



Senza titolo, 1948. Matita / Crayon, 25,5 x 20 cm.

Cremonini avant Cremonini

FLAVIO ARENSI

En observant ces nouvelles expressions d'art, on a le net sentiment que l'art italien évolue désormais sur un terrain de desseins supérieurs. Les efforts du passé n'ont pas été dispersés. Ce jeune pousse son inspiration sur un plan élevé, complexe, avisé, qui peut certes rendre les problèmes plus ardu, mais qui ne pourra manquer de donner à l'avenir, comme il le fait déjà, des résultats estimables.

MARIO SIRONI

Ce n'est pas facile de parler d'un peintre comme Leonardo Cremonini, à plus forte raison si l'on prend en considération ses œuvres de jeunesse, jamais présentées dans leur intégralité ou en grande partie inconnues, tout au moins avant les vues lacustres qui marquent un tournant stylistique majeur dans sa production (1948). Cela ne l'est pas si l'on décide d'aborder de plus près une œuvre difficilement rattachable à des catégories rigides, au point d'avoir mérité une bibliographie ample et variée qui, dans toutes les inflexions particulières des tons et des positions, peine à trouver une base herméneutique partagée. Le travail de jeunesse au contraire manque de support critique, à l'exclusion des quatre témoignages inédits de recommandation de 1950 (maintenant publiés: Marchiori, Sironi, Valsecchi, Vittorini, p. 137-140), qui ont servi pour demander la bourse d'études offerte par le gouvernement français, bourse qui lui sera finalement décernée. Dans leurs écrits, les auteurs attestent le virage imprimé par le jeune Cremonini à 25 ans en faveur d'une linguistique exclusive, où le côté rationnel relaie, complètement dirais-je, le côté sentimental (Valsecchi). L'inversion, qui a eu lieu à la fin des années quarante et qui est lisible à partir de quelques paysages lacustres («Le case del lago», 1949; pl. 52, p. 110), met en crise l'activité précédente, qui toutefois maintient une considérable robustesse expressive et de recherche. Les premiers signes arrivent du dessin, où la synthèse des formes établit les nouveaux critères d'expression, au début en communion avec ses condisciples de l'Académie, le peintre Karl Plattner et le sculpteur Anselmo Francesconi.

Cremonini a effectivement la capacité de recueillir le long héritage culturel italien mais en même temps, et paradoxalement, ce don disparaît à

l'aboutissement d'un siècle qui se fait récapitulatif et met d'accord avant-gardes et tradition. Si d'un côté, dans une longue lettre pleine de mélancolie adressée à l'art italien avant même qu'à son protégé, Sironi signale le lien avec la mémoire («les efforts du passé n'ont pas été dispersés»), de l'autre Marchiori creuse son propre (discutable) pomœrium: «Une chose est sûre, c'est que le jeune Cremonini ne se travestit pas en Européen, et ceci peut être un signe de force quand il ne se déclaré pas, avec la présomption d'un autres temps, une "fidélité à la tradition", qui entraîne immédiatement la suspicion». Devant le grand nombre de ces toiles (bien plus nombreuses que celles qu'ont pu voir les quatre protecteurs), intéressantes quoique acerbes, nous n'avons plus de difficultés à constater que Cremonini poursuit délibérément, un tableau après l'autre, non seulement des situations formelles différentes mais une méthode picturale déjà personnelle. Il arrivera jusqu'à en tirer une poétique de plus en plus arbitraire, où le passé et le futur comptent peu car la peinture se manifeste de manière autonome comme à la fois récupération et dépassement de l'histoire. Dond le choix d'explorer non pas la vérité du réel mais l'arbitraire du vrai deviendra avec le temps le revirement décisif d'un art représentatif de la vie; une peinture capable de créer des objets nouveaux, plus forts que la réalité. Pendant les années de Brera, Cremonini s'exerce à connaître le monde; il le représente dans ses occasions concrètes. Mais au fur et à mesure qu'il s'affine, dans la théorie comme la pratique, cette démarche commence à lui paraître insuffisante, vu qu'elle requiert un ample alphabet d'occurrences et une syntaxe plus raffinée, si raffinée qu'elle s'aventure bien au-delà de l'objet vu, jusqu'au cœur de la vision.



Senza titolo, 1948. Matita / Crayon, 48,5 x 26,5 cm.

Ce pèlerinage intime aux sources du langage est jalonné de quelques étapes fondamentales, une sorte de topographie du renouvellement: Milan, l'atelier de via Santo Stefano et les salles de l'Accademia, avec le premier détachement des modèles bolonais, arrivé avec la maturation; la première innovation, pendant l'été 1948, avec les points de vue sur les coteaux encaissés et escarpés du lac de Côme vu de l'île Comacina, cycle dont la nouveauté se traduit également dans les petits tableaux à l'huile de la vallée Venosta, lieu natal de son ami Plattner («Campo di grano a Malles», 1948; opl. 27, p. 78-79. «I campi nella valle», 1948; opl. 28, p. 79). Mais c'est Venise qui est décisive. Venise où il séjourne en 1950 en complétant l'affranchissement de la peinture réaliste: à partir de là Cremonini rompt avec son passé en simplifiant ultérieurement les masses géométrisées, la coupe de la perspective, les bateaux, les voiles et les paysages (les deux tableaux de Torcello opl. 70-71, p. 132-133 sont extraordinaires). Le passage suivant met en avant la lumière éblouissante du Mezzogiorno à Forio d'Ischia, entre 1951 et 1955, puis la découverte en 1958 des pierres et des os de Panarea, mais c'est là le début d'une nouvelle période créative, singulière, qui transite par Paris et New York. Cremonini parvient à la rénovation de 1950 en partant d'une origine bien enracinée dans la peinture du XIX^e siècle, de laquelle il part grâce à la médiation de quelques personnages qui possèdent au stade embryonnaire le sens de toute l'esthétique successive; parmi ceux-ci Alfredo Protti (certains miroirs reflétant une identité féminine retrouvée et comblée, qui devançant le voyeurisme cremoninien et qui en seront le centre plus tard), son ami et maître Guglielmo Pizzirani et les autres artistes qu'il a fréquentés dans les années des Beaux-Arts de Bologne comme Farpi Vignoli,

grand ordonnateur d'espaces de sculptures dans le sillon creusé par Antoine Bourdelle, qui laisse sûrement son signe dans l'organisation des volumes chez le jeune artiste. Si l'on examine par exemple le développement des portraits dédiés à Madame Mondini, sa logeuse dans les années milanaises, on reconnaîtra le bouleversement des canons originels et l'adaptation à une grammaire plus complexe, qui toutefois simplifie le tissu narratif de l'œuvre. Avec le temps, parallèlement aux sujets, les couleurs aussi changent: les tons brunis, les marrons émilien, les ombres sur lesquelles se détachent les visages sévères, ou les taches intenses de la végétation, évoluent vers des nuances claires, jusqu'à la conquête de la leur métaphysique des années à venir. Les leçons de Brera d'Aldo Carpi et de son assistant Italo Valenti, qui justement à cette époque-là s'éloigne de Corrente pour affermir sa recherche solitaire, ou bien celles d'Aldo Salvadori, avec les tonalités douces et brumeuses de Milan, modifient en partie la palette de Cremonini vouée à la découverte du rapport complexe entre la matière-support et la couleur.

Restent au contraire inchangés, au moins jusqu'à l'épiphanie du paysage, les thématiques principales: natures mortes, intérieurs et figures, sans aucun lien avec la chronique historique ou de l'après-guerre, ni avec les alourdissements idéologiques auxquels se plièrent plus d'un parmi ses collègues. En revanche, Paris joue un rôle, mais à partir de 1951; Paris sert à rencontrer la sensibilité surréaliste, à expérimenter le jeu philosophique de la rêverie, qui non seulement allège les sujets mais transfuse dans la peinture un rythme suspendu entre la sérénité gaie et la provocation ironique. Ceci ne signifie pas que le peintre évite les questions profondes ou tragiques; il en retient plutôt