

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 32 (1945)
Heft: 9

Artikel: Giacomo Manzu
Autor: Vitali, Lamberto
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-25699>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

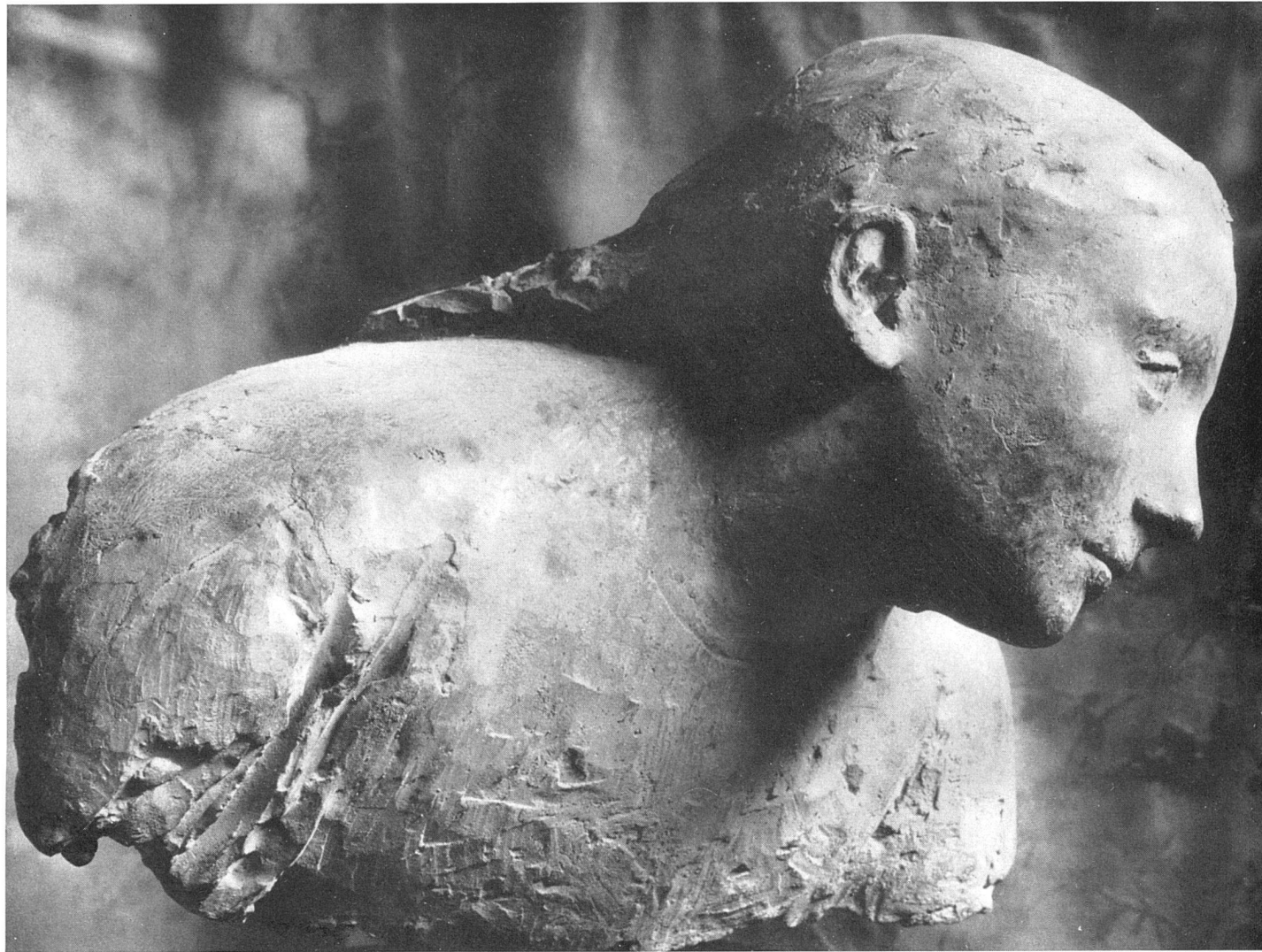
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Giacomo Manzù *Bambina alla Finestra* Bronze 1943

G I A C O M O M A N Z U

par Lamberto Vitali

Si un critique possède le sens de la qualité – et il n'est pas de véritable critique qui en soit dépourvu –, l'exercice de sa profession est loin d'être un chemin fleuri de roses. Le lieu commun, le maniérisme camouflé de nouveauté, la soi-disante originalité, la vulgarité même en sont les étapes obligées. La rencontre de la beauté est aussi rare que celle d'une oasis pour le voyageur au désert; mais cette rencontre, si exceptionnelle qu'elle soit, compense toute sorte de déceptions et fait oublier l'ennui d'une routine, qui est, hélas, la règle monotone et déprimante de la vie artistique contemporaine.

Mais une joie plus rare encore est réservée au critique de bonne foi: celle de la découverte, celle de pressentir, de deviner le talent naissant et d'assister à son épanouis-

sement. Ce sont les aventures capitales de la vie d'un témoin – témoin au rôle passif malgré sa sensibilité et son enthousiasme – et qui relie à jamais son nom à celui du créateur. C'est le sort d'un Thiers, qui au Salon de 1822, en présence du tableau de *Dante et Virgile*, a la révélation du génie de Delacroix, jeune homme malingre et jaune, mais au regard brûlant; de Baudelaire et du mystérieux M. C. G., *peintre de la vie moderne*; de Zola, journaliste presque débutant, et de Manet, grand bourgeois destiné à scandaliser les bourgeois; de Duranty et des impressionnistes; de Guillaume Apollinaire et des cubistes...

Ce sont là des noms, de grands noms: des noms qui sont l'histoire même. Mais je me demande qui de nous, les gens du métier, nous qui vivons depuis des dizaines et

dizaines d'années parmi les artistes, nous qui sommes en quelque sorte saturés de cette vie, de ces luttes, de ces discussions commencées à l'atelier et ne finissant que très tard, au coin de la rue, sous le reflet des réverbères, seule chose vivante dans le repos nocturne de la ville, qui de nous, dis-je, n'a connu un peu la joie de la découverte, joie qui est la récompense, juste d'ailleurs, d'un amour qui résiste à toutes les déceptions et à tous les déboires?

Quant à moi, s'il m'est permis de parler pour une fois de moi-même, je ne peux évoquer le chapitre de mon commerce avec Giacomo Manzù sans un sentiment qui dépasse la seule amitié: c'est un chapitre qui dure depuis une quinzaine d'années et qui n'est pas encore clos, s'il est permis d'espérer que des jours meilleurs viendront s'ajouter à mon dernier souvenir d'Italie, qui se rattache à une visite faite à l'atelier de ce plasticien: un atelier de guerre, improvisé dans le refuge alpestre du sculpteur, qui avait fui le spectacle étourdissant et macabre des bombardements et une atmosphère peu propice à l'éclosion d'un art si délicat (il est vrai que plus tard cette vallée devait connaître à son tour les coups de feu des partisans et les rafles des S.S.).

Nous nous sommes connus, Manzù et moi, lorsqu'il en était à ses tout premiers débuts. Il habitait Bergame, sa ville natale, mais faisait très souvent la navette entre cette cité et Milan, où l'attiraient la vie artistique très vivante de ce temps-là et la compagnie d'autres compagnons de son âge, aussi inquiets que lui. C'était un jeune homme trapu, maladroit, aux mouvements gauches, très peu loquace; du reste, aujourd'hui encore, bien que parvenu à sa maturité d'homme et d'artiste, il a une conversation qui est loin d'être pétillante. Des phrases entrecoupées, un langage dans lequel le rude et guttural patois de Bergame a constamment le dessus, des jurons quelque peu pittoresques: rien n'a changé depuis lors. Sorti d'un milieu populaire – Manzù est le fils d'un petit sacristain et a connu toutes les mesquines misères de la vie de province –, il est resté peuple, malgré ses succès, malgré ses fréquentations mondaines, malgré surtout sa sensibilité toujours plus raffinée, mais non sans une nuance tant soit peu cachée de morbidité. Fils, je viens de le dire, d'un sacristain, et né dans la capitale d'une province qui passe pour la Vendée italienne, où les vieilles traditions cléricales ont tenacement résisté à toutes les innovations et à toutes les contraintes de ces derniers temps, et un parfum d'encens mêlé à une odeur de cierge semble encore aujourd'hui l'accompagner comme un invisible halo.

Je me demande parfois de quelle sorte façon naît dans l'esprit d'un critique le pressentiment d'une grande destinée d'artiste, ce qui lui fait préférer parmi tant de bourgeons en apparence uniformes le seul qui donnera le bon fruit et saura vaincre les rigueurs des saisons: et j'arrive à conclure qu'il s'agit là d'une sorte d'instinct physique, auquel toute éducation et toute expérience

esthétiques sont également étrangères. C'est un jeu hasardeux, mais parier pour le génie est aussi un jeu qui vaut ses risques, et le seul qui convienne à un critique passionné et non apprivoisé.

Quoi qu'il en soit, il est sûr que je m'intéressai de prime abord à ce jeune artiste qui se cherchait et à ses essais incertains, il est vrai, mais dans lesquels une personnalité originale commençait à percer. Et quelques années plus tard, en 1933, si je ne me trompe, alors que je fus appelé à diriger une galerie d'art, j'en profitai immédiatement pour organiser sa première exposition: mais ceci est une autre histoire.

La carrière de Manzù a suivi un chemin qui est exactement le contraire de celui de la plupart de ses contemporains et de ses devanciers immédiats: tandis que tant d'autres débutèrent par une sorte d'impressionnisme, vite abandonné pour des recherches d'un ordre strictement monumental, auxquelles se mêlait très souvent un goût archaïsant, ses sculptures et ses dessins de jeunesse dénoncent l'influence des arts primitifs. Chez lui, en effet, la découverte du filon impressionniste coïncide avec la première affirmation de sa véritable physionomie et va de pair avec l'emploi de nouvelles matières; il renonce aux marbres très durs, au cuivre et à l'argent repoussés, aux bois résistant sous les coups du bédane, et adopte le bronze et surtout la cire qui comportent des effets tout à fait opposés. Encore enfant, il avait vu dans l'église de son père les cierges mûrissant et se patinant sur les autels; il s'en souviendra plus tard. C'est aux bouts de chandelle recueillis dans les sacristies qu'il demandera les tons d'un beau blanc doré, les tons consommés et précieusement ivoirés de ses nouvelles sculptures. Ce changement de matière en dit long quant à l'évolution du jeune artiste, mais il ne faut pas oublier que Manzù est lombard et que pour lui la découverte de l'impressionnisme plastique représente aussi le retour à une tradition régionale, celle de Medardo Rosso. Et pour un Lombard – tant les traditions régionales sont encore tenaces et vivantes en Italie – l'art de Medardo Rosso n'est pas seulement l'apport le plus original du dix-neuvième siècle à la sculpture italienne, mais une expression qui lui est comme innée, le dernier anneau d'une chaîne qui a ses origines très en arrière dans les siècles, depuis Léonard et Luini.

Un document de la conversion de Manzù nous est donné dans les quelques phrases qu'il écrivit en 1937 à l'occasion d'une enquête organisée par une revue milanaise:

«Au lieu de m'inspirer directement d'un maître, je laisse mon esprit libre de communiquer avec toutes les formes du beau; c'est ainsi que je peux m'émouvoir en présence d'une œuvre grecque ou primitive aussi bien qu'en présence d'une cire de Medardo Rosso. Tout en aspirant à vivre toutes les expériences, depuis les Grecs jusqu'aux impressionnistes, je ne sens pas moins – et aujourd'hui plus que jamais – la nécessité de créer un



Giacomo Manzù Cardinalino Bronze 194

monde plastique nouveau dans une nouvelle unité d'esprit. Inutile de dire que, si en parlant de grande sculpture je fais allusion à la sculpture ancienne, je sens toutefois plus proches de mon humanité ceux qui affrontèrent le même problème que je me pose.

« Nos devanciers ont cherché la route du compromis, en nous laissant dans une situation équivoque. Ils ont négligé de poursuivre la route tracée par les impressionnistes et par Cézanne et la route de Medardo Rosso, de Degas et de Renoir sculpteurs, de Rude et de Carpeaux, dont la tradition ne pouvait s'éteindre, sinon par une nouvelle spiritualité.

« La tradition du dix-neuvième siècle, qui conclut celle de longs siècles, nous a légué un profond héritage spirituel. Comme les impressionnistes, forts de la leçon romantique, ont trouvé leur propre langage, c'est d'après leur exemple que nous saurons exprimer par des moyens à nous ce qui nous appartient profondément. »

C'est en partant d'une profession de foi apparemment éclectique que le sculpteur affirme d'une manière qui ne nous permet aucun doute sa volonté de se rattacher aux maîtres de l'impressionnisme plastique et à leurs devanciers, jusqu'à Houdon peut-être : propos qui trouve sa justification cohérente et sa confirmation dans les œuvres de cette période. Mais si Manzù n'oublie pas de nommer Delacroix, Rude et Carpeaux, Degas et Renoir, il est bien naturel que Medardo Rosso ait joué le rôle capital dans sa conversion. Bien entendu Manzù n'allait pas se poser, du moins d'une manière absolue, le problème de « l'unicité » du point de vue ; il n'adopte pas intégralement la doctrine de son maître et son *rossisme* est relatif, mais cette influence n'en est pas moins évidente. Et c'est une influence qui n'est pas superficielle et ne se limite pas aux solutions techniques, par exemple à l'adoption du *sfumato* et à la préférence donnée aux passages subtils et très délicats du clair-obscur (ce qui rentre du reste encore une fois dans la tradition lombarde) en renonçant aux solutions fortes d'une sculpture architecturale et monumentale. Mais ici une précision s'impose. Si l'on ne veut pas se limiter à un examen purement formel – ce qui équivaldrait, dans ce cas surtout, à s'exposer au risque d'un jugement incomplet – et si l'on s'efforce au contraire de saisir les motifs secrets de l'art de Manzù, il faut admettre l'impossibilité de parler d'une identité ou même d'une ressemblance substantielle entre les deux artistes. Le monde de l'un n'a que de rares points de contact avec le monde de l'autre (l'*Ecce Puer* pourrait en fournir un exemple) ; ce qui chez Rosso est le constant souci de rendre dans leur milieu l'aspect presque intraduisible des apparitions baignées de lumière, donc un phénomène physique, n'existe pas chez Manzù.

En 1938, traçant un bref profil de cet artiste, je n'hésitai pas à conclure que la phase de l'impressionnisme plastique ne pouvait être que passagère, ce qui fut pleinement confirmé par le développement ultérieur du

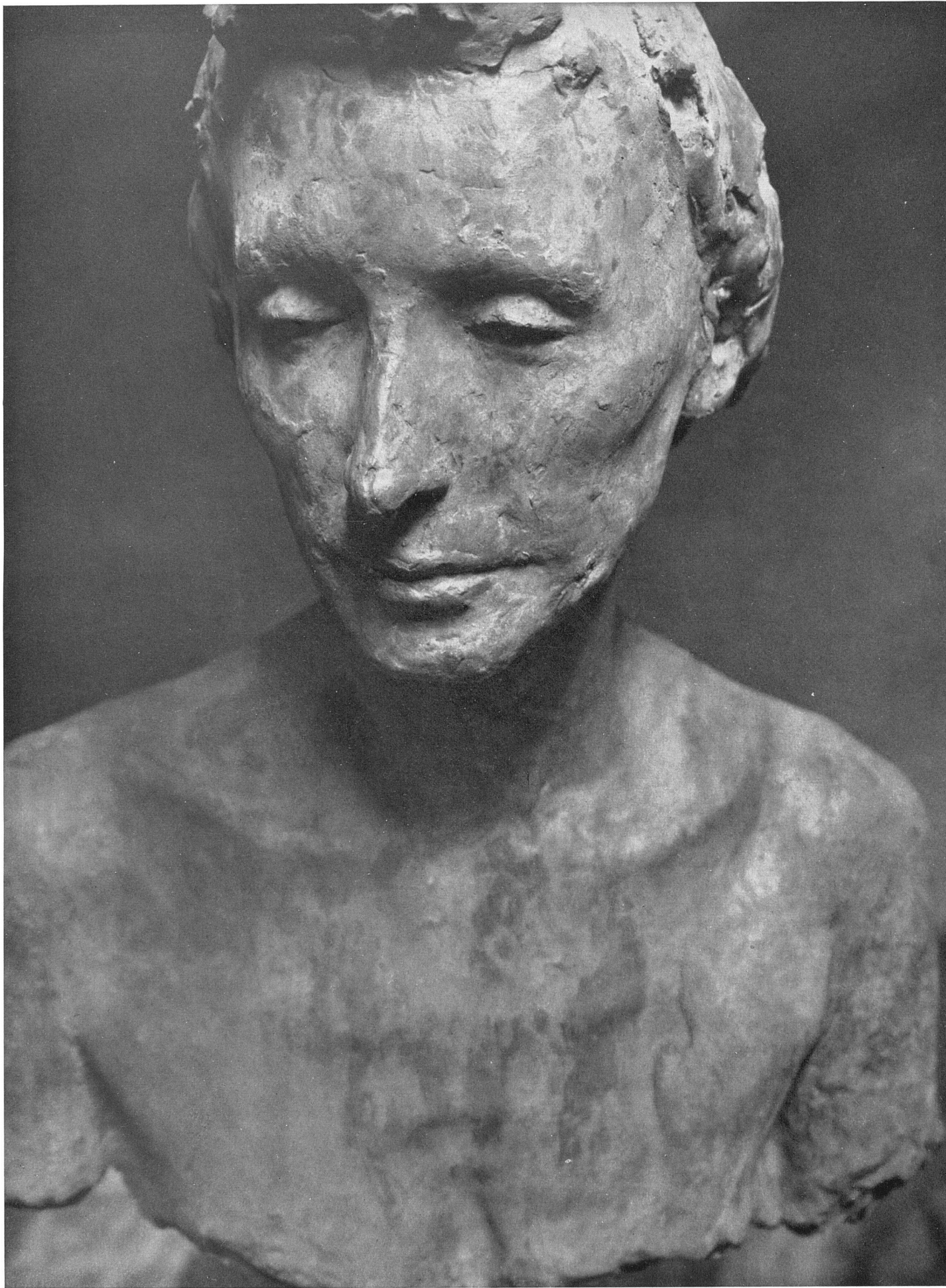
sculpteur ; mais certaines expériences, quoique surpassées, laissent toujours des traces ineffaçables. Si depuis le petit nu de la sensuelle *Suzanne* (1937) et le *Portrait de Mme Van Newiell* (1938) au sourire ambigu et à peine esquissé, la presque unicité du point de vue s'est faite de plus en plus rare, tout en réapparaissant par exemple dans le récent *Portrait de lui-même avec le modèle* (1943), c'est dans la manière de traiter les surfaces – ce qui correspond à la touche en peinture – qu'il faut reconnaître la persistance de la leçon impressionniste. Dans la maquette du *Portrait de lui-même* que je viens de citer, quelques détails des arrière-plans prouvent que l'artiste a très bien compris le parti qu'il pouvait tirer de certaines solutions d'un goût pictural.

•

Il y a quelques années, un peintre, camarade de jeunesse du sculpteur, a affirmé que *Manzù se résume lui-même dans chacun de ses œuvres en nous donnant ce qu'on peut appeler « l'inoubliable »* : et c'est une phrase qui me semble avoir gardé sa validité. En effet, la représentation physique des corps ne se sépare jamais pour Manzù de la nécessité de susciter autour d'eux un halo musical, une atmosphère poétique. Manzù ne se complait pas aux pures solutions formelles, aux pures architectures plastiques : au contraire il veut les subordonner à l'expression d'un sentiment lyrique, soit de suavité angélique soit de sensualité souterraine, parfois troublée et morbide. Ces effusions sentimentales s'expriment pourtant à mi-voix ; leur cadence se traduit par de très subtils passages, légers, affectueux comme une caresse. C'est avec une visible complaisance que l'artiste s'attarde à rendre les douces sinuosités d'une courbe, le tendre velouté de la chair, l'entrelacement des membres ; et un sourire lent et mystérieux, murmuré voudrait-on dire, infléchit les lèvres de ses jeunes filles. Une atmosphère presque humide, d'une molle tiédeur, semble entourer ces créatures féminines aux yeux mi-clos, aux paupières un peu lourdes et baissées : nouvel exemple de cette ambiguïté d'expression qui réapparaît tant de fois dans l'art lombard du passé, d'un passé même relativement récent.

Mais le caractère dominant de l'art de Manzù est loin d'être de nature strictement sensuelle ; les motifs auxquels il puise sont beaucoup plus complexes, même si un observateur hâtif et superficiel ne parviendrait que difficilement à les déchiffrer. Il en est de même de l'homme : simple et naïf, rude parfois, il révèle peu à peu, derrière lui, tout un monde caché, raffiné à l'extrême et mélancolique, de gravité religieuse et de complaisances sensuelles. C'est de ce véritable labyrinthe de sentiments que naissent ses œuvres, résultat d'une suite d'essais tourmentés et laborieux, d'hésitations et de repentirs, et pourtant exemptes de tout parti pris.

Je dois forcément borner ici mon examen à quelques pièces de la production de Manzù, choisies surtout parmi les dernières en date ; aussi cette typique multi-



Privatbesitz Mailand

Giacomo Manzù Ritratto della Signora Musso Bronze 1941

plicité de sources d'inspiration s'entrecroisant et se réunissant parfois curieusement, n'en ressortira-t-elle peut-être que d'une manière imparfaite. Mais il est nécessaire d'ajouter – ce qui me paraît très important – que cet enrichissement du monde intime de l'artiste se marie presque toujours à une complexe maturité d'expressions plastiques: c'est grâce à cet équilibre que sont rares les échecs, les moments de faiblesse pendant lesquels le sentiment, ou plutôt une sorte de sensiblerie l'emporte sur la forme. L'abandon des schèmes archaïsants, conséquence immédiate de la découverte des maîtres impressionnistes, avait apporté, il est vrai, une variété inédite de profils; et les corps, non plus figés dans la monotone immobilité des verticales, s'étaient pliés avec une musicalité de courbes très tendres. Mais en même temps la recherche d'effets picturaux dans le rendement des surfaces presque ridées sous l'action de la lumière enveloppante, risquait d'aboutir à un affaiblissement du sens architectural: l'artiste était pris ainsi entre deux exigences en quelque sorte contradictoires.

Le «*Cardinalino*», petit bronze de 1940 et le deuxième de ce sujet – où l'on aimerait à reconnaître un souvenir d'enfance remonté à la surface, mais qui au contraire fut inspiré par le fastueux spectacle d'une cérémonie romaine – est entre autres un exemple de la conciliation de ces exigences. Des deux points de vue, frontal et latéral, la figure assise s'enclasse parfaitement dans les profils d'une pyramide, que rompt à peine la main droite émergeant au dessus de la longue chape. Et ces lignes aboutissent à la mitre noblement élancée et posée sur la tête du prélat dont le regard a une autorité qui ne vient pas des hommes. Sans sacrifier les solutions plastiques, Manzù parvient ainsi à créer la vision de tout un monde.

Le *Portrait de Mme Musso* (1941), qui suivit trois ans de distance le *Buste de Mme Vitali* – l'une des réussites les plus sûres de l'artiste –, peut être considéré comme non moins exemplaire que le «*Cardinalino*». La tête émaciée du modèle est quelque peu penchée en avant, comme si elle pliait sous le poids d'un fardeau. Manzù affectionne ces mouvements légèrement esquissés, semblables à ces phrases prononcées tout bas qu'il fait comprendre par intuition, mais dont l'efficacité suggestive porte mieux que tous les mots distinctement énoncés.

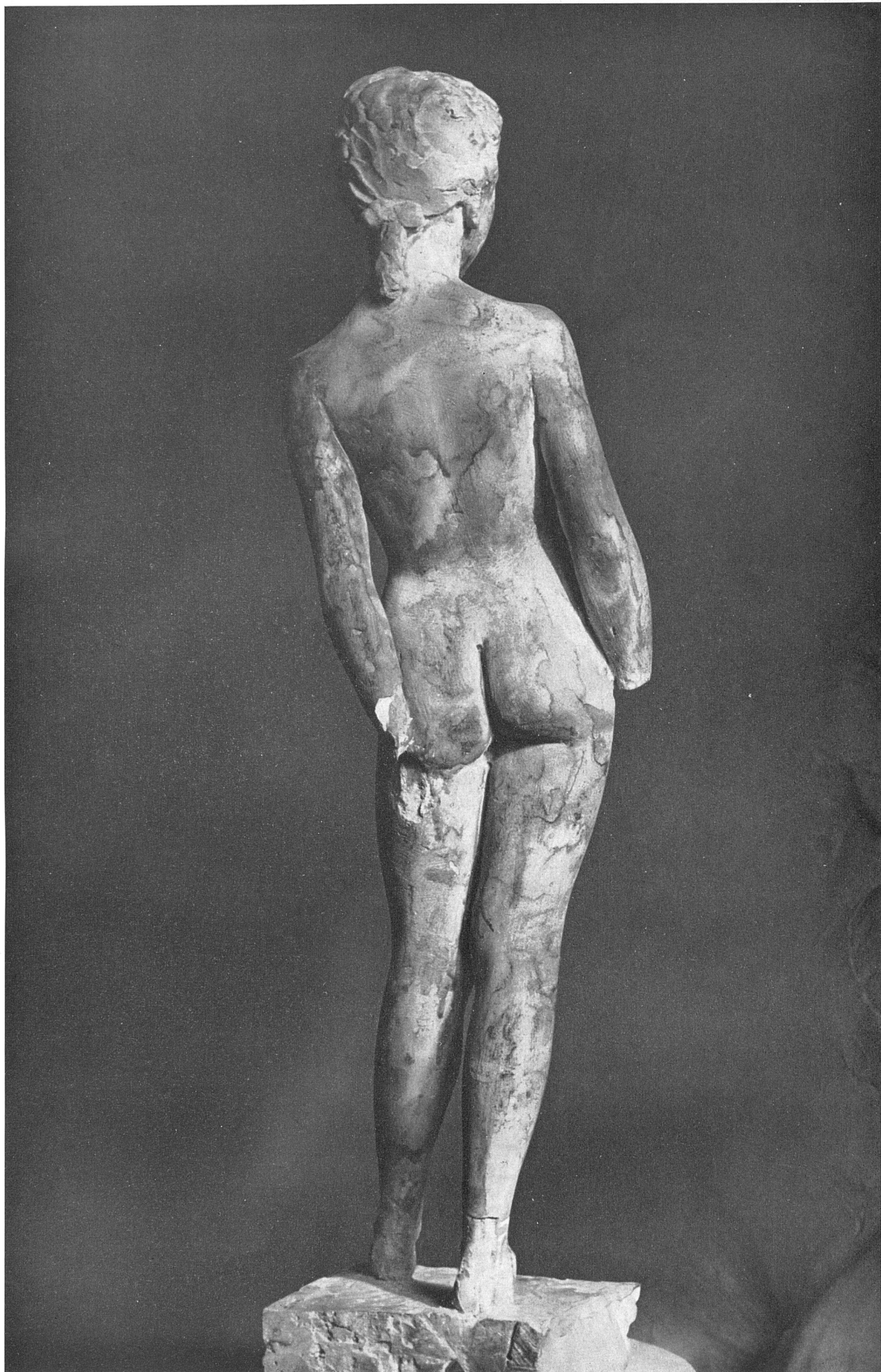
C'est ici que se pose le cas de Manzù portraitiste: chez lui aucune pénétrante curiosité pour l'exceptionnelle étrangeté d'un caractère physique et, par conséquent, aucun souci de rendre, parfois en l'appuyant, la psycho-

logie de son modèle. Ce genre d'exploration, si tentante qu'elle soit pour un artiste tel que Marini, ne l'intéresse nullement. Il choisit ses sujets, ses créatures de nostalgie, non d'après la complexité d'un masque, mais dans la mesure où leur image coïncide en quelque sorte avec son propre type de beauté idéale. C'est que Manzù n'est nullement moraliste; il ne se soucie pas de composer une galerie de caractères. Manzù se raconte toujours lui-même; il raconte les élans de sa vie intérieure. Le procédé d'idéalisation tendre, mais pensive auquel il soumet les visages de ses créatures féminines, n'en est que le reflet. Cette transposition lyrique, ces variations sentimentales comportent toutefois le respect de ce que l'on pourrait appeler l'essentiel du modèle: et le *Portrait de Mme Musso* en est un exemple probant.

La maquette pour le *Portrait de Mlle Blanc* (1942) n'est, au contraire, qu'un prétexte pour la représentation d'un jeune corps à peine épanoui, – d'un corps où il n'y a presque plus trace de ces disproportions et de ces aigreurs qui précèdent immédiatement la floraison. C'est dans cette maquette – première idée de la statue, malheureusement abandonnée ensuite – que la chaste beauté de ces formes a inspiré au plasticien l'une de ses réalisations les plus pures et les plus intégrales. La jeune fille debout, toute nue, nous est montrée s'appuyant sur sa jambe gauche portée en avant; le léger mouvement de torsion est accentué et en même temps contrasté par la pose des bras adhérents au corps, mais dans un sens contraire à celui des jambes.

Dans la série presque contemporaine des bas-reliefs de la *Crucifixion* et de la *Mise au tombeau* – bas-reliefs qui scandalisèrent les soi-disant mainteneurs de la tradition iconographique orthodoxe, mais qui sont l'expression la plus émouvante du sentiment religieux de Manzù – ce dernier a encore une fois tiré parti des effets picturaux en cernant souvent ses figures d'un trait gravé; au contraire, son modelé, aux passages très doux, tend aux formes arrondies et lisses, tandis que les profils sont modulés avec une simplicité presque classique. Ces solutions nouvelles réapparaissent dans l'une des sculptures les plus récentes: cet *Enfant à la fenêtre* (1943), qui penché en avant tel un oiseau prêt à s'envoler, semble être sorti de l'atelier d'un maître rémois.

Quoi qu'il en soit, tout en donnant sa préférence à l'un ou à l'autre langage plastique, c'est toujours légitimement que s'exprime le lyrisme de Manzù, lyrisme aux cadences raffinées et douces, nourri d'une tristesse recueillie et d'une sensualité secrète. Manzù ou le retour du sentiment, le retour de l'humain: anachronisme ou anticipation?





Giacomo Manzù Busto di Carla Bronze 1941

Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma