenire d'Italia », sous la plume de Remo Uberti, se félicite du succès de l'exposition d'art sacré, preuve de la pénétration, dans un milieu jusque-là « laïque », de la culture catholique<sup>16</sup>. Corrado Corazza, critique en titre, n'accorde pas grande attention à cet épisode - il laisse à Marcello Camilucci le soin de le commenter<sup>17</sup> - et concentre ses attaques contre l'art abstrait, que ce soit en 1956, où il juge la Biennale ennuyeuse, ou en 1958, appelant à la rescousse une série d'autres critiques des grands quotidiens italiens<sup>18</sup>. « L'Avvenire d'Italia » et le « Popolo » de Milan applaudissent le discours du ministre Rossi, qui, à l'inauguration, veut définir les limites de la fonction de la critique. Mais l'édition romaine ne semble lui prêter aucune attention. Pour « L'Avvenire », le pavillon le plus intéressant de

<sup>15</sup> L. SCARPA, *Il padiglione italiano*, Studium, septembre 1948.

Id., *I padiglioni stranieri*, Ibid., octobre 1948.

<sup>16</sup> R. UBERTI, *Cento opere d'arte sacra : insperato record alla Biennale*, L'Avvenire d'Italia, 22 juillet 1958.

<sup>17</sup> M. CAMILUCCI, *Dal 1958 l'arte sacra avrà un padiglione a Venezia*, Ibid., 12 juillet 1956.

<sup>18</sup> C. CORAZZA, *La XXVII Biennale soprattutto è noiosa*, Ibid., 24 juin 1956.

1958 est celui de la Russie, *con la sua apparente accademia verista*, alors que pour « Il Popolo » de Rome, il a l'air d'un musée de province<sup>19</sup>.

A la mort de Costantino Baroni, et avant la fermeture de l'édition milanaise, c'est Giorgio Kaiserlian qui assure les comptes-rendus de la Biennale en 1956 : il consacre plus de la moitié de ses articles aux Italiens, s'oppose aux Français, et aux « professeurs » (Palluchini et Longhi) ; l'attaque contre les « professeurs » converge avec celle du « Popolo » de Rome, qui leur adjoint Apollonio, Argan, Valsecchi. L' édition romaine publie des articles communs avec le périodique « Notiziario d'Arte », et montre elle aussi de l'intérêt surtout pour les Italiens<sup>20</sup> : *l'arte contemporanea non presenta fuori d'Italia motivi di eccezionale curiosità*<sup>21</sup> ; le nouveau critique Silvio Giannelli semble regretter en 1958 que n'existe plus le néo-réalisme comme correctif polémique de l'art abstrait<sup>22</sup>, et se montre sévère à l'égard du pavillon français, qui n'est plus *l'immancabile rivelazione di qualche magistrale talento*<sup>23</sup>.

On retrouve tous ces thèmes et la prépondérance accordée aux Italiens dans les articles de Monsignor Ennio Francia, dont la place est centrale dans la critique catholique de ces années 56-58 : il écrit en effet dans « Il Popolo » de Rome, puis passe à « L'Osservatore Romano », où il publie le premier compte-rendu de la Biennale, lorsqu'en 1958 le quotidien du Vatican se décide à rompre le silence<sup>24</sup>. Ses articles des quotidiens sont en général repris par la revue « Notiziario d'Arte », et suivis d'articles d'autres collaborateurs sur des sujets non italiens<sup>25</sup> : Ennio Francia se réserve en effet de « lancer » les grands

<sup>19</sup> Id., *Più che considerazioni...*, art.cit., E. FRANCIA, *Pittori e scultori alla XXVII Biennale*, Il Popolo, Rome, 20 juin 1956.

<sup>20</sup> E. FRANCIA, *Divisa in due mondi antitetici la scultura italiana a Venezia*, Il Popolo, Rome, 27 juin 1956 ; publié in Notiziario d'Arte (7-8), juillet 1956, sous le titre *Scultura italiana alla Biennale*.

Id., *La preferenza agli astratti a tutto svantaggio dei pittori figurativi*, Il Popolo, Rome, 12 juillet 1956, cf. Notiziario d'Arte (7-8), juillet 1956, *La pittura italiana alla XXVII Biennale*.

<sup>21</sup> E. FRANCIA, *Pittori e scultori alla XXVII Biennale*, Il Popolo, Rome, 20 juin 1956.

<sup>22</sup> S. GIANNELLI, *Nel gelo di Braque e nel fuoco di Wols i due poli della XXIX Biennale*, Ibid., 14 juin 1958.

<sup>23</sup> Id., *Tra Francia e Germania*, Ibid., 28 juin 1958,

<sup>24</sup> E. FRANCIA, *Ai margini della XXIX Biennale*, L'Osservatore Romano, 16 juillet 1958, repris dans Notiziario d'Arte, juillet-août 1958.

<sup>25</sup> Notiziario d'Arte, juillet 1956 : E. FRANCIA, *Scultura italiana...*, art. cit

Id., *La pittura italiana...*, art.cit.

M. PORTALUPI, *La Francia alla XXVIII Biennale, Spagna e Finlanda alla Biennale*.

G.M. MARINO, *I pittori americani e la città*.

Octobre 1956 : N. ZUCHELLI, *Il padiglione tedesco alla XXVIII Biennale di Venezia*.

Notiziario d'Arte, juillet-août 1958, E. FRANCIA, *Considerazioni generali e generiche sulla XXIX Biennale*.

F. BELLONZI, *La retrospettiva di Gustav Klimt*.

M. PORTALUPI, *Gli Stati Uniti promotori delle forme astratte*.

A. SCHETTINI, *L'URSS promotrice dell'arte verista*.

thèmes et de traiter de la situation italienne. Adversaire résolu de l'abstraction, il a, vis-à-vis du néo-réalisme, une attitude gênée : jugeant le néo-réalisme italien plus avancé que le réalisme socialiste soviétique, il tente de l'assimiler à l'art abstrait, contemporain, mais non vivant, pour le condamner ; on sent bien que la condamnation était acquise, mais les motifs artistiques n'en sont pas convaincants, et Ennio Francia pas convaincu, car il obéit en fait à des raisons politiques, et n'a pas de véritable aversion esthétique pour le néo-réalisme. Son article de « L'Osservatore Romano »<sup>26</sup> est lui aussi très politique : il y renvoie dos à dos comme « très dangereux » les USA (Rothko, Tobey) et l'URSS, devenus les deux pôles d'attraction, après l'éclipse de l'Ecole de Paris.

Le véritable adversaire, pour le camp de la critique, et de la philosophie esthétique catholiques, est à cette époque l'art abstrait ; de nombreux articles, traitant de l'art sacré, s'occupent essentiellement de ses rapports avec l'art abstrait. La revue des Jésuites « Civiltà Cattolica », qui ne consacrera des comptes-rendus à la Biennale qu'à partir de 1960, publie en 1956 deux articles sous la signature du Père Virgilio Fagone, pour réfuter philosophiquement les arguments en faveur d'un art abstrait sacré<sup>27</sup>. « L'Osservatore Romano » publie le 18 juillet 1958 un article signé M. qui refuse l'anathème crocien contre le « contenutismo », et réaffirme l'impossibilité qu'une œuvre non figurative soit sacrée. Sur la même ligne s'exprime Fortunato Bellonzi dans le « Notiziario d'Arte »<sup>28</sup>. A deux reprises, « L'Osservatore Romano » publie le même article de Marcello Camilucci<sup>29</sup> qui attaque l'art abstrait et se demande *come può l'uomo tornare ad essere integro per poter di nuovo dipingere l'intero ?* On trouve là et le vocabulaire et les concepts même qu'utilisent les critiques communistes à la même époque pour combattre l'art abstrait et défendre le néo-réalisme<sup>30</sup>.

Dans le mensuel « Humanitas », les comptes-rendus de 1956 sont de nouveau signés par Luigi Scarpa<sup>31</sup>. Il trouve que le pavillon italien, par lequel il

<sup>26</sup> E. FRANZIA, *Ai margini...*, art.cit.

<sup>27</sup> V.FAGONE, *Estetica dell'astrattismo*, Civiltà Cattolica, 1<sup>er</sup> septembre 1956. *Precedenti filosofici dell'astrattismo*, Ibid., 6 octobre 1956.

<sup>28</sup> F. BELLONZI, *Tempi difficili per l'arte sacra ?*, Notiziario d'Arte, juillet-août 1959.

<sup>29</sup> M. CAMILUCCI, *Astrattismo e atomizzazione*, L'Osservatore Romano, 15 août 1956. Id., *Dell'arte astratta*, L'Osservatore Romano, 26 septembre 1958.

<sup>30</sup> P. BUDILLON PUMA, *Le retour de l'homme dans les tableaux : remarques sur le réalisme figuratif italien dans les années 40-50*, Actes du colloque de 1980 du Centre d'Etudes Italiennes d'Aix-en-Provence sur *La représentation du corps dans la culture italienne*, Université de Provence, 1982, p.97-105.

<sup>31</sup> L. SCARPA, *La XXVIII Biennale de Venise.I.II padiglione italiano*, Humanitas (9), p.861-869.

*La XXVIII Biennale de Venise.II.II padiglioni stranieri*, Humanitas (10), p.1114-1120.

commence sa visite, est trop peuplé, et donc fatigue le visiteur ; on y reconnaît des personnalités valables et sûres, mais pas de « guides », de phares. Très ouvert aux étrangers, il explore attentivement un pavillon après l'autre ; il réaffirme la domination spirituelle de l'Europe sur le monde, et défend l'abstraction, mettant Mondrian au-dessus de tout. En 1958, Maria Luisa Gengaro réapparaît<sup>32</sup> : elle refuse les condamnations en bloc ou les justifications d'ensemble, telles que celles de Borgese, de Sciortino, d'Alain Jouffroy ou, sur le versant opposé, de Lionello Venturi, et approuve Anna Maria Brizio qui essaie de dépasser la polémique. Elle finit par conclure que les abstraits, dans la plupart des cas, ne sont pas des artistes, et même pas des techniciens et de citer les *vari sacchi cuciti e talora imbottiti, i fili tesi, le assi bruciacchiate...* Comment ne pas y reconnaître Burri, et ne pas voir que la position médiane est une épiphanie de la ligne anti-abstraite ? En fait, la participation de Scarpa est atypique, Gengaro rejoint la masse des critiques vus jusqu'ici, dans des formes plus diplomatiques ; c'est elle qui continuera à assurer les comptes-rendus de la Biennale dans la revue.

Dans « Concretezza », la revue bi-hebdomadaire de politique dirigée par Giulio Andreotti et publiée à Milan par Rizzoli, Sandra Orienti écrit régulièrement, à partir de 1956, sur la Biennale de Venise des arts figuratifs. Ses comptes-rendus - un en 1956 et un en 1958<sup>33</sup>, ils deviendront plus abondants par la suite - sont consciencieux, elle cite beaucoup de noms, porte des jugements généraux sur les peintres, sans analyse des oeuvres ; le ton est assez détaché, il n'y a pas de prise de position nette. Commencant une fois par les étrangers, et la fois suivante par les Italiens, elle critique les expositions rétrospectives de 1956, et juge la mouture 1958 une Biennale de transition : l'époque n'est plus aux enthousiasmes, ni au provincialisme ; assiste-t-on à l'arrivée d'une nouvelle génération de critiques ?

Les Biennales de 1960 et 1962 confirment les prémisses posées en 1956 et 1958 : domination de l'art abstrait, sur lequel par conséquent se concentrent les attaques de la presse catholique. C'est le cas en particulier de « L'Avvenire » qui publie de nombreux articles en 1960, et un seul en 1962<sup>34</sup>,

<sup>32</sup> M.L. GENGARO, *Significato e valore della 29a Biennale di Venezia*, Humanitas, juillet 1958, p.559-562.

<sup>33</sup> S. ORIENTI, *La XXVIII Biennale di Venezia*; *Concretezza* 15 octobre 1956.

Id., *Opaca e umida la vernice alla Biennale di transizione*, Ibid. , 16 juin 1958.

<sup>34</sup> L'Avvenire, 1960, 21 juin : C. CORAZZA, *Prima rassegna delle opere astratte che compongono la mostra internazionale*.

28 juin : Id., *Venezia padiglioni*.

5 juillet : Id., *Francesi, Germanici e Giapponesi*.

12 juillet : Id., *Senza apprezzabili caratteristiche le varie rappresentanze nazionali a Venezia*.

19 juillet : Id., *Dagli Stati Uniti d'America alle repubbliche socialiste sovietiche*.

9 août : Id., *Conclusioni su un panorama*.

où l'on retrouve le vocabulaire désormais habituel, intégrité de l'homme, envahissement par la matière brute, etc. Les catholiques ont visé juste en n'attribuant pas le prix d'art sacré en 1960 - il le sera de nouveau, et encore à Manessier, en 1962 ! Espéranto, nouveau conformisme, académie informelle : les critiques adressées à l'art abstrait sont en même temps la reconnaissance de sa victoire. Dans un registre plus intellectuel, « Civiltà Cattolica » intervient dans le débat sur le caractère figuratif de l'art, à propos des Biennales de 1960 et 1962<sup>35</sup>. La revue use d'infinies précautions : les réactions d'impatience ou d'incompréhension du public vis-à-vis de l'art abstrait se retrouvent aussi bien au pavillon italien de Venise qu'à l'exposition Documenta de Kassel, qui a aboli les distinctions nationalistes ; à ces réactions du sens commun et du goût le plus répandu, s'oppose le jugement des critiques autorisés comme Venturi ; l'œuvre d'art enfin doit être jugée pour elle-même, sur la base de ses qualités formelles et poétiques intrinsèques, plus que d'après les principes théoriques qui la justifient ou d'après les intentions de l'auteur, le poids déterminant du marché international n'est qu'une explication partielle des choix de l'art contemporain... Le Père Jésuite Fagone distille peu à peu de subtiles condamnations, qui rejoignent celles des autres critiques catholiques. La peinture comme objet (les tendances constructivistes) représente la conséquence la plus logique d'une prémisse de caractère philosophique : l'autonomie absolue de l'œuvre d'art par rapport à toute finalité extérieure, qu'elle soit pratique ou sémantique. L'informel est l'aboutissement d'une peinture née sous le signe de la forme pure. Cependant, la tendance à signifier, à indiquer quelque chose d'autre que la pure présence de la matière, est tellement impossible à supprimer qu'elle détermine, par un paradoxal renversement de la structure de l'œuvre, la « fiction », non plus d'une réalité extérieure, mais d'un tableau ou d'une statue : c'est ainsi qu'Argan présente l'œuvre de Burri comme « trompe-l'œil à l'envers ». Quant à la peinture gestuelle - celle de Kline ou de Vedova - il n'est plus possible d'y retrouver le signe de la personnalité spirituelle de l'artiste, mais au plus, de ses instincts les plus élémentaires. La XXXème Biennale est un témoignage éloquent de la crise spirituelle de notre temps, elle peut décevoir ou déconcerter, mais certes pas laisser indifférent. Les considérations de 1962 sont très influencées par les thèses sur l'éphémère et la mode de Gillo Dorfles, dont le livre *Ultime tendenze nell'arte d'oggi* est sorti l'année précédente, et se joignent au concert des voix qui annoncent le déclin

---

L'Avvenire, 1962, 16 juin : C. CORAZZA, *Le superficiali avventure pittoriche degli accademici dell'astrattismo*.

24 août : Id., *Quadri per i non patiti di Sironi e la « lingua morta » di Martini*.

<sup>35</sup> V. FAGONE S.I., *Figurazione e non figurazione. A proposito della trentesima Biennale di Venezia*, Civiltà Cattolica, 16 juillet 1960.

Id., *Alla ricerca di nuovi contenuti. Considerazioni in margine alla XXXI Biennale*, Civiltà Cattolica, juillet 1962, p.131-143.

de l'art informel. Cette fois, l'attaque est d'autant plus précise que l'adversaire est plus mal en point, dirait-on : l'art abstrait (...) *finisce col distruggere la forma stessa*, et il n'est pas sans signification que quelques-uns des représentants les plus éminents de cet art *della dissoluzione e della morte, da Gorky a Pollock*, aient trouvé dans le suicide le terme cohérent d'une vie et d'un art chaotiques. Saluant au passage les pures couleurs et les méditations de Manessier, qui ouvrent la voie à l'espoir et créent une atmosphère mystique, tout en montrant une possibilité naturelle de passage de l'abstraction à la figuration, le père Fagone entonne ensuite le couplet sur la recherche des nouveaux contenus : l'exigence inéliminable d'un contenu différent de la forme pure, apparaît souvent dans les titres que les artistes informels eux-mêmes donnent à leurs oeuvres, les présentations du catalogue aussi finissent souvent dans des indications de contenu. On lit ce besoin dans les expositions sur le symbolisme italien et sur Redon ; les dangers de la poétique symboliste sont l'abus de la métaphore et le débordement progressif de la peinture dans la littérature. Cependant, chez Redon est toujours valable cette idée que la base de l'art est la réalité visible, mais que l'art véritable est dans la réalité sentie : rien là, en effet, qui puisse contredire l'affirmation sur laquelle Fagone conclut son article, c'est-à-dire qu'un artiste est tel seulement si, par-delà les étiquettes éphémères, il a su trouver, en confiant à la matière l'expression de son monde spirituel.

« Concretezza », par la voix de Sandra Orienti, concentre l'attaque contre Burri, y revenant à deux reprises<sup>36</sup> pour dénoncer la carence de son imagination, et ses œuvres décrépités. Corrado Corazza avait évoqué la Ditta Internazionale Ferraglia, Cascami e Conglomerati...<sup>37</sup> Pour Sandra Orienti, la Biennale de 1960 marque un point de non-retour, pour « Il Popolo », c'est la Biennale de l'angoisse<sup>38</sup>. En même temps que ce refus de l'abstrait, se manifeste le désir de ne pas se couper de l'art moderne : Sandra Orienti critique ses collègues qui s'opposent à la Biennale, « Il Popolo » revendique en 1962 l'engagement catholique dans la modernité<sup>39</sup>.

Quelle forme d'art les catholiques entendent-ils opposer à l'art abstrait ? Grosso modo ils s'accommodent assez bien de la figuration néo-réaliste les réserves des années précédentes tombent, et Ennio Francia fait en 1960 de vibrants plaidoyers pro-Guttuso<sup>40</sup>, saluant la *coraggiosa e valorosa presenza*

<sup>36</sup> S. ORIENTI, *Una situazione non solo italiana*, Concretezza, 1<sup>er</sup> juillet 1960, p. 29-31.

Id., *Ancora della XXX Biennale. Il padiglione italiano*, Concretezza, 1<sup>er</sup> août 1960, p. 34-35.

<sup>37</sup> C. CORAZZA, *L'uomo 1960 alla XXX Biennale d'arte*, L'Avvenire, 21 juin 1960.

<sup>38</sup> E. GIANNELLI, *La Biennale dell'angoscia*, Il Popolo, 18 juin 1960. Tous les articles suivants (19 juin, 21 juin, 23 juin, 26 juin), portent en premier titre *Immagini della Biennale dell'angoscia*.

<sup>39</sup> Id., *La mostra dei 'Grandi Premi'*, Il Popolo, 22 juin 1962.

<sup>40</sup> E. FRANCIA, *Primo sguardo alla XXX Biennale*, L'Osservatore Romano, 25 juin 1960.

*dell'unico pittore antiabstrattista prescelto* dans le pavillon italien, et ceci dans le quotidien du Vatican... Il n'y a pas non plus de divergence de fond avec les peintres de l'URSS : les Russes sont de médiocres artistes non *perchè hanno degli ordini ma perchè li eseguono male. Non c'è nulla nel realismo socialista che possa impedire a un artista di fare cose belle e durevoli. E questo vale anche per l'arte sacra ...*<sup>41</sup>, déclare Corazza dans « L'Avvenire », la même année. L'esthétique catholique rejoint donc de façon déclarée celle du réalisme socialiste, dans la revendication d'un contenu de l'art et les critiques communistes souscriraient sans doute volontiers à l'assertion de Fortunato Bellonzi : *Non si dimentichi che l'indifferenza del contenuto è uno dei più gravi e meno candidi errori del pensiero idealistico*<sup>42</sup>. Le consensus est en réalité plus large encore, et Cogniat, commissaire du pavillon français, souligne dans son introduction au catalogue, le retour de la peinture vers le sujet : Ennio Francia le cite dans son article de présentation de la XXXème Biennale, dans « L'Osservatore Romano ».

Une autre voie non-abstraite tente les critiques catholiques, à l'occasion des expositions Redon et des dessinateurs symbolistes italiens à la Biennale de 1962 : la récupération du symbolisme comme art spiritualiste ; Sandra Orienti se méfie, dans les colonnes de « Concretezza », de ces exemples figuratifs ambigus succédant à la mort de l'informel<sup>43</sup>. La rétrospective des Grands Prix de la Biennale suscite chez presque tous nos critiques des réflexions sur la poésie, qui nous portent à croire que si l'idéalisme est leur adversaire, Croce reste encore leur maître... Bellonzi, responsable de la Quadriennale de Rome, se distingue de ses collègues en prenant, naturellement le parti des organisateurs de la Biennale<sup>44</sup> ; Maria Luisa Gengaro, toujours originale, invente la catégorie *grandezza* pour mesurer la Biennale de 1960, mais renonce à écrire sur celle de 1962 dans *Humanitas*<sup>45</sup>.

Le début des années soixante marque donc une période de plus grande homogénéité entre les différentes publications catholiques, quotidiens ou revues, intellectuelles ou plus largement diffusées ; pas de séparation nette, les positions de fond sont les mêmes - refus de l'abstraction, recherche d'un contenu - il n'y a plus de ton apocalyptique, les affirmations sont plus subtiles.

Le phénomène pop-art n'est pas bien accueilli par les catholiques et la Biennale de 1964 se voit de nouveau interdite aux ecclésiastiques! Ce n'est pas

<sup>41</sup> C. CORAZZA, *Francesi, Germanici e Giapponesi*, L'Avvenire, 5 juillet 1960.

<sup>42</sup> F. BELLONZI, *Tempi difficili per l'arte sacra ?*, art. c i t .

<sup>43</sup> S. ORIENTI, *Morto l'informale, viva l'informale*, Concretezza, 1er juillet 1962.

<sup>44</sup> F. BELLONZI, *Uno sguardo ai padiglioni stranieri*, L'Osservatore Romano, 5 juillet 1962.

<sup>45</sup> M.L. GENGARO, *Le grandi mostre veneziane*, Humanitas, juillet 1960, p.561-574.

le retour espéré au contenu de l'œuvre d'art... Les positions vont d'une sorte de boycott – « L'Avvenire » ne prononce pas le nom de pop-art, « Il Popolo » traite surtout les thèmes sociologiques à la mode : société de consommation, marché . . . mode, et Sandra Orienti s'occupe des contradictions du statut de la Biennale, réservant à la « Fiera Letteraria » ses considérations, somme toute intéressées, sur le pop-art, dont il ne faut faire ni une cabale, ni un mythe<sup>46</sup> - à des attaques plus virulentes. « L'Osservatore Romano » et « Humanitas » emboîtent le pas à « Civiltà Cattolica », qui adopte cette fois un ton très dur<sup>47</sup> : si le but de l'art contemporain est le scandale, alors cette Biennale y a réussi ; on dirait que l'art est mort avec la tradition ; seuls quelques artistes comme Bissière, Appel, Cagli, sont dignes d'intérêt ; le reste est *un campionario di amene trovate, di stravaganti cianfrusaglie, che ricorda più il museo degli orrori o il baraccone della fiera che una mostra d'arte* ; l'image fantastique est un besoin absolu de l'œuvre d'art, sinon la matière prend le dessus, et l'image devient objet, l'œuvre tombe au niveau d'une chose parmi les choses, c'est exactement ce qui se passe avec le pop-art; mais aussi avec l'art cinétique ou programmé, dont les résultats sont tellement élémentaires que leur naïveté fait sourire... Quant à la nouvelle figuration, elle entretient une extrême confusion entre l'image fantastique et le symbole linguistique. Fagone finit par donner l'impression de regretter un certain art abstrait : l'art n'est pas seulement lyrisme, expression d'une émotion subjective ; il y a aussi un sentiment de la forme, une joie de la contemplation une passion de la recherche... Ce ne sont pas les images d'une réalité visible, mais d'une invisible aspiration de l'esprit dans sa condition terrestre ... Et enfin, quand nous disons que la fin de l'image coïncide avec la mort de l'art, nous n'entendons pas y inclure toute forme d'art non-figuratif .

« Notiziario d'Arte », qui republie en août l'article de Virgilio Fagone, l'a fait précéder d'une longue diatribe d'Ennio Francia<sup>48</sup> ; celui-ci juge la Biennale de 1964 *adeguata totalmente sul piano dell'estetica informale* (?!), accuse les universitaires, les artistes qui ne savent plus réagir, et finit par placer l'affaire sur le plan politique; 90% des critiques m i l i t a n t s et de la presse d'information sont opposés à la Biennale, le gouvernement lui est opposé, ainsi que les deux partis les plus forts, le démo-chrétien et le communiste, et cependant, on réussit à organiser une manifestation de ce niveau. « L'Osservatore Romano » reprend les thèmes : perte de la primauté de l'esprit, infantilisme, crise extrême, attraction du vide, et ajoute cleptomane et

<sup>46</sup> C. CORAZZA, *Levato il sipario sulla Biennale*, L'Avvenire, 20 juin 1964.

S. GIANNELLI, *Moda e mercato l'hanno fatta diventare così*, Il Popolo, 20 juin 1964.

S. ORIENTI, *La pop-art vince ma apre la crisi*, La Fiera Letteraria, 5 juillet 1964.

<sup>47</sup> V. FAGONE, *La fine dell'immagine . A proposito della XXXII Biennale di Venezia*, Civiltà Cattolica, 18 juillet 1964, publié en août 1964 in Notiziario d'Arte, avec le même titre.

<sup>48</sup> E. FRANCIA, *Biennale di Venezia*, Notiziario d'Arte (5-6), 1964.

tentation du vol à l'arraché<sup>49</sup>. Dans « Humanitas », Maria Luisa Gengaro, toujours plus modérée, condamne les jugements à l'emporte-pièce de Bernardi dans « La Stampa », ou de Borgese dans « Il Corriere della Sera », et la tradition académique attachée aux valeurs immuables ; cela dit, elle considère que la Biennale de 1964 donne sur l'homme contemporain des indications plus que jamais évidentes et graves, comme la négation de toute valeur idéale et spirituelle, la valorisation des conquêtes de la technique et de la matière; avec le pop-art, est surévaluée la subordination de l'homme aux objets dont il se sert. Mais il est bien que l'on soit allé aussi loin car, ajoute-t-elle, on pourra peut-être ainsi sentir la nécessité de recommencer<sup>50</sup>.

La Biennale de 1966 ne suscite pas de réactions aussi virulentes que la précédente ; elle n'a même pas provoqué de scandale, d'après « Civiltà Cattolica »<sup>51</sup> - et pourtant que de flots d'encre ont fait par ailleurs couler Le Parc et Ay-O!... - et ne présente pas de nouveautés; le Père Fagone, devant cette édition « amusante », se demande si le but de l'art n'est que de divertir, et se lance dans une dissertation philosophique et érudite qu'il qualifie de « sommaire panorama historique », - sur l'homo ludens, citant Platon, Aristote, Huizinga, Schiller, Kant, Hegel, Heidegger, et Ugo Spirito. Selon lui se pose le problème de la survie de l'art dans un monde dominé par la technique. Sandra Orienti trouve cette Biennale inoffensive, et sans élan<sup>52</sup>. « L'Osservatore Romano » et « Il Popolo » se préoccupent surtout de montrer que les nouveautés présentées à Venise ne sont qu'apparentes<sup>53</sup>. Dans « L'Avvenire », où un nouveau critique, Luigi Lambertini, en opposition à Corrado Corazza, déclare apprécier cette Biennale, Guido Giuffrè analyse finement le concert de louanges décerné à Morandi, dont la rétrospective fait l'unanimité dans la presse, catholique ou non : c'est là une réaction au jugement extrêmement

<sup>49</sup> G. DA VIA, *All'insegna della confusione la XXXII Biennale*, L'Osservatore Romano, 22 juillet 1964.

Id., *Compiacenza della crisi al padiglione italiano*, Ibid., 8 août 1964.

M. CAMILUCCI, *Postille sull'arte figurativa*, Ibid., 7 septembre 1964.

Id., *L'attrazione del vuoto*, Ibid., 18 septembre 1964.

<sup>50</sup> M.L. GENGARO, *Le mostre veneziane del centro internazionale delle arti e del costume e della XXXII Biennale*, Humanitas, juillet-août 1964.

<sup>51</sup> V. FAGONE, *Giuoco e tecnica alla XXXIIIa Biennale*, Civiltà Cattolica, 16 juillet 1966

<sup>52</sup> S. ORIENTI, *A Venezia la XXXIII edizione. Piccola guida per un'innocua Biennale*, Concretezza, 1<sup>er</sup> juillet 1966.

<sup>53</sup> M. TORTORA, *La XXXIII Biennale d'arte a Venezia*, L'Osservatore Romano, 26 mai 1966.

M. CAMILUCCI, *Discorso attuale sulle arti*, Ibid., 17 juillet 1966.

G. DA VIA, *Le retrospettive alla 33a Biennale*, Ibid., 30 septembre 1966.

M. CAMILUCCI, *Postumi veneziani*, Ibid., 30 novembre 1966.

Id., *Nella fiera del nuovo l'artista è solo un ingranaggio*, Il Popolo, 27 juillet 1966.

S. GIANNELLI, *La ricorderemo come la più triste di tutte le Biennali*, et G., *La funzione dello stato democratico fra benpensanti e malpensanti*, Ibid., 19 octobre 1966.

négatif porté sur le reste de l'exposition<sup>54</sup>. Enfin, « Il Popolo », après avoir fait tirer les conclusions de la Biennale par Silvio Giannelli<sup>55</sup> - celui-ci, de façon paradoxale, et en empruntant beaucoup au Père Fagone, gardera de cette édition le souvenir le plus triste, parle de désespoir, de dégradation de l'art et de parfaite inutilité - ajoute une fervente déclaration de défense démocratique de la culture : il n'est pas question que le gouvernement ôte ses financements à l'exposition de Venise, la démocratie est justement le régime qui tient en vie ses propres opposants, y compris dans l'ordre culturel, et l'idée qu'on doive couper les fonds à la Biennale parce qu'elle démoralise les bien-pensants est une idée dangereuse. On peut conclure de cet article qu'une volonté politique commandait probablement le ton plus calme des critiques catholiques à l'égard de la Biennale de 1966 - de la Biennale en tant qu'institution, mais ne réussissait pas à marquer leur profond désarroi devant les dernières manifestations de l'art contemporain.

Le crise de 1968, contestation aux Giardini, répression à Venise, etc... brise l'unité du front de la presse catholique : « Civiltà Cattolica », « Humanitas » et « Studium » choisissent de faire le silence total sur la Biennale : « L'Avvenire » se contente de la simple chronique quotidienne et ne fournit pas de compte-rendu artistique ; « L'Osservatore Romano » se livre à une minutieuse recherche des artistes dont l'humanisme provient de ressources spirituelles authentiques et montre beaucoup d'intérêt pour la production des pays de l'Est, aucun pour les motifs de la contestation à la Biennale<sup>56</sup>.

Ennio Francia revient au premier plan avec cinq articles dans « Il Popolo »<sup>57</sup>, dont il reprend les deux derniers dans son « Notiziario d'Arte ». Il

---

<sup>54</sup> L. VANZELLA, *Alla prossima Biennale di Venezia l'attualità della sola avanguardia*, L'Avvenire, 14 juin 1966.

C. CORAZZA, *Manufatti a Venezia*, Ibid., 18 juin 1966.

L. BERTACCHINI, *Nel padiglione italiano illusionismo e tecnologia*, Ibid., 24 juin 1966.

L. LAMBERTINI, *Alla Biennale gli incisori stranieri*, Ibid., 28 juin 1966.

Id., *Il colpo di scena c'è stato ed è l'abbandono dell'angoscia*, Ibid., 8 juillet 1966.

Id., *Che c'è sotto lo sperimentalismo : rivolta o gioco che diventa favola ?*, Ibid., 29 juillet 1966.

G. GIUFFRÈ, *Per attaccare i 'balocchi tecnologici' non si esita a invecchiare Morandi*, Ibid., 10 août 1966.

<sup>55</sup> S. GIANNELLI, *La ricorderemo...*, art. cit. , e G. *La funzione dello stato...*, art.cit.

<sup>56</sup> G. DA VIA, *Troppi luoghi comuni alla XXIV Biennale*, L'Osservatore Romano, 1<sup>er</sup> août 1968.

<sup>57</sup> E. FRANZIA, *Chi contesta alla Biennale ?*, Il Popolo, 26 juin 1968.

Id., *Nell'assenza degli italiani buone notizie dal Messico*, Ibid., 23 juillet 1968.

Id., *La 'tecnica mista' di molti stranieri manca degli elementi della novità*, Ibid., 26 juillet 1968.

consacre son premier article à s'interroger sur les contestataires de la Biennale, non sur les raisons de leur position : *i ribelli del momento*, affirme-t-il, *sono coloro che quando agiscono sui piano dell'arte si presentano come le punte avanzate, che meglio rispondono alle richieste della società industriale e mercantile da cui essi traggono agio e comodità di affermazione*. Sandra Orienti porte le même jugement, de façon encore plus précise, quoique sans citer aucun nom, mais il est facile de reconnaître, sous ses allusions, les personnes des peintres Perilli et Novelli, tous deux présentés par la galerie Malborough de Rome<sup>58</sup> : elle taira d'ailleurs le nom de Perilli lors de sa revue du pavillon italien ; son attitude est l'expression d'un ressentiment violent, d'une infinie rancœur contre tous ceux qui ont donné le pas à la révolution sur l'art, qui ont troublé cette fête traditionnelle de Venise ; elle donne l'impression d'avoir subi une injustice personnelle, presque comme un enfant à qui on aurait cassé son jouet, et même lorsque le choc est passé, son deuxième article de la mi-juillet baigne dans la tristesse. Ennio Francia, lui, donne presque toute la place aux étrangers, et tire en 1968 des conclusions que d'autres avaient anticipées de plusieurs années : à part sa tentative déjà mise en oeuvre auparavant, de rapprocher la « figuration provocatrice » des USA du réalisme soviétique (*in ambedue i casi si tratta di poetiche non emancipate*), il se dit que tout compte fait, c'est la vieille Europe qui est restée ensorcelée par le vitalisme américain.

Seuls deux périodiques de l'aire catholique montrent un intérêt réel pour les motifs de la contestation : l'hebdomadaire « Settegiorni » - né en 1967 de la sortie des jeunes gens de gauche de « L'Avvenire, » et soutenu par le courant « Forze Nuove » du démocrate-chrétien Donat-Cattin - sous la plume de Guido Giuffrè, commence par trouver « improvisés » les motifs du refus des artistes italiens, puis, dans un deuxième temps reconnaît que le pavillon italien de la Biennale a peu à peu assumé un rôle de consécration, de moins en moins lié au rythme réel de l'art italien<sup>59</sup>. L'autre est « Questitalia », lui aussi périodique politique et culturel, dirigé à Venise par Wladimiro Dorigo : dans un long article détaillé<sup>60</sup>, celui-ci analyse les prémisses et les propositions de la contestation culturelle, puis évoque l'histoire de la Biennale depuis sa fondation, et enfin propose une définition radicalement nouvelle des fonctions

---

Id., *Insufficienze di segno opposto dei padiglioni americano e russo*, Ibid., 28 juillet 1968. Id., *Tra arte e tecnologia i padiglioni europei*, Ibid. 14 août 1968.

L. MANPRIN, *Avanguardia di ieri e di oggi dall'astrattismo alla 'pop-art'*, Ibid., 18 août 1968.

<sup>58</sup> S. ORIENTI, *La XXXIV Biennale : no all'arte, sì alla rivoluzione. Campanile di San Marco e torre di Babele*, Concretezza, 1er juillet 1968.

Id., *Le silenziose 'presenze' della Biennale di Venezia*, Ibid., 16 juillet 1968.

<sup>59</sup> G. GIUFFRÈ, *Biennale alle corde*, Settegiorni ( 55), 30 juin 1968, p. 32-33.

Id., *Lodata mediocrità*, Ibid. (59), 28 juillet 1968, p. 37.

<sup>60</sup> W. DORIGO, *La contestazione delle manifestazioni artistiche e il problema della trasformazione della Biennale*, Questitalia (125-126), août-septembre 1968, p.69-101.

et des structures de l'organisme vénitien. Wladimiro Dorigo a été effectivement partie prenante dans la réforme de la Biennale des années 70 et est devenu depuis le directeur de « l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee », qui fait partie de la Biennale et abrite ses archives.

L'examen de l'attitude de la presse catholique vis-à-vis de la Biennale de Venise fait ressortir la diversité de niveaux culturels de ses critiques. L'évolution d'ensemble, de 1948 à 1968, est dans le sens d'une plus grande ouverture à la Biennale et à l'art contemporain, surtout à partir du moment (1958) où est menée l'offensive au nom de l'art sacré, la résistance vaticane étant abolie. Les différents avis se distribuent autour d'une position moyenne tout à fait semblable à celle de tant de modérés italiens : opposition farouche au surréalisme, opposition à l'abstraction (à une exception près, celle de Scarpa) ; les attaques contre le néo-réalisme sont de façade : une fois tombées les œillères politiques de la guerre froide, rien ne s'oppose plus vraiment à l'expression de ce goût qui porte la plupart des critiques catholiques, comme tant d'autres de leurs confrères, vers le néo-réalisme ; cette convergence de goûts est théorisée au début des années 60 : il s'agit de défendre le contenu contre les positions de l'idéalisme, combat où se retrouvent le marxisme et le spiritualisme. Mais en 1964, les positions à l'égard du pop-art divergent radicalement de celles des communistes, beaucoup plus nuancés et finalement prêts à accueillir ce nouveau courant ; la critique catholique est farouchement contre le pop-art, et devient point de ralliement pour les adversaires de ce courant. Cependant, cette nouvelle vigueur ne se trouve pas confirmée par la suite, et la fin des années soixante voit un retour à un émiettement des positions, et une éclipse presque totale lors du débat de 1968 sur la crise de la Biennale. La critique catholique donne d'elle-même une image qui est celle du monde catholique italien : vaste et divers, parcouru de courants contradictoires, jamais très éloigné cependant d'une sorte de juste milieu qui tient plus aux raisons politiques que confessionnelles ou philosophiques.

**Pascale BUDILLON PUMA**