

Gazette des beaux-arts (Paris. 1859). 1930/01-1930/06.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

\*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

\*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

\*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

\*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

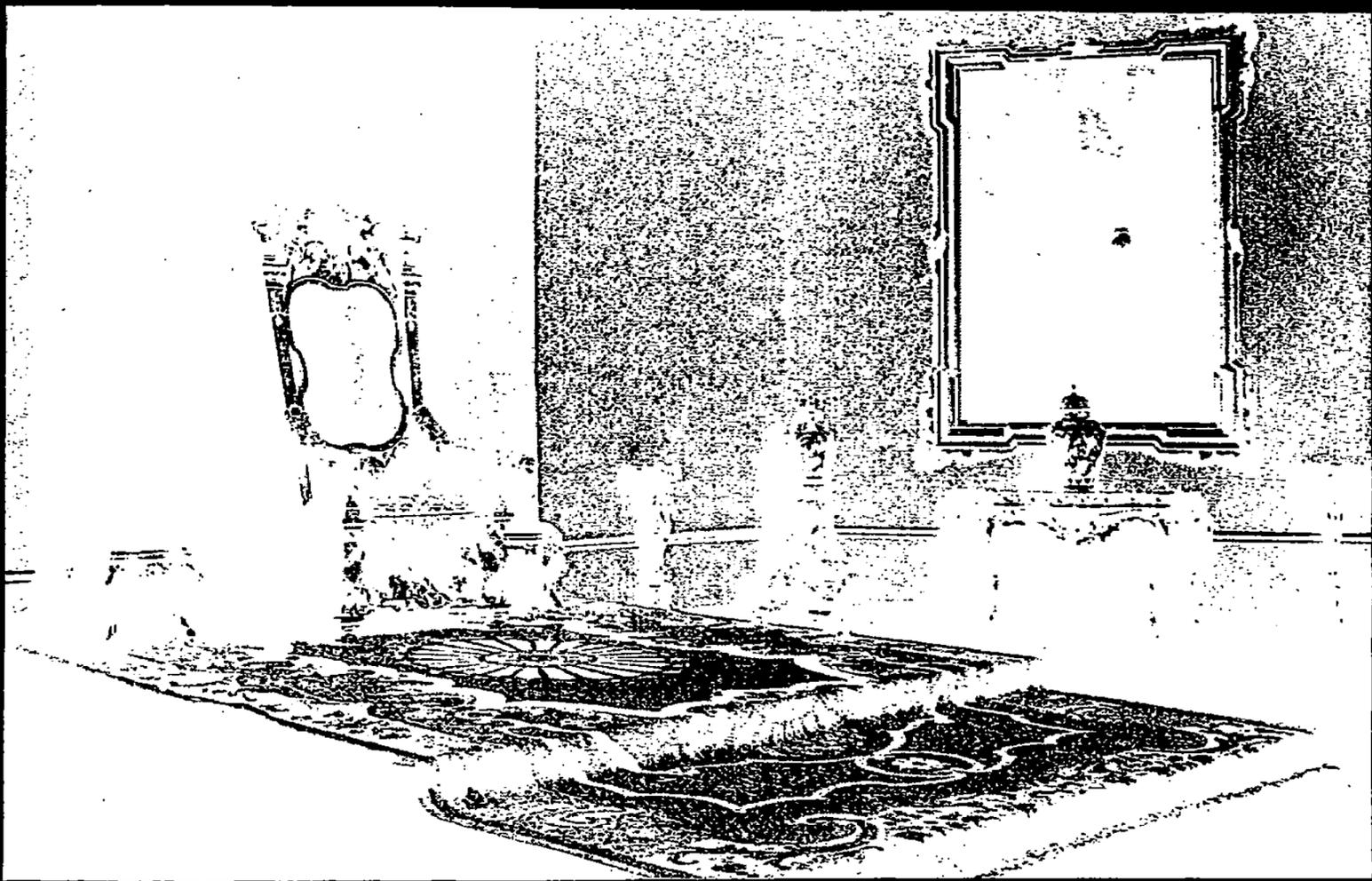
7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter [reutilisation@bnf.fr](mailto:reutilisation@bnf.fr).

# L'ART ITALIEN DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

## A PROPOS D'UNE EXPOSITION RÉCENTE

**L**E solennel anathème qui frappa, au nom du Beau idéal, de la morale et de l'antiquité, l'art français du XVIII<sup>e</sup> siècle, avait été préparé à Rome ; il écrasa de toute sa force l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle italien. Mais tandis que le XVIII<sup>e</sup> siècle français se relevait de cette chute profonde et devenait l'objet d'un engouement sans limites, l'art italien du XVIII<sup>e</sup> siècle est demeuré, jusqu'à nos jours, enveloppé d'un dédaigneux discrédit. Les circonstances lui ont été perpétuellement contraires. L'Italie a exercé, dans la période contemporaine, une attraction supérieure à celle dont elle jouissait depuis la Renaissance, et son prestige a été sans cesse grandissant. Les doctrines esthétiques les plus diverses se sont réclamées d'elle. On l'a interrogée avec passion. Elle a été l'objet de curiosités nouvelles ou renouvelées. Les Romantiques découvrirent le pittoresque de la vie populaire et exaltèrent Venise. Ingres et ses élèves, les Nazaréens allemands, les Préraphaélites anglais, tirèrent de l'oubli les précurseurs de Raphaël. Les érudits venus d'Allemagne, d'Angleterre ou de France concoururent avec les savants italiens à débrouiller la longue évolution des arts depuis leurs origines. Le XVIII<sup>e</sup> siècle demeura en dehors de ces recherches ou de cette faveur et, lorsque l'Amérique fut conquise à son tour, c'est au Trecento et au Quattrocento qu'elle porta ses hommages : Siennois et Giottesques allèrent enrichir les collections américaines. Les peintres, cependant, continuaient à s'interdire de regarder du côté de Bologne. Les jeunes gens enthousiastes qui allaient en Italie, recevoir le baptême de la beauté, ne négligeaient volontairement aucun primitif ; ils ignoraient systématiquement tout ce qui s'était produit depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. L'art italien se terminait pour eux avant même l'avènement des Carrache. Au delà, c'était le règne de la rhétorique creuse, de l'ennui, du ridicule ; condamnation globale que l'on ne se souciait pas de vérifier. Les hommes de ma génération, qui firent leur premier pèlerinage au

delà des Alpes vers 1895, peuvent en faire leur confession. Nous n'avons jamais fait un pas pour aller étudier une œuvre du Seicento ou du Settecento ; toutes les fois qu'un témoignage de ces époques abhorrées s'est trouvé sur notre chemin sans qu'il nous fût possible de l'éviter, nous l'avons abordé avec des préventions telles qu'elles nous empêchaient de lui consacrer un examen sérieux ou de lui découvrir quelque mérite. Je ne crois pas me tromper en avançant que des générations plus jeunes pourraient s'associer à cet aveu. Même aujourd'hui, la mentalité s'est-elle sensiblement modifiée ?



Cl. Fiorentini.

Fig. 1. — Exposition du XVIII<sup>e</sup> siècle, à Venise. Trône ducal.

(Eglise San Giovanni e Paolo, Venise.)

Cette proscription comportait, toutefois, quelques exceptions. Les préjugés ne vont pas sans incohérence. On admettait qu'au milieu de la décadence universelle, Venise avait gardé une vitalité miraculeuse. On admirait Tiepolo, Canaletto, Guardi, on s'amusait à Longhi. Piranèse, par ailleurs, provoquait l'enthousiasme, et l'on consentait à regarder Pannini.

Depuis quelques années, une réaction se produit, déterminée par des forces multiples. Elle est d'abord le fait du travail désintéressé des érudits. Il s'en faut que les problèmes soulevés par le Moyen Age ou la première Renaissance soient

élucidés; il y a, néanmoins, plus d'occasions de travaux d'envergure en abordant des époques moins explorées. De là, sans doute, un mouvement que la thèse brillante de M. Gabriel Rouchès sur les *Carrache* a inauguré et auquel se rattachent les études récentes de M. Émile Mâle. Il se peut au reste que les historiens aient été, comme il arrive le plus souvent, involontairement aiguillés par les courants obscurs de l'opinion publique. Les effusions de Ruskin ne rencontrent plus guère d'écho. Le Botticellisme des modistes et des décorateurs est périmé. Nous ne nous soucions guère de fantaisie primesautière et de grâce, mais nous avons un besoin d'ordre, de force et de grandeur; les jeunes artistes inclinent vers un néo-classicisme. Le retour à l'Italie moderne peut y concourir.

Il s'y joint d'autres raisons essentielles. Les Italiens d'aujourd'hui n'aiment pas que l'on insiste trop sur leur passé artistique parce que l'on semble faire ainsi du tort à leur vitalité présente, et, en même temps, par une contradiction toute apparente et qui procède également de leur orgueil national, ils n'admettent pas que l'on dédaigne aucune partie de leur patrimoine. Comme ils viennent de dégager les galères du lac Nemi des eaux et des boues séculaires où elles étaient ensevelies, ainsi ils ont entrepris de relever leur xvii<sup>e</sup> et leur xviii<sup>e</sup> siècles d'un opprobre, à leurs yeux, immérité. De là une offensive de grand style. Une exposition des portraits italiens au Palais Vieux à Florence y a prélué en 1911. Puis de nouveau à Florence, en 1922, s'est tenue une exposition de la peinture des Seicento et Settecento princièrement installée au Palais Pitti. M. Ugo Ojetti, qui avait organisé cette manifestation, en a souligné l'importance dans les colonnes de cette revue<sup>1</sup>, avant de lui consacrer un savant ouvrage<sup>2</sup>. L'été dernier, au Palais des Expositions, dans les jardins publics à Venise, s'est tenue, de Juillet à Octobre, une nouvelle exposition consacrée uniquement au xviii<sup>e</sup> siècle, mais non plus limitée à la peinture. Il est apparu, en effet, avec raison que, pour une période où, comme en France, l'art fut essentiellement au service de la vie, une démonstration ne pouvait être efficace que si elle réunissait, au lieu de les dissocier arbitrairement, toutes les formes que cet art avait pu revêtir. C'est donc le cadre intégral de la vie italienne que M. Nino Barbantini, conservateur du musée Correr, organisateur de l'Exposition, et ses collaborateurs ont essayé de nous présenter. Ils l'ont fait avec infiniment de goût et de soin. Ils disposaient évidemment de grands moyens. Ils ont pu s'adresser aux collections

1. *La peinture italienne des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles à l'Exposition de Florence*. *Gazette des Beaux-Arts*, 1922, II, p. 159.

2. Ugo Ojetti, L. Damì et N. Tarchiani, *La pittura del Seicento e del Settecento alla mostra del Palazzo Pitti*, 1924. Consulter aussi M. Nugent, *Alla mostra della pittura del 1600 e del 1700. Note et impressioni*, 1925.

publiques et privées du monde entier. L'installation matérielle, étudiée avec des nuances raffinées, dissimulait, dans la mesure du possible, l'aspect d'une réunion temporaire, et créait l'illusion d'une suite de salons très variés et très riches. Toute surcharge avait été évitée; on avait renoncé à des contributions qu'il eût été facile d'obtenir et, par une coquetterie subtile, la verrerie vénitienne était presque absente parce que trop connue. Entourée de tous les patronages officiels, célébrée par la presse, l'Exposition a pris le caractère d'une manifestation nationale. Les visiteurs ont afflué de tous les points de l'Italie et, à côté d'eux, les étrangers. Elle a eu un très vif et général succès, elle le méritait. A-t-elle plaidé avec efficacité la cause dont elle avait assumé la défense? J'en suis tout à fait persuadé.

Est-ce à dire qu'elle ait assuré à l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle italien l'admiration universelle? C'est un art trop excessif pour qu'il puisse, à aucun moment, rallier tous les suffrages. Il suscitera, selon les temps, les enthousiasmes ou les sarcasmes. Mais l'historien d'art ne s'attache pas uniquement à ce qu'il admire ou à ce que l'on admire autour de lui. Quelles que

soient ses sympathies, son attention est requise par tout mouvement où, à une époque déterminée, le génie d'un pays ou d'une race s'est déployé ou affirmé. Il en mesure l'intérêt, non en fonction de sa sensibilité propre, mais en raison de l'originalité, de l'intensité, de la vitalité des affirmations qu'il constate. Or, à



Cl. Fiorentini.

Fig. 2. — Exposition du XVIII<sup>e</sup> siècle, à Venise.G. D. Tiepolo. *Les prouesses de Polichinelle*.

(Musée Correr.)

l'heure présente, à la suite des expositions de Florence et de Venise, une chose me paraît acquise. Le XVIII<sup>e</sup> siècle a été pour l'Italie une période d'activité artistique vivante, homogène dans ses manifestations multiples, variée selon les régions, et qui a évolué selon le jeu de forces organiques.

On en avait, dès que l'on entrait dans les salles de l'exposition de Venise, la conviction immédiate. Le visiteur était d'abord introduit dans un vestibule, vaste rotonde sombre où l'on avait uniquement placé quelques-unes de ces lanternes monumentales que l'on arborait à la poupe des galères capitanes. Préambule emphatique et théâtral ; il invitait à oublier les bruits et les modalités de notre existence avant de se livrer à l'évocation du passé. Et, tout de suite, on se trouvait dans une salle immense garnie de tapisseries, de meubles, de sculptures, à laquelle succédait, par une large baie entourée d'un arc fastueux, une salle du trône décorée avec des objets analogues, auxquels s'ajoutaient des peintures. L'impression était très forte. Avant toute analyse, on était conquis par cette atmosphère créée d'éléments qui tenaient chacun leur partie et, sans dissonance, constituaient une harmonie fastueuse et libre.

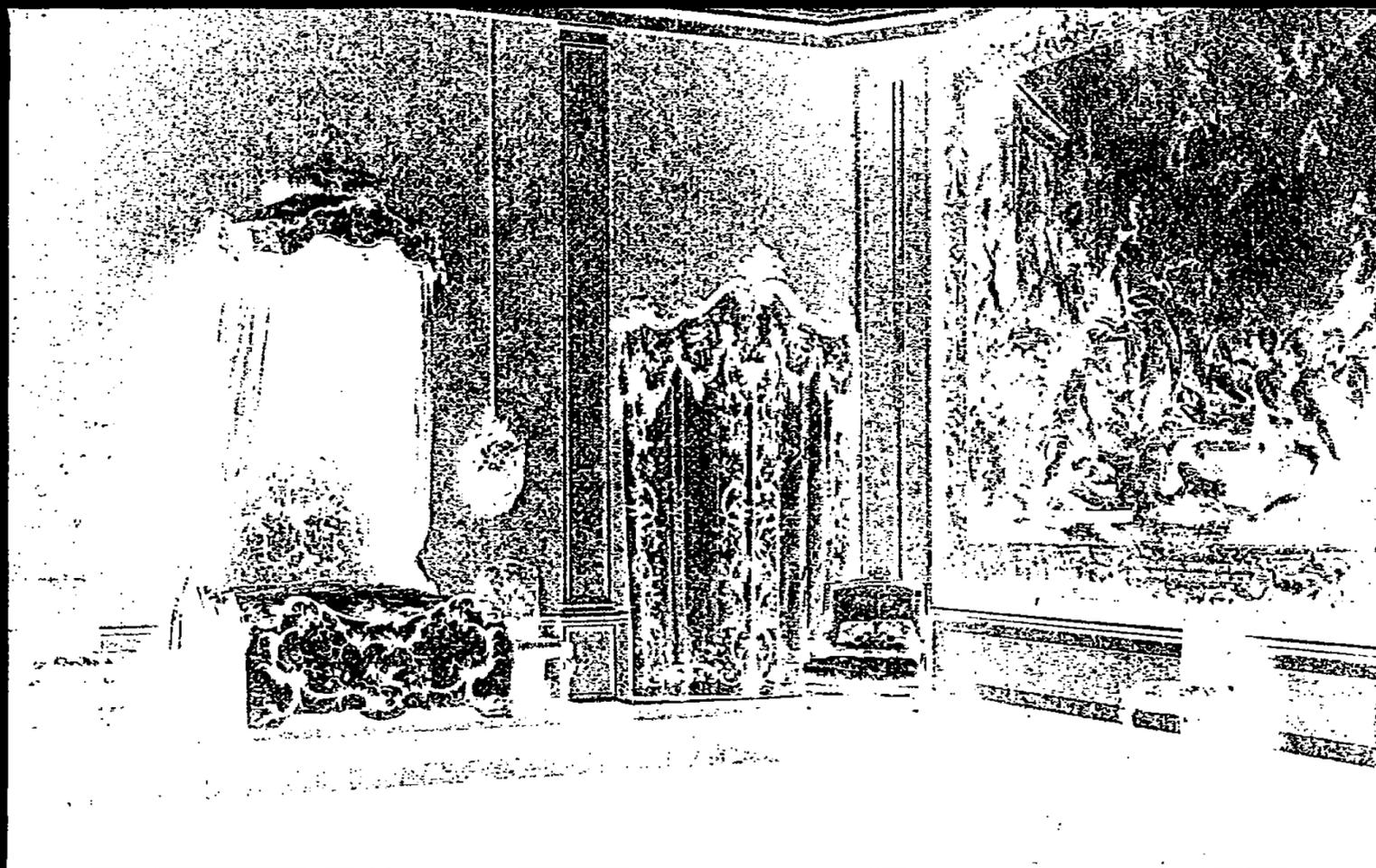
Essayait-on d'interroger chaque objet ? Ils se réclamaient de toutes les régions de la péninsule : tapisseries napolitaines et piémontaises, sculptures piémontaises, romaines, vénitiennes, céramiques de Rome, de Venise, de Milan. Leurs dates ? Elles s'échelonnaient du début à la fin du siècle.

Ainsi s'était établie d'emblée cette conviction qu'un art avait existé, au XVIII<sup>e</sup> siècle, en Italie, assez puissant pour mettre sa marque sur toutes les formes majeures ou mineures de la production, assez souple pour se diversifier dans l'espace, sans perdre sa physionomie essentielle, assez vigoureux pour évoluer dans le temps, sans brutalité ou incohérence. L'examen des autres salles — il y en avait plus de quarante et chacune avait son intérêt et sa personnalité — ne pouvait que fortifier cette impression et la compléter par l'évidence d'une extrême fécondité.

Involontairement on se trouvait délivré de ces réactions impulsives qui, en présence d'une œuvre d'art, nous entraînent à la juger selon les règles d'une esthétique arbitraire ou absolue, ou selon l'effet qu'elle pourrait produire à notre foyer. Une tutelle invisible nous avait placé dans des conditions vraiment historiques : sans doute la joie était plus grande devant des objets que, dans toutes circonstances, nous aurions aimés ; mais des formes qui nous auraient, hors de ces salles, paru extravagantes, odieuses ou ridicules, obtenaient notre indulgence ou emportaient notre adhésion parce qu'elles se justifiaient dans leur milieu.

Une seule chose contrariait ces dispositions si favorables. Comme en tout

palais ancien, comme en toute exposition rétrospective, la foule des visiteurs formait un cruel contraste avec le décor où elle circulait. Mais il était facile, sans grand effort, d'oublier les tâcheux et d'imaginer les hôtes qui auraient été vraiment à leur place ici. Sans doute on n'avait pas, ainsi qu'il eût été facile, affublé des mannequins de costumes authentiques, mais portraits et tableaux de genre nous offraient des personnages prêts à sortir de leurs cadres pour venir, selon notre fantaisie, occuper les chaises à porteurs, se prélasser sur des fauteuils



Cl. Fiorentini.

Fig. 3. — Exposition du XVIII<sup>e</sup> siècle, à Venise. Salle toscane. Lit en soie bleue.

(Au Comm. Dante Giacomini, à Rome.)

d'apparat, jouer délicatement avec un bibelot laqué ou manier les livres aux précieuses reliures. Provéditeurs généraux de la mer, amiraux, procureurs, sénateurs, doges et princes, si parfaitement à leur aise dans leurs amples vêtements de velours de soie et de brocart, dans leurs manteaux majestueux, écarlates ou cramoisis, gentilshommes parés de soies brodées, nobles dames semillantes dans leurs immenses paniers, foules bigarrées que Pannini déploie sur la place Navone à Rome, jeunesse élégante que Tiepolo nous montre dansant le menuet sur la terrasse d'un palais ensoleillé, foule populaire que le même Tiepolo groupe sur une place publique autour d'un charlatan, et qui elle

aussi est vêtue avec une fantaisie désinvolte, couleurs vives, formes hardies, voilà le public pour lequel ont travaillé les artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est pour répondre à leurs besoins, à leur goût, à leur faste, à leur fantaisie, que furent œuvrés les chaises à porteurs, les miroirs et aussi les images de piété que nous examinons.

Cet accord justifie l'art du Settecento. Il s'explique plus complètement si nous tenons compte des circonstances où il est né et de l'époque où s'est accomplie son évolution. Depuis Michel Ange, Tintoret et Vignole, et, après eux, sous l'impulsion du Bernin, l'art italien était monté à un diapason tel qu'il était devenu difficile d'en élever encore le ton. Le triomphe de l'art baroque avait autorisé des compositions théâtrales, ampoulées, une virtuosité étalée parfois jusqu'à l'extravagance. Le désir d'expression et d'intérêt dramatique avait conduit à la recherche effrénée du pittoresque. Tumulte, surcharge, gesticulations acrobatiques s'étaient déployés sans contrainte. Nous en retrouvons partout le témoignage. Pour ne pas sortir de Venise, la façade de San Moisè, les monuments funéraires consacrés aux doges et qui, à San Zani-polo ou aux Frari envahissent des murailles entières, le monument du doge Venier par Longhena en 1669, entre autres, attestent qu'en fait d'extravagance ou d'emphase il restait peu de chose à inventer. Les Italiens du XVIII<sup>e</sup> siècle n'eurent donc qu'à continuer une tradition. Il n'y eut ni rupture avec le passé, ni heurts ; des flexions seules s'introduisirent. Dans bien des cas, même, les productions nouvelles ressemblèrent à leurs aînées au point qu'il est malaisé de leur assigner une date exacte. Ainsi pour la peinture. Des maîtres qui menèrent le mouvement, l'un, Luca Giordano, est mort à soixante-treize ans en 1705 ; Solimena avait quarante-trois ans, Sebastiano Ricci en comptait quarante en 1700. A cette date l'art qui caractérise le XVIII<sup>e</sup> italien était déjà constitué. Il a été précoce. Le palais Albrizzi, à Venise, qui en demeure une des expressions les plus délicates, avait reçu sa décoration essentielle dans la dernière période du XVII<sup>e</sup>.

L'évolution italienne a devancé celle de la France ; elle s'est produite d'une façon plus logique. Pour expliquer l'art de la Régence, nous sommes obligés d'invoquer la réaction contre les contraintes esthétiques du Grand Siècle, d'appeler à des raisons d'ordre moral, l'agitation générale qui suivit la mort de Louis XIV, le libertinage intellectuel et religieux, la soif frénétique des plaisirs et encore les bouleversements financiers provoqués par le système de Law. L'Italie ne réclame pas de telles explications. Elle continue à vivre dans les conditions qu'elle avait antérieurement connues. Les péripéties de la politique européenne qui y intronisent successivement les Habsbourg ou les Bourbons d'Espagne

ne modifient pas sa physionomie profonde. Même unité dans la vie de l'art.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle se déroule. L'Italie participe aux grands courants dont l'action s'étend sur toute l'Europe. D'abord c'est le déchaînement de la rocaille.

Ce que le baroque comportait de majestueux, le respect qu'il pouvait garder pour les lignes architecturales, disparaissent : les lignes se disloquent, le décor se hérissé ; une frénésie exubérante ne laisse plus à l'œil aucun repos. La même fièvre sévit en Allemagne avec le Zwinger, et chez nous. Rappelons que le grand dessinateur de modèles, à l'heure la plus déréglée, est en France Aurèle Meissonnier de Turin ; au premier rang de ses interprètes figure Jacques Caffieri d'origine italienne. Puis l'agitation s'apaise : la sobriété et le calme sont appréciés, la ligne droite impose sa vertu et, sur les esprits fatigués du maniérisme et du désordre, l'antiquité interprétée par les archéologues commence à exercer un ascendant qui aboutira à la tyrannie.

Ainsi l'Italie présente l'équivalent des périodes que, par une abréviation inexacte mais commode, nous appelons « style Louis XV » et « style

Louis XVI ». Il serait intéressant de déterminer, en toute impartialité, quelle part d'initiative appartient, dans l'évolution, à chacun des deux pays. La France peut arguer de sa fécondité, de son ingéniosité, de son ascendant sur l'Europe. J'ai dit que le mouvement italien avait été précoce, j'ai nommé Meissonnier et j'ai rappelé aussi que le retour à l'antique fut préparé à Rome. Voilà, sans



Cl. Fiorentini.

Fig. 4. — Exposition du XVIII<sup>e</sup> siècle, à Venise.

Salon vénitien « Calbo Crotta »

(Musée Correr.)

éliminer les droits possibles des autres Etats, un problème historique digne d'intéresser un jeune écrivain d'art. A tout le moins, l'Italie n'a pas simplement suivi une impulsion extérieure. La courbe générale du mouvement est analogue en France et en Italie mais, ceci observé, la ressemblance entre les œuvres n'est jamais complète ; il y a entre elles plus que des nuances ; elles reflètent des génies ou, du moins, des dispositions différentes. L'exposition de Venise en donnait le témoignage, sensible en particulier pour le meuble.

Une commode, une chaise à porteurs, un siège italiens ne sont jamais identiques aux meubles français analogues du même style. Les proportions, le galbe, le détail des moulurations, la sculpture ou la peinture décorative, selon le cas, ont des allures, des esprits distincts. Voici une console rocaille, ce n'est pas par des détails de dessin qu'elle diffère d'une console française. Les masses ne sont pas réparties de la même façon ; les volumes sont plus épais, il y a quelque chose de plus ample et de moins nerveux. Les renflements de cette commode ventrue ne sont pas distribués à la française. Nos ébénistes n'auraient pas imaginé de gonfler le tiroir supérieur au-dessus d'un second tiroir en retrait. Ils auraient disloqué les pieds mais d'autre façon. Ils auraient donné plus d'importance au dessus, qu'ils auraient préféré en marbre.

L'écart est surtout frappant quand nous abordons la seconde partie du siècle. En France, lorsqu'avant 1770 apparaît le « Louis XVI », celui-ci ne se présente pas d'emblée dans toute sa pureté : on perçoit quelques hésitations, la persistance de certaines formes reçues ; mais ce sont détails subordonnés. Presqu'immédiatement le meuble, revêt son caractère essentiel et, bientôt, il offre un ensemble coordonné. Cette rigueur, cette logique, ne sont pas italiennes. Entre les deux styles il n'y a pas rupture. Non seulement on juxtapose, dans un intérieur, les objets tourmentés et ceux sur lesquels l'architecte a repris ses droits, mais, dans un même meuble, s'associent lignes sinueuses et rigides, motifs décoratifs libres et anticisants. Si bien que le Louis XVI italien garde une exubérance, une faconde qui nous étonnent. Les conceptions les plus sévères, les plus dépouillées, ne sont pas exemptes de contaminations.

Par ailleurs, les Italiens ont accordé plus d'importance que nous à certaines pratiques décoratives. Ils ont aimé le meuble laqué où, sur un fond clair, tranchent des moulurations en couleurs vives et des bouquets sculptés peints au naturel. Ils ont eu des techniques originales. Pietro Piffetti (1700-1777), qui travailla surtout pour la Cour de Sardaigne, couvrit ses meubles d'incrustations décoratives pour lesquelles il appelait le concours des bois précieux, de l'ivoire lisse ou gravé, de la nacre, du ciment blanc ou coloré, en y insérant parfois des lamelles d'argent, de cuivre ou de laiton. Il traçait ainsi des rinceaux ou motifs

ornementaux, des tableaux mythologiques, des scènes de genre. Cette marqueterie, analogue à l'art des Boulle et très différente, réclamait, comme le cuivre et l'écaillé, de grandes surfaces planes et une simplicité, au moins relative, des formes. Par la suite G.-M. Bonzanigo, né en 1740, revêtit des meubles entiers de moulurations blanches sur fond bleu, selon l'exemple de la céramique de Wedgwood. Je ne crois pas devoir faire état, parce qu'exceptionnelles, des conceptions géniales et extravagantes d'André Brustoloni (1670-1732), qui sont



Cl. Giacomelli.

Fig. 5. — Exposition du XVIII<sup>e</sup> siècle, à Venise. Salon piémontais.

bien connues. Citerai-je ces miroirs dont la glace gravée offre des personnages, des rinceaux, des guirlandes? Conception, en théorie, absurde et dont on a tiré de charmants effets. Allons plus loin, les meubles que les Italiens demandaient à leurs ébénistes ne sont pas exactement ceux que réclamait la clientèle française. Différence, sans doute, de climat, de goûts, de mœurs. Bien que la documentation réunie à Venise fût extrêmement abondante, je n'y ai pas trouvé l'équivalent de ces meubles légers, bureaux de dames, bonheurs du jour, tables d'accouchées, tricoteuses, tables à ouvrage, guéridons, où l'imagination de nos artistes s'est dépensée avec tant de finesse et de fantaisie en menus chefs-d'œuvre.

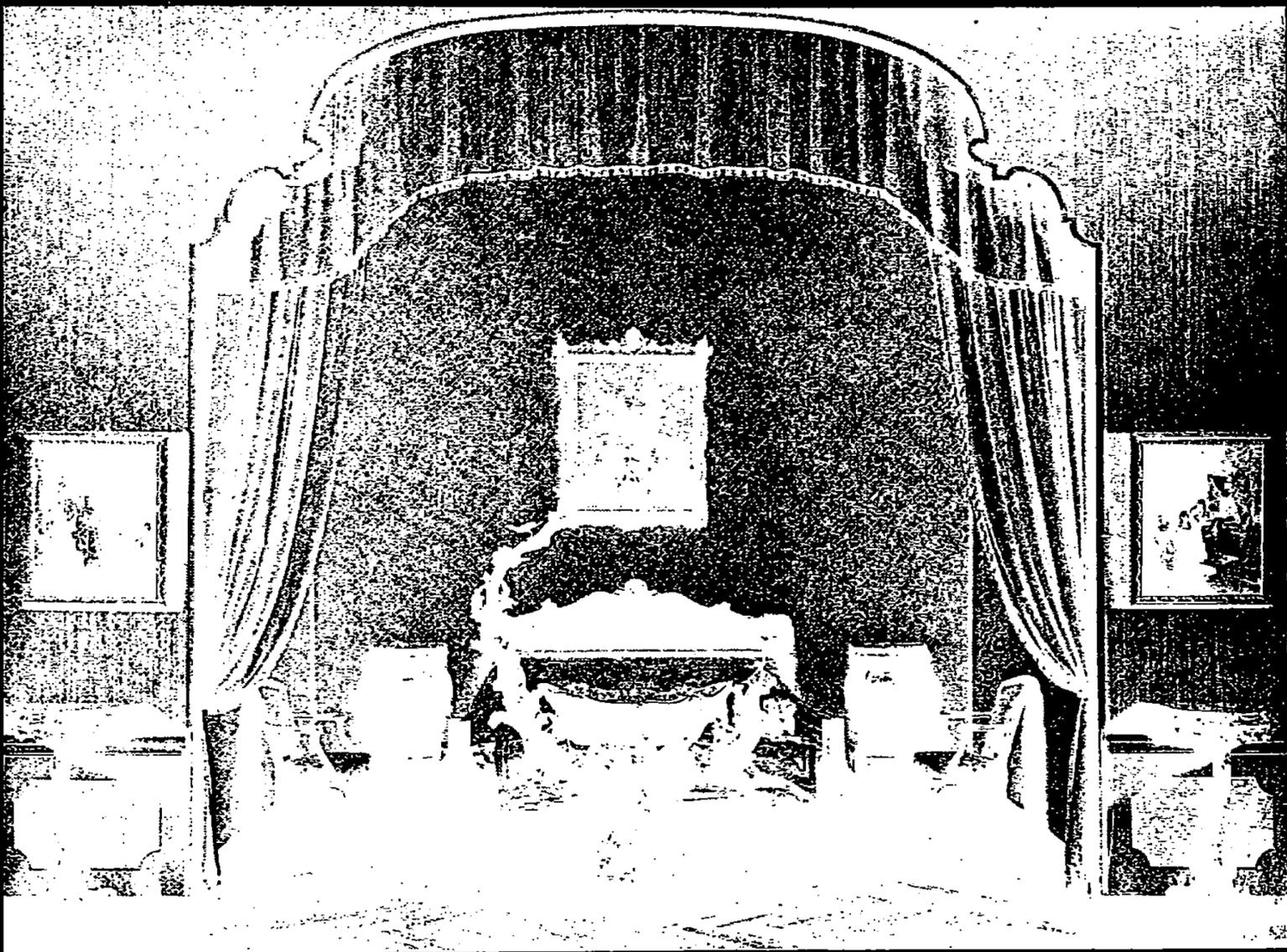
Il serait, certes, imprudent d'en conclure que la vie intime était moins développée que chez nous. Il y avait en Italie, comme en France, des boudoirs et des petits appartements. L'exposition en donnait des exemples ; on en voit au musée Correr. J'ai l'impression, peut-être fautive, qu'ils sont moins imprégnés de la présence féminine. Par contre, voici des meubles dont l'équivalent est rare de ce côté des Alpes. Le *trépiéd* est un guéridon étroit dont le plateau est porté sur une tige formant colonnette, ou chantournée, et qui pose sur un triple pied. Ce thème comporte de multiples variations, souvent très élégantes. Le *trumeau* est un meuble imposant et compliqué. Il est formé d'un premier corps à tiroirs sur lequel pose un secrétaire auquel est encore superposée une troisième partie : bibliothèque ou, si le meuble a une destination religieuse, tabernacle. Cet ensemble peut être boursoufflé ou lourd, mais il est susceptible aussi de remarquables réussites. On en voyait, à l'exposition, quelques charmants ensembles d'origine vénitienne. L'un d'eux avec des parois garnies de glaces, le jeu compliqué et délicat de ses multiples tiroirs et casiers, était bien attrayant, mais il le cédait à un autre dont la décoration laquée avait été conduite avec une imagination et une variété infinies et dont la partie supérieure, garnie à l'intérieur de toiles imprimées, était un asile rêvé pour des livres précieux. De semblables réussites suffiraient, à elles seules, à plaider victorieusement la cause de l'art décoratif dont elles sont la fleur.

Original dans son ensemble, cet art affirme encore sa vitalité et sa souplesse par la façon dont il s'est diversifié selon les régions. On en avait, à Venise, l'impression très vive : les salles où l'on avait réuni des ensembles piémontais, florentins, vénitiens, avaient chacune leur individualité, et la démonstration était plus nette dans une galerie où l'on avait groupé des meubles par province : plus de fantaisie à Venise, d'élégance en Toscane, de sévérité en Sardaigne, d'emphase à Rome. Une analyse précise confirmerait, sans aucun doute, ces rapides jugements.

Les observations que je viens de présenter permettent de répondre à une question qui, sans elles, serait difficile à résoudre. Comment les admirateurs les plus déterminés du XVIII<sup>e</sup> siècle français peuvent-ils se cabrer devant le XVIII<sup>e</sup> siècle italien ? C'est qu'ils ont de notre art une longue accoutumance et qu'ils n'en retrouvent pas en Italie les formes et le rythme. L'art italien, dit-on, n'a ni mesure, ni goût. Il est vrai qu'il manque souvent de la discrétion qui est notre marque et s'accommode de combinaisons choquantes à nos yeux. Mais il n'est pas démontré que ces audaces, pour nous déplaisantes, soient condamnables d'une façon absolue. Par ailleurs, les scrupules auxquels nous sommes sensibles ne sont pas ignorés complètement par l'Italie. Il est des meubles, de ce point de vue, irréprochables, et je connais telle banquette nerveuse qui, par le bonheur de ses pro-

portions, le calibre de ses accoudoirs et de ses pieds, l'échelle de son décor sobre, est une merveille de logique et de précision. Quant au manque de goût, si l'on entend par là que le goût italien diffère du nôtre, je le concède volontiers, encore que cette proposition comporte, nous l'avons vu, au moins quelques exceptions.

Je n'entends pas m'abandonner à une apologie excessive, et sacrifier, pour la France, une supériorité que le consentement universel nous a reconnue. Mais,



Cl. Giacomelli.

Fig. 6. — Exposition du XVIII<sup>e</sup> siècle, à Venise. Salle de l'alcôve, avec des meubles laqués vénitiens.

de même que nous étudions, dans l'Angleterre du XVIII<sup>e</sup> siècle, des courants décoratifs originaux, ainsi il est juste de constater l'intérêt de l'Italie et de lui accorder notre attention et notre sympathie.

Il conviendrait, à présent, d'aborder les autres aspects de l'art décoratif, de les confronter avec le meuble, de chercher à dégager les liens organiques qui les unissent. Pour la céramique, nous ne connaissons guère que les manufactures de Castelli et cette « faïence fort renommée » de Savone, dont le Président de Brosses, en 1739, disait qu'elle ne valait pas « notre faïence de Rouen, à l'except-

tion de quelques bonnes pièces dessinées de bonne main ». Mais, à travers toute la péninsule il y eut, grandes ou petites, des fabriques à Bassano, Turin, Parme, Pesaro, Este, Milan, Venise, Capodimonte, Naples... Elles vendaient des sujets et des groupes, des services de luxe, des pièces décorées de bouquets, de chinoïseries, elles produisaient de la faïence, elles tentèrent, comme ailleurs, l'imitation de la porcelaine. Elles essayaient, en somme, de fournir tout ce qu'on aimait alors en Europe. Leur histoire, constatait M. René Jean, en 1911, dans son manuel sur les *Arts de la Terre*, n'a été jusqu'ici qu'à peine esquissée. Est-elle complètement connue aujourd'hui ? La verrerie vénitienne a été plus célébrée que scientifiquement étudiée. Celui qui tenterait de tracer un tableau complet de cette époque nous apporterait bien des découvertes.

Une pareille enquête comporterait l'examen de la décoration murale. Le musée Correr, l'Académie des Beaux-Arts de Venise, offrent des exemples séduisants de tentures de soie peinte, à raies et à fleurs. La visite des palais nous livre à peu près tous les types de décors moulurés, peints, sculptés, en usage alors en Europe. Il s'y ajoute des applications très particulières du décor stucqué. Parfois, sur une paroi, des reliefs très faibles distinguent d'un champ plat d'autres parties planes également. Des tons très clairs et très légers soulignent ces dénivellations dont le dessin est, en général, fort simple. L'effet obtenu, par une rencontre singulière, n'est pas sans analogie avec certaines tentatives modernes. Une étude méthodique de la décoration murale intérieure en Italie, au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans les palais et dans les églises, révélerait, sans doute, plus d'une conception savoureuse ou originale. Elle éclairerait, en les replaçant dans le milieu pour lequel elles ont été conçues, la sculpture qui a eu essentiellement alors une fonction décorative, et la peinture qui s'est constamment ingéniée à embellir la vie. Parmi d'autres remarques générales elle amènerait, si je ne me trompe, à distinguer, par la tonalité générale, deux courants décoratifs. L'un est, ainsi qu'en France, marqué par la prédominance des tons clairs et, lorsqu'il s'accompagne de tentures de soie pimpantes ou de tapisseries fraîches, ainsi l'*Histoire de Psyché* tissée à Naples vers 1780 ou les *Parties du Monde* exécutées à Florence de 1718 à 1723, que l'on offrait à Venise à notre admiration, il s'en dégage une impression de fraîcheur et d'allégresse ; mais il lui arrive d'emprunter le concours de la fresque, et il ne se défend pas alors d'une décoloration blafarde qui nous surprend, est contraire à notre sens de l'intimité, et nous donne une sensation de vide. C'est l'impression que j'ai ressentie en visitant, près de Vicence, la villa Valmarana décorée, on le sait, par la verve de Tiepolo, et c'est aussi celle que l'on avait à l'Exposition, dans un petit salon où l'on avait reconstitué une décoration de Tiepolo fils, ensemble charmant, spontané et très habile, mais, pour un œil

français, par ses gammes blafardes, réfrigérant. En face de cette recherche intrépide de clarté, une autre tendance s'est maintenue en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui, chez nous, avait quasi disparu : on a continué à aimer les dorures, les velours et les brocards aux harmonies chaudes. On s'explique ainsi que, tandis qu'en France, la peinture claire triomphait seule, il y ait eu place, au-delà des Alpes, pour un art aux effets ou plus riches ou plus sourds.

\* \* \*

L'exposition de Venise ne pouvait prétendre nous révéler la peinture italienne



Cl. Giacomelli.

Fig. 7. — Exposition du XVIII<sup>e</sup> siècle, à Venise. Salon de Psyché, tapisseries napolitaines.

du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle arrivait après les manifestations toscanes de 1911 et de 1922. Par ailleurs, l'Académie des Beaux-Arts de Venise consacre à présent la plus grande de ses galeries aux grandes compositions décoratives du Seicento et du Settecento. Elle réserve aux œuvres familières une galerie étroite et d'agréables cabinets. Pourtant, en ce domaine plus exploré, l'Exposition ne s'est pas contentée de rassembler, pour notre curiosité, des toiles dispersées à travers le monde, peu accessibles, ignorées. Il m'est paru qu'elle allait plus loin ; cette confrontation suggérait des réflexions générales et était susceptible de modifier notre opinion sur les rares artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle que nous croyons le mieux connaître, Tiepolo même ou Guardi.

Tout d'abord — je viens d'y faire allusion — on ne pouvait manquer d'être immédiatement frappé par la présence de toiles vigoureuses aux couleurs fortes, aux ombres accentuées. La leçon de Bologne n'est pas oubliée; elle est transmise par G. M. Crespi, le Spagnolo, dont le *Saint Jean Népomucène*<sup>1</sup> est un solide morceau, selon la tradition de Guerchin, et qui fait jaillir des ténèbres des nudités mythologiques; elle agit sur Pietro Longhi et sur Piazzetta. Piazzetta, à son tour, exerça son influence technique sur Tiepolo à ses débuts. Il s'y joint les exemples de Naples: Luca Giordano oppose à des rouges véhéments des ombres charbonneuses. Solimena emboîte le pas, et la Lombardie engage dans des voies analogues le Génois Magnasco et, par moments, le Vénitien Sebastiano Ricci.

Jusqu'au milieu du siècle, ce courant est très nettement marqué et il se prolonge bien au delà de ce terme. Quelques maîtres ne s'en écartent pas, ainsi Crespi ou Magnasco, dont on connaît la palette géniale et boueuse<sup>2</sup>. D'autres, par contre, oscillent entre la manière claire et la facture forte, selon les circonstances ou leur inspiration, ainsi Sebastiano Ricci ou Pittoni que l'on avait eu soin de présenter sous ces deux aspects. Tiepolo, lui-même, influencé, à ses débuts, par la technique de Piazzetta, n'est pas uniquement, à l'heure de sa maturité, le maître aux gammes aériennes, aux blondeurs nacrées. Sans doute il ne tombe jamais dans le noir, mais il ne recule pas, à l'occasion, devant les affirmations et les contrastes vigoureux. D'admirables tableaux de chevalet, le *Menuet*, le *Charlatan* et, plus encore, *Abraham et Loth à Béthel*, sont de la facture la plus savoureuse. La *Marche au Calvaire*, de Saint Alvisé, qu'il peignit, selon Molmenti, à la veille de son départ pour Würzbourg, est écrite avec une belle furie, d'un pinceau singulièrement véhément; elle offre un ragoût de couleurs et des contrastes romantiques.

La plupart des artistes, au reste, même médiocres, ont été très peintres. Sans doute il en est qui se sont abandonnés à une facilité molle et à un à peu près décoratif, ainsi Pittoni, auteur d'aimables et inconsistantes mythologies, qui ont un air de famille avec les pages les plus lâchées de Boucher. Cette négligence n'est pas coutumière. Le soin de l'expression picturale apparaît presque constamment, et il ne s'agit pas du *bel canto*, de la recherche du morceau à effet, qui hante quelques-uns, mais, chez le plus grand nombre, du souci d'un langage personnel et valable. Un tableau d'un artiste peu connu, Giuseppe Bazzani, m'a arrêté, non par son sujet qui est ignoré, mais parce que, dans le mouvement, dans le dessin, surtout dans le maniement de la couleur, on y sent,

1. Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1922, II, p. 168 avec l'article d'Ugo Ojetti.

2. Voir l'article de M. Emile Bernard dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, I, p. 351.

avec l'étude des grands coloristes et de Rubens, un besoin d'abréviation, un sens nerveux, un goût de rapports presque modernes.

Un préjugé fort répandu veut que les esprits brillants soient superficiels. La conscience n'est pourtant pas l'apanage de la platitude : pour être terne, on n'est pas nécessairement laborieux. Plus d'un maître apparaît facile parce qu'il a su dominer une savante élaboration, qu'il a gardé pour lui ses peines et ne nous a voulu donner que de la joie. Les peintres italiens du Settecento ont été, le plus souvent, prestigieux — pas tous : songez à l'ouvrier sobre et paisible que fut Canaletto. Mais enfin, les gens calmes, en cette période vibrante, ont



Cl. Giacomelli.

Fig. 8. — Exposition du XVIII<sup>e</sup> siècle, à Venise. Chambre vénitienne, avec des meubles laqués.

été assez rares. Nous en avons conclu que ces artistes en dehors avaient tous été plus ou moins, comme un de leurs chefs de file, des *Fa Presto*.

C'est, sans doute, pour lutter contre ce grief que l'on avait, à l'Exposition, réuni des centaines de dessins, auxquels, si la démonstration paraissait insuffisante, il était loisible d'associer, par la pensée, ceux qui sont exposés à l'Académie. Car ces maîtres ont été des dessinateurs féconds. Une très grande partie de leurs dessins sont évidemment des esquisses de compositions : ils y soulageaient, ainsi Tiepolo, leur verve exubérante ; ils y arrêtaient l'ordonnance de leurs grandes machines. De telles pages ne prétendaient pas à la correction, c'étaient des scénarios, des notations elliptiques, plus ou moins sténographiques.

Confidences d'artistes, nous les regardons par dessus leur épaule et nous aurions tort d'y chercher des scrupules qui n'y étaient pas requis. Ne leur refusons pas la complaisance dont nous usons pour d'autres époques. Sur le feuillet blanc une main impatiente a tracé à la plume des indications sommaires ; un lavis très léger suggère le modelé, la répartition des lumières et des ombres, ou bien, sur un papier teinté, la sanguine et des rehauts de blanc ont fixé une pensée à peine plus affirmée, et voici que surgissent des apothéoses, des miracles, des martyres ou des bacchanales. Mais, à côté de ces pages fulgurantes, où se reflète le génie de l'eau-forte italienne, voici les témoignages du commerce direct avec la réalité, de l'observation ou patiente ou subtile. Ici les méthodes sont d'une extrême diversité. Piazzetta dessine des têtes de caractère poussées, trop poussées, avec un souci regrettable de plaire à la foule par un rendu qui se rapproche du trompe-l'œil, mais aussi avec une très scrupuleuse observation. Canaletto, posément, prend des documents précis et décisifs ; il dégage, des panoramas et des paysages, leur structure essentielle. Guardi, d'un crayon nerveux, par indications trépidantes, note des personnages et des groupes surpris par lui comme, près de nous, par Boudin. Longhi, soucieux de dégager la vie des gestes et des costumes, indifférent à toute coquetterie d'écriture, prend des instantanés. Et voici ce chimérique Magnasco. Vous l'imaginiez en proie à ses visions. Avec une force, une décision qui l'apparentent aux grands dessinateurs, à Daumier avec qui il a tant d'analogie, il étudie des figures au repos ou en mouvement. Revenons, si vous le voulez, à Tiepolo. Il ne livre pas seulement au papier ses idées de compositions. Il étudie des têtes, un torse, un groupe. Un *groupe de maisons*, de l'Albertina de Vienne, à la plume et lavé, est une mise en place dans l'atmosphère d'une étonnante vérité.

La peinture confirme ce que nous disent les dessins. C'est entendu, les Italiens se sont épanouis dans les grandes machines ; ils ont joué avec une mythologie aimable, une antiquité arbitraire. Mais, dans ces morceaux de bravoure, tout n'est pas né spontanément au bout du pinceau, et d'autre part, ils ont eu, comme il en était alors en France et en Angleterre, des maîtres qui ont aimé la vérité et se sont attachés à la transcrire. Le nom de Longhi s'offre spontanément à l'esprit, et jamais analyste, sans doute, ne fut plus attaché à sa profession de reporter pictural et ne donna, avec plus de spontanéité, des témoignages d'une véracité plus indiscutable ; il est très près de nous, au reste, très moderne par la franchise sommaire, la justesse immédiate de ses notations. Mais Longhi n'est pas seul ; pas n'est besoin d'invoquer les foules spirituelles qui grouillent dans les vues de Guardi ou de produire Pannini, si sûr, si maître de lui, si adroit à faire valoir les monuments par les personnages dont il les peuple



Fig. 9. — G.-B. Tiepolo. *Le Menuet*.  
(Coll. Papadopoli.)

Cl. Fiorentini.

et les personnages par la façon libre dont ils évoluent parmi les monuments. Voici un tableau de Crespi : il vient de la Pinacothèque de Turin et avait déjà figuré à Florence en 1922<sup>1</sup>. Le sujet, ou plutôt le prétexte, est la *Confession de la reine de Bohême à saint Jean Népomucène*. En réalité c'est, dans une pauvre paroisse, un jeune prêtre qui, avec une attention un peu inquiète, écoute les aveux de quelque contadine, tandis qu'un vieux bonhomme en prière attend la minute où il pourra à son tour recevoir des consolations. L'œuvre est conçue et peinte comme aurait pu le faire, vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, un peintre de genre français : composition très sobre, suppression de tout pittoresque, exécution lourde, avec un effort visible pour soutenir l'impression morale désirée. Du même Crespi, la *Famille du paysan* (Musée de Budapest), influencée par la Hollande. De Crespi encore, *La puce*, qui aurait pu susciter une polissonnerie et qui est une solide étude de femme en chemise dans un intérieur vulgaire. Je ne dirai pas que le Napolitain Giuseppe Bonito (1707-1789) ou que Gaspar Traversi aient trouvé la meilleure formule pour raconter la vie contemporaine. Leurs personnages à mi-corps, pressés les uns contre les autres dans une toile qu'ils occupent, outrent leurs jeux de physionomie et leur gesticulation. Ceci dit, la *Rixe*, le *Blessé*<sup>2</sup>, le *Concert*, ont une vérité cinématographique. Le *Contrat nuptial*, dans une autre formule, mériterait d'être rapproché d'une des scènes du *Mariage à la mode* de Hogarth. Et maintenant, est-ce par ce qu'il est la séduction même, parce qu'il éblouit de ses dons merveilleux, que nous nous refuserons à reconnaître, chez Tiepolo, lorsqu'il peint le *Charlatan* et le *Menuet*, ces deux perles de la collection Papadopoli, la science capable de saisir ce qu'elle a de plus subtil, l'essence même d'une époque ? Autant voudrait dénier les dons d'observateur du maître de l'*Enseigne de Gersaint* ! Watteau jeune avait dessiné des paysans. Or Tiepolo, dans deux tableaux de la qualité la plus rare, *Le départ d'Abraham et Loth d'Égypte* et *l'Arrivée à Béthel* (collection Albertini, de Milan), sous le couvert de la Bible, à côté d'Orientaux de fantaisie, campe une paysanne, son fardeau sur la tête, des bergers, des troupeaux, et l'on sent bien que c'est là l'objet même de son travail ; la fantaisie autorise la peinture allègre de la réalité. Domenico Tiepolo, dans la décoration transportée à l'Exposition, célèbre les exploits de Polichinelle et de ses acolytes : pur caprice d'artiste ? En êtes-vous assuré ? Ces masques ont l'air tout à fait véridiques. On pouvait les voir circuler dans bien des villes d'Italie. Relisez le *Carnaval romain* de Gœthe. L'observation perd-elle

1. Reproduit dans la *Gazette*, 1922, II, p. 178.

2. Figurait à Florence, en 1922, sous le nom de Bonito (rep. dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1922, II, p. 165) ; attribué, à l'exposition de Venise, à Traversi.

sa vertu lorsqu'elle s'applique à des fantoches ? Mais, parmi ces scènes, s'en glisse une dont la véracité est indéniable. Des personnages marchent devant nous ; nous ne les apercevons que de dos, ils n'en sont pas moins expressifs. Ce sont des gens aisés en promenade, par un beau jour, à la campagne. Une jeune femme élégante donne le bras droit à un homme qui paraît se soucier



Cl. Fiorentini.

Fig. 10. — Giuseppe Bazzani. *Groupe de figures.*

(à M. Contini, à Rome.)

fort peu d'elle et s'absorbe dans la contemplation de la nature ou la méditation de ses affaires. Ce digne mari, au surplus, n'est pas un fâcheux ; il n'a garde de déranger ce jeune homme qui, à gauche de sa femme, lui serre amoureusement l'autre bras et échange avec elle de tendres propos. Cependant derrière eux, un laquais porte le petit chien favori et suit gravement ce trio respectable. Un Anglais aurait lourdement appuyé ; un Français aurait mis des intentions, de l'esprit : D. Tiepolo raconte tout uniment la scène avec un sérieux impertur-

bable. C'est un alerte et parfait commentaire des pages vivantes où le Président de Brosses explique le rôle des sigisbées.

Si les peintres italiens du XVIII<sup>e</sup> siècle n'avaient pas eu le goût et le don de l'observation, ils n'auraient pas réussi dans le portrait ; or ils ont joui, comme portraitistes, d'une réputation européenne. L'Italie, ne l'oublions pas, continuait à envoyer ses artistes à travers l'Europe. Tiepolo travaillait à Würzburg et en Espagne, Canaletto à Londres, Bellotto à Dresde, à Vienne, à Varsovie. Sebastiano Ricci exerce ses talents à Schœnbrunn et à Hampton-Court, tandis que les architectes, les Trezzini, Rastrelli, Rinaldi, Quarenghi bâtissent à Saint-Pétersbourg ou à Moscou<sup>1</sup>. Les portraitistes surtout ont été appréciés. Par une de ces intentions insinuant qui conféraient à l'exposition de Venise une si riche signification, M. Nino Barbantini et ses collaborateurs avaient pris soin de rassembler quelques effigies princières, témoignages de haute faveur ; portrait de la princesse Elisabeth de Würtemberg par Lampi, qui partagea quelques temps, à Varsovie, la fortune de Bacciarelli, auteur du portrait du roi Stanislas Poniatowsky.

On aurait pu nous montrer aussi des œuvres de Joseph Grassi qui devint, à son tour, le portraitiste à la mode en Pologne<sup>2</sup> ou de Pietro Rotari qui, de 1757 à 1762, meubla de trois cents portraits de jolies femmes le Cabinet des Modes et des Grâces du palais de Peterhof. Rosalba Carriera n'avait pas été oubliée, dont la triomphante visite à Paris, en 1720, fut suivie d'une réception non moins brillante à Vienne, en 1730. Il faut le reconnaître, les effigies d'exportation, pour curieuses qu'elles soient, le cèdent en intérêt à des pages plus libres. C'est lorsqu'ils peignent leurs compatriotes que les Italiens sont vraiment à leur aise. Si le modèle est un grand personnage, ils savent tirer un parti savoureux de son costume officiel. Le portrait du provéditeur Giovanni Querini par Tiepolo (fondation Querini Stampa, Venise) suffirait, à lui seul, à illustrer le portrait vénitien du XVIII<sup>e</sup> siècle ; les procureurs, sénateurs, amiraux de la mer d'Alessandro Longhi, le fils de Pietro, lui font un magnifique cortège, et le groupe de la famille Pisani par Pietro Longhi est tout à fait curieux. Près d'eux, un double portrait, un *chasseur et une femme*, attirait le regard par l'intensité extraordinaire des expressions, surtout celle de la femme qui, les cheveux ramenés en arrière, donnait l'illusion d'être coiffée selon nos modes actuelles. La page était attribuée au Français Jacques Flipart qui vécut longtemps en Italie. Si l'hypothèse est justifiée, elle fait un grand honneur à notre compatriote<sup>3</sup>.

1. Louis Réau, *L'Art russe*, 2, II, *passim*.

2. Jean Topass, *L'art et les artistes en Pologne*, t. II, p. 116 sqq.

3. J'ai encore noté, parmi d'autres, un sobre et intense portrait de Mauro Gandolfi, par lui-même (Pinacothèque de Bologne).

L'Exposition avait fait sa place à l'art religieux. C'est en cet ordre que nous nous montrons le plus sévères ; nous taxons volontiers d'absurdes la plupart des inventions de cette époque ; le reste nous paraît de pratique ou superficiel. Je suis persuadé que nous nous trompons. J'ai vu de pauvres gens agenouillés dans l'église des Scalzi, type de l'église-salon ornée, parée jusqu'à la satiété, et qui déborde encore de richesses malgré la disparition de son célèbre plafond peint



Cl. Pietro Fiorentini.

Fig. 11. — G.-B. Tiepolo. *Le Charlatan*.

(Coll. Papadopoli.)

par Tiepolo, détruit par une bombe autrichienne ; j'ai vu d'autres dévôts aux *Gesuiti*, dont les murailles de marbres gravés simulent des tentures de brocarts. Ils priaient avec la même ardeur que les Lombards, à Milan, dans les basiliques austères de Saint-Ambroise et de Saint-Eustorge. Le luxe déployé les laissait peut-être indifférents, à moins qu'ils n'éprouvassent une satisfaction pieuse à voir parée avec tant de profusion la maison de l'espérance. L'art attentif de Filippo Lippi ou de Pérugin ne nous est pas, nous en sommes avertis, un sûr garant de leur ferveur et, par contre, de brillantes machines conduites avec une virtuosité

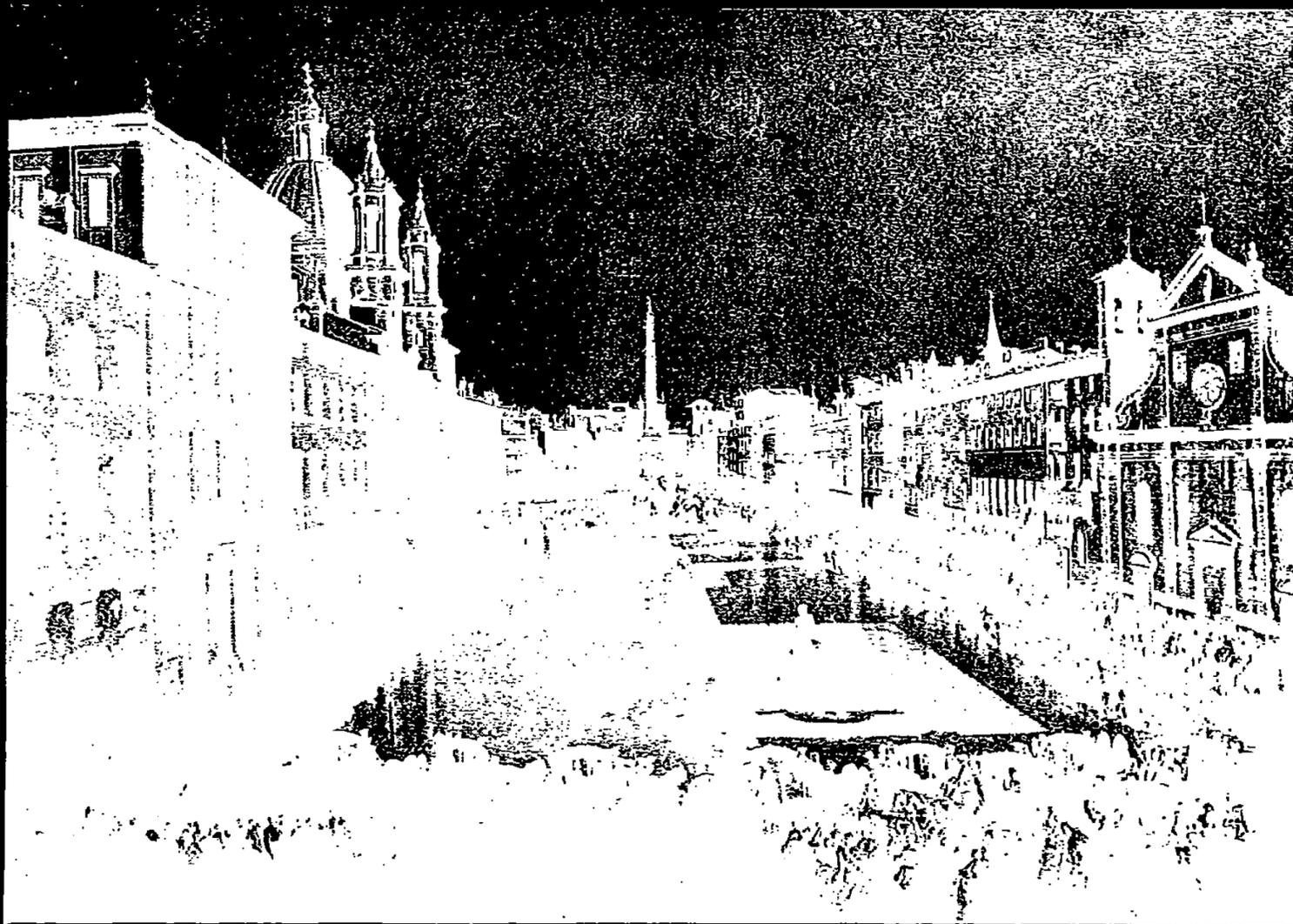
tapageuse ne prouvent pas, chez leurs auteurs, l'absence de sentiments religieux sérieux et humains. J'admirais une petite *Prédication du Baptiste* (collection Treccani à Milan) de Tiepolo, et me dégageant de sa séduction, j'étais amené, presque malgré moi, à reconnaître, dans cette page exquise, une évocation vraiment sérieuse et intense ; l'éloquence du Baptiste, auditeurs et auditrices suspendus à ses révélations, tout était dit avec piété. La *Crucifixion*<sup>1</sup> (collection Kress, à New-York), non sans souvenirs de Rubens et du *Coup de lance*, tumultueux, romantique, mais dramatique assurément. J'ai dit, tout à l'heure, toute la richesse picturale de la *Montée au Calvaire* que l'on avait extraite, avec raison, de cette petite et pauvre église de Saint-Alvise où ne la regardent guère les visiteurs attirés par les tableautins que Ruskin et Maurice Barrès ont attribués à l'enfance de Carpaccio. La *Montée au Calvaire* est un type de grande machine théâtrale et, ici encore, nous rencontrons des réminiscences de Rubens. Pourtant ne vous laissez pas étourdir pas cette orchestration trépidante. La figure du Christ qui, rayonnante et douloureuse succombe, sous le fardeau de la croix, n'est-elle pas d'une beauté tragique ? Que dire des deux larrons, le vieux, un « cheval de retour » qui, le visage fermé, s'avance résolument vers le supplice ; le jeune, que la grâce a touché, tout baigné de sueur, transporté par un élan mystérieux.

Propice aux vues générales, l'Exposition, enfin, nous invitait à compléter ou à reviser nos jugements sur les maîtres dont s'enorgueillit Venise. Tiepolo, Longhi, Canaletto, Guardi étaient représentés par une ample sélection d'œuvres que l'on n'aura peut-être jamais plus l'occasion de voir rassemblés. Un si heureux concours mériterait un examen sérieux, je me contenterai ici de brèves observations. En 1922, M. Ugo Ojetti se refusait à parler de Tiepolo parce que trop célèbre et trop connu. Je n'ai pas dans les pages qui précèdent imité cette prudence, parce que je pense que Tiepolo, malgré sa renommée, est, en réalité, fort ignoré. Je le répète, il est victime de ses dons. Il nous éblouit au premier contact et cela nous détourne de l'interroger à fond. On n'est pas, tout de même, quitte envers lui lorsqu'on a cité les superbes et indifférentes fresques du palais Labia (fermé en ce moment au public) ou la fresque narrative du musée Jacquemart-André, j'ai essayé de le faire entrevoir, sa technique est multiple, il est, à ses heures, autre chose et mieux qu'un virtuose. Au reste n'est-il pas l'auteur des énigmatiques *Caprices* encore inexplicables ?

Point de peintre plus égal que Pietro Longhi. Examinez cent de ses toiles, cent fois vous le verrez porter son témoignage sur la vie contemporaine, avec

1. Esquisse de la fresque de la chapelle Colleoni à Bergame.

ingéniosité, avec aisance. Il peut piquer une fois de plus notre curiosité, il ne nous révélera rien de nouveau sur sa sensibilité. Il en est un peu de même pour Canaletto. « Sa manière, écrivait de Brosses en 1739, est claire, gaie, vive, perspective et d'un détail admirable ». « Son métier, disait-il encore, est de peindre les vues de Venise ; en ce genre il dépasse tout ce qu'il y a jamais eu ». Aujourd'hui, plus d'un lui préfère Guardi qui, en 1739, était très jeune et vécut



Cl. Fiorentini.

Fig. 12. — G.-P. Pannini. *La place Navone inondée.*  
(Musée de Hanovre.)

longtemps ignoré. La tentation était grande d'instituer, à l'Exposition, une comparaison. Guardi, par sa *furia*, cet art qu'il a d'animer toute chose, par le prestige de son coloris, l'emportait au premier moment. Canaletto, d'abord, semblait trop préoccupé d'exactitude géométrique, minutieux, froid. Mais, si l'on poursuivait l'examen davantage, il fallait bien reconnaître que les visions brillantes de Guardi ne donnaient presque jamais l'atmosphère de Venise. Transpositions séduisantes, elles ont un éclat heurté, une outrance où ne se retrouve pas le charme enveloppant de la lagune. Avec son apparente indiffé-

rence, Canaletto est beaucoup plus vrai. Son art sobre et limpide a un sens délicat des valeurs. Il arrive, près de lui, que l'on évoque le souvenir de la *Piazzetta* peinte par Corot. Rapprochement redoutable dont il n'est pas écrasé.

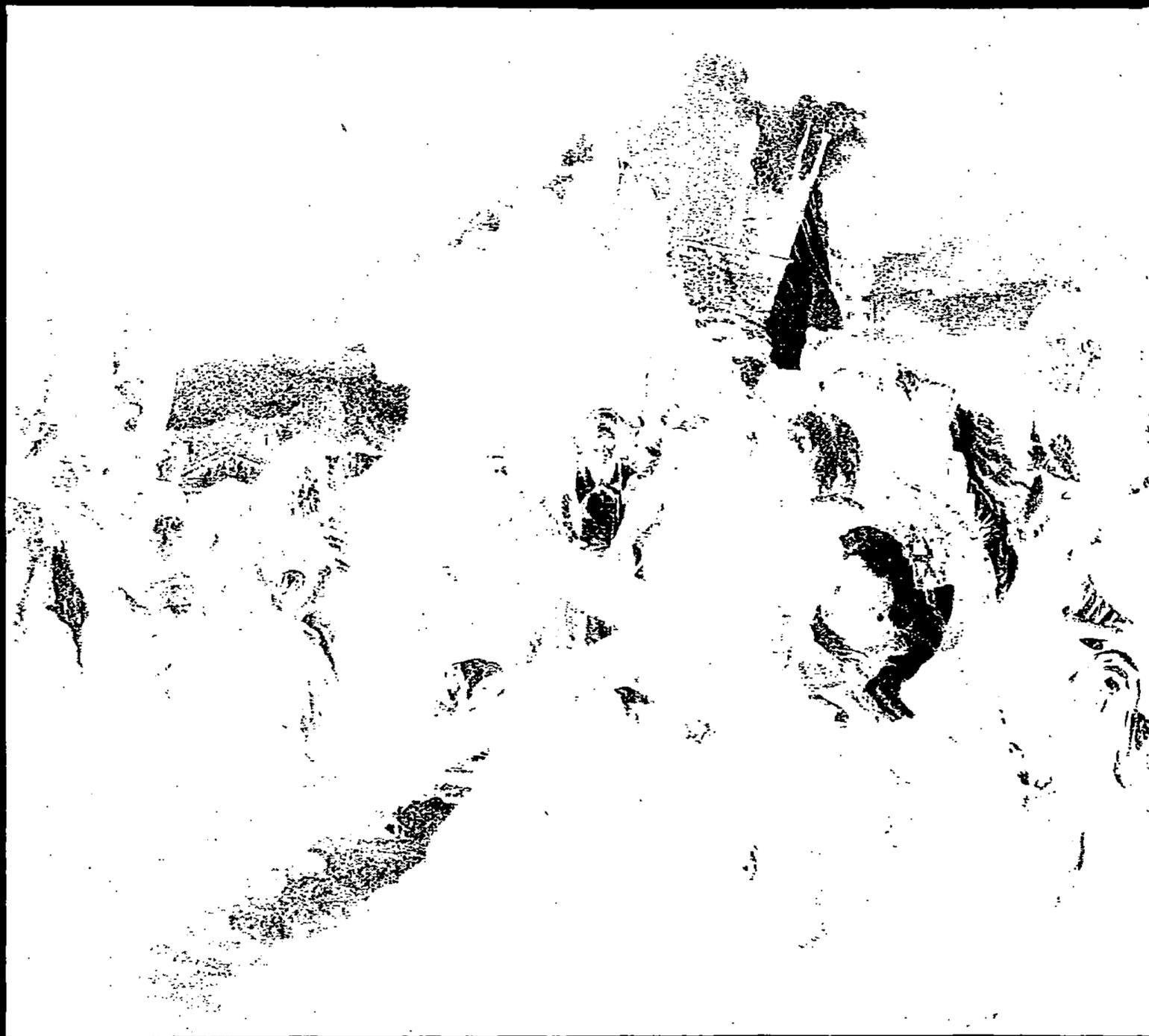
Canaletto n'a voulu être qu'un *vedutiste*, et Guardi serait un artiste universel s'il était assuré qu'il fût l'auteur des œuvres que l'on tend à lui attribuer aujourd'hui. Mais il eut un frère aîné, Giovan Antonio, peintre de figures, qui signa de fades tableaux de piété. Auquel des deux frères appartiennent les sept panneaux de l'*Histoire de Tobie* de l'église de l'Angelo Raffaele, à Giovan Antonio, comme le pensent MM. Ugo Ojetti et Pératé<sup>1</sup> ou à Francesco, comme le voulait le catalogue de l'Exposition ? Ce sont des pages tapotées, tripotées, crayeuses à la fois et diaprées ; une fantasmagorie déliquescente, avec de très jolies indications évanescentes ; au total, ensemble irritant mais non pas médiocre<sup>2</sup>. Guardi, s'il en est responsable, n'en n'est pas diminué, on le jugera seulement bien versatile. Lui prêterons-nous encore la *Cène* (collection Spender, à Venise), les *Jeux d'Amours* (collection du marquis de Talleyrand, à Rome) ? En ce cas, nous concluons qu'il était surtout dans son domaine comme vedutiste et aussi lorsqu'il peignit les deux célèbres toiles du musée Correr : les *Marionnettes au parloir des Religieuses* et la *Salle du Ridotto*. Elles ne sont pas elles-mêmes hors de conteste.

Les maîtres que je viens d'évoquer sont vénitiens, vénitiens la Rosalba, Piazzetta, Amigoni, Sebastiano Ricci, Pittoni, que j'ai cités au cours de cet article, vénitiens encore Bellotto près duquel je ne me suis pas arrêté parce que, ayant peu de sympathie pour lui, je craignais d'en parler avec injustice, Carlevaris, Marieschi, valables vedutistes, Marco Ricci et Zaïs qui excellèrent, avec le florentin Zucarelli, dans le paysage décoratif, genre qui eut à cette époque une vitalité et une importance que j'aurais du noter. De toute évidence, les Vénitiens dominent la peinture italienne du Settecento, mais d'autres centres ont été très actifs. Solimena, de Mura, Giaquinto, Diana, Bonito Belvedere, qui figuraient à l'Exposition, Paolo de Matteis, Giacomo del Po, Sebastiano Conca, qui en étaient absents, affirment la vitalité de l'École napolitaine. Crespi, près duquel on aurait voulu voir Franceschini, est bolonais ; Pannini, Bacciarelli, Ghezzi, P. Batoni, appartiennent à l'École romaine. Si une exposition nouvelle s'organise à Rome ou à Naples, elle aura encore bien des

1. Ugo Ojetti, *art. cite.* p. 170 ; — Pératé, *La peinture en Italie au XVIII<sup>e</sup> siècle* dans l'*Histoire de l'art* d'André Michel, VIII, p. 247.

2. Le duc de Trévise a donné une très amusante idée de cet art dans un brillant article sur l'*Exposition de la joie. Le dix-huitième siècle à Venise. Figaro*, 17 novembre 1920.

choses à nous apprendre. Je doute qu'on puisse à présent ajouter à la connaissance de Magnasco, né à Gênes, et qui vécut à Milan. A côté des dessins que j'ai signalés, toute une salle était consacrée à ses peintures. Paysages, scènes de



Cl. Fiorentini.

Fig. 13. — G.-B. Tiepolo. *La Montée au Calvaire*.  
Esquisse du tableau de l'église Saint-Alvise.  
(Coll. Kress, New-York.)

la vie monastique, morceaux de genre, fantaisies consacrées à l'éternel Polichinelle, son pinceau qui semble avoir pris sa dominante dans la bure des capucins, anime tout d'une vie sourde, lourde, réelle et fantastique. Singulièrement attachant parce que, sous les outrances, les impatiences de la forme, on lit une acuité d'impressions extrême, un sentiment profond et trouble. Nous avons de

lui un petit tableau caractéristique au Musée de Lyon et il vient d'entrer au Louvre<sup>1</sup>.

Envions ceux qui ont eu le privilège d'assister aux fêtes, aux concerts, de prendre part aux visites de monuments qui accompagnèrent l'Exposition. Ils ont eu des joies plus vives ; ils ont pénétré plus avant dans la connaissance de l'âge évoqué. Ils ont pu aussi, en certains cas, rectifier ou modifier leurs impressions. J'ai pu, sur un petit point, éprouver, pour ma part, le bienfait de ce contrôle nécessaire. J'avais été, à l'Exposition, frappé et choqué des proportions de la plupart des sièges. Les dossiers me paraissaient d'une ampleur démesurée. Les pieds, par contraste, semblaient étriqués et ne donnaient pas une parfaite assurance de stabilité. Il a suffi d'un coup d'œil dans les salons du Palais Albrizzi pour me faire corriger un jugement mal fondé. Ces meubles étaient destinés à des appartements dont le plafond est très élevé : il ne pouvait être question d'exhausser le siège, calculé nécessairement à l'échelle humaine. Le dossier, normal d'après nos habitudes, aurait été mesquin, écrasé : on l'a dessiné selon les plus saines lois décoratives, en fonction de l'emplacement qui lui était assigné. Dans le milieu où il devait vivre, il est parfaitement calibré.

Une visite au Palais Albrizzi est de l'attrait le plus prenant, en même temps qu'elle est hautement instructive. Une immense galerie éclairée occupe le centre de l'étage noble ; elle est éclairée à ses deux extrémités par de vastes fenêtres. Une de ces fenêtres, le matin où j'y fus introduit, recevait en plein le soleil, mais on avait interposé un léger rideau rouge, à travers lequel la lumière se répandait chaude, factice et féerique. Cet effet qui, ailleurs, eût paru puéril, s'accordait avec l'ambiance vénitienne, et l'on n'était pas non plus choqué, bien au contraire, de voir, dans les lustres des autres salles, colorées en jaune vif les ampoules électriques qui ont remplacé les bougies de cire d'autrefois. La galerie avec ses parois et son plafond couverts de grands tableaux austères et sombres, encadrés de fortes moulurations, garde encore l'aspect solennel du xvii<sup>e</sup> siècle. A droite et à gauche, les appartements prennent un caractère plus riant. Ils ont un air de gaîté et de fête, en accord étroit avec les réceptions et bals en vue desquels ils ont été composés. Un salon, parmi les autres, arrête et retient par une séduction imprévue. Le plafond y est masqué par de grandes draperies de stuc d'où s'échappent, de tous côtés, des angelots. Rien de plus contraire, assurément, à la logique, au goût, à toutes les esthétiques théoriques. Il faudrait pourtant un grand effort de renoncement pour se dérober au charme

1. Voir la préface d'Emile Dacier à l'Exposition d'Alessandro Magnasco, Paris, 1914, et l'article d'Emile Bernard dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, I, p. 351 sqq.

de cette piquante fantaisie. Décors et fastes sont destinés à la réception. La vie intime en est complètement séparée : elle s'abrite dans l'entresol, le *mezzanino*. Ici les proportions sont toutes différentes : plafonds très peu élevés, salles de dimensions médiocres ou petites ; le même esprit qui a présidé à la création des petits appartements de Versailles. Tout y respire la douceur de vivre et tout y proclame la souplesse des artistes, le raffinement de la civilisation du XVIII<sup>e</sup> siècle. Plus rien de théâtral, ni de tapageur. Ces pièces n'ont cessé d'être habitées et, avec une piété qu'il ne vient pas à la pensée de critiquer, on s'est attaché à maintenir leur physionomie aimable, dont les temps écoulés et les révolutions extérieures n'ont pas fané le sourire.

Irons-nous à présent au Palais Zenobio, regagnons-nous la terre ferme, et remonterons-nous la paisible Brenta pour visiter, à Strà, la villa Pisani devenue Villa Nazionale ? Là, dans un énorme salon, sous un plafond aérien et joyeux enlevé par Tiepolo, nous pourrons, au gré de notre fantaisie, évoquer les plaisirs brillants auxquels on se complaisait en cet âge que l'exposition de Venise nous a appris à mieux connaître.



Fig. 14. — Pittoni. *Olindo e Sofronia*.  
(Pinacothèque de Vicence.)

Cette exposition marquera, il n'en faut pas douter, dans l'étude de l'histoire de l'art italien. Elle déterminera, en Italie et à l'étranger, une recrudescence de travaux et suscitera des émules à MM. Ugo Ojetti, Damerinî et aux collaborateurs de la revue *Dedalo*. Elle attirera, allais-je ajouter, sur le Settecento l'attention des collectionneurs et des fureteurs. Mais je me reprends : la chasse est commencée. Il n'est que de jeter un coup d'œil sur les boutiques des antiquaires, ou plutôt il suffit de relire les pages exquises dans lesquelles M. Henri de Régner a raconté, avec une ferveur désinvolte, la griserie que peut exciter la convoitise d'un morceau de brocart ou d'un miroir terni, le pouvoir évocateur d'un masque, l'ensorcellement qu'exercent les salles délabrées d'un palais ruiné<sup>1</sup>. Cette

1. Henri de Régner, *l'Altana ou la vie vénitienne*. 1928.

dilection que le poète consacre à Venise, d'autres, avec moins de pénétration, d'acuité, peut-être aussi avec moins de désintéressement, la porteront à d'autres cités de la péninsule.

Le xviii<sup>e</sup> siècle italien est ressuscité. Méritait-il cet honneur ? Je me suis efforcé de souligner sa vitalité, sa variété, sa fécondité<sup>1</sup>, son adaptation parfaite à la société contemporaine. Je me suis défendu de porter sur lui un jugement absolu. Pourtant si, parmi mes lecteurs, il en est dont les préventions demeurent invincibles, je puis, sans sortir de l'impartialité historique, leur conseiller une expérience. Qu'ils cherchent dans les musées italiens, au musée d'art moderne, Palais Pesaro à Venise, ou Palais de Brera à Milan, quelques-unes des productions qui, à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle et dans le premier quart du xix<sup>e</sup>, marquèrent le succès des prédications de Winckelmann, de Mengs, d'Angelika Kaufmann et la dictature de David. Ils en rencontreront peu, car on les a fait presque toutes disparaître et c'est justice ; elles témoignent, on n'en peut disconvenir, de beaucoup de science, d'application, de respect pour l'art ; mais ces nobles qualités s'y sont déployées en vain. Comme la jument de Roland, et l'on me pardonnera, dans la patrie de l'Arioste, de reprendre cette comparaison usée, elles ont toutes les vertus mais elles sont mortes. Quand un enfant est trop sage les parents s'inquiètent ; ils regrettent les temps où il leur paraissait insupportable par sa turbulence et ses ébats. C'est qu'alors vigoureux, il débordait de sève. N'en fût-il pas de même pour l'art italien ?

LÉON ROSENTHAL

1. Encore ai-je passé sous silence — et je m'en excuse — la sculpture (statues, groupes, bustes, statuaire de jardins et les pittoresques *presepi*), la mosaïque en pierres dures, la gravure (mais Bartolozzi et Piranesi ne sont pas à découvrir) et n'ai fait à l'architecture que d'indirectes allusions.