Soffici et la France : du *Marzocco* à *Lacerba*

Mario Richter

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/cdlm/7901>

ISSN: 1773-0201

Publisher

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Printed version

Date of publication: 1 June 2015

Number of pages: 137-150

ISBN: 978-2-914-561-64-8

ISSN: 0395-9317

Electronic reference

Mario Richter, « Soffici et la France : du *Marzocco* à *Lacerba* », *Cahiers de la Méditerranée* [Online], 90 | 2015, Online since 01 December 2015, connection on 08 September 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/7901>

This text was automatically generated on 8 September 2020.

© Tous droits réservés

Soffici et la France : du *Marzocco* à *Lacerba*

Mario Richter

- 1 Dans le cadre de l'intérêt que l'Italie prête à la culture française à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, la revue à caractère symboliste *Il Marzocco*, fondée à Florence en 1896 par Angiolo Orvieto et dirigée par Enrico Corradini, a une grande importance. C'est à partir de sa collaboration avec *le Marzocco* que Soffici entame son parcours de « passeur culturel » entre la France et l'Italie : c'est ce dont il est question dans cette contribution.
- 2 Lorsque, en novembre 1900, le jeune peintre Ardengo Soffici, alors âgé de vingt ans, prend la décision de se rendre à Paris pour y rester¹, c'est précisément grâce et à cause du *Marzocco*. Son état d'indigence lui rend beaucoup moins accessibles d'autres revues importantes de l'époque telles que *l'Emporium* de Bergame, la *Gazzetta letteraria* de Turin et le *Fanfulla della Domenica* de Rome.
- 3 En 1898, Giuseppe Saverio Gargano, qui suit alors avec attention le développement du mouvement symboliste, évoque dans le *Marzocco* « un renouvellement de l'art italien [...], de la pensée italienne, de la pensée trouvant sa manifestation dans les œuvres »². Ce « renouvellement » est sans doute alimenté par de nombreux articles que Thomas Neal³ consacre à des auteurs français tels qu'Anatole France, Paul Bourget, Alfred de Vigny, Félicité de Lamennais. Déjà en 1897, Remy de Gourmont, dont Soffici devient par la suite un ami fidèle, a publié dans la revue des textes sur Maurice Barrès et sur les symbolistes français les plus en vue de l'époque (Paul Adam, Henri de Régnier, Blanche Rousseau, Georges Eekhoud, Stuart Merrill, Albert Samain, Pierre Quillard, Robert de Souza). Avant ces travaux, Ugo Ojetto, critique et écrivain renommé, familiarise ses lecteurs avec Maurice Maeterlinck⁴. En 1899, on y trouve encore un article que le jeune Filippo Tommaso Marinetti consacre au roman *La tour d'amour* que Rachilde vient de publier, tandis qu'Angiolo Orvieto recense favorablement le *Prométhée mal enchaîné* de Gide, qu'il définit comme un « jeune penseur français »⁵. Vittorio Pica, quant à lui, diffuse dans le *Marzocco* les informations littéraires et artistiques les plus récentes. Ami d'Edmond Goncourt et de Verlaine, Pica est l'auteur de *Letteratura d'eccezione* (1898), un

livre fort documenté sur l'actualité littéraire française. C'est lui qui, le premier, traduit en italien des poèmes en prose de Mallarmé pour le *Marzocco* et qui présente les frères Goncourt au public de la revue. Étant aussi écrivain d'art, il fournit en 1897 un compte rendu détaillé de l'activité des impressionnistes, des synthétistes, des divisionnistes. Il consacre également un article à « L'art européen à Florence » (28 février 1897) et s'occupe des peintres français présents dans la Biennale à Venise, dont il est l'un des fondateurs⁶.

- 4 Alors que ce terrain semble déjà bien *balisé*, il apparaît nécessaire de s'interroger sur l'apport de Soffici : quelle est son originalité, sa spécificité en tant que médiateur de la culture contemporaine française en Italie ?
- 5 Lorsque, entre la fin de 1906 et le début de 1907, Giovanni Papini se rend à Paris, c'est Soffici – depuis quelques années un de ses amis les plus fidèles – qui l'accueille et qui l'introduit au cœur même du renouvellement de l'art moderne : dès son arrivée, il l'introduit dans l'atelier de Picasso, qui vit encore au Bateau-Lavoir de la rue Ravignan, et qui est à la recherche de formes artistiques inédites aboutissant, quelques mois plus tard, aux *Demoiselles d'Avignon*. Il est indispensable d'évoquer cette circonstance, car elle a lieu en 1907, soit quelques mois avant le retour définitif de Soffici dans son village toscan (Poggio a Caiano, à une vingtaine de kilomètres de Florence). L'année 1907 marque pour lui le début d'une activité artistique et de critique tout à fait considérable, bien que peu reconnue de nos jours par la critique italienne, trop souvent déroutée en raison des choix politiques et esthétiques de l'artiste après la première guerre mondiale⁷.
- 6 En 1909, Soffici est l'un des rares artistes et intellectuels à avoir appréhendé le sens profond des recherches que Picasso poursuit à cette époque, recherches qui se révèlent cruciales pour le peintre lui-même. Au cours des années passées à Paris, Soffici se nourrit en effet de la « terrible puissance créatrice » de Baudelaire⁸. Il vient de découvrir Rimbaud et, après avoir dépassé l'allégorisme néo-classique de Puvis de Chavannes, il trouve chez Cézanne un point de référence fort stimulant à partir de 1904, à l'instar de son collègue Picasso.
- 7 Les recherches picturales de Soffici et de Picasso se poursuivent en quelque sorte sur deux axes parallèles : toutes deux relèvent en profondeur de la poésie baudelairienne dont Soffici, dans le courant de l'été 1908, s'essaie à montrer la grandeur à son ami Papini, plutôt sceptique à ce propos⁹. À partir de ces échanges privés, Soffici apparaît ainsi comme l'un des acteurs de la diffusion en Italie du réalisme radical de Baudelaire qui, plus que tout autre, est à la base de l'art moderne. Ce n'est qu'un peu plus tard, quand Émile Faguet cherche à rabaisser Baudelaire dans un de ses articles¹⁰, que Soffici intervient publiquement dans *La Voce* (1910) pour défendre avec force le poète des *Fleurs du Mal* en affirmant avec la plus grande conviction que « peu de poètes ont été aussi réalistes que Baudelaire » :

Toute son œuvre est une dissection de la réalité, un assaut incessant du vrai pour en aspirer la substantifique moelle, une appropriation sanglante du fait intérieur et extérieur, afin de pénétrer et faire pénétrer aux autres son immarcescible beauté, sa grandeur et son essence tragique¹¹.

- 8 Par le terme « réalisme » Soffici n'entend pas parler de *morbidité* ou de *neurasthénie* comme on a pu le faire pendant longtemps de différentes manières (souvent à propos du poème *Une charogne*), mais au contraire il parle d'« austérité », de « santé spirituelle », c'est-à-dire de ces mêmes valeurs qui, on le verra, constituent le but

principal de ses propres recherches artistiques, fondées précisément sur le « réalisme » radical.

- 9 En ce qui concerne le domaine pictural, c'est chez Cézanne que Soffici voit le peintre le plus important de son époque, et c'est ainsi qu'il le présente au public italien, notamment dans un article paru le 6 juin 1908 dans la revue de Sienne *Vita d'Arte*. Cézanne représente alors une nouveauté considérable : en Italie, on ne connaît que partiellement ses œuvres, qui ont été intelligemment rassemblées depuis la fin du XIX^e siècle par Egisto Paolo Fabbri et Charles Alexander Loeser¹². En parlant de Cézanne dans son article de 1908, Soffici est conscient de renvoyer à son propre parcours artistique : également proche de l'esthétique de Maurice Denis, qui habite alors Florence et qui est en rapport avec les tendances religieuses et spiritualistes de la revue *L'Occident*, Soffici affirme que le peintre d'Aix-en-Provence n'est qu'à l'origine de ce qu'il s'est proposé de faire. Si son travail se situe dans le prolongement de l'œuvre de Cézanne, il s'en démarque en raison de son caractère italien. Ainsi, quand Giovanni Boine rapproche sa peinture avec celle de Cézanne, Soffici acquiesce, tout en précisant :
 C'est vrai que ma peinture ressemble un peu à la sienne, mais sa valeur (hélas !) est bien moindre. Et puis j'ai voulu et ai réussi, tirant profit de son enseignement, à rester italien, et cela est pour moi très important¹³.
- 10 Car Soffici est profondément persuadé que l'Italie est « la pépinière de toute plante bonne et belle », et il est résolu de la nécessité de « rester italien »¹⁴, ce qui l'empêche d'ailleurs de parcourir la même voie que Picasso, lui aussi influencé par Cézanne, et de s'aventurer dans l'exploration de nouvelles formes de réalisme, celles qu'on appelle par dérision « cubistes » en raison de leur apparence. C'est bien cette « italianité » qui différencie le parcours de Soffici par rapport à Picasso, qu'il admire pourtant au plus haut point : entre 1908 et 1909 on le voit particulièrement appliqué à tracer, dans la ligne de Cézanne, son propre chemin, avec parfois des résultats très originaux, notamment dans les tableaux des paysages de Bulciano.
- 11 N'oublions pas, par ailleurs, que Jean Moréas, le poète des *Stances* revenu au classicisme, avec lequel Soffici entretient aussi de bons rapports personnels, représente pour lui (comme pour Apollinaire) un modèle de modernité méditerranéenne. Il s'y montre sensible dans son premier petit livre *Ignoto toscano* (1909) puis en 1911, juste au moment où il adopte avec ardeur la syntaxe cubiste, et il le loue encore dans un de ses articles parus dans *La Voce*.
- 12 Il chérit également le poète italien Giosuè Carducci¹⁵ : en sont la preuve au moins ses deux poèmes, *Per i campi a sera* et *Marzo*, où l'effort d'un renouvellement rythmique réussit difficilement à se dégager de la poésie descriptive propre à Carducci.
- 13 Un peu plus tard, en 1910, après avoir observé Picasso à l'œuvre dans son atelier, Soffici écrit à Papini : « Je ne voudrais pas, ni saurais, ni pourrais faire ce qu'il fait, mais j'aime ce qu'il fait [...]. Je l'ai quitté pendant qu'il poursuivait son travail et j'ai été saisi d'enthousiasme »¹⁶. En effet il est évident que Soffici a toujours voulu garder sa propre démarche sans jamais sacrifier sa nature italienne, ce qui signifie qu'il n'a jamais voulu se déprendre de l'attachement aux valeurs de son pays, à sa réalité, toscane ou italienne, qu'il chérit par-dessus tout et à laquelle il ne peut en aucun cas renoncer. Quand il consacre, en août 1911, un article à l'espagnol Picasso et au français Braque dans *La Voce*, il en parle avec une grande précision, mais également avec une vraie objectivité et dans un but presque didactique (se conformant ainsi aux exigences de

Prezzolini, le directeur de la revue). Le peintre semble intimement persuadé qu'il doit interpréter la leçon de Cézanne de façon différente et à sa manière.

- 14 Parmi les initiatives les plus remarquables en Italie pour la connaissance de l'art français contemporain, il est bon de souligner l'influence de l'exposition des impressionnistes qui se tient en 1910 à Florence, et dont Prezzolini confie la direction artistique à Soffici¹⁷. La présence du sculpteur Medardo Rosso, à qui une salle entière est consacrée, alimente la « flamme italienne » : sans doute est-ce là un moyen de faire connaître au public les résultats que les artistes italiens sont à même d'atteindre, retrouvant ainsi leur ancienne primauté grâce à une connaissance dynamique de l'art français le plus avancé.
- 15 Les pages que Soffici écrit en 1909 sur l'impressionnisme et sur Rosso doivent être considérées, au-delà des contributions de Vittorio Pica¹⁸, comme un apport certain dans le panorama de la critique d'art italienne de l'époque, surtout en raison de leur clarté et de leur efficacité. Soffici a l'habileté de se prévaloir de ce que Jules Laforgue (alors presque inconnu des Italiens) a écrit sur ce sujet dans ses *Mélanges posthumes* (1902-1903), et qu'il étoffe par des exemples et des références aux fondateurs de la littérature française contemporaine (Stendhal, Victor Hugo, Mallarmé, les frères Goncourt). Les lecteurs de *La Voce* peuvent ainsi avoir une présentation fine et approfondie des nouveautés et de ce qu'il présente comme les limites de l'impressionnisme.
- 16 Pour Soffici, la plus grande innovation consiste en l'abandon de la lumière traditionnelle, celle qu'on appelle l'« éclairage d'atelier », remplacée par la lumière naturelle, qui provient directement du soleil. La lumière académique, figée et immobile par convention, suivant une vision platonicienne et chrétienne, traduit une conception où tout est rapporté aux valeurs établies et éternelles du monde suprasensible. La lumière naturelle introduit en revanche le drame du changement incessant, en exigeant une nouvelle technique d'exécution picturale fondée sur la rapidité. Cette technique, dont le seul but est de reproduire une condition lumineuse extrêmement fugitive, conduit certains artistes à une peinture admirable « de luminosité, de finesse et nouveauté de coloris », mais également, souligne Soffici, à des tableaux dépourvus des « qualités du chef-d'œuvre », à savoir « l'intensité du sentiment, la solidité structurelle, la puissance expressive, la variété »¹⁹. Les peintres impressionnistes, voulant limiter leur expérience du réel au seul sens de la vue, ont sombré, selon l'artiste toscan :

[...] dans une sorte d'obsession pour la couleur et pour la lumière, en arrivant bientôt à ne plus voir dans le monde que des vibrations lumineuses, des reflets, des irradiations, des danses étincelantes de teintes se composant et se recomposant réciproquement, des fulgurations chromatiques ainsi que des pierres précieuses, des lueurs clignotantes, un fourmillement de couleurs brillantes. Après avoir perdu le sens des formes et des volumes, ils finirent par ne plus s'occuper que de l'amalgame harmonieux des tons et de l'illumination du *plein air* ²⁰.
- 17 Ces limites de l'impressionnisme expliquent les recherches les plus récentes, celles qui lui paraissent avoir trouvé en Degas et surtout en Cézanne les meilleurs représentants. Il est clair que Soffici introduit l'impressionnisme en Italie en gardant à l'esprit ce qu'il a vu à Paris dans l'atelier de Picasso, et il en parle comme d'une saison artistique dépassée : il pense désormais que le rapport avec le réel n'est plus seulement de type visuel, car il comporte également la *mémoire* et que, dans le tableau, il faut rendre compte d'une expérience riche et complexe engageant toutes les facultés cognitives.

- 18 Au cours de ces réflexions sur la peinture impressionniste et post-impressionniste, le « Soffici-peintre » découvre le « Rimbaud-poète » et le présente au public italien : « Ta mémoire et tes sens ne seront que la nourriture de ton impulsion créatrice » (*Jeunesse*), écrivait Rimbaud, et c'est en ces vers que Soffici reconnaît sa volonté de comprendre le dépassement de l'impressionnisme dont on vient de parler.
- 19 Le livre que Soffici écrit sur Rimbaud²¹, commencé à la fin de 1909 et publié en 1911, est le premier en Italie. Il comporte toute l'ardeur de l'exploration, de la révélation, tout l'enthousiasme d'un artiste qui écrit sur le poète en pensant à l'évolution de sa propre activité picturale. Le 26 décembre 1909, il confie à Papini :
- Je suis plongé dans l'étude sur Rimbaud et ne m'occupe plus de personne [...]. Le soir je me couche de bonne heure et le matin me réveille avec la tête pleine de belles pensées que je voudrais toutes fourrer dans ces pages sur Rimbaud. Mais comment faire ? *La Voce* est une feuille de chou, et il faut se limiter²².
- 20 Malgré les limites imposées par *La Voce*, le *Rimbaud* de Soffici demeure un ouvrage né de l'enthousiasme, un livre vivant, palpitant, en même temps qu'un document de premier ordre pour comprendre un aspect central de l'art moderne dans son moment constitutif : le développement de motifs élaborés par le mouvement littéraire et artistique du naturisme²³, le mouvement qui appelait de ses vœux une joyeuse acceptation du monde ainsi qu'un culte de la terre en tirant aussi profit de l'œuvre rimbalienne :
- La réalité qui auparavant se révélait à [Rimbaud] sous un rapport clair de formes, d'actes, de sentiments, assemblés par convention en un ordre logique, et par conséquent prévisible, s'est mise tout à coup à vibrer dans sa perception avec plus de véhémence, se désagrégeant en ses éléments, de telle façon que ceux-ci, déplacés de leur centre respectif et habituel, se sont trouvés en des positions nouvelles, en de nouveaux rapports les uns avec les autres : rapprochés, superposés, amalgamés, et tous ensemble dans une perspective *sui generis*, tout à fait originale par rapport au poète. Le résultat est que ce dernier, voyant tout sous un angle différent, est frappé par des analogies et des appels ignorés auparavant. Dans le rapprochement de choses lointaines, dans la superposition d'apparences hétérogènes, ce qui était une nuance est devenu une couleur vive ; ce qui apparaissait opposé s'est déplacé en une harmonie très nouvelle. Il en a résulté un passage rapide d'idées, d'images, de perceptions et d'impressions ; de par leur conflagration, surgissent les sentiments les plus disparates : douleur, gaîté, désespoir, et surtout ironie²⁴.
- 21 Cette description pourrait être celle de l'un des tableaux cubo-futuristes que Soffici peint à partir de 1911-1912. Ces lignes apportent en Italie ce qu'il y a de plus avancé dans la Ville Lumière à l'époque, avec toute la fraîcheur et toute l'émotion des réalités nouvelles que l'on découvre tour à tour. La réception d'un si grand nombre de nouveautés comportant un profond renouvellement du goût ne se fait pas sans difficultés.
- 22 La *Prima Mostra Italiana dell'impressionismo francese* a certes eu, selon le programme du directeur de *La Voce*, une fonction prééminente d'information et d'enseignement, servant d'introduction indispensable aux transformations radicales du monde de l'art. Les visiteurs qui parcourent les salles du Lyceum de Florence entre avril et mai 1910 peuvent admirer les tableaux et les gravures de Degas, Monet, Renoir, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Pissarro, Forain, ou même Matisse, que Soffici réussit à faire parvenir de Paris grâce à de patientes recherches et à l'aide de ses amis et de ses collègues²⁵. Le nombre des visiteurs est cependant bien inférieur aux attentes : l'effort de conférer à la culture artistique italienne un caractère moins provincial rencontre en effet de grandes

difficultés et se heurte à de fortes résistances, ce qui ne semble point décourager Soffici. Au contraire, il entend aller plus loin afin de susciter les réactions de ceux qu'il appelle « les philistins »²⁶. Malgré « l'absence de Picasso »²⁷, la présence de Matisse à l'exposition florentine montre clairement le penchant de Soffici pour l'art moderne. L'impressionnisme mondain et décoratif dans le style de John Singer Sargent est nettement exclu²⁸ ; la réaction du public italien révèle une incompréhension profonde, et agressive.

- 23 Entraîné par l'heureuse découverte de Rimbaud, Soffici écrit cette même année 1910 un article engagé sur le Douanier Rousseau, le grand peintre naïf qui vient de disparaître. L'extrait suivant traduit assez bien la pensée de l'auteur :

La peinture dont je parle, moi, est une autre : plus ingénue, plus naïve, plus virginale, pour ainsi dire. C'est la peinture des gens simples, des pauvres d'esprit, de ceux qui n'ont jamais vu la moindre moustache d'un professeur. Badigeonneurs, maçons, garçons, vernisseurs, bergers un peu fous, et vagabonds. Mais oui ! J'ai ainsi à l'esprit toute une galerie bizarre d'œuvres qu'aucun philistin ne voudrait avoir chez lui, mais parmi lesquelles ma fantaisie se repose, se délasse et peut-être se délecte plus qu'on ne le croirait. Ce sont des toiles de saltimbanques, des vieux pare-étincelles, des enseignes de crémeries, d'auberges, de barbiers, d'esprits simples, de petits oratoires de village, des ex-voto, des danseuses et des soldats de baraques foraines, des natures mortes au-dessus des portes, des fresques de salles de marchands de vin de campagne²⁹.

- 24 La parution de cet article génère une certaine inquiétude dans le milieu de *La Voce*, voire même de la gêne. Giovanni Amendola, qui à l'époque dirigeait la Bibliothèque philosophique de Florence, ne tarde pas à manifester vivement son opinion qui semble partagée, compte tenu du fait que, dans le Florence des années 1910, la *modernité* acceptable peut être celle de Maurice Denis ou de son disciple René Piot qui orne de fresques la bibliothèque de la villa de Berenson à Settignano, précisément en 1910 :

Soffici, tant mieux pour lui, aime la bêtise, moi je ne l'aime guère, c'est pourquoi j'aime très peu toute cette esthétique avec ses comparaisons entre des toiles de regrattiers et des œuvres classiques : toutes ces choses-là, si elles ne sont pas bêtes, elles sont écrites pour épater le bourgeois, ce qui désormais est devenu une banalité

³⁰.

- 25 Soffici ne se décourage pas. Quittant définitivement l'esprit qui anime *L'Occident*³¹ et les différentes tendances du spiritualisme symbolique cher à Denis ou à Segantini, Soffici va de l'avant, même au prix d'une totale incompréhension et d'un fier isolement.
- 26 En mai 1911 il remet à *La Voce* un article sur Courbet, qui demeure sans aucun doute l'un de ses écrits les plus éclairés. Il y proclame l'anti-idéalisme du peintre, son anti-classicisme, son indifférence par rapport au sujet, son amour profond pour la nature. Il le définit comme « le premier peintre absolument moderne », un prélude indispensable pour en arriver à Cézanne et, de là, aux recherches les plus actuelles :
- Dès lors qu'on conçoit le monde non pas comme une réalité objective, avec ses propres lois, ses propres valeurs et ses propres nécessités, mais comme un flux dont le débit relève de la sensibilité particulière de l'individu, il est évident que chaque partie de ce même monde est vivante et frémissante, et qu'il suffit à l'artiste de la projeter, au moment même où il en ressent la vie, dans des formes visibles, afin de communiquer à ceux qui peuvent la recevoir, une impression adéquate de l'ensemble³².
- 27 Par ces « formes visibles », Soffici fait allusion aux résultats des recherches picturales récentes, celles dont le centre rayonnant se trouve dans l'atelier parisien de Picasso.

- 28 Abandonnant toute préoccupation décorative, Soffici se sent enfin en état de peindre des tableaux « sans contenu » et il s'en ouvre à son ami Papini :

Je peins des formes sans contenu (!) ou avec un contenu incompréhensible ou détestable pour tous sauf pour moi [...]. Dans cet art il y a un principe de liberté, et il a le mérite immense de casser les couilles et de dérouter les philistins. Jusqu'à présent, le philistin esthéticien pouvait discuter sur la peinture bien qu'il n'y comprenne rien, en s'appuyant uniquement sur les données de sa propre expérience visuelle. Maintenant il ne peut plus faire ça. Entrée interdite aux personnes non autorisées. Et cette aristocratie me plaît. Il me plaît de parler cette langue nouvelle que presque tout le monde ignore, comme il me plairait, au Paskowski, de pouvoir parler le chaldéen avec toi³³.

- 29 Prezzolini fait tout son possible pour le retenir et l'empêcher de s'enfoncer dans cette direction. En juin arrivent à la rédaction de *La Voce* les photos de quelques tableaux de Picasso envoyées par Soffici. Prezzolini est alors déconcerté :

J'ai reçu les 3 photos de Picasso, lesquelles m'ont effrayé. Si nous publions ces choses-là, personne ne nous croira plus. Regardons-les ensemble, je t'en prie, car en les regardant je n'ai éprouvé que de la rage. Pardonne-moi ma balourdise³⁴.

- 30 La « balourdise » de Prezzolini n'est ni comprise, ni excusée par Soffici. Afin de contourner l'obstacle et les objections de Prezzolini, il rédige un article illustrant les principes théoriques du cubisme, où il omet les noms des artistes français contemporains et choisit de citer en revanche El Greco, le peintre maniériste de la seconde moitié du XVI^e siècle. Puis il ajoute que les gens de lettres (songe-t-il à Prezzolini ?) « ne comprennent rien aux arts figuratifs »³⁵, car il leur échappe « le fond dernier, les procédés intimes, l'essence de la peinture »³⁶. Et de conclure :

[...] placé devant un spectacle naturel, le peintre ne sera frappé ni par sa puissance dramatique, ni par son charme poétique, ni par sa signification historique, éthique ni même sentimentale, mais uniquement par le jeu des lignes, des couleurs et des autres éléments picturaux³⁷.

- 31 Attentif à la ligne éditoriale et artistique de sa revue, Prezzolini essaie en vain de persuader Soffici de supprimer ou modifier tout au moins la partie introductive et théorique de son article. L'artiste de Poggio a Caiano tient beaucoup trop à ce que les derniers résultats de la modernité artistique française parviennent en Italie et que les raisons historiques et théoriques en soient illustrées et expliquées. Il transmet une réponse irritée et sans appel :

Quant aux barbouilleurs italiens, je n'en ai cure. Je sais que les peintres qui ne sont pas des *barbouilleurs*, ceux auxquels moi je pense et, entre autres, Degas, ont exactement les mêmes idées que moi. Je te répète que je regrette vraiment de ne pas pouvoir te contenter, d'autant plus que je sens que tu n'es pas bien et que tu souffres ; mais je ne peux pas. Moi-même je souffre de sentir de plus en plus combien nous sommes différents sur le plan spirituel³⁸.

- 32 Dans la même lettre, il dit considérer Renoir comme « un artiste plus grand que Phidias, et Picasso un artiste plus grand que Raphaël ». C'est en ce sens que s'achève le parcours lentement médité qui l'a conduit à abandonner toutes les certitudes ayant orienté la peinture à partir de la Renaissance, depuis l'éclairage d'atelier jusqu'aux règles de la perspective et à la prééminence du sujet. Dans le même temps, il juge approximative, hâtive et prématurée l'exposition des futuristes milanais, qui lui semblent être encore gauchement liés à des techniques divisionnistes :

Ils croient que flanquer comme des fous des couleurs sur un tableau d'appareils d'académie, ou exhumé le filament du divisionnisme, cette morte erreur *ségarinienne*, puisse faire réussir leur jeu devant la foule hébétée³⁹.

- 33 L'enseignement passionné et personnel de Soffici apparaît tellement avancé et scandaleux dans les milieux de *La Voce*, que Prezzolini ressent finalement le besoin de lui arracher la plume et d'intervenir pour expliquer aux lecteurs déconcertés les raisons et les limites de ce que Soffici tente d'illustrer depuis quelque temps. Le directeur de *La Voce* cherche ainsi à rassurer tous ceux que la reproduction de tableaux cubistes a pu épouvanter :

Il y a un tremblement de lignes, un rapprochement de couleurs, un goût des proportions, un équilibre de volumes, ce qui donne au cubiste une intense satisfaction esthétique. Il s'agit peut-être d'un beau cérébral, mais il existe. Pour l'heure nous ne l'y voyons pas. Il se peut que nous l'y verrons un jour si nous en prenons l'habitude⁴⁰.

- 34 Pour Soffici, *La Voce* ne semble plus être une revue capable d'accueillir et de restituer des informations précises et compétentes des avancées de l'art français et européen à Paris. Dès 1911, Papini et lui se donnent beaucoup de mal pour mettre en chantier une nouvelle revue. Ils la veulent « fantaisiste, cavalière, insolente »⁴¹, permettant l'expression complète de leurs idées et de leur esprit créateur, une revue libre et ouverte à la manifestation des dernières recherches artistiques pour lesquelles Paris est un point de repère presque constant.

- 35 Au printemps 1912, Soffici effectue à Paris un séjour d'une grande importance pour la réalisation de la nouvelle revue. Le 10 avril, l'artiste italien écrit depuis la capitale à son ami Papini, sur un ton passionné et chaleureux :

Tu sais bien qu'il est extrêmement difficile de condenser en peu de mots les événements et les sentiments qui se succèdent toujours avec rapidité, surtout dans une ville telle que Paris. Sache que je n'ai pas un moment de répit. Je vois une énorme quantité de gens. Apollinaire, Izambard, Fort, Mercereau, Picasso, etc., etc., Rosso ! Nous parlons un peu de tout et de tous. Hier soir j'ai vu même Brunelleschi, et je me suis réconcilié avec lui. Que diable ! Il vaut autant que les autres, sinon mieux, à ce que je vois. Une dizaine de fois j'ai failli me trouver nez à nez avec les futuristes, et peut-être me serais-je réconcilié aussi avec eux ! Ce qui maintenant me dégoûte le plus c'est le sérieux, la néfaste influence de Croce !⁴²

- 36 Les personnalités les plus remarquables de cette avant-garde sont sans aucun doute Picasso et Apollinaire, deux artistes dont l'amitié se fonde sur la création d'une réalité nouvelle⁴³.

- 37 En 1913, la revue est fondée, sous le nom de *Lacerba*. Sur le plan artistique et littéraire, elle porte en Italie, surtout à travers Soffici, une forme d'avant-garde qui voit chez Picasso et surtout chez Apollinaire un point de référence solide. Soffici se sent proche d'eux, d'un point de vue esthétique mais également par leur origine italienne : Picasso est italien du côté maternel, Apollinaire l'est du côté paternel⁴⁴. C'est bien cette image de la France que Soffici désire faire connaître aux Italiens avec l'approbation de Papini. Ce qui l'intéresse, et qu'il pense pouvoir intéresser le public italien, est un panorama le plus objectif possible de l'ensemble de la culture artistique et littéraire française.

- 38 Le travail auquel a pu penser Prezzolini n'a suscité qu'un faible intérêt chez Soffici, qui se déclare du reste convaincu que la critique est « un exercice du moi qui se complait à se rendre clair à lui-même et voit la vérité plus dans la façon de la dire qu'en elle-même »⁴⁵.

- 39 Son amour pour la France ne fait pourtant pas de lui un inconditionnel de tout ce qui s'y publie ou s'y fait : il ne manifeste par exemple aucune sympathie particulière pour les collaborateurs de *La Nouvelle Revue Française* (fondée par Gide en 1909). Quand *La*

Voce publie en 1912 la traduction de Piero Jahier du *Partage du Midi* de Claudel, alors très en vogue, Soffici se sent en devoir d'intervenir avec une certaine agressivité afin de repousser une poétique qui lui semble dépassée par des forces plus vivantes et plus actuelles⁴⁶.

- 40 Le futurisme de Marinetti, qui trouve en Apollinaire un point de repère constant et respecté, reçoit un premier accueil positif dans *Lacerba*. Le poète apparaît comme une autorité, que Soffici et Papini considèrent avec fascination, tout en se montrant parfois embarrassés devant son extrême audace dans l'acceptation de n'importe quelle nouveauté, alors qu'ils savent que ce grand poète demeure ferme dans sa conception orphique de l'art. Ce n'est qu'une fois parue la traduction italienne du *Manifeste de l'Antitradition futuriste* qu'Apollinaire compose en 1913 dans l'insolente revue florentine de Soffici et Papini, que l'artiste de Poggio a Caiano se décide à y publier sa *Natura morta*, composée selon les principes futuristes des *mots en liberté*⁴⁷.
- 41 Quand il apparaît clairement que le futurisme de Marinetti n'entend nullement renoncer à sa conception collectiviste et presque politique de l'activité artistique et qu'il n'est en aucune façon possible de le reconduire à l'individualisme orphique, *Lacerba* n'accepte plus cette collaboration bruyante et confuse.
- 42 Au cours de l'été 1914, la revue d'Apollinaire *Les Soirées de Paris*, le plus actif laboratoire de l'avant-garde parisienne, interrompt sa publication à cause de la guerre. *Lacerba* assume alors dans une Italie encore neutre la fonction de principal lieu de rencontre des recherches artistiques les plus modernes en Europe. L'objet principal n'est plus tout à fait de rendre compte de la production artistique en France, mais de travailler ensemble dans un commun esprit créateur. Dans ces mois fiévreux qui précèdent l'entrée de l'Italie dans le conflit mondial, les Italiens et les Français œuvrent dans une harmonie jamais vue auparavant, tous animés par la même volonté de promouvoir l'art le plus avancé et de remporter la victoire sur l'ennemi allemand, considéré à l'époque comme la plus grave menace pour la survivance de la civilisation latine et méditerranéenne. Ainsi, par exemple, dans le numéro du 15 août 1914 de *Lacerba*, on définissait le conflit à venir – pour l'Italie – comme une guerre de civilisation et de culture. Et de renchérir : « Nous devons à la France, depuis deux cents ans, moitié de notre culture et de notre art »⁴⁸.
- 43 C'est là un beau succès pour la revue de Papini et de Soffici, surtout dans un contexte peu favorable – en France – à ce qui émane d'Italie, le pays d'origine d'une émigration que l'on regarde avec suspicion, voire même avec exacerbation⁴⁹. Après la Renaissance et les triomphes de Métastase au XVIII^e siècle, l'Italie obtient dans le domaine de l'avant-garde une approbation européenne qui semble tout à fait inespérée au début du siècle. Il faut cependant préciser que *La Voce* contribue aux côtés de *Lacerba* à ce prestige.
- 44 Dès février 1913, Soffici obtient de Remy de Gourmont quelques-uns de ses aphorismes inédits intitulés *Des pas sur le sable...*⁵⁰. Les collaborations dynamiques et originales de la part des Français se multiplient par la suite. Les lecteurs de *Lacerba* peuvent ainsi trouver, sous le titre de *Quelconqueries*, une série inédite de compositions poétiques d'Apollinaire dans la livraison du 28 février 1915. Le 13 mars, Max Jacob y publie quelques-uns de ses *Poèmes* les plus originaux. Le 3 avril, la revue publie en place d'honneur⁵¹ un texte de Paul Fort, le « prince des poètes » et médiateur littéraire⁵² qui a guidé avec ses *Ballades françaises* la poésie symboliste vers des formes nouvelles, s'affirmant ainsi comme un authentique père de la modernité.

- 45 Le poème de Soffici intitulé *Arcobaleno* s'inscrit de manière significative dans cette atmosphère de travail commun. À l'instar des *trofeini* en peinture, ce texte offre avec une fraîche vivacité un exemple particulièrement heureux de tout ce que la présence française, notamment celle d'Apollinaire et de Picasso, peut offrir à l'Italie pour un renouvellement efficace de sa propre création artistique.
- 46 L'enthousiasme de ce moment fraternel vécu par les esprits les plus ouverts et avancés des deux pays est ensuite exprimé par Apollinaire dans son poème *À l'Italie*, publié dans *La Voce* du 15 novembre 1915. C'est à Soffici qu'il dédicace dans *Calligrammes* la ferveur de ses vers : « Italie mère de mes pensées », « mère de la civilisation », « Italie mère qui est aussi notre fille », « Italie / Toi notre mère et notre fille quelque chose comme une sœur »⁵³.

NOTES

1. Ce qu'il désigne par la suite comme son *Salto vitale* (saut vital), qui est aussi le titre du deuxième volume de l'autobiographie que Soffici publie en 1954 à Florence chez l'éditeur Vallecchi.
2. « un rinnovamento dell'arte italiana [...] del pensiero italiano, del pensiero che trova la sua manifestazione nelle opere ».
3. Pseudonyme du savant Angelo Cecconi, avec qui Soffici est en contact et qui contribue à sa formation.
4. Voir à ce sujet les travaux de Giovanna de Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte, dal Marzocco a Dedalo*, Florence, Le Lettere, 2004, et « Firenze, la Francia e le arti figurative tra Otto e Novecento », dans Maurizio Bossi, Marco Lombardi et Raphaël Muller (dir.), *La cultura francese in Italia all'inizio del XX secolo. L'istituto francese di Firenze, Atti del Convegno per il centenario (1907-2007)*, Florence, Olschki, 2010, p. 107-121.
5. *Il Marzocco*, n° 26, 30 juillet 1899.
6. Sur Vittorio Pica, voir l'ouvrage de Nicola D'Antuono, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, Rome, Carrocci, 2002. Pour les références bibliographiques concernant ses articles dans *Il Marzocco*, nous renvoyons par exemple au travail de Pilar Araguás Biescas, « El arte japonés en Italia : la labor de difusión de Vittorio Pica (1862-1930) », *Studium. Revista de Humanidades*, n° 16, 2010, p. 275-286.
7. Soffici a soutenu le fascisme avec force conviction jusqu'à la libération. Nous renvoyons à son ouvrage *Sull'orlo dell'abisso. Diario 1939-1943*, Milan, Luni Editrice, 2000.
8. La « *terribile potenza creatrice* », Ardengo Soffici, *Opere*, Florence, Vallecchi, 1959, t. I, p. 211 (abrégé dorénavant *Opere*, suivi du numéro du tome). Il est déconcertant de constater combien une passion politique et un repli néo-classique ont pu emmener le Soffici du « rappel à l'ordre » à désavouer les observations si fines de sa jeunesse sur Baudelaire. Il rejoint ainsi le jugement de Faguet, qu'il rejette pourtant avec dédain en 1910 : « Après plus de quarante ans, j'ai relu en entier *Les Fleurs du mal* de Baudelaire. Cela m'a été très pénible. Ce livre, qui me fut très cher en ma jeunesse, je le trouve aujourd'hui en bonne partie monotone, désagréable, faux, factice, ennuyeux. Moins d'un siècle a suffi à le faire vieillir à ce point-là. Il n'est même pas excellent au point de vue de l'écriture, de la forme. Il s'agit d'un fruit de rhétorique spéciale ; la rhétorique du bizarre, du laid, du répugnant, du pourri, du monstrueux » [*Dopo più di quarant'anni sono tornato a*

leggere per intero Les Fleurs du Mal di Baudelaire. Mi hanno fatto un'impressione penosissima. Questo libro, che in gioventù ebbi tanto caro, lo trovo oggi in gran parte monotono, increscioso, falso, artificioso, noioso. Meno d'un secolo è bastato a farlo tanto invecchiare. Non è nemmeno eccellente dal punto di vista della scrittura, della forma. Si tratta di un frutto di speciale retorica; la retorica dello strano, del brutto, del ripugnante, del marcio, del mostruoso]: Ardengo Soffici, *Giornale di bordo II*, in *Opere*, IV, Florence, Vallecchi, 1961, p. 436.

9. Voir notamment les lettres du 8, 12, 16 août 1908 dans Giovanni Papini et Ardengo Soffici, *Carteggio*, I, Mario Richter (dir.), Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991, p. 286-311 (abrégé dorénavant *Carteggio*, I).

10. Jean-François Rodriguez, « Faguet contre Baudelaire : Gide Soffici Gourmont vs Faguet », dans Giuseppe Sandrini (dir.), *Studi in onore di Gilberto Lonardi*, Vérone, Fiorini, 2008, p. 303-334.

11. « pochi sono stati realisti come Baudelaire [...] Tutta la sua opera è una dissezione della realtà, un assalto incessante al vero per succiarne il midollo sostanzioso, un abbrancar sanguinante del fatto interno ed esterno affine di penetrarne e farne penetrare agli altri l'immarcescibile bellezza, grandezza e tragicità », Ardengo Soffici, *Opere*, I, p. 541.

12. Sur la présence de Cézanne en Toscane, voir la contribution de Rossella Campana, « I "toscani" e Cézanne : percorsi », dans Francesca Bardazzi (dir.), *Cézanne a Firenze*, Florence, Palazzo Strozzi, 2007, p. 183-196.

13. « La mia pittura somiglia davvero un po' alla sua, ma il valore ne è (hélas !) molto più piccolo. Eppoi io ho voluto e sono riuscito, profittando delle sue lezioni, a restare italiano, e questo per me è importantissimo », lettre du 30 octobre 1908, dans Margherita Marchione et Samuel Eugène Scalia (dir.), *Carteggio IV. Giovanni Boine - Amici della "Voce" - Vari (1904-1917)*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979, p. 70.

14. Lettre de Soffici à Papini du mois de septembre 1908, *Carteggio*, I, p. 361.

15. « Il y a quelques jours je lisais Carducci, ses poèmes, et j'ai pleuré, vraiment, à chaudes larmes » [*Giorni fa leggevo Carducci, le poesie, e ho pianto, veramente, a calde lacrime*], lettre à Papini du 2 mars 1909, dans *Carteggio*, II, Mario Richter (dir.), Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999, p. 61 (abrégé dorénavant *Carteggio*, II). « Ces jours-ci je pense souvent à Bulciano, et je répète à moi-même ces très beaux vers de notre véritable père en poésie : Bulciano hâvre jadis d'anciens barons / ores d'esprits libres et de cœurs profonds » [*In questi giorni penso spesso a Bulciano e ripeto in cuor mio quei bellissimi versi del nostro vero babbo in poesia : Bulciano albergo di baroni antico, / Or di libere menti e d'alti cor*], lettre de Soffici à Papini du 21 juin 1909, *Carteggio*, II, p. 132. Merci à Isabel Violante pour la traduction des vers de Carducci.

16. « Non vorrei, né saprei, né potrei fare quello che fa, ma quello che fa mi piace [...] Dopo averlo lasciato a lavorare mi sono sentito pigliar dall'entusiasmo », lettre de Soffici à Papini du 2 mars 1910, *Carteggio*, II, p. 181-182.

17. Voir Jean-François Rodriguez, *La réception de l'impressionnisme à Florence en 1910. Prezzolini et Soffici maîtres d'œuvre de la « Prima esposizione italiana dell'impressionismo francese e delle sculture di Medardo Rosso »*, Venise, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994.

18. Vittorio Pica, *Gl'Impressionisti francesi*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1908.

19. Soffici, *Opere*, I, p. 16.

20. « dopo aver dato da principio grandi speranze di sé con i primi lavori, piano piano [gli impressionisti] sdrucillarono in una sorta d'ossessione per il colore e per la luce, arrivando ben presto a non vedere più nel mondo se non vibrazioni luminose, riverberi, irradiazioni, danze scintillanti di tinte scomponendosi e ricomponendosi a vicenda, fulgori cromatici come di pietre preziose, lampeggiamenti, bagliori, brulichio di colori brillanti. Smarrito il senso delle forme e dei volumi finirono col non occuparsi più che dell'amalgama armoniosa dei toni e dell'illuminazione del plein air », *ibid.*

21. Ardengo Soffici, *Rimbaud* (1911), F. Livi (dir.), Florence, Vallecchi, 2002.

22. « Sono sprofondato nello studio su Rimbaud e non guardo più in faccia nessuno [...]. La sera vo a letto presto e dormo e la mattina mi sveglio con la testa piena di pensieri belli che vorrei tutti affastellare in

quelle pagine su Rimbaud. Ma come fare ? La Voce è un giornaluccio e bisogna limitarsi », lettere de Soffici à Papini du 26 décembre 1909, *Carteggio*, II, p. 161.

23. Fondé en 1897 par Saint-Georges de Bouhélier et Maurice Le Blond.

24. « La realtà che prima [a Rimbaud] si mostrava come un nesso di forme, d'atti, di sentimenti, di colori eccetera, assemblati in un ordine logico per abitudine, e perciò prevedibile, s'è messa a un tratto a vibrare nella sua percezione con più di veemenza, disgregandosi nei suoi elementi, di modo che questi, spostati dal loro centro rispettivo ordinario, si son trovati in nuove posizioni, in nuovi rapporti gli uni con gli altri; ravvicinati sovrapposti mischiati, e tutti insieme in una prospettiva sui generis, del tutto originale rispetto al poeta. Da ciò è risultato che questo, vedendo tutto sotto un angolo diverso, è colpito da analogie e richiami ignorati prima: nel ravvicinamento di cose lontane; nella sovrapposizione di apparenze eterogenee, ciò che era sfumatura è divenuto color vivo, ciò che pareva opposto s'è spostato in una nuovissima armonia. Onde un trascorrer rapido d'idee, di immagini, di percezioni e d'impressioni, e dalla loro conflagrazione i sentimenti più disparati: dolore, allegria, disperazione e soprattutto ironia », Soffici, *Opere*, I, p. 58-59, 116-117.

25. Ardengo Soffici, Serge Féral et Hélène d'Ettingen, *Correspondance 1903-1964*, sous la direction de Barbara Meazzi, post-face de François Livi, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2013, p. 85 sq.

26. Théophile Gautier, dans son introduction de 1868 aux *Fleurs du mal*, écrivait à propos des « philistins » : « Charles Baudelaire appartenait à ce dandysme sobre qui râpe ses habits avec du papier de verre pour leur ôter l'éclat endimanché et tout battant neuf si cher au philistin et si désagréable pour le vrai gentleman ». Voir André Guyaux, *Baudelaire. Mémoire de la critique*, Paris, PUPS, 2007.

27. Sa présence est prévue, sans que l'on parvienne à concrétiser l'exposition du peintre.

28. Sur cette manifestation de l'impressionnisme international, une belle exposition a été organisée à Florence : Francesca Baldazzi et Carlo Sisi (dir.), *Americani a Firenze. Sargent e gli impressionisti del Nuovo mondo*, Florence, Palazzo Strozzi, 3 mars - 15 juillet 2012.

29. « La pittura che dico io è un'altra: più ingenua, più candida, più virginale, per così dire. È la pittura degli uomini semplici, dei poveri di spirito, di coloro che non hanno mai visto i baffi di un professore. Imbianchini, muratori, ragazzi, verniciatori, pecorai mezzi pazzi, e vagabondi. Già! Così ho nella testa tutta una stramba galleria di opere che nessun filisteo vorrebbe avere in casa sua, ma fra le quali la mia fantasia si riposa, si svaga e forse si compiace più di quel che si potrebbe credere. Son teloni da saltimbanchi, vecchi parafuochi, insegne di latterie, di alberghi, di barbieri, di semplicisti, tabernacoli di villaggio, es voto, ballerine e soldati da baracconi di fiera, nature morte sopra gli usci, affreschi di salotti d'osterie campagnole », *La Voce*, 15 settembre 1910, Soffici, *Opere*, I, p. 261.

30. « A Soffici, beato lui, piace la stupidità, a me piace poco; perciò mi piace pochissimo tutta quella estetica con paragoni fra cartelloni di rivenduglioli e opere classiche: quella roba lì, se non è stupida, è scritta per épater le bourgeois il che ormai è diventato stucchevole », lettere à Prezzolini du 15 settembre 1910, dans Giovanni Prezzolini, *Amendola e La Voce*, Florence, Sansoni, 1973, p. 132.

31. La revue *L'Occident* avait été créée par Adrien Mithouard en 1901. Voir Mario Richter, *La formazione francese di Ardengo Soffici (1909-1914)*, Milan, Vita e Pensiero, 1969 (Pentalinea, 2000), p. 203.

32. « una volta si concepisca il mondo non come una realtà oggettiva, con leggi, valori e necessità a sé, ma come un flusso il cui ritmo si concentra nella particolare sensibilità dell'individuo, è evidente che ogni parte di esso mondo è viva e vibrante, e che all'artista basta proiettarla, nel momento stesso in cui ne sente la vita, in forme apparenti, per comunicare, a chi può riceverla, un'impressione adeguata del tutto », Soffici, *Opere*, I, p. 224.

33. « Dipingo forme senza contenuto (!) o con un contenuto, incomprensibile o odioso a tutti fuorché a me [...]. In quell'arte vi è un principio di libertà ed ha questo merito immenso di rompere i coglioni e di sviare i filistei. Il filisteo esteta poteva fino ad ora sproloquire sulla pittura sebbene non ci capisse nulla, appoggiandosi solo sui dati della sua esperienza visiva. Ora non può più. Proibito l'accesso ai non addetti al lavoro. E questa aristocrazia mi piace. Mi piace parlare questa lingua nuova, ignorata da quasi tutti come

mi piacerebbe poter parlare con te il caldeo al Paskowski », lettre de Soffici à Papini du 8 août 1912, *Carteggio*, II, p. 311.

34. « Sono arrivate le 3 fotografie di Picasso, che mi hanno proprio fatto spavento. Se pubblichiamo quella roba lì, non ci facciamo credere più da nessuno. Vediamole insieme, te ne prego, perché io non ho provato che una certa rabbia a guardarle. Scusa la mia bestialità », lettre de Prezolini à Soffici du 11 juin 1911, Prezolini-Soffici, *Carteggio*, I, sous la direction de M. Richter, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 2004, p. 185-186.

35. « I letterati non capiscon nulla delle arti figurative », Soffici, *Opere*, I, p. 199.

36. « il fondo ultimo, i processi intimi, la sostanza », *ibid.*

37. « posto davanti a uno spettacolo naturale, il pittore non sarà colpito né dalla sua potenza drammatica, né dal suo incanto poetico, né dal suo significato storico, etico e nemmeno sentimentale ; ma unicamente dal giuoco delle linee dei colori e degli altri elementi pittorici », *ibid.*, p. 200.

38. « In quanto ai pittorelli italiani non me ne curo. So che i pittori non “elli”, quelli che intendo io e fra gli altri Degas, la pensano perfettamente come me. Ti ripeto che davvero mi dispiace di non poterti contentare anche perché sento che stai male e che soffri ; ma non posso. Io stesso soffro di sentir sempre più come siamo differenti spiritualmente », lettre inédite à Prezolini du 14 septembre 1911, Florence, Gabinetto Vieusseux.

39. « Credono che lo stiffer colori da forsennati sur un quadro da bidelli d'accademia, o il ritirare in piazza il filacciume del divisionismo, questo morto errore segantiniano, possa far riuscire il loro gioco al cospetto delle folle babbee », « Arte libera e pittura futurista », *La Voce*, 22 juin 1911.

40. « C'è un tremolio di linee, un avvicinamento di colori, un gusto di proporzioni, un contrappeso di volumi, che danno al cubista una soddisfazione estetica intensa. Sarà un bello cerebrale, ma c'è. Noi non ce lo vediamo per ora, può darsi che ce lo vedremo un giorno se ci saremo abituati », Ardengo Soffici, « Il Cubismo », *La Voce*, 23 janvier 1913.

41. « fantasiosa, spigliata, strafottente », lettre de Papini à Soffici du 17 septembre 1911, *Carteggio*, II, p. 257.

42. « Tu sai però che è cosa estremamente difficile condensare in poche parole gli avvenimenti e i sentimenti che si succedono con rapidità sempre, ma specialmente in una città come Parigi. Ti dirò solo che non ho un momento di riposo. Vedo gente e gente. Apollinaire, Izambard, Fort, Mercereau, Picasso eccetera eccetera, Rosso ! Parliamo un po' di tutto e di tutti. Ieri sera ho visto persino Brunelleschi e mi son riconciliato con lui. Al diavolo ! Vale quanto gli altri, se non meglio, à quel che vedo. Ho rischiato una decina di volte di trovarmi faccia a faccia coi futuristi e forse mi sarei riconciliato anche con loro ! Quello che mi disgusta maggiormente ora è la serietà, il crocianismo ! » [attitude intellectuelle des adeptes du philosophe napolitain Benedetto Croce, *ndr*], lettre de Soffici à Papini du 10 avril 1912, *Carteggio*, II, p. 288-289.

43. Il suffit de lire, pour cela, le chapitre « Poésie » du *Poète assassiné* (1916), où est racontée la rencontre d'Apollinaire (Croniamantal) avec Picasso (l'Oiseau du Bénin), débouchant sur « la création de deux êtres et leur mariage immédiat ».

44. L'origine napolitaine de Degas, dont il a la plus grande considération, le reconforte au plus haut point par ailleurs.

45. « un esercizio dell'io che si compiace di rendersi chiaro a se stesso e vede la verità più nel modo di dirla che in se stessa », *Opere*, I, p. 561.

46. En cela, il rejoint tout à fait la position d'Apollinaire : Mario Richter, « La polemica con Piero Jahier su Claudel », dans *La formazione francese di Ardengo Soffici* (1900-1914), *op. cit.*, p. 202-214.

47. Le poème paraît dans *Lacerba* le 15 septembre 1913, puis sera publié dans *BİFŞZF+18*, Florence, Vallecchi, p. 73-74.

48. « Dobbiamo alla Francia, da duecent'anni, metà della nostra cultura e della nostra arte », Papini, « Il dovere dell'Italia », *Lacerba*, 15 août 1914.

49. Les faits d'Aigues-Mortes ont marqué l'opinion publique : Gérard Noiriel, *Le Massacre des Italiens*, Paris, Fayard, 2013 ; plus largement, le racisme à l'encontre des immigrés et des immigrés italiens est assez fort : Pierre Milza, *Voyage en Italie*, Paris, Plon, 1993.
50. *Lacerba*, 1^{er} février 1913.
51. La première page, traditionnellement réservée à Papini.
52. Habitué de la célèbre Closerie des Lilas, il est également directeur de *Vers et prose*.
53. Guillaume Apollinaire, « À l'Italie », *La Voce*, 15 novembre 1915.
-

ABSTRACTS

Soffici played the role of cultural mediator between France and Italy in the early 20th century. He certainly was not the only one, but his discoveries, beginning with Rimbaud, deeply shaped the evolution of poetry and art in Italy until the First World War.

Soffici a joué un rôle de passeur culturel entre la France et l'Italie, au début du xx^e siècle. Certes, il n'a pas été le seul, mais ses découvertes, à commencer par celle de Rimbaud, ont profondément marqué l'évolution de la poésie et de l'art en Italie jusqu'à la première guerre mondiale.

INDEX

Mots-clés: poésie, peinture, futurisme, impressionnisme, cubisme, France-Italie, médiation culturelle, revues

Keywords: poetry, painting, futurism, impressionism, cubism, France-Italy, cultural mediation, magazines

AUTHOR

MARIO RICHTER

Mario Richter est professeur émérite de littérature française à l'université de Padoue, en Italie. Il a beaucoup travaillé sur la poésie française du xix^e et du xx^e siècle, souvent dans une perspective comparatiste franco-italienne. Il a publié, entre autres, les archives de Papini, Soffici, Prezolini ; son ouvrage sur la formation française de Soffici, *La formazione francese di Ardengo Soffici 1900-1914*, paru à la fin des années soixante, a été réédité en 2000 par les Quaderni Sofficiani. Son dernier ouvrage est consacré à Apollinaire – *Le renouvellement de l'écriture poétique du xx^e siècle* (Classiques Garnier, 2014).

mariorichter@alice.it