

Entre Quattrocento et Novecento: Piero della Francesca, Pio Semeghini et Fulvio Pennacchi

Neville Rowley

En 1991, Walter Zanini dressait un panorama des plus vivants de l'un des mouvements artistiques majeurs de l'histoire de la peinture brésilienne du XXe siècle : le Groupe Santa Helena¹. Comme pour de nombreux courants de la modernité réunis sous un même nom, la cohérence de cet ensemble d'artistes est problématique – d'autant plus pour une appellation qui a été forgée non pas sur des bases formelles, mais parce que les artistes concernés ont travaillé, à une époque donnée, dans le même immeuble du quartier de Sé à São Paulo. Si les styles des membres de ce prétendu groupe sont en effet variables, il y a toutefois quelques points communs incontestables reliant certains de leurs protagonistes. L'un d'entre eux fut certainement la composante italienne, ce qui n'est guère surprenant dans une ville comme São Paulo. L'oncle de Walter Zanini, Mario, était ainsi d'origine italienne, tout comme Aldo Bonadei. Alfredo Volpi était même né à Lucques en 1896, ses parents ayant émigré au Brésil l'année suivante. Quant à Fulvio Pennacchi, il peut non seulement se targuer d'une naissance dans la Péninsule – lui aussi dans la région de Lucques, à Villa Collemadina, dans la vallée de la Garfagnana – mais également d'une jeunesse italienne, puisqu'il quitta le pays en 1929, à l'âge de vingt-quatre ans. Voilà la raison pour laquelle Pennacchi a toujours été taxé par l'historiographie de plus "italianisant" que les autres membres du groupe.

La composante italienne dans l'œuvre de Pennacchi a été analysée de deux manières: soit il s'agirait d'une présence de l'art italien ancien acquise durant les années de jeunesse, soit au contraire elle serait la marque des plus récentes tendances de la peinture italienne contemporaine. Walter Zanini a particulièrement bien insisté sur ce dernier aspect, en montrant la présence impressionnante, dans la São Paulo des années 1930, des expositions de peintres européens de ces mêmes années². Zanini n'a pas non plus manqué de mentionner les affinités visuelles étroites existant entre Fulvio Pennacchi et certains Toscans du XVe siècle, à savoir Masaccio, Piero della Francesca et Fra Angelico – cités dans cet ordre pourtant non chronologique³. Pennacchi

1 ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40. O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel et Edusp, 1991. Du même auteur, et sur le même thème, voir aussi CAT. EXP. *O Grupo Santa Helena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 3 janvier-3 mars 1996, s. I., Museu da Arte Moderna de São Paulo et Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

2 ZANINI, *A Arte no Brasil...* op. cit..

3 ZANINI, *A Arte no Brasil...* op. cit., p. 133.

lui-même n'a-t-il pas revendiqué l'héritage de « [ses] maîtres toscans du Trecento et du Quattrocento »⁴? L'affaire semble simple.

Dès qu'on le regarde d'un peu plus près, le lien supposé entre Pennacchi et les « maîtres toscans » fait pourtant naître de sérieux doutes. Faut-il croire en effet à une quelconque dépendance artistique de Cimabue, dont le nom est pourtant évoqué dès 1939 au sujet de Pennacchi⁵? C'est méconnaître l'écart qui sépare le style du Brésilien de la manière très byzantine du peintre italien – même s'il n'est certes pas exclu que Pennacchi l'admirât. Plus qu'à la fin du Duecento, les œuvres de Pennacchi évoquent bien le Quattrocento Toscan, et notamment celui des artistes de cette manière claire qu'est la « *pittura di luce* » mentionnés par Zanini⁶ : les compositions murales de l'artiste dans sa propre maison ou dans certains lieux publics de São Paulo, comme l'église Nossa Senhora da Paz, le Tribunal régional du Travail ou l'hôpital de Clínicas font penser, par certains aspects, à Masaccio, ou surtout à Piero della Francesca (Fig. 1 et 2). Mais comment expliquer que l'on ne trouve aucune citation directe de ces peintres dans tout l'œuvre de l'artiste⁷? Fra Angelico, lui, est plus facilement identifiable dans certaines *Annonciations* à la lumière diaphane et aux teintes claires. Le seul à être cité directement est Giotto, dans une copie de la fresque d'Assise représentant le *Cadeau à l'homme simple*. Dans une œuvre riche s'étendant sur plusieurs décennies comme celle de Pennacchi, c'est finalement bien peu pour accepter sans ciller la grande influence qu'auraient eus Giotto, Masaccio et consorts⁸. Suffisamment peu en tout cas pour que certains historiens aient même pu faire du peintre un autodidacte, voire un pur représentant de la « brésilianité » qui n'aurait pas eu besoin des modèles européens

4 Cité dans BARDI, Pietro Maria. *Fulvio Pennacchi*. São Paulo: Raizes, 1980, p. 2. Une opinion semblable avait déjà affirmée dès 1938 par Francesco Milini, cité dans *ibidem*, p. 32.

5 Geraldo Ferraz, cité par ZANINI, *A Arte no Brasil...* op. cit., p. 42.

6 Sur la *pittura di luce*, voir: ROWLEY, Neville. '*Pittura di luce*'. *La manière claire dans la peinture italienne du Quattrocento*, thèse de doctorat (Université Paris-Sorbonne, 2010): https://www.academia.edu/4219396/_Pittura_di_luce_la_maniere_claire_dans_la_peinture_du_Quattrocento.

7 D'autres œuvres évoquent le Quattrocento, même s'il est peu probable que Pennacchi les ait prises comme modèle. Ainsi de la *Cène* de l'église Nossa Senhora da Paz à São Paulo qui évoque celle peinte en 1447 par Andrea del Castagno dans le Cénacle de Sant'Apollonia à Florence ou d'une fresque de Pennacchi conservée dans la cour de sa maison et très similaire à la partie inférieure gauche de l'un des célèbres *Panneaux Barberini* de Fra Carnevale (New York, Metropolitan Museum of Art).

8 CARVALHO, Ana Cristina. "Fulvio Pennacchi: a arte como amor à vida", in: CAT. EXP. AJZENBERG, Elza (org.). *Operários na Paulista. MAC USP e artistas artesãos*. (São Paulo, Galeria da Arte do SESI, 17 septembre 2002-13 janvier 2003), São Paulo: MAC USP, 2002, p. 49. Compare directement des fresques de Nossa Senhora da Paz avec Giotto et Masaccio, mais sans citer de rapprochement précis. Lucas Pennacchi se souvient (communication orale, 2012) que son père parlait souvent avec admiration de Giotto et de Masaccio, mais jamais de Fra Angelico ni de Piero. Ces deux références à Giotto et Masaccio sont celles citées par Giorgio Morandi dans son autobiographie de 1928, dans laquelle il déclare sa « grande foi dans le Fascisme » (republié dans CAT. EXP. BANDERA, Maria Cristina; MIRACCO, Renato (org.). *Giorgio Morandi, 1890-1964*. [New York, Metropolitan Museum of Art, 16 septembre-14 décembre 2008 et Bologne, Museo d'Arte Moderna di Bologna, 22 janvier-13 avril 2009], Milan, Skira, 2008, p. 347). Est-il possible qu'elles aient pu avoir à l'origine, au moins en partie, une connotation « de régime » chez Pennacchi? On peut en tout cas douter de l'opinion de PENNACCHI, Lucas. *Ofício de Pennacchi*. Vila Inglesa: BMD, 1989, p. 7, selon lequel son père serait venu au Brésil par aversion pour le fascisme. Sinon, pourquoi avoir réalisé des œuvres (un portrait de Mussolini et « divers dessins ») pour le parti fasciste en 1935 et 1936? Voir: CHIARELLI, Tadeu (org.). CAT. EXP. *Pennacchi 100 anos*. (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006), 2006, p. 115.

pour réaliser son œuvre⁹.

À regarder de près les œuvres de jeunesse de Pennacchi, paysages ou portraits de l'époque italienne, il est effectivement permis de douter sur la proximité supposée du jeune artiste avec les maîtres anciens¹⁰. Si l'artiste n'a certainement pas emporté au Brésil toute sa production « lucquoise », cette absence de reflet primitif dans l'œuvre conservé est tout de même pour le moins suspecte, d'autant que les études du jeune Pennacchi d'après des maîtres anciens aussi intéressés par le dessin de contour que sont Michel-Ange et même Andrea Mantegna témoignent d'une recherche de maîtrise « classique » de la ligne. Les contours hésitants des anatomies pennacchiennes, dans les œuvres brésiliennes, ne sont donc pas la résultante d'une ignorance, mais de la volonté d'oublier un savoir acquis. Quand on sait en outre que Pennacchi a peint, durant les deux premières années de son arrivée au Brésil, dans une manière très sombre, loin de la palette plus lumineuse des années suivantes, il est possible de penser que l'apport des maîtres « lumineux » du XVe siècle, s'il existe, ne daterait que des années suivantes et non de la jeunesse du peintre¹¹. Voilà qui écornerait en tout cas le mythe d'une formation italienne auprès des Primitifs.

Faut-il donc croire que la composante italienne ancienne de la peinture de Pennacchi a été cultivée à São Paulo même – Pennacchi n'étant pas ou presque retourné en Italie, sinon brièvement après la Seconde Guerre mondiale? Le fabuleux musée que constituait alors l'ami de Pennacchi, Pietro Maria Bardi, pouvait-il être un lieu d'étude privilégié, de même – plus simplement – que les livres sur l'art disponibles à l'époque? Les deux réponses sont décevantes: les collections du MASP n'ont pas d'œuvres très proches de Masaccio, de Fra Angelico ou de Piero, tandis que la bibliothèque de Pennacchi, encore conservée à ce jour, n'est guère riche non plus de ce point de vue¹². Certains ouvrages montrent bien en revanche un intérêt pour la peinture contemporaine européenne, et notamment cette tendance vers un « retour à l'ordre », après les dissolutions figuratives du début du siècle¹³. Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Mario Sironi, Balthus étaient autant d'artistes dévots de Masaccio et de Piero della

9 Contrairement à ce qu'affirme Ana Cristina Carvalho, « Fulvio Pennacchi: a arte como amor à vida », op. cit., p. 46, Pennacchi n'est pas un autodidacte dans la peinture sur mur, puisqu'il s'était justement diplômé à Lucques en 1927 avec pour spécialité la « décoration murale » (voir : PENNACCHI, Lucas. *Ofício de Pennacchi*, op. cit., p. 7). Francisco Rebolo avait du reste souligné le savoir-faire « italien » de Pennacchi en matière de peinture comme d'architecture (cité dans: CAT. EXP. *Pennacchi: quarenta anos de pintura*. [São Paulo, Masp, avril 1973], São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973, p. 19 : « *Pennacchi ensinou-me, então, até sobre arquitetura, pois ele tinha um aprendizado de arte muito bom, feito na Itália e pintava há muitos anos, desde antes de 1930.* » Contre cette opinion, voir pourtant: BARDI, Pietro Maria. *Fulvio Pennacchi*, op. cit., pp. 22-24. Pour une position plus mesurée, insistant sur la complémentarité entre Italie et Brésil dans l'art de Pennacchi, voir: CHIARELLI, Tadeu. « Fulvio Pennacchi: uma poética da saudade », in: *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, pp. 168-174.

10 Sur cette période, voir: PENNACCHI, Valério Antonio. *Pennacchi, pintura mural*. São Paulo: Metalivros, 2002, pp. 94-95.

11 On a pu interpréter cette période « noire » de Pennacchi comme une trace de sa misère et de son mal-être, du reste palpable tout au long de son journal intime. Voir: « *Diário de Fulvio Pennacchi* », in: CHIARELLI, Tadeu. *Pennacchi 100 anos* op. cit., pp. 107-115.

12 Il convient toutefois de remarquer le livre de MICHELETTI, Emma. *Masolino da Panicale*. Milan: Istituto Editoriale Italiano, 1959. Aux dires de Lucas Pennacchi, la bibliothèque de son père était à l'origine plus importante, une partie des livres se trouvant à son atelier.

13 Figure notamment le livre de CAIROLA, Stefano (org.). *Arte italiana del nostro tempo*. Bergamo: Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1946.

Francesca dont il était possible, très tôt, de voir les œuvres à São Paulo¹⁴. La présence du Quattrocento lumineux dans l'art de Fulvio Pennacchi serait donc plus probablement d'origine indirecte; de fait, l'une des œuvres majeures de Pennacchi, le *O Retorno do trabalho*, évoque singulièrement un tableau datant de 1912, les *Ramasseurs de citrons*, peint par un autre peintre – anglais, cette fois – grand admirateur de Piero au point de l'avoir plusieurs fois copié, Duncan Grant¹⁵. Le Quattrocento que l'on semble voir dans l'œuvre de Pennacchi ne pourrait donc être que celui qui a été passé au filtre des peintres du Novecento.

Cette remise en question radicale des influences supposées de Pennacchi a ici un but méthodologique: l'historien de l'art se contente trop souvent de rapprocher des artistes dont les œuvres se ressemblent génériquement, sans même chercher à savoir s'il y a eu contact effectif. Une fois une « influence » nommée, il est difficile pour l'historiographie de s'en départir, et les noms prestigieux s'accumulent pour qualifier l'œuvre d'un maître qui ne les a sans doute pas tant étudiés. Dans le cas de Pennacchi, un exemple est significatif: après que le peintre ait déclaré à Pietro Maria Bardi que son véritable maître, durant son apprentissage lucquois, était le peintre Pio Semeghini, l'historiographie s'est évertuée à trouver des liens directs entre le peintre brésilien et la bohème montmartroise ou l'art divisionniste, mouvements auquel Semeghini avait certes pris part dans sa jeunesse, mais dont il était très éloigné au moment où il rencontre Pennacchi, en 1927, alors qu'il est nommé à l'Académie des Beaux-Arts de Lucques¹⁶. À strictement parler, Semeghini ne fut pas le professeur de Pennacchi, qui était déjà diplômé à l'arrivée de son aîné. Le rapport des deux hommes fut donc tout sauf académique – Semeghini détestant du reste ce métier officiel.

Contre toute attente, c'est pourtant bien la figure de Semeghini qui peut peut-être éclairer le rapport ambigu existant entre Pennacchi et le Quattrocento. La Galleria d'arte moderna e contemporanea de Vérone conserve en effet un tableau que Semeghini jugera, en 1959, suffisamment important pour figurer dans l'exposition monographique que lui consacre alors la IIIe Quadriennale di Roma¹⁷. Son titre est explicite: *Omaggio a Piero della Francesca* (Fig. 3) – il s'agit en effet d'une reprise modernisée de la *Madonna di Senigallia* de Piero conservée à la Galleria Nazionale delle Marche d'Urbino. Sa date est plus problé-

14 ZANINI. *A Arte no Brasil...* op. cit., p. 21, 58 et 60. Zanini cite notamment (p. 54) le catalogue de l'« *Esposizione Commemorativa del Cinquantenario dell'Immigrazione Ufficiale* », organisée à São Paulo en 1937 par le régime fasciste, et que Walter Zanini invoque comme une source de connaissance, par les peintres du Groupe Santa Helena, des œuvres de Carlo Carrà et de Giorgio Morandi. Je n'ai pas été en mesure de consulter ce catalogue. Voir aussi: CAT. EXP. CHIARELLI, Tadeu (org.). *Novecento sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*. (Milan, Palazzo Reale, 23 mars-2 juin 2003). Milan: Skira, 2003, p. 131.

15 Sur l'importance de la peinture britannique contemporaine au Brésil, notamment lors d'une exposition qui eut lieu en 1944 à Rio et Belo Horizonte, voir encore: ZANINI. *A Arte no Brasil...* op. cit., p. 56. Le catalogue de cette exposition était rédigé par Herbert Read, Clive Bell et Kenneth Clark, tous trois des grands connaisseurs de Piero della Francesca et de l'œuvre de Duncan Grant. Sur les liens de ce dernier avec Piero, voir: WATNEY, Simon. *The Art of Duncan Grant*. Londres: John Murray, 1990, p. 27. Voir aussi récemment: CHELES, Luciano. « Les recyclages de Piero della Francesca », in: ROQUE, Georges et CHELES, Luciano (org.). *L'image recyclée*. Pau: Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2013, pp. 60-61.

16 Pour la citation de Pennacchi sur Semeghini, voir: BARDI, Pietro Maria. *Fulvio Pennacchi*, op. cit., p. 10. Il n'est pas rare également de trouver des allusions à des influences sur Pennacchi du « chiarismo », mouvement que Semeghini fondera bien des années plus tard.

17 Voir: CAT. EXP. LAMBERTI, Maria Mimita; DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo (org.). *Piero della Francesca e il Novecento. Prospettiva, spazio, luce, geometria, pittura murale, tonalismo 1920/1938*. (Sansepolcro, Museo Civico, Sala delle Pietre, 6 juillet-12 octobre 1991). Venise: Marsilio, 1991, p. 56.

matique, puisque le 1920 qui est inscrit au revers de l'œuvre ne correspond pas au style du peintre à l'époque, ce qui a amené la critique à proposer une date aux alentours de 1930¹⁸. L'œuvre aurait donc été réalisée dans les années du départ de Pennacchi. La rencontre des deux artistes, en 1927, coïncide en outre avec la date de parution, aux éditions romaines *Valori Plastici* dirigées par Mario Broglio, de la monographie de Roberto Longhi consacrée à Piero della Francesca¹⁹. L'écho suscité par cet ouvrage auprès des milieux artistiques est bien connu, de la Rome de la Via Margutta à la Bologne de la Via Fondazza²⁰. Il y a toutes les raisons de penser que l'*Omaggio a Piero della Francesca* de Semeghini s'inscrit dans ce sillage²¹. Il serait même assez beau de croire que les phrases de Longhi sur ce tableau, comparé à un Vermeer avant la lettre, ont pu attirer le regard de ce grand admirateur du maître de Delft qu'était Semeghini²². Au reste, le tableau de Semeghini, aux couleurs si personnelles, n'a-t-il pas pu être réalisé, plutôt que sur modèle, à partir des illustrations en noir et blanc qui ont tant contribué à rendre célèbre le livre de Longhi (Fig. 4)? La question, évidemment, reste ouverte, tout comme la conclusion de cette brève étude. Il me semble toutefois que l'hypothèse que le goût du Quattrocento soit au moins en partie né, chez Fulvio Pennacchi, à Lucques, autour de 1927, en découvrant les planches du *Piero della Francesca* de Roberto Longhi qui lui avait été signalé par Pio Semeghini n'est pas aussi fantasque que l'on pourrait penser.

Que l'on me permette de finir par une anecdote personnelle. En août 2012, quand je découvris la maison de Fulvio Pennacchi, que m'avait gentiment ouverte son fils Lucas, j'espérais y trouver le fameux ouvrage de Longhi sur Piero. Parvenu dans la bibliothèque, je reconnus immédiatement le dos caractéristique des livres de la série *Valori Plastici*. Je me précipitai sur le volume... qui n'était en fait « que » le *Corrège* de Corrado Ricci²³. Aucun Piero à l'horizon. Je mentionne cette déception par honnêteté intellectuelle, même si j'espère que quelque chercheur, plus avisé que moi, trouvera bientôt des traces plus explicites dans la direction que j'ai indiquée...

18 Voir: ARICH, Chiara Tommassi. *Pio Semeghini*. Vérone: Banca Popolare di Verona, 1993, s. p., qui dit suivre une proposition de Licisco Magagnato. L'œuvre est pourtant toujours datée de 1920 in: CAT. EXP. BUTTURINI, Francesco (org.) *Semeghini e il chiarismo fra Milano e Mantova*. (Mantoue, Palais du Té, 11 mars-28 mai 2006). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2006, p. 59.

19 LONGHI, Roberto. *Piero della Francesca*. Rome: Valori Plastici, 1927.

20 Voir: DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo. « La grande ombra »: Piero della Francesca e il Novecento », in: LAMBERTI; DELL'ARCO. *Piero della Francesca e il Novecento...* op. cit., pp. 47-49. Beaucoup de peintres de l'École romaine avaient leur atelier via Margutta, tandis que Giorgio Morandi vivait et travaillait via Fondazza à Bologne. Sur le rapport complexe entre Morandi et Piero della Francesca, qui passe par le *Piero della Francesca* de Longhi, voir: ROWLEY, Neville. « A 'Light Without Color': Giorgio Morandi and Piero della Francesca », in: BANDERA; MIRACCO, *Giorgio Morandi...* op. cit., pp. 106-117.

21 Piero est parfois mentionné dans la littérature sur Semeghini. Voir: RAGGHIANI, Carlo Ludovico. « Prefazione », in: CAT. EXP. MAGAGNATO, Licisco (org.). *Catalogo della mostra di Pio Semeghini*. (Vérone, s. l., s. d.), Vicence: Arti grafiche delle Venezia, 1956, p. 16; Giuseppe Marchiori dans *Pio Semeghini*, s. l., Società ticinese di Belle Arti, 1974, p. 27; L. M., « Nota biografica », in: CAT. EXP. *Omaggio a Pio Semeghini (1878-1964)*. (Sasso Marconi, La Casa dell'arte, 23 janvier 1982), Sasso Marconi: La Casa dell'arte, 1982, p. 61. Semeghini est même explicitement qualifié de « pittore di luce » par Giorgio Cortenova, « Dalla civiltà dello 'sguardo' alla civiltà del 'sentimento' », in: *idem* et BUTTURINI, Francesco (org.). CAT. EXP. *Pio Semeghini*. (Vérone, palazzo Forti, Galleria d'arte moderna e contemporanea, 7 février-13 avril 1998). Milan: Electa, 1998, p. 15. Mentionnons également une copie d'après un Benozzo Gozzoli très « lumineux », la *Résurrection de Napoleone Orsini* de la Pinacoteca di Brera de Milan, reproduite dans MAGAGNATO. *Catalogo della mostra...* op. cit., cat. 128 et datée vers 1930.

22 LONGHI. *Piero della Francesca*, op. cit., p. 102. En 1926, Semeghini réalise au moins une étude d'après deux tableaux de Vermeer. Voir: ARICH, Anna Chiara Tommassi, *Pio Semeghini*, op. cit.

23 RICCI, Corrado. *Coreggio*. Rome: Valori Plastici, 1929.



Fig. 1 Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo*, ca. 1443-1444?, *trempe et or sur bois*, 167 x 116 cm, Londres, National Gallery.



Fig. 2 Fulvio Pennacchi, *Música Sacra, Música Profana*, 1938, *huile sur toile*, 180 x 46 cm. Collection Privée.



Fig. 3 Pio Semeghini,
*Omaggio a Piero della
Francesca, 1927?, huile,
pastel et crayon sur toile, 58
x 72 cm, Verona, Galleria
d'Arte Moderna Achille Forti.*



Fig. 4 Roberto Longhi,
*Piero della Francesca, Paris,
Crès, 1927, Fig. CLXVII.*