

VINCENZO VELA

La sculpture pour exprimer la valeur de la liberté



Textes de

Maria Cristina Brunati, Giorgio Zanchetti, Marco Marcacci, Giuliana Limiti,
Gianna A. Mina



Chicago
187.

Vincenzo Vela

Biographie

par Maria Cristina Brunati*



En page I:
Eliseo Sala,
Portrait du sculpteur Vincenzo Vela, 1857,
pastel et fusain sur papier

À gauche:
Francesco Fidanza,
Portrait de Vincenzo Vela, 1879,
tirage sur papier albuminé

Sur cette page:
Pietro Chiesa,
*Vincenzo Vela aux prises avec
les «Victimes du travail»*,
entouré de ses chefs-d'œuvre, avant 1906,
technique mixte sur papier

Acteur remarquable de la scène artistique et du renouveau du langage figuratif de la sculpture pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, Vincenzo Vela fut véritablement un homme de son temps. Il prit part, en personne, aux événements politiques et culturels de ces années-là. Farouche défenseur des idéaux de liberté et de justice sociale, tant dans sa vie professionnelle que privée, il fut aussi toujours prêt à défendre ses opinions face à ses adversaires et détracteurs, ce qui lui valut aussi bien l'amitié que l'estime de nombreux acteurs du *Risorgimento* italien, sans compter l'admiration inconditionnelle d'un vaste public.

Né le 3 mai 1820 dans le bourg tessinois de Ligornetto, non loin de Mendrisio, Vincenzo est le plus jeune des six enfants de Giuseppe Vela et Teresa Casanova. C'est une famille très modeste de petits paysans, cultivant une terre avare dont les maigres revenus viennent compléter ceux d'une auberge et du travail des fils, qui ont dû très tôt gagner leur vie. Vincenzo lui-même, commence à travailler dès son plus jeune âge comme apprenti tailleur de pierres dans les carrières de Besazio, d'où l'on extrait un granit rougeâtre principalement utilisé pour la réalisation d'éléments architecturaux et ornementaux. C'est là qu'il apprend les rudiments du métier. Il partira ensuite un peu plus loin travailler pour Saverio Franzini à Viggiù, patrie d'un autre éminent sculpteur de sa génération, Giosuè Argenti (1819-1901).

En 1834, son frère Lorenzo, ayant pris la mesure de son talent et de ses dispositions

naturelles au travail de la pierre, l'invite à le rejoindre à Milan, où il a lui-même entamé une brillante carrière de sculpteur d'ornement. Vincenzo est aussitôt embauché par un cousin de Franzini, membre de la Corporation des marbriers qui fournit la cathédrale. La *fabbrica del Duomo* est le premier chantier milanais où Vincenzo pourra faire ses



preuves, tout en suivant l'enseignement de l'Académie de Brera que son patron l'autorise à fréquenter deux heures par jour. Là, il suit, entre autres, des cours d'ornement avec Ferdinando Albertolli (1781-1844), de perspective avec Francesco Durelli (1792-1851), de peinture avec Luigi Sabatelli (1772-1850), de sculpture avec Pompeo Marchesi (1783-1858) et Benedetto Cacciatori (1793-1871). C'est aussi là qu'il reçoit ses premiers encouragements: au terme de sa première année de cours, il remporte le prix de la classe de dessin et, l'année suivante, les trois prix des trois principales sections de modelage.

En parallèle, il commence à fréquenter l'atelier de Cacciatori qui travaille aussi pour la *fabbrica del Duomo* et suit le goût néo-classique encore en vogue, ce qui est toutefois contraire aux orientations esthétiques de Vela, plutôt enclin à l'étude du vrai et à la poétique de Lorenzo Bartolini, dont il a pu admirer à Milan *La foi en Dieu*, exposée à l'Académie en 1837.

Vela donnera une preuve éloquent de son talent précoce avec le bas-relief *Le Christ ressuscite la fille de Jaïre*. Avec cette œuvre,



Ci-dessus:
Carlo Felice Biscarra,
Portrait de Lorenzo
Vela, vers 1855,
huile sur toile

Ci-contre:
Spartaco Vela,
À la carrière,
tirage sur papier
albuminé

il remporte le concours lancé par l'Académie de Venise en 1842, ce qui lui vaudra ses premières commandes importantes, à commencer par la statue en pied de l'évêque Giuseppe Maria Luvini pour la ville de Lugano, exécutée en 1845 (cette œuvre se trouve aujourd'hui dans la cour de la mairie).

L'unanimité autour de cette nouvelle œuvre, très appréciée également du célèbre Francesco Hayez (1791-1882), lui ouvre les portes des milieux artistiques et des salons de l'aristocratie et de la bourgeoisie milanaises. Là, il se familiarise avec les idéaux du *Risorgimento*: ainsi, dans les années quarante, âgé de vingt ans à peine, il est déjà en contact, entre autres, avec l'écrivain Pietro Rotondi (1814-1899), avec le poète Andrea Maffei (1798-1885) – que lui a présenté Hayez en 1845 et qui deviendra par la suite l'un de ses principaux admirateurs –, avec son épouse, la comtesse Clara Carrara Spinelli (1814-1886), animatrice du plus prestigieux salon politique et littéraire de l'époque, avec les frères Litta, Antonio (1819-1866) et Giulio (1822-1891), riches commanditaires de certaines de ses œuvres les plus célèbres. En effet, c'est pour Giulio Litta qu'il réalisera la *Prière du matin* pour la petite église de Santa Maria delle Selve (propriété actuelle de l'Ospedale Maggiore, elle est en dépôt auprès de la mairie de Milan et exposée au Palazzo Morando de via Sant'Andrea). Cette œuvre fut présentée à l'exposition annuelle de Brera de 1846 où elle obtint un large succès critique et public. Dans les colonnes de la *Rivista europea*, l'écrivain Carlo Tenca la qualifia d'«œuvre surprenante, et sans doute la plus audacieuse nouveauté jamais tentée à notre époque en matière de sculpture».

Ce succès lui vaut aussitôt de nouvelles commandes, dont les statues des saints martyrs Pamphile et Valens pour le Duomo de Milan. Vela ressent toutefois la nécessité d'approfondir sa formation et, pendant les mois qui suivent, il mûrit le projet de se rendre à Rome pour un séjour d'étude, comme le font à l'époque tous les artistes et autres esthètes. En se promenant dans les rues de la Ville éternelle, où semble souffler un vent nouveau de liberté après l'élection du pape Pie IX (1846), on peut alors croiser nombre de jeunes artistes milanais promis à un bel avenir, parmi lesquels les sculp-

teurs Pietro Magni (1816-1877) et Giovanni Strazza (1818-1875) et le peintre Giuseppe Bertini (1825-1898), étudiants de l'Académie de Brera en même temps que Vela. Toutefois, ce séjour sera de courte durée: arrivé à Rome au milieu de l'année 1847, Vela quitte la ville peu de temps après pour rentrer au Tessin et prendre part à la guerre du *Sonderbund*. En un peu moins d'un mois, du 3 au 29 novembre 1847, ce conflit allait sceller la défaite de la ligue séparatiste (*Sonderbund* en allemand) de sept cantons catholiques et conservateurs (Lucerne, Uri, Schwytz, Unterwald, Zoug, Fribourg et le Valais) sur les cantons libéraux, et marquer la naissance de la Suisse en tant qu'État fédéral doté d'une nouvelle constitution (1848). Engagé auprès des libéraux au sein du corps des Carabiniers du Tessin, Vela n'a jamais craint de manifester ouvertement des convictions progressistes et démocratiques qui marqueront avec une rare constance ses choix de vie personnelle et sa production artistique. Il n'est donc pas étonnant de le retrouver dans les troupes de volontaires tessinois sous les ordres du général Antonio Arcioni à l'époque des mouvements anti-autrichiens de 1848. Vela prend part à l'insurrection de Côme au mois de mars, puis à la Première Guerre d'indépendance, combattant de nouveau dans le corps des Carabiniers tessinois contre les soldats du feld-maréchal Radetsky encerclés dans la place forte de Peschiera del Garda (18-30 mai).

Après l'échec de la libération de la Lombardie-Vénétie et le désastre de la bataille de Novare (23 mars 1849) qui met fin à la deuxième phase de la Première Guerre d'indépendance, Vela se réfugie quelque temps dans le Tessin. Il retourne ensuite à Milan afin de poursuivre, dans la capitale retombée sous le joug autrichien, son combat pour les idéaux de liberté et d'indépendance à travers son travail de sculpteur. C'est précisément à Milan que Vela mènera à bien une de ses œuvres les plus célèbres, le *Spartacus* que le duc Antonio Litta lui a commandé après avoir vu son modèle en plâtre à Rome. Ce marbre sera envoyé à l'exposition de l'Académie de Brera de 1851 en même temps que la statue *La Désolation*, exécutée comme monument funéraire à la demande des frères Filippo et Giacomo

Ciani. Ce *Spartacus* fit beaucoup de bruit, tant pour la qualité de son exécution que par la lecture patriotique qu'il propose: l'esclave rebelle brisant ses chaînes et la figure abattue de la femme pleurant le destin de l'Italie.

Le 10 juillet 1852, l'Académie de Brera, alors présidée par le comte Ambrogio Nava, pro-autrichien, le nomme membre associé, sans doute dans une tentative désespérée pour récupérer cet artiste voué à une gloire certaine. Vela refuse cet honneur, déclarant qu'il ne se reconnaît pas dans les principes artistiques défendus par l'académie, mais il est plus probable qu'il ne voulait pas entrer dans un cercle réunissant, au même titre que lui, des représentants importants de l'autorité autrichienne à Milan, à savoir le maréchal Radetsky, le gouverneur Michele Strassoldo-Grafenberg et le commandant général de la Lombardie Ferenc József Gyulai. Le refus de Vela est interprété toutefois comme une provocation ouverte, suite à laquelle le sculpteur est expulsé de Lombardie-Vénétie en tant qu'étranger indésirable et accompagné à la frontière dès le 26 juillet 1852.

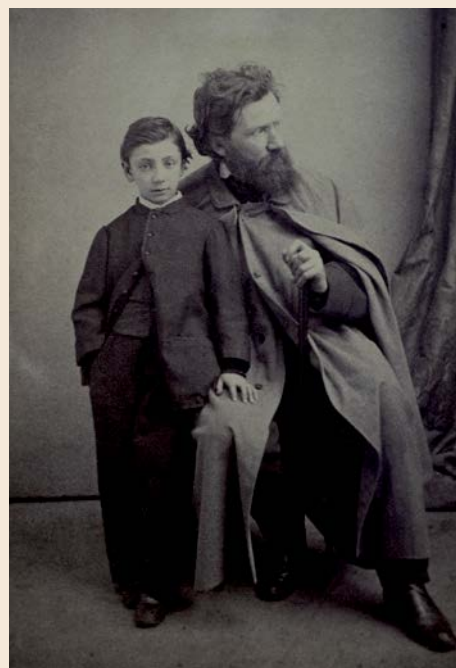
Vela rentre alors dans son Ligornetto natal, où ne tardent pas à lui parvenir des manifestations de sympathie ainsi que des commandes: un monument funéraire à la mémoire de Gaetano Donizetti (1797-1848) pour la Basilique de Santa Maria Maggiore de Bergame, obtenu grâce à l'entremise de son ami Maffei, ainsi qu'un monument à la mémoire de la comtesse Maria Isimbardi (1826-1849), épouse de Giovanni d'Adda, morte prématurément à l'âge de 23 ans, pour la chapelle d'Arcore (pour laquelle il travaillait déjà à une *Mater Dolorosa*).

Mais c'est sans doute le désir de participer plus activement au débat politique et culturel de son temps qui le pousse à quitter de nouveau le Tessin pour s'installer à Turin, pendant la cruciale «décennie de préparation» qui précède la Deuxième Guerre d'indépendance (1859). À Turin l'attendent de nombreux amis lombards en exil, parmi lesquels Pietro Rotondi qui, en octobre 1852, prévenu de l'arrivée imminente du sculpteur, lui écrit: «Si cela arrive, nous en saurons gré à ce cher maréchal [le feld-maréchal Radetsky, ndlr], Nestor de l'Empire [...]. Du reste, je suis convaincu que ta pré-

sence à Turin serait très utile à cette partie de l'Italie, assez peu réchauffée à l'esprit du Bel Paese. Ici, ils auraient bien besoin de sentir l'influence éducatrice de l'Art, de se dégourdir l'esprit, de se réveiller; et toi, œuvrant dans cette voie, tu pourrais admirablement servir notre pays de cette manière [...]. Ce n'est pas seulement sur le champ de bataille que l'on combat les ennemis de la liberté.» (Turin, 4 octobre 1852).

Vela arrive dans la capitale du royaume de Savoie à la fin du mois de février de l'année suivante. Comme l'avait prédit son ami Rotondi, sa réputation en tant qu'artiste, son adhésion manifeste à la cause nationale, ses solides relations avec des représentants importants de la noblesse et de la bourgeoisie d'origine lombarde ne tardent pas à lui valoir la sympathie des élites turinoises. En outre, conscient que son installation à Turin marque un tournant dans sa vie professionnelle, il infléchit aussi sa vie privée en épousant à la fin du mois de mars Sabina Dragoni (1826-1892), rencontrée très jeune dans l'atelier de Benedetto Cacciatori où elle posait comme modèle, et qui lui donnera un fils unique, Spartaco (1854-1895).

Preuve de l'estime qu'il conquiert rapidement, il est nommé le 11 mai 1854 Chevalier de l'Ordre des Saints Maurizio et Lazzaro. Le 12 octobre 1856, on lui confie la chaire de sculpture de l'Académie albertaine des beaux-arts. Vela se lance dans cette expérience inédite d'enseignement avec la



Mazzocca,
Portrait de Vincenzo
Vela avec son fils
Spartaco, 1866,
tirage sur papier
albuminé

Enrico Gamba,
Vincenzo Vela
avec son épouse
Sabina et leur fils
Spartaco, 1857,
huile sur toile



même passion citoyenne, convaincu de la fonction éducatrice de l'art et de l'exemple vertueux des maîtres. Lors de ses leçons inaugurales, il s'adresse avec transport à ses élèves, en les exhortant à l'étude et à la recherche de la vérité et de la beauté «qui seules doivent inspirer les œuvres des vrais artistes»:

«Chers jeunes gens, [...] je tiens à vous dire avant tout que l'art auquel vous vous destinez exige des sacrifices importants de la part de ceux qui le cultivent. Gare à l'artiste qui considère son art comme une simple source de lucre, et qui l'abaisse au rang d'un simple travail manuel! Gare à celui qui le plie aux caprices de la mode! Gare à celui qui, par paresse, cède aux facilités de la convention! [...] Exprimons des idées généreuses, nobles, éducatives, utiles à la patrie, et la patrie nous en remerciera».

Entre-temps, précisément de par ces idées qui inspirent son œuvre, Vela est devenu un artiste «à la mode». Des familles influentes, dotées de moyens considérables, telles que les Pever, les Calosso, les Palestrini et les Provana di Collegno s'adressent à lui pour la réalisation de marbres destinés à leurs caveaux familiaux au cimetière de Turin. On lui confie aussi le monument funéraire du célèbre Antonio Rosmini pour l'église du Très Saint Crucifix des pères rosminiens de Stresa, ainsi que de nombreux

monuments commémoratifs dans Turin, comme la statue à la mémoire de Cesare Balbo (1789-1853), installée dans un jardin public en 1856 et surtout le *Monument à l'armée sarde*, commandé par un groupe de patriotes milanais en signe de reconnaissance pour la campagne de 1848. Cette œuvre, sur une idée de Cesare Correnti, est d'une grande force politique. Elle fut – ce n'est pas un hasard – inaugurée le 10 avril 1859 sur la Piazza Castello, devant le Palazzo Madama, comme une sorte d'écho à la politique de réarmement et de provocations poursuivie pendant ces années-là par Cavour et qui allait conduire à l'ultimatum autrichien du 23 avril 1859 et à la Deuxième Guerre d'indépendance. Le comte Cavour lui-même posa volontiers pour Vela, ainsi que Victor Emmanuel II. Pour eux, le sculpteur réalisa deux précieux bustes: celui du Premier ministre se trouve aujourd'hui au Château de Santena, tandis que celui du roi est conservé à l'Académie albertine.

Il était manifeste que Vela avait les faveurs de la famille régnante et de Victor Emmanuel II: en effet, c'est lui qui a réalisé la statue en pied du roi sous le portique du Palazzo Civico de Turin, mais aussi celle en l'honneur de Charles-Albert pour le Palais royal ainsi que les deux statues à la mémoire de Marie-Thérèse et Marie-Adélaïde de Habsbourg-Lorraine, respectivement mère et épouse du souverain, mortes



à quelques jours d'intervalle (le 12 et le 20 janvier 1855), pour le Santuario della Consolata. Mais le cercle de ses commanditaires est toutefois bien plus large: privés, collectionneurs, administrateurs municipaux, comités et autres sociétés font appel à lui, de Bergame, Trieste, Vicence, et de Suisse pour lui demander de saisir dans le marbre une idée, un concept, l'effigie d'un personnage célèbre ou d'un cher disparu. Et même, assez étonnamment, jusqu'à Milan, d'où, malgré son éloignement forcé, lui parvient la prestigieuse commande d'une statue en pied de Tommaso Grossi (1790-1853), érigée dans la cour du Palazzo di

aux parties de chasse organisées par Victor Emmanuel II. Il fait l'objet de multiples attentions et jouit d'une haute considération, confirmée par de nombreux témoignages d'estime publique, comme sa nomination en tant que Chevalier de l'ordre des saints Maurizio et Lazzaro; de ce fait, il reste à Turin même après la proclamation du Royaume d'Italie (17 mars 1861) et le transfert de la capitale à Florence (1865), afin de poursuivre ses activités artistiques et pédagogiques.

Après l'Unité italienne, il reçoit de nouvelles commandes destinées à célébrer avec emphase le *Risorgimento* et ses pro-



Brera en 1858 et financée par souscription publique à l'initiative, entre autres, de Giulio Carcano et d'Alessandro Manzoni.

Pour pouvoir disposer d'espaces adaptés à une telle charge de travail, Vela est amené à faire fonctionner pas moins de trois ateliers en ville et à s'entourer de nombreux collaborateurs. Toutefois, pendant ses années turinoises, il ne reste pas non plus enfermé dans ses laboratoires débordants de dessins, ébauches, plâtres et autres statues en cours de réalisation. En effet, Vela a aussi une vie sociale très active, liée à son métier et alimentée par lui. Il évolue avec aisance dans les milieux les plus chics de la ville: il est invité aux bals et autres événements mondains de la Cour, il est membre du cercle des artistes et participe souvent

à des parties de chasse organisées par Victor Emmanuel II. Il fait l'objet de multiples attentions et jouit d'une haute considération, confirmée par de nombreux témoignages d'estime publique, comme sa nomination en tant que Chevalier de l'ordre des saints Maurizio et Lazzaro; de ce fait, il reste à Turin même après la proclamation du Royaume d'Italie (17 mars 1861) et le transfert de la capitale à Florence (1865), afin de poursuivre ses activités artistiques et pédagogiques. Après l'Unité italienne, il reçoit de nouvelles commandes destinées à célébrer avec emphase le *Risorgimento* et ses protagonistes. Dans ce cadre, il exécute des œuvres fortement symboliques, comme le groupe de deux figures de femmes intitulé *L'Italie reconnaissante à la France*, offert par les dames de la noblesse milanaise à l'épouse de Napoléon III, l'impératrice Eugénie et qui, exposé au Salon de Paris en 1863, lui vaut d'être fait Chevalier de la Légion d'Honneur. Pendant la dernière partie de son séjour turinois, Vela réalise une de ses œuvres les plus fortes: *Les derniers jours de Napoléon I^{er}* (aujourd'hui à Versailles), dans laquelle il dépeint un homme fatigué et malade, «méditant sa puissance et sa gloire passées». Ce marbre est présenté à l'Exposition universelle de Paris en 1867, où il remporte une médaille de première classe au même titre que le *Christophe Colomb*

À gauche:
Vincenzo Vela,
Monument à Victor Emmanuel II, 1865,
plâtre, modèle original, 330 x 140 x 130 cm

Sur cette page:
Pierre Henri Théodore (Tetar) van Elven,
L'atelier de Vincenzo Vela à Turin, 1858, aquarelle

Cipriano Ajmetti,
Façade de la Villa
Vela, 1862,
encre de chine sur
papier

commandé par l'impératrice Eugénie, qui compte désormais parmi ses plus illustres admiratrices. Or, cette même année où il se voit couronné de gloire, Vela décide de retourner à Ligornetto. Il abandonne sa chaire à l'Académie albertine, peut-être déçu qu'on lui ait préféré Giovanni Dupré (1817-1882) pour la réalisation du monument à Cavour à Turin, auquel il tenait tout particulièrement du fait de sa proximité avec le chef d'État.

À Ligornetto, il s'installe avec sa famille dans l'immense maison dont il a confié la conception à Cipriano Ajmetti et Isidoro Spinelli dans la première moitié des années 1860. Cette demeure va devenir le centre de ses activités, but de voyage d'innombrables visiteurs et admirateurs, véritable galerie d'art *in progress* et lieu d'accueil de son futur musée (voir le texte de Gianna Mina Zeni).

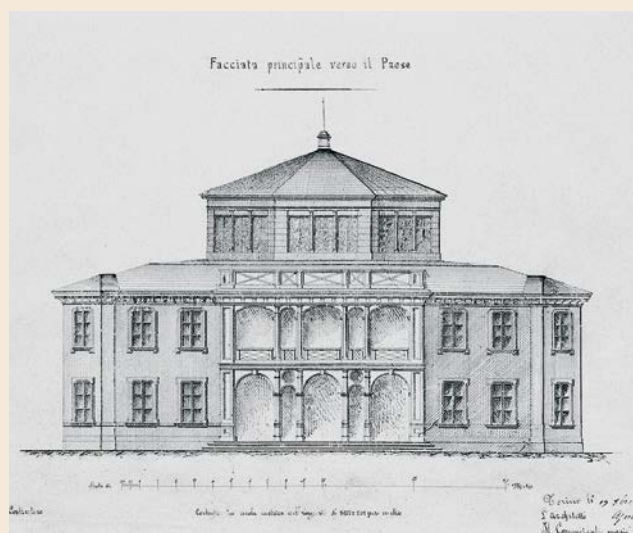
Parallèlement, il essaie de limiter au minimum les engagements susceptibles de le distraire de son activité créative, à commencer par les nombreuses invitations à siéger dans des commissions artistiques de sculpture. En effet, même à Ligornetto, il poursuit une activité créatrice fébrile, non exempte toutefois de nouvelles déceptions, comme c'est le cas pour les monuments à la mémoire de Daniele Manin à Venise et du duc de Brunswick à Genève, auxquels il est contraint de renoncer à cause d'insurmontables malentendus avec les commissaires.

Ce n'est pas sans une certaine réticence qu'il acceptera d'intégrer la Commission permanente des beaux-arts auprès du Ministère

de l'Instruction publique du Royaume d'Italie entre 1882 et 1884. Il se porte également candidat au Grand Conseil de la République et du Canton du Tessin, où il siègera de 1877 à 1882, au côté de ses amis de toujours dans le camp des libéraux.

Malgré les honneurs qui lui sont rendus régulièrement par les institutions les plus diverses, malgré les sollicitations de la scène publique, Vela semble de plus en plus désireux de se concentrer sur sa recherche artistique, sur l'exploration des capacités de la matière, ce qui le pousse à s'exclure de certaines commandes. C'est cette nouvelle attitude qui détermine chez lui l'exécution d'une de ses dernières productions, et l'une des plus significatives: le haut-relief *Les Victimes du travail*, présenté à l'exposition de Zurich de 1883 et voué à devenir l'emblème du «réalisme social» en sculpture.

Dans une lettre à Carlo Baravalle de novembre 1886, l'artiste explicite lui-même sa propre poétique dans cette œuvre dédiée aux ouvriers morts pendant la construction du tunnel ferroviaire du Saint-Gothard (1872-1882), et les motivations qui l'ont conduit à l'entreprendre: «En ces temps où l'on gâche des millions à ériger des monuments aux rois, à célébrer la mémoire des puissants, des riches et, disons-le toutefois, également des martyrs de l'Indépendance italienne (ceux-là le méritent), il m'a semblé de mon devoir d'évoquer le souvenir des martyrs du travail. J'ai réalisé cette œuvre sans en avoir reçu la commande, sur une idée de moi, et je l'ai exposée à Zurich, je l'avoue, dans l'espoir qu'une société, ou les États concernés, ou peut-être simplement une souscription prennent l'initiative de la faire exécuter, non pas pour mon enrichissement personnel, mais parce que je serais heureux de voir ma pensée immortalisée dans le bronze, cette idée d'une humanité qui souffre, à l'entrée italienne d'un des plus grands ouvrages de la science et du travail qu'est le tunnel du Saint-Gothard.» La volonté de Vela ne se réalisera qu'après sa mort: le bronze sera en effet coulé en 1932 et posé, comme le souhaitait l'artiste, à l'entrée du tunnel à Airolo. Un bronze antérieur, coulé en 1893, se trouve à la Galerie Nationale d'art moderne de Rome, tandis qu'une copie plus récente a été inaugurée au siège central de l'Inail [Institut national



Anonyme,
Portrait de Vincenzo
Vela, 1860,
tirage sur papier
albuminé



d'assurance contre les accidents du travail le 1^{er} mai 2008 en présence du président de la République Giorgio Napolitano (voir le discours d'inauguration).

C'est dans ce même langage stylistique renouvelé que s'inscrivent les dernières œuvres de Vela: le monument en l'honneur d'Agostino Bertani à Milan (1887-1889), dont le socle porte un bas-relief représentant le médecin patriote au chevet de Carlo Cattaneo, et la statue en pied de Giuseppe Garibaldi pour la ville de Côme (1888-1889). Sur le socle de cette dernière, Vela a représenté la reddition des Autrichiens près de la caserne S. Francesco durant les Cinq Journées de Côme en 1848, et s'est représenté lui-même parmi les insurgés vainqueurs.

La même année où il travaillait aux *Victimes du travail*, Vela, avec un même talent à représenter la souffrance humaine, reproduit *l'Ecce Homo*, monument en marbre conçu au départ pour la chapelle funéraire de la famille Giulini della Porta Belgioioso de Velate et réalisé en bronze pour le tombeau de la famille Camozzi au Cimetière monumental de Côme.

Une copie de cette même statue est présente sur la tombe de Vela dans le cimetière de Ligornetto où l'artiste, décédé le 3 octobre 1891, est inhumé.

* **Maria Cristina Brunati**
Archiviste

Remerciements:
Sergio Rebora et Giorgio Zanchetti

Bibliographie

A. GUIDINI, *Vincenzo Vela*, Tip. Prov. F. Ostinelli, Côme, 1893.

F. HAYEZ, *Le mie memorie*, Tipografia Bernardoni de C. Rebeschini et C., Milan, 1890.

R. MANZONI, *Vincenzo Vela. L'homme, le patriote, l'artiste*, U. Hoepli, Milan, 1906.

Museo Vela. Le collezioni: scultura, pittura, grafica, fotografia (sous la dir. de G.A. Mina Zeni), Corner Banca, Lugano, 2002.

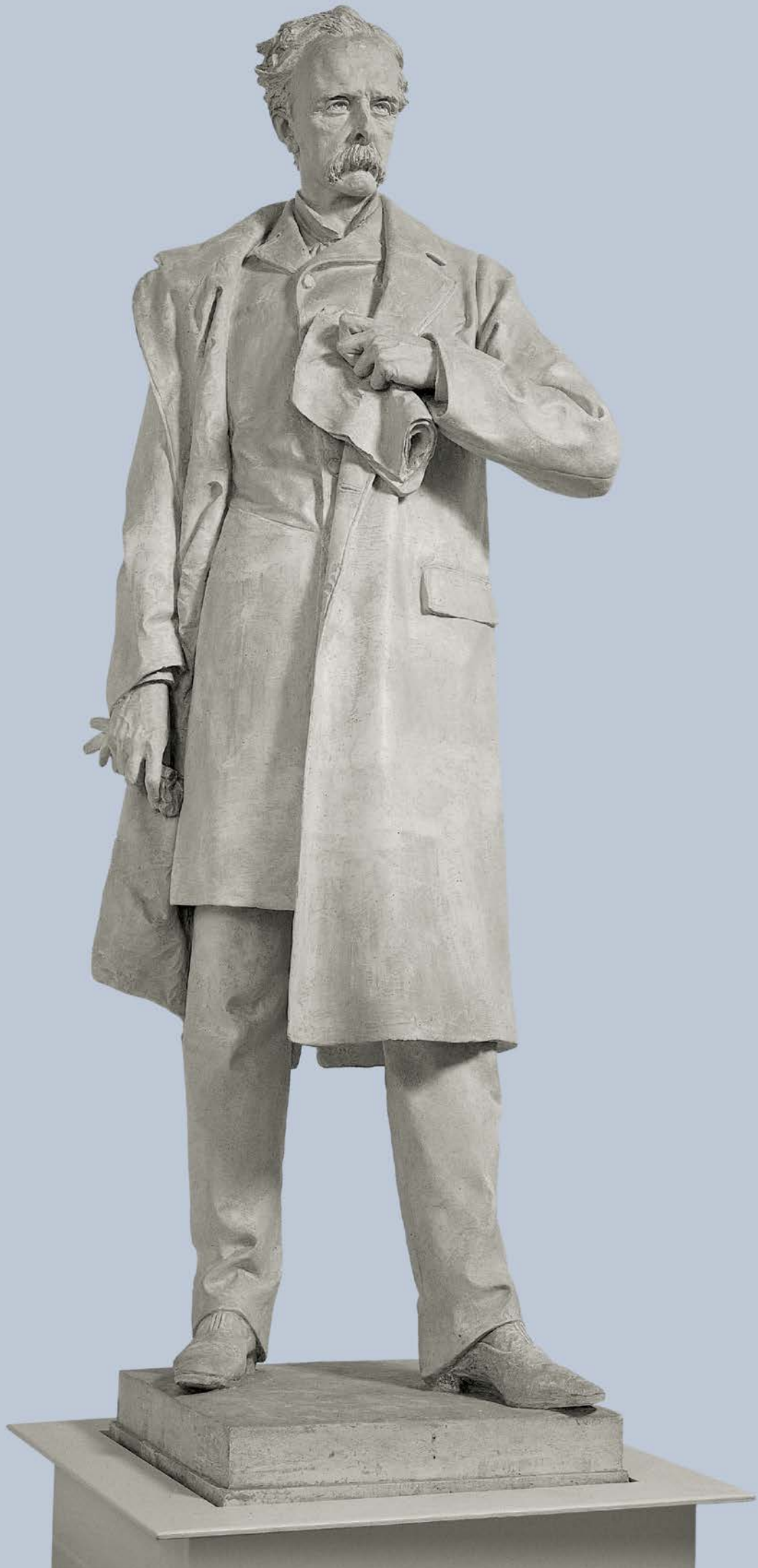
Vincenzo Vela e Giuseppe Garibaldi: ritratti e monumenti di iconografia garibaldina nelle collezioni del Museo Vela, (sous la dir. de G.A. Mina Zeni), Musée Vincenzo Vela, Ligornetto, 2007.

Intorno agli Induno: pittura e scultura tra genere e storia nel Canton Ticino, (sous la dir. de Mariangela Agliati Ruggia, Sergio Rebora), Skira, Milan, 2002.

N.J. SCOTT, *Vincenzo Vela: 1820-91*, London Garland Publishing, New York, 1979.

G. ZANCHETTI, *Vincenzo Vela scultore (1820-1891)*, thèse de doctorat de recherche en critique, théorie et histoire de la littérature et des arts, Milan, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1998.

G. ZANCHETTI, *Istanze risorgimentali e celebrazione ufficiale in scultura*, in Roberto Cassanelli, Sergio Rebora, Francesca Valli (sous la dir. de), *Milano pareva deserta... 1848-1859. L'invenzione della Patria*, actes de colloque (Milan, Académie des beaux-arts de Brera, Institut de Théorie et d'histoire de l'Art - Ville de Milan, département Culture et Musées, Collections historiques, 19-20-21 mars 1998), Cahiers «Il Risorgimento», n° 13, 1999, pp. 243-263.



Liberté de langage et valeurs libérales dans la sculpture de Vincenzo Vela

par Giorgio Zanchetti*



À gauche:
Vincenzo Vela,
Monument à Agostino Bertani, 1887,
plâtre, modèle original,
268 x 84,7 x 87,5 cm

Sur cette page:
Vincenzo Vela,
*L'Espérance. Monument funéraire à la famille
Prever*, 1852-1854,
plâtre, modèle original, 185 x 86 x 63,5 cm

Il est vrai que l'étude des phénomènes artistiques du passé n'a de valeur que parce qu'elle permet de se représenter certaines caractéristiques importantes d'une société et d'une époque données, qui nous apparaissent à la fois symptomatiques de leur temps et porteuses de nouveauté, profondément ancrées dans une tradition mais aussi projetées de façon utopique vers un avenir inconnu (abstraction faite, bien sûr, de critères esthétiques censément «universels» et «éternels», certes réconfortants, mais qui nient la portée éthique, culturelle, et par conséquent historique de tout jugement et de toute théorie du beau). Ici, l'attitude de Vincenzo Vela envers sa propre production artistique et l'ensemble de son œuvre nous offrent véritablement une clé pour mieux comprendre les événements tourmentés et porteurs de progrès de ces cinquante années qui furent si importantes pour l'Italie, la Suisse et l'Europe, de la fin des années 1830 aux années 1880.

Au-delà des fluctuations de la critique et du goût propres au XIX^e siècle, la sculpture de Vela concentre à elle seule, souvent au niveau le plus haut, toutes les caractéristiques fondamentales des différents courants artistiques des décennies centrales de son siècle. Plus que n'importe quelle autre, elle anticipe même sur les avant-gardes historiques. Tout d'abord par cette volonté de maintenir le lien avec les révolutions sociales, politiques, économiques et culturelles de son temps, qui marquèrent la vie de la bourgeoisie et du prolétariat, non seulement dans les deux patries de l'artiste, suisse et italienne, mais dans toute l'Europe (et ce dans un domaine artistique plus enclin, par le lien nécessaire avec les commanditaires, à s'asservir aux classes possédantes et au pouvoir en place, surtout dans la sculpture monumentale); en second lieu, par ce désir d'un renouvellement de l'intérieur, continu et manifeste, des techniques et du langage expressif (tant pour matérialiser une phase particulièrement virulente de l'éternelle rébellion contre les maîtres, que pour manifester une cohérence plus directe vis-à-vis de contenus entièrement neufs); enfin, par cette capacité à faire école à son tour (et ce, dès son plus jeune âge, presque dès ses premiers essais), en se prononçant dès le début contre la tradition



classique tardive, romantique et puriste de l'académisme de son siècle.

Le talent surprenant et précoce du jeune Vela, qui s'est «fait la main» encore enfant dans les ateliers des tailleurs de pierre de Besazio et de Viggiù, va s'épanouir tout d'abord sur le chantier du Duomo de Milan, puis, de façon plus structurée et déterminante, à l'école de sculpture de l'Académie de Brera. Là, il est évidemment fasciné par la sensibilité romantique et le génie désordonné de Pompeo Marchesi, généreux jusqu'à l'excès, parfois inégal, mais surtout capable de s'imposer, grâce à tous les moyens modernes dont dispose son métier, la communication, la fabrique de l'opinion, comme un acteur important de la vie culturelle à Milan sous la Restauration. Vela gagne la confiance du carrarais Benedetto Cacciatori, ainsi que la première place dans son cours. Cacciatori est le suppléant de Marchesi, il fait sans doute moins autorité que lui, mais paradoxalement, il est plus ouvert, en raison de son éclectisme, aux innovations du romantisme historique et du purisme, aux propositions de la modernité et aux premiers frémissements du ré-

alisme. À l'Académie, Vela a surtout l'occasion, dans la classe de Luigi Sabatelli et de Francesco Hayez, de pratiquer le dessin au coude à coude avec les peintres de sa génération (Giuseppe Bertini, les frères Domenico et Gerolamo Induno, Eleuterio Pagliano). Il remet sur le métier sa formation traditionnelle classiciste de sculpteur, entièrement fondée sur la copie des modèles en plâtre de la statuaire antique et de la Renaissance, très présents dans les salles de classe de Brera, en travaillant systématiquement le dessin de nu d'après modèle vivant. C'est précisément cette pratique, alliée à une indiscutable virtuosité dans le modelage et le travail du marbre, qui permettra à Vela de développer certains caractères parmi les plus radicalement et visiblement novateurs de sa sculpture. Cette qualité presque picturale, ce travail mimétique et presque tactile du ciseau, de la gradine ou de la lime sur la surface sculptée marqueront d'un sceau indélébile les mouvements *scapigliati* et *post-scapigliati* de l'école lombarde. Déjà, le critique contemporain Giuseppe Rovani, qui ne fut pas toujours tendre avec le maître de Ligorretto, était bien obligé de le constater:

«[...] Il est certain que Vela a porté la technique de la sculpture à des sommets qu'on n'avait sans doute encore jamais atteints par le passé. Aux temps de la peinture davidienne, on pouvait voir dans ces tableaux colorés un ensemble d'attributs qui semblaient relever plus de la sculpture que de la peinture. Or, en observant les œuvres de Vela, un nu en marbre par exemple, son style est tel qu'on y voit presque les divers effets propres à la peinture. C'est en cela que nous semble résider l'originalité de Vela et le tour si particulier qu'il a su donner à son art»¹.

Dès ses débuts prometteurs à Milan, l'art de Vela semble indissolublement lié aux valeurs libérales du *Risorgimento*, qui enflammaient aussi les nouvelles générations de l'aristocratie et de la bourgeoisie industrielle et intellectuelle italienne, et qui allaient devenir le principal moteur politique des luttes pour l'indépendance et l'unification du pays entre 1848 et 1860. Homme du

peuple adhérant par la force des choses, comme beaucoup de patriotes italiens de son temps, au projet d'unification de Cavour sous la couronne de Savoie, Vela demeurera fidèle à l'utopie républicaine de Mazzini et de Manin, dont il embrassa avec vigueur et conviction les idéaux de démocratie et de justice sociale qui sont ceux de la gauche radicale italienne.

Après l'Académie, après les premières collaborations et les premières réalisations mineures, sa statue de l'évêque Luvini, sculptée en pierre de Viggiù pour l'entrée du Palazzo Civico de Lugano en 1845, vaudra au jeune sculpteur, par son extraordinaire franchise et son absence de fioritures, la sympathie et le soutien des critiques, des lettrés et des artistes les plus ouverts à la nouveauté. Grâce au soutien et à l'entremise de Francesco Hayez, Andrea Maffei et Carlo Tenca, Vela voit s'ouvrir à lui les cercles culturels milanais les plus intéres-



Vincenzo Vela,
Monument à l'évêque
Giuseppe Maria
Luvini,
après 1845,
copie en plâtre,
194 x 89,2 x 48 cm

sants, comme celui réuni autour d'Alessandro Manzoni ou bien encore le salon de Clara Carrera Spinelli Maffei. Il s'assure ainsi la protection déterminante de Massimo d'Azeglio et obtient ses premières commandes importantes, et rémunératrices.

Les commanditaires de ses premières œuvres de Salon, de la *Prière du matin* jusqu'à la rupture idéologique de son *Spartacus*, de son engagement militaire de 1847-1848 jusqu'à son expulsion de Lombardie-Vénétie, sont tous largement engagés dans l'opposition à la domination autrichienne. Il s'agit de Cesare Giulini, des frères Giulio et Antonio Litta et de Giovanni et Carlo d'Adda². La commande par Giulio Litta d'une œuvre à sujet libre donnera la gracieuse et timide *Prière du matin*, révélation de l'Exposition de Brera en 1846 et manifeste très acclamé d'une nouvelle sensibilité intimiste et naturaliste, salué en ces termes par Carlo Tenca:

«Ce n'est plus du marbre que nous avons devant les yeux, mais quelque chose de palpitant, de vivant, qui joue sur les effets aveuglants du clair-obscur. Dans cette rupture par rapport aux artifices de la sculpture, dans cet amour fou de la vérité qui se prive des effets habituels, il n'y a pas uniquement un acte de courage mais aussi une profonde connaissance du beau, une véritable révolution artistique»³.

Le duc Antonio Litta, frère de Giulio, commande à Vela un marbre de sa provocante célébration révolutionnaire, *Spartacus* (1847-1850), imaginée et composée dans les mois ayant précédé les Cinq Journées de Milan, et demeuré en plâtre, dans son atelier, au moment de l'insurrection⁴. Cesare Giulini et son beau-frère Giovanni Battista Camozzi Vertova lui confient, au début de l'année 1848, la réalisation du buste de Lorenzo Mascheroni, pour l'offrir, dans un geste tout aussi provocateur de la part des libéraux milanais, à la ville de Bergame en solidarité pour la courageuse demande de réformes faite à la Congrégation centrale lombarde par le député bergamasque Giambattista Nazari⁵. De Giovanni d'Adda, par l'entremise de l'architecte Giuseppe Balzaretto, Vincenzo et son frère Lorenzo

reçoivent une commande de décoration de la chapelle funéraire construite pour l'épouse du commanditaire, Maria Isimbardi, à l'entrée du parc de sa somptueuse villa d'Arcore: là, Vincenzo sculpte dans le marbre la scénographie irréaliste de l'alcôve accueillant la triste agonie de la jeune femme (*Les dernières heures de la comtesse d'Adda*, 1851-1852) et sculpte pour l'autel la statue de la *Mater Dolorosa* (1851-1853), offerte par Carlo d'Adda à son frère Giovanni pour participer à son deuil⁶.

Le choix de Vincenzo Vela d'aller s'installer à Turin s'explique bien sûr par le fait que cette ville particulièrement ouverte est le lieu de convergence de nombreux émigrés politiques, en provenance des principaux centres d'une Italie secouée par les révolutions de 1848-1849 et par les répressions qui s'ensuivirent. De fait, dans la capitale piémontaise, Vincenzo trouve toute de suite un solide réseau de protections et de soutien auprès de la vaste communauté d'exilés lombards. Maffei, de Milan, lui assure la commande très prestigieuse du cénotaphe de Gaetano Donizetti (Bergame, Santa Maria Maggiore, 1852-1855), pour lequel il modèle la figure élégiaque de l'Harmonie et qui est, sans doute, sa plus belle réalisation en matière de sculpture funéraire⁷.

Parmi les nombreux monuments sculptés pour le nouveau cimetière et pour les places de Turin au cours des 15 années prolifiques de son séjour dans cette ville⁸, le *Monument à l'armée sarde* (1857-1859) de Piazza Castello occupe une place particulière. Il s'agit d'un monument offert par les libéraux milanais, sous l'habile gouvernement de Cavour, pour célébrer l'intervention militaire piémontaise en soutien à l'indépendance lombarde de 1848 et, plus tard, en 1859. C'est sans hésitation que ses compagnons d'exil Cesare Correnti et Carlo Clerici (figure atypique de l'aristocrate défendant les valeurs démocratiques et révolutionnaires les plus radicales) en confient la réalisation à Vela. Giovanni Visconti Venosta en souligne l'explicite fonction provocatrice à l'encontre de l'Autriche, lorsqu'il évoque la distribution clandestine de photographies du projet et du modèle préparés par Vela lors de la visite officielle de François-Joseph et d'Elizabeth d'Autriche à Milan le 15 janvier 1857:



Vincenzo Vela,
*Les dernières heures
de la Comtesse
d'Adda, Monument
funéraire à la
Comtesse Maria
Isimbardi d'Adda,*
1851-1853,
plâtre, modèle
original, 384 x 242 x
147 cm

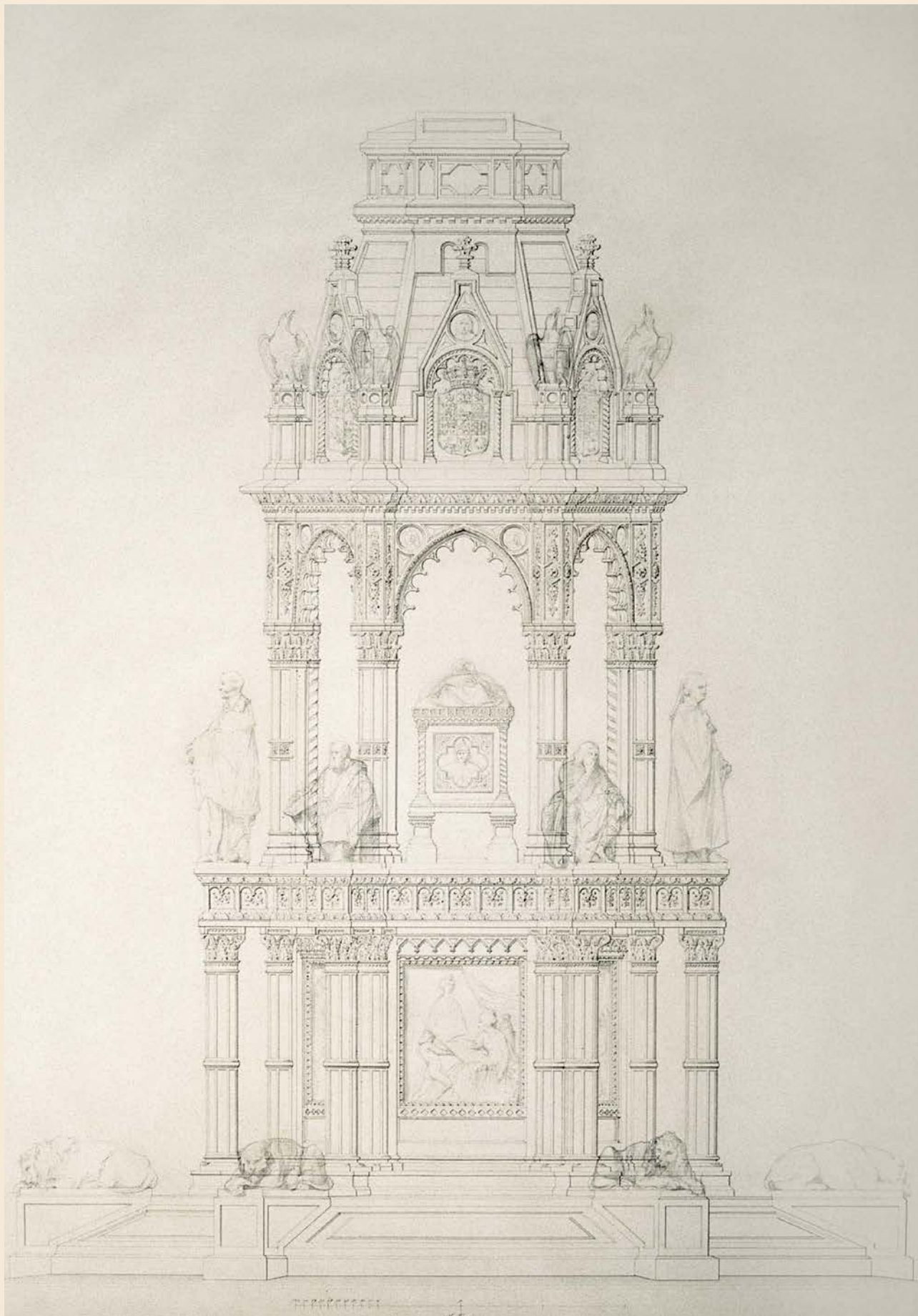
«Pendant la journée, le bruit courut qu'à peine arrivé au pavillon de Loreto, l'Empereur fut averti que la Municipalité de Turin avait reçu le matin même la proposition de monument à l'armée sarde, présentée par une délégation milanaise. Ceci expliquait sans doute la mauvaise humeur de l'Empereur, et l'accueil froid réservé au podestat et constaté par les personnes présentes.

Quelques jours auparavant, mon frère Emilio avait reçu, en secret, un paquet de photographies de ce monument, qui était encore dans l'atelier de Vela. Nous nous mîmes à plusieurs à distribuer ces photographies, afin qu'elles fussent portées principalement aux personnes

de la suite de l'Empereur, et que les ministres les trouvassent en arrivant dans leur logement et sur leur bureau. Nous apprîmes par la suite que cette opération avait remporté un franc succès»⁹.

Et même à cette occasion-là, Vela trouve le moyen de se distinguer par un choix résolument novateur, en mettant à l'honneur non pas le souverain ou un chef militaire mais un simple sous-officier porte-drapeau, *l'alfiere*, qui est là pour incarner le rôle clé que jouèrent les classes modestes dans les campagnes pour l'indépendance nationale¹⁰.

En 1867, sur fond de déclin des valeurs républicaines et au terme d'un processus ayant modifié le climat politique de la ville



qui a perdu son rôle moteur au niveau national, Vela décide de partir, ce qui n'est sans doute pas très étonnant. Ses illustres protecteurs sont morts, en l'occurrence Cavour et Massimo d'Azeglio (qu'il honore d'un dernier portrait commémoratif, d'après son masque funéraire, exposé en 1866 lors d'une rétrospective)¹¹, et il est peut-être déçu d'avoir raté la commande du monument à Cavour¹². Mais il est aussi motivé par l'immense succès qu'il remporte auprès de la Cour impériale de France: invitation à l'Exposition universelle de Paris en 1867 pour son *Christophe Colomb* (1864-1866), aujourd'hui à Colón, au Panama, et pour ses *Derniers jours de Napoléon I^{er}* (1866). Pour toutes ces raisons, le sculpteur décide de partir. Les récents événements nationaux et internationaux¹³, mais aussi la volonté de suivre de près l'éducation italienne (à l'Académie de Brera) de son fils Spartaco poussent Vincenzo Vela à s'établir dans ce qui aurait dû être sa résidence de campagne, la villa qu'il s'est fait construire dans son village natal de Ligornetto à partir de 1862¹⁴.

Ce repli sur Ligornetto n'est certes pas une retraite dorée pour l'artiste: la fin des années 1860 et les années 1870 seront pour lui l'occasion de produire de nombreuses œuvres importantes de la maturité, comme celles pour la chapelle Giulini de la Porta Barbiano de Belgioso à Velate (*Ecce Homo*, 1868 et *La prière des morts*, 1874) ou les monuments funéraires Lazzati (1871), Ciani et



Kramer (1872), pour le nouveau cimetière monumental de Milan. Mais à ces succès – et à bien d'autres encore, est-il besoin de le préciser? –, viennent s'ajouter deux cuisantes déceptions successives, deux occasions manquées: celle du monument révolutionnaire à Daniele Manin conçu pour Venise (1870) et, surtout, le très complexe projet de Mausolée à Charles II de Brunswick à Genève (1874-1876).¹⁵ Pendant la dernière décennie de sa vie, Vela se tiendra fièrement loin de la mêlée des concours pour les grandes réalisations de sculpture publique en Italie, marché très rémunérateur mais hélas aussi impitoyablement clientéliste. Désormais plus libre, plus indépendant, mais non moins plein d'initiative et d'allant, il concevra pendant ces années-là, spontanément et hors de toute commande, le grand monument populaire aux *Victimes du travail* (exposé en plâtre à Zurich en 1883), dans lequel le modelé des muscles, l'attitude des corps, correspond à merveille au pathos humanitariste de ce sujet. Avec une conscience renouvelée, il renoue avec le réalisme brutal de Courbet et de Rude, et annonce, de façon originale et prophétique, le pré-expressionnisme. Ainsi, dans ces *Victimes*¹⁶ comme dans ses toutes dernières réalisations (monuments

À gauche:
Vincenzo Vela,
Projet pour le monument au duc Charles II de Brunswick à Genève, 1888,
mine de plomb,
encre, plume, dessin,
850 x 600 mm

Sur cette page:

Ci-contre:
Vincenzo Vela,
Les derniers jours de Napoléon I^{er}, 1866,
plâtre, modèle original, 147,3 x 108,5 x 134 cm

Ci-dessus, à droite:
Vincenzo Vela,
Christophe Colomb libérant l'Amérique, 1865 - 1867,
plâtre, copie en dimensions réduites,
85,5 x 51 x 38,3 cm





à Bertani à Milan, 1887-1888 et à Garibaldi à Côme, 1888-1889)¹⁷, Vela s'identifie très fortement aux idéaux défendus par les personnages qu'il représente. En février 1887, commentant la nouvelle selon laquelle Vela aurait accepté «avec enthousiasme» de réaliser le Monument à Agostino Bertani, un chroniqueur anonyme du journal démocratique milanais *Mentana* relatait ce «récit d'une anecdote inconnue de la vie artistique» du sculpteur, qui pourrait servir de conclusion à ces considérations sur la liberté d'esprit et de langage:

«Vela rencontra un jour dans les rues de Milan le comte Maffei qui fut toujours avec lui en termes amicaux.

Maffei l'aborda, lui fit savoir que la commission pour le monument à Napoléon III aurait été ravie de lui en confier l'exécution et insista pour qu'il accepte. L'artiste patriote et libéral opposa un refus indigné, avec prière à Maffei de dissuader la commission de se donner même la peine de lui écrire à ce sujet.

[...] Vela est bien digne d'honorer Bertani!

Même l'art doit conserver ses pudeurs, s'il ne veut pas tomber dans la prostitution¹⁸.

* **Giorgio Zanchetti**

Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Milan. Ses propres recherches se concentrent sur la sculpture italienne entre néoclassicisme, purisme et réalisme, ainsi que sur les interactions entre les divers courants artistiques du vingtième siècle.

Notes bibliographiques

¹ ROVANI 1855-1858, pp. 513-514.

² En Suisse, à Lugano, citons aussi Filippo et Giacomo Ciani – exilés de Milan depuis l'époque des procès qui ont suivi les mouvements de 1821 – et pour lesquels il réalise *La Désolation* pour le monument commémoratif à leurs parents Carlo Ciani et Maria Zacconi Ciani (Lugano, Villa Ciani, 1850-1851); pour eux, il réalisera aussi le *Monument à Guillaume Tell*, érigé en 1856 sur la rive du lac de Lugano devant l'Hôtel du Parc.

³ TENCA 1846, p. 120.

⁴ Ce marbre, propriété de la Fondation Gottfried Keller, se trouve aujourd'hui dans le hall du Palazzo Civico de Lugano. Pour une chronologie et quelques notes sur la lecture symbolique de l'œuvre, voir ZANCHETTI 2005.

⁵ Le buste ne fut placé qu'en 1862 dans le Palazzo Nuovo de Bergame, actuel siège de la bibliothèque municipale Angelo Mai. Voir ZANCHETTI 2009.

⁶ Voir PORZIO-TEDESCHI 1991; ZANCHETTI 1997a, pp. 26-29, 40-43, nn. 48-64; IDEM, fiches, in *Musée Vela* 2002, p. 288, cat. I.6 e I.7.

⁷ BARBARA CINELLI, fiche, in *Cultura figurativa* 1980, p. 687, cat. 759; Scott 1979, pp. 166-171, 513, ill. 88-94; G. ZANCHETTI, fiche, in *Musée Vela* 2002, p. 290, cat. I.15; PILON 2012.

⁸ *L'Espérance* pour le tombeau Prever (1852-1854); le monument funéraire de Tommaso Calosso (1853); le monument funéraire du général Giacinto Provana di Collegno (1857); le monument funéraire du jeune Tito Pallestrini (1856; aujourd'hui exposé à la Galerie d'art moderne); les monuments à Cesare Balbo (1856), à Daniele Manin (1861), à Victor Emmanuel II (Palazzo Civico, 1860-1865), à Charles Albert (Palazzo Reale, 1865), aux deux reines Marie-Adélaïde et Marie-Thérèse de Savoie (Santuario della Consolata, 1858-1861) et à Luigi Gallo (Palazzo dell'Università, 1863). *La Minerve*, aujourd'hui au milieu de la cour de l'université, sculptée en 1858 pour un commanditaire portugais et restée dans l'atelier de Vela à l'Académie albertine, sera installée devant le palais construit pour l'Exposition de Turin de 1880, mais elle ne sera officiellement acquise par la ville qu'après la mort de son auteur, en 1895 (cf. BERTONE 2003).

⁹ VISCONTI VENOSTA 1904, p. 307.

¹⁰ Sur ce monument, voir: CINELLI 1985; MORGANTINI 2011.

¹¹ *Exposition de dessins*, 1866, p. 87; SCOTT, 1979, pp. 235, 468 cat. 37.

¹² SCOTT 1979, pp. 318-330; MASEDU 1998, pp. 45-55.

¹³ Le soutien impérial décisif aux troupes pontificales dans la bataille de Mentana (3 novembre 1867) avait contribué à ternir l'aura de Napoléon III chez les démocrates italiens.

¹⁴ CANAVESIO 2002, pp. 25-29.

¹⁵ MASEDU 1998, pp. 61-63; Scott 1979, pp. 387-397, 401-426, 479-485; G. ZANCHETTI, M. DEGL'INNOCENTI e G. GINEX: MARINA DEGL'INNOCENTI e GIOVANNA GINEX, fiches, in *Musée Vincenzo Vela* 2002, pp. 292, 313, 319-320, cat. I.37, IV.7, V.25, 32.

¹⁶ Voir à ce propos la déclaration d'intention de Vela, citée dans le présent volet culturel par Cristina Brunati (p. X).

¹⁷ ZANCHETTI 1997b; IDEM, fiches, *Musée Vincenzo Vela* 2002, p. 296, cat. I.40-41; MASEDU 2007, pp. 28-36, 41, 43, 47-50.

¹⁸ *Vela e Calamatta*, in «Mentana. Foglio quotidiano», a. I, n. 20, jeudi 17 février 1887. Au sujet de la justification idéologique de ce dédaigneux refus de la part de Vela, quelques années après l'Exposition de Paris de 1867, voir ci-dessus la note 13. L'idée de ce monument milanais fut lancée quelques jours après la mort de Napoléon III, début 1873. La statue équestre en bronze de FRANCESCO BARZAGHI pour le *monument à Napoléon III* trônait en 1881 au centre de la place du palais du Sénat, à l'occasion de l'Exposition nationale de Milan. Complété en 1886 par des bas-reliefs d'Antonio Bezzola, ce monument fera l'objet de violentes polémiques avant de trouver son emplacement définitif bien des années plus tard, en 1927, au Parc Sempione (cf. BELTRAMI 1927; *Memorie* 1997, pp. 227-229).

Bibliographie

TENCA 1846

CARLO TENCA, *Esposizione di B.B.A.A. nell'I.R. Palazzo di Brera*, in «Rivista Europea», septembre 1846, pp. 340-369; à présent in IDEM, *Scritti d'arte (1838-1859)*, sous la dir. de Alfredo Cottignoli, (Lexis, III; Biblioteca delle arti, 2), Clueb, Bologne, 1998, pp. 117-141.

ROVANI 1855-1858

GIUSEPPE ROVANI, *Vincenzo Vela*, in *Storia delle lettere e delle arti in Italia, giusta le reciproche loro rispondenze ordinata nelle vite e nei ritratti degli uomini illustri dal secolo XIII fino ai nostri giorni*, sous la dir. de G. Rovani, Francesco Sanvito, Milan, 1855-1858, tome IV, 1858, pp. 507-514.

VISCONTI VENOSTA 1904

GIOVANNI VISCONTI VENOSTA, *Ricordi di gioventù. Cose vedute o sapute. 1847-1860*, seconde édition, Tipografia Editrice L. F. Cogliati, Milan, 1904.

BELTRAMI 1927

LUCA BELTRAMI, *Vicende del Monumento a Napoleone III in Milano dal 1881 al 1926*, Pirola, Milan, 1927.

SCOTT 1979

NANCY J. SCOTT, *Vincenzo Vela 1820-1891*, thèse de doctorat (Departement of Fine Arts - Graduate School of Arts and Science, New York University, juin 1978), Garland Publishing, New York - Londres 1979.

Cultura figurativa 1980

Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna. 1773-1861, sous la dir. de E. CASTELNUOVO et M. ROSCI, catalogue d'exposition (Palazzo Reale - Palazzo Madama - Palazzina della Promotrice, Turin, mai-juin 1980), Turin 1980.

CINELLI 1985

BARBARA CINELLI, *Un monumento ottocentesco e il suo pubblico: l'Alfiere di Vincenzo Vela nella Torino sabauda*, in «Notiziario dell'Istituto Storico della Resistenza in Cuneo e Provincia», n° 28, II semestre 1985, pp. 177-189.

PORZIO-TEDESCHI 1991

FRANCESCO PORZIO et FRANCESCO TEDESCHI, *Vincenzo Vela ad Arcore*, édité par l'Amministrazione Comunale di Arcore, Grafica Comense, Tavernerio (Côme), 1991.

Memorie 1997

Memorie nel bronzo e nel marmo. Monumenti celebrativi e targhe nelle piazze e nelle vie di Milano, sous la dir. de Michele Pietrantoni, Federico Motta, Milan, 1997.

ZANCHETTI 1997a

G. ZANCHETTI, *La natura colta sul fatto. Un percorso per Lorenzo Vela (1812-1897)*, in «Casa d'artisti. Quaderni del Museo Vela», n° 1, juin 1997, pp. 12-45.

ZANCHETTI 1997b

GIORGIO ZANCHETTI, *L'eroe in controforma. Il Monumento a Giuseppe Garibaldi e alle Giornate Comasche del marzo 1848 di Vincenzo Vela*, in «Casa d'artisti. Quaderni del Museo Vela», n° 2, octobre 1997, pp. 8-33.

MASEDU 1998

FEDERICO MASEDU, «...Esprimiamo concetti generosi, nobili, educatori, utili alla patria e la patria ce ne terrà conto...». *La parabola dell'allegoria politica nell'opera di Vincenzo Vela*, in «Casa d'artisti. Quaderni del Museo Vela», n° 3, novembre 1998, pp. 44-69.

Musée Vincenzo Vela 2002

Museo Vela. Le collezioni: scultura, pittura, grafica, fotografia, sous la dir. de Gianna A. Mina Zeni, Cornèr Banca, Lugano, 2002.

BERTONE 2003

VIRGINIA BERTONE, *La «bellissima scultura»: origini e vicende della Minerva di Vincenzo Vela*, in *Vincenzo Vela, Minerva*, Università degli Studi di Torino, Turin, 2003.

ZANCHETTI 2005

G. ZANCHETTI, «*Non fuit majus Italiae discrimen quam a Spartaco*», in *Spartaco. La scultura in rivolta*, catalogue d'exposition (Ligornetto, Musée Vincenzo Vela, 5 juin – 2 octobre 2005), sous la dir. de Gianna A. Mina Zeni en collaboration avec Federico Masedu, Musée Vincenzo Vela – Ufficio federale della cultura (Saggi sulla scultura, 1), Ligornetto – Ligornetto 2005, pp. 10-16.

MASEDU 2007

FEDERICO MASEDU, *Vela, garibaldini e Garibaldi: una lunga simpatia*, in *Vincenzo Vela e Giuseppe Garibaldi. Ritratti e monumenti di iconografia garibaldina nelle collezioni del Museo Vela*, catalogue de l'exposition (Ligornetto, Musée Vincenzo Vela, 18 septembre – 25 novembre 2007), sous la dir. de Gianna A. Mina Zeni, Federico Masedu et Maria Foletti, Musée Vincenzo Vela – Ufficio federale della cultura (Saggi sulla scultura, 3), Ligornetto – Berne, 2007, pp. 29-50.

ZANCHETTI 2009

G. ZANCHETTI, «*La voce pubblica indica Vela*». *Tracce di studio per l'attività di Vincenzo Vela a Bergamo*, in *Svizzeri a Bergamo nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal '500 ad oggi*, numéro spécial de *Arte e Storia*, a. X, n° 44, septembre – octobre 2009, pp. 314-327.

MORGANTINI 2011

FILIPPO MORGANTINI, *L'Alfiere sardo di Vincenzo Vela: l'arte verista serve la causa italiana*, in «Quaderni del "Bobbio"», n° 3, (juin) 2011, Carignano, I.I.S. Norberto Bobbio, pp. 75-103.

PILON 2012

LUIGI PILON, *Vincenzo Vela e il monumento a Gaetano Donizetti nella Basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo*, in «Quaderni di Archivio Bergamasco», n° 5, 2011, pp. 107-139.



Vincenzo Vela

Entre Tessin et Italie à l'époque du Risorgimento

par Marco Marcacci*



À gauche:
Vincenzo Vela,
Spartacus, 1847 – 1849,
plâtre, modèle original,
208 x 80,5 x 126,5 cm

Sur cette page:
Vincenzo Vela,
Buste du général Henri Dufour, 1849,
plâtre, modèle original,
74 x 64 x 37 cm

L'aura de légende qui flotte autour de l'œuvre et de la figure de Vincenzo Vela est aussi liée à son implication dans les événements du *Risorgimento* italien. Comme c'est souvent le cas avec les personnages hors du commun, l'élaboration hagiographique a commencé du vivant de Vela, entre autres avec la publication de Michele Lessona, *Volare è potere*¹, qui proposait à son sujet la parabole de l'homme qui s'est fait tout seul. La légende s'est ensuite amplifiée dès la mort du sculpteur, grâce aux publications d'amis et admirateurs comme l'architecte Augusto Guidini et le philosophe Romeo Manzoni². L'essai plein d'empathie de Manzoni, traversé de digressions romanesques, alimente encore aujourd'hui de nombreuses notices sur la vie et l'œuvre de Vincenzo Vela³.

En ce qui concerne la participation de Vela aux événements de l'Unité italienne, l'image la plus courante est celle, dramatique et romantique, du combattant qui n'hésite pas à troquer son ciseau de sculpteur pour la carabine, celle de l'artiste qui a choisi de représenter dans ses œuvres les idéaux d'émancipation et de libération de la péninsule, et du citoyen engagé au service de ses deux patries: la Suisse et l'Italie.

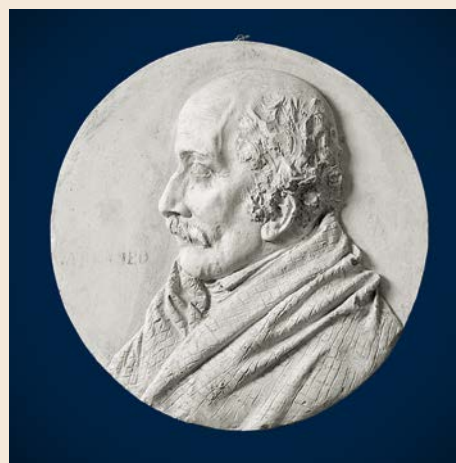
Avant de revenir en détail sur l'engagement de Vincenzo Vela dans l'histoire italienne au cours des phases cruciales du *Risorgimento*, il est indispensable d'évoquer l'attitude du Tessin et de ses habitants face aux événements qui allaient conduire à l'unification de l'Italie. La formule qui résume sans doute le mieux la posture des Tessinois vis-à-vis de l'Italie, et de leur propre pays, est contenue dans ces paroles prononcées en 1848 par le conseiller d'État Giovanni Antonio Veladini devant le parlement cantonal: «Nous sommes italiens... de cœur, d'affection, de sympathie et d'âme; mais d'un point de vue politique, ô messieurs, nous sommes suisses; suisses et rien d'autre, car nous sommes libres»⁴. Le Tessin et les Tessinois ont donc regardé d'un œil favorable les mouvements politiques qui ont culminé dans les révolutions de 1848, et ce pour au moins trois raisons.

La première est la proximité culturelle et affective: beaucoup de Tessinois trouvaient du travail dans les villes italiennes, surtout à Milan, et le canton entretenait des rapports étroits avec la Lombardie et le Pié-

mont. En outre, la population, catholique à 100%, était liée aux diocèses de Côme et de Milan. Enfin, les élites tessinoises faisaient leurs études en grande partie dans les universités et autres académies de la péninsule.

La deuxième raison est de nature politique et idéologique: les mouvements libéraux de Mazzini et de Cattaneo se fondaient en effet sur des principes politiques chers aux Suisses et aux Tessinois, tels que le républicanisme ou le fédéralisme. Les libéraux, en particulier, se sentaient de ce fait en harmonie avec les aspirations du premier *Risorgimento* qui semblait presque vouloir «helvétiser» l'Italie. Toutefois, personne dans le Tessin n'envisageait de s'agréger à un État national italien. Depuis 1798, les populations des bailliages formant le canton du Tessin étaient opposées à leur éventuel rattachement à un État italien, conscientes que seul le système helvétique pouvait leur garantir une certaine autonomie et une existence politique. L'histoire du Tessin moderne est avant tout celle de la construction et de la sauvegarde d'un espace politique dans le cadre du fédéralisme suisse.

La troisième raison est pragmatique et stratégique: l'ennemi à combattre était l'Autriche qui dominait la Lombardie et dont le pouvoir despotique pesait aussi sur le canton. Après la réforme libérale de 1830 et encore plus après l'arrivée au pouvoir des radicaux en 1839, le Tessin était considéré par l'Autriche comme une «provocation» républicaine et démocratique, un refuge pour les conspirateurs de tout poil et un défi à la Restauration dont la cour de Vienne était l'artisan et le garant. Pour ses actes de solidarité, réels ou présumés,



Vincenzo Vela,
Portrait de Carlo
Cattaneo, 1871,
plâtre, médaillon,
modèle original,
48,8 x 47,4 x 8 cm

Vincenzo Vela,
Buste de Giacomo
Ciani, 1869,
plâtre, modèle
original, 80,8 x
57,2 x 33,4 cm

envers les patriotes italiens, le Tessin (qui dépendait de son puissant voisin pour son approvisionnement), eut à subir divers abus et rétorsions de la part de l'Autriche. La libération de l'Italie de l'occupation étrangère était donc souhaitée, pour la sécurité de la Confédération et pour celle du Tessin. Pour reprendre les paroles de Carlo



Cattaneo: «La liberté de tous nos voisins est une condition de la nôtre»⁵. Du reste, le combat des Italiens pour la liberté et la souveraineté nationale s'attira beaucoup de sympathies dans toute la Suisse, au sein des forces se réclamant de la tradition des Lumières et de la pensée libérale.

Les insurrections anti-autrichiennes de 1848 réunirent dans la péninsule une vaste coalition, à laquelle s'associa aussi le Pape Pie IX. Il n'est donc pas surprenant que de nombreux Tessinois, au-delà des divisions politiques internes, aient participé, de façons diverses – certains les armes à la main – au combat des Italiens pour se libérer du joug étranger et faire triompher les principes libéraux et démocratiques. Comme on le sait, la première guerre de libération italienne échoua, et la colère des Autrichiens, redevenus maîtres de la Lombardie à partir de l'été 1848, s'abattit également sur le Tessin et ses habitants. Les représailles autrichiennes atteignirent leur point culminant en 1853 avec l'expulsion de près de 5000 Tessinois résidant en Lombardie. La stratégie autrichienne parvint même à

semer la zizanie entre le Tessin et les autorités fédérales et à faire naître le soupçon, dans le reste de la Confédération, que les Tessinois se sentaient plus italiens que suisses.

L'enthousiasme et les espoirs suscités dans le Tessin par les mouvements du *Risorgimento* commencèrent à faiblir avec la consolidation de l'Unité italienne. L'État centralisé et monarchique, sous la conduite de la maison de Savoie, ne correspondait plus à la sensibilité politique et culturelle de la majorité des Tessinois, et des Suisses en général. Son conflit avec la papauté, dont le point culminant fut la conquête de Rome, lui aliéna la sympathie des catholiques tessinois. Les flux migratoires en direction de l'Italie cessèrent et la frontière italo-tessinoise devint une véritable barrière douanière entre deux États protectionnistes.

Avec l'avènement de l'État unitaire se posa également la question des «terres irrédentes», c'est-à-dire de ces régions de langue et de culture italienne non encore intégrées à l'État national. Les irrédentistes regardaient surtout en direction de Trieste et du Trentin, mais pour certains, le Tessin aussi était une anomalie politique et géographique. À partir de 1862, certaines déclarations impulsives de la part de politiques du Royaume d'Italie provoquèrent des craintes d'annexion et de vives déclarations de loyauté confédérale de la part des Tessinois⁶.

Comme on l'a vu, c'est en 1848, avec l'insurrection lombarde et la Première Guerre d'indépendance, que se concrétise le plus fortement l'implication tessinoise dans le *Risorgimento*. L'insurrection milanaise de mars suscita enthousiasme et espoirs dans le Tessin. Dès que la nouvelle du soulèvement fut connue, le soir même du 18 mars, des colonnes armées, réunies à l'initiative de Giacomo Ciani et Carlo Battaglini, se mirent en marche vers la Lombardie. Les premiers contingents, avec à leur tête certains réfugiés comme le poète Diego Piacentini et l'ingénieur Francesco Scalini, et composés de Lombards résidents dans le Tessin, arrivèrent à Côme dès le 19 pour repartir le lendemain vers Milan. Deux contingents de volontaires tessinois prirent aussi la route, recrutés essentiellement parmi les membres de la *Società dei carabinieri*,



C. Pirelli



COMO

Via S. Maria già 1^a Croce - N. 255

club de tir créé après 1830 et dont l'objectif était la diffusion des valeurs libérales et patriotiques. À la tête de ces contingents de volontaires, des officiers tessinois comme Augusto Fogliardi et Natale Vicari, ainsi que le «général» Antonio Arcioni – sorte de Garibaldi local ayant combattu les carlistes en Espagne –, chef militaire peu enclin à se soumettre à la discipline et à la tactique d'une armée régulière.

Une colonne conduite par Fogliardi et Arcioni, partie de Lugano, atteignit Côme le soir du 20 mars, après s'être battue à Villa dell'Olmo contre les Croates. Une autre colonne dirigée par Natale Vicari, venant de Ponte Tresa, se dirigea vers Varese pour marcher ensuite sur Milan. La colonne de Vicari fut bientôt rejointe par les volontaires (dont divers Tessinois) conduits par le Milanais Francesco Simonetta, et en provenance du lac Majeur⁷. Arcioni et ses hommes aussi marchèrent sur Milan, où ils pénétrèrent le soir du 24 mars, deux jours après le retrait des Autrichiens et la fin des Cinq journées, mais à temps pour s'unir aux troupes piémontaises de Charles Albert de Sardaigne qui, le 23 mars, avait déclaré la guerre à l'Autriche.

Les colonnes de volontaires tessinois et lombards furent ensuite envoyées vers la Vénétie et le Trentin, avec pour mission de couper les lignes autrichiennes. Arcioni rentra au pays fin avril, entre autres parce qu'il ne souhaitait pas être intégré dans l'armée royale du Piémont. De même, la colonne Vicari-Simonetta, après avoir combattu au côté des troupes du général piémontais Bes, fut congédiée en avril et une grande partie des Tessinois rentrèrent chez eux. Toutefois, une autre partie des volontaires passèrent sous le commandement du capitaine Augusto Fogliardi de Melano pour prendre part à la guerre jusqu'à la retraite face à la contre-offensive autrichienne de juillet⁸.

Sur le nombre de Tessinois ayant pris part à la guerre lombarde de 1848, les évaluations sont contradictoires. Plusieurs sources ont avancé des chiffres de plusieurs milliers, manifestement surévalués. Les premiers à avoir voulu exagérer la présence de combattants suisses furent les généraux autrichiens (un de leurs bulletins de guerre faisait état de 4000 volontaires), et ce afin de

justifier que leurs troupes aient été initialement battues par une armée qui n'était pas de métier. Selon d'autres sources contemporaines plus fiables, les volontaires tessinois auraient été quelques centaines. En incluant ceux qui résidaient déjà en Lombardie, on arrive à 500, 700 maximum⁹. La colonne qui s'était réunie à Côme sous le commandement d'Arcioni et de Fogliardi comprenait environ 250 hommes, mais il y avait parmi eux de nombreux Lombards réfugiés ou résidents du Tessin¹⁰. Seule la composition nominative de la colonne Simonetta-Vicari nous est connue avec précision: 221 hommes, en comptant l'état-major, dont la moitié (110) de Tessinois¹¹.

Quel rôle joua Vela dans les campagnes militaires de 1848?¹² Les raisons évoquées plus haut pour expliquer la solidarité de nombreux Tessinois à l'égard de la cause du *Risorgimento* valent aussi pour Vela. Jeune artiste installé à Milan, il fut sans doute inspiré par des sentiments de fraternité et de solidarité envers le peuple lombard. Ses convictions politiques radicales le portaient à soutenir activement les peuples en lutte pour leur liberté. Membre de la *Società dei carabinieri*, il fréquentait volontiers les concours de tir. En outre, il n'ignorait certainement pas la pénible ingérence de l'Autriche dans les affaires du Tessin et de la Confédération. Vela lui-même évoqua sobriement, dans un texte autobiographique à la troisième personne, sa participation volontaire tout d'abord à la guerre contre les cantons du *Sonderbund* (novembre 1847) puis à la guerre lombarde de 1848. Autant d'engagements qui l'éloignèrent un temps de la réalisation de son *Spartacus*. «L'artiste avait prévu de le réaliser rapidement en marbre, mais la guerre du Sonderbund, qui éclata cette année-là, vint lui rappeler qu'étant suisse, il avait des devoirs envers sa patrie. Ainsi, ayant emballé le plâtre de son *Spartacus* pour l'envoyer à Milan, et troqué le ciseau pour l'arquebuse, il alla s'inscrire sur la liste des volontaires, dans la compagnie des Bersagliers de Lugano. Puis il ne déposa pas les armes, car c'est comme volontaire également qu'il combattit dans la guerre lombarde en 1848. Cette guerre terminée, Vincenzo Vela retourna à sa sculpture et son premier soin fut de sculpter le marbre de son *Spartacus*»¹³.

Carlo Pozzi,
Inauguration
du monument à
Giuseppe Garibaldi
de Vincenzo Vela,
1889, tirage sur
papier albuminé



Vela rejoignit les volontaires tessinois et lombards dans leur marche sur Côme. Sa présence parmi ces combattants est attestée par Innocenzo Regazzoni, habitant de Côme. Vela et Regazzoni, comme d'autres survivants des Journées de Côme de 1848, furent décorés d'une médaille commémorative en 1889, à l'occasion de l'inauguration du monument à Garibaldi¹⁴. Selon Regazzoni, précisément parce que Vela avait participé à ces événements, «lorsqu'il fut question, bien des années plus tard, de choisir un lieu où installer le monument à Garibaldi, autre de ses œuvres de grande valeur, [Vela] se prononça en faveur de la plaine qui fut le théâtre de cet événement indescriptible et grandiose, qu'il voulut par ailleurs reproduire sur un bas-relief apposé sur le piédestal de la statue du héros»¹⁵. Dans cette représentation de *La Reddition de la caserne de San Francesco* à la base du monument à Garibaldi, Vela s'est représenté parmi les combattants (ce qui toutefois ne constitue pas une preuve de sa présence en 1848, puisque le sculpteur s'est aussi représenté sur le monument aux *Victimes du travail*, sous les traits du mineur mort). Si l'engagement militaire de Vela semble prouvé, ses hauts faits d'armes à Milan durant les Cinq journées, et jusqu'à sa participation à la prise du Duomo et aux combats décisifs de Porta Nuova sont pure invention et contredisent les données historiques existantes sur les déplacements de colonnes de volontaires. Tout aussi hypo-

thétique, cet autre événement raconté par Guidini et Manzoni, et au cours duquel, à Milan, sur les barricades, on aurait placé «de petites statues de plâtre, modelées par lui pendant les arrêts de combats, et représentant Pie IX»¹⁶.

Par la suite, Vela a sans doute dû rejoindre la colonne Vicari-Simonetta, puisque son nom apparaît dans la liste nominative de cette formation: il appartenait à la première compagnie, commandée par Giovanni Battista Ramelli de Barbengo, composée de 54 hommes, presque tous tessinois. Natale Vicari, dans un rapport rédigé en 1865 sur la troupe placée sous ses ordres, mentionne le sculpteur comme ayant reçu le «grade provisoire de sous-lieutenant»¹⁷. Vela lui-même, dans une lettre de 1870, affirme avoir combattu sous les ordres de Vicari, Simonetta et Ramelli.

La compagnie commandée par Ramelli comptait aussi le lieutenant Francesco Carloni (ou Calloni). Ce dernier fut blessé le 24 juillet 1848 à la bataille de Sommacampagna-Custoza et mourut le 28 du même mois à Bozzolo, où il avait été transporté avec d'autres blessés¹⁸. Carloni doit donc avoir rejoint les hommes commandés par Fogliardi, qui ont continué à se battre dans les rangs lombardo-piémontais après le renvoi des colonnes Arcioni et Vicari. Il se peut que Vincenzo Vela ait fait de même si, comme cela apparaît, il était au côté de Carloni lorsque ce dernier fut blessé. Toutefois, l'épisode raconté par les premiers

Vincenzo Vela,
La reddition de la caserne de San Francesco, 1888, plâtre, bas-relief, modèle original, 71,4 x 140,8 x 12 cm

biographes de Vela selon laquelle Carloni serait mort dans les bras du sculpteur est manifestement inventé: tandis que Carloni était transporté à Bozzolo, sa compagnie se repliait sur Crémone¹⁹.

Vela déposa les armes, reprit son ciseau de sculpteur et put continuer à exprimer ses convictions politiques et morales à travers son art, en particulier une des œuvres qui incarne le mieux ses idéaux, à savoir son *Spartacus*²⁰. Expulsé de Lombardie en 1852 après avoir refusé, pour des raisons idéologiques, sa nomination comme membre honorifique de l'Académie de Brera que lui offrait le gouvernement autrichien, Vela partit s'installer à Turin en 1853. Professeur de sculpture à l'Académie albertaine à partir de 1856, il continua à servir la cause du *Risorgimento* à travers différents monuments-manifestes de son engagement civil, tel que *Le Porte-drapeau*, le monument génois à Cavour, *L'Italie des martyrs*, *L'Italie reconnaissante à la France* et d'autres encore. Il continua aussi à servir la cause helvétique avec les portraits du général Dufour et de Stefano Franscini et le *Guillaume Tell*, ou le monument à Carloni. Avec d'autres monuments nationaux, il eut moins de chance, en Suisse comme en Italie, et certains restèrent à l'état de projet ou d'ébauche: c'est le cas du monument à Cavour pour Turin, de celui à Manin pour Venise, de l'*Elvezia* («piétinant tout ce qui représente le despotisme et la tyrannie», destinée à orner le Palais fédéral à Berne) et le monument pour la réunion de Genève à la Suisse²¹.

Après 1860, il semble que Vela se soit senti de moins en moins à l'aise à Turin: lui, le républicain radical et libertaire était presque devenu l'artiste emblématique d'une société aristocratique et d'un État monarchique bien éloignés des idéaux de 1848. C'est sans doute une certaine déception vis-à-vis des conséquences du *Risorgimento* qui le poussa à quitter Turin en 1867²². Son retour dans le Tessin fut en quelque sorte planifié: en 1862, il avait décidé de se faire construire, à Ligornetto, une résidence conçue à la fois comme maison d'habitation, atelier et musée. Ses rapports avec le Tessin s'intensifiaient: on l'invita à siéger dans un Conseil cantonal pour l'éducation publique, commission importante chargée de seconder

le Conseil d'État dans sa politique scolaire. En février 1867, les électeurs du cercle de Stabio l'élirent au Grand Conseil, mais Vela renonça à occuper son siège. Il fut en revanche député pendant une législature, dix années plus tard (1877-1881). Il resta fidèle jusqu'au bout à ses convictions politiques radicales: quelques mois avant de mourir, il fut entendu comme témoin dans l'enquête sur la journée révolutionnaire du 11 septembre 1890 à Bellinzona. Il s'engagea même, mais en vain, pour la création d'une Académie fédérale des beaux-arts dans le Tessin.

Son constant engagement en tant qu'artiste et en tant que citoyen, pour la cause helvétique et pour celle du *Risorgimento*, confirme l'image d'un Vincenzo Vela homme de deux patries²³. Une double appartenance qu'il revendiqua lui-même haut et fort dans une lettre de 1870, irrité qu'il était par la polémique née en Italie sur l'opportunité de confier à un Suisse la réalisation du monument au héros vénitien Daniele Manin. Pour lui, ce double engagement patriotique était né de convictions dépassant les appartenances nationales: «Mes principes en politique sont mondiaux, et je prendrai toujours parti pour le peuple qui cherche à s'affranchir de la domination



Vincenzo Vela,
L'Italie reconnaissante à la France,
1861 - 1862,
plâtre, modèle
original (de dimensions supérieures à l'exécution en marbre)
199 x 145,3 x
106 cm

étrangère, et qui tente d'avancer sur la voie de la liberté et du progrès»²⁴. Plus que citoyen et artiste de deux patries ou nations, Vincenzo Vela apparaît donc comme un universaliste, toujours plus sensible aux questions sociales, dont la résolution était pour lui le signe du progrès d'une civilisation. Cette conviction, il l'exprima à travers les *Victimes du travail*, monument consacré aux mineurs morts pendant la construction du tunnel ferroviaire du Saint-Gothard. Une œuvre qu'il réalisa sans commanditaire, dans l'espoir de «voir ma pensée immortalisée dans le bronze, cette idée d'une humanité qui souffre»²⁵. Suivant un parcours commun à de nombreux radicaux du XIX^e siècle, Vincenzo Vela avait fini par se convaincre, lui aussi, que pour réaliser ses idéaux politiques, il fallait passer du soutien à la lutte active pour l'indépendance et la liberté des nations, et s'engager concrètement pour l'émancipation des classes populaires.

* **Marco Marcacci**

Licencié en Lettres de l'Université de Genève, historien et chercheur indépendant. Membre de la rédaction de la revue «Archivio Storico Ticinese».

Notes bibliographiques

¹ MICHELE LESSONA, *Volere è potere*, Barbera, Florence, 1869.

² AUGUSTO GUIDINI, *Vincenzo Vela*, Tipografia Ostinelli, Côme, 1893; ROMEO MANZONI, *Vincenzo Vela. L'homme, le patriote, l'artiste*, Hoepli, Milan, 1906.

³ Voir les commentaires de Raffaello Ceschi en postface de la réimpression anastatique du volume de Romeo Manzoni (Unione di Banche Svizzere, Lugano, 1995).

⁴ *Atti del Gran Consiglio*, session extraordinaire de janvier, 1848, p. 144.

⁵ CARLO CATTANEO, *Cenni e reminiscenze*, sous la dir. de Alberto et Jessie Mario, Sommaruga, Rome, 1884, p. 175.

⁶ Voir par exemple l'affaire suscitée par les déclarations «annexionnistes» du député Nino Bixio, telle que l'analyse FABIO CHIERICHETTI, *Un momento di tensione nelle relazioni tra il Ticino e il Regno d'Italia: la calda estate del 1862*, in «Bollettino storico della Svizzera italiana», 2011, pp. 261-292.

⁷ Voir GIUSEPPE MARTINOLA, *Testimonianze del volontarismo ticinese in Italia nel 1848*, in «Rivista storica ticinese», 1939, pp. 147-150, qui publie un rapport rédigé par Vicari lui-même en 1865 et les souvenirs inédits de Leone De Stoppani.

⁸ GIUSEPPE MARTINOLA, *Il generale Antonio Arcioni*, in «Bollettino storico della Svizzera italiana», 1947, pp. 1-38 (p. 20).

⁹ Ces estimations sont tirées de sources contemporaines fiables citées par ERNST WEINMANN, *Das Anteil des Tessins am italienischen Risorgimento und die schweizerische Neutralität 1848*, in «Zeitschrift für schweizerische Geschichte», 12 (1932), pp. 409-467.

¹⁰ Sur cette question, voir, outre l'essai en référence de Weinmann: AUGUSTO LORINI, *L'Austria e il Cantone Ticino dal 1848 al 1855*, Grafica Bellinzona, Bellinzona, 1947, pp. 17-21; ELIGIO POMETTA, *Il Cantone Ticino e l'Austria negli anni 1848-49*, Tipografia Luganese, Lugano, 1928, p. 359, qui évalue à 1200 hommes l'effectif de la colonne Arcioni, comprenant des habitants du Tessin et de Côme, et à 250 hommes le contingent commandé par Vicari.

¹¹ La liste nominative de la colonne Vicari-Simonetta figure dans GIULIO ROSSI, ELIGIO POMETTA, *Storia del Cantone Ticino*, 2e édition avec une préface de Giuseppe Martinola, Dadò, Locarno, 1980, pp. 397-401.

¹² Pour une biographie documentée de Vela, l'homme et l'artiste, voir NANCY J. SCOTT, *Vincenzo Vela 1820-1891*, Garland, New York & Londres, 1979 et GIORGIO ZANCHETTI, *Vincenzo Vela scultore 1820-1891*, thèse de doctorat, Milan, février 1998.

¹³ *Cenni biografici su Vincenzo Vela*, manus. de 1864, cité dans GIORGIO ZANCHETTI, *L'eroe in controforma. «Il Monumento a Giuseppe Garibaldi e alle Giornate Comasche del marzo 1848» di Vincenzo Vela*, in *Vincenzo Vela. Il Monumento a Giuseppe Garibaldi*, Musée Vincenzo Vela, Ligornetto, 2009, p. 9, note 5.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 12-13.

¹⁵ INNOCENZO REGAZZONI, *Vincenzo Vela. Reminiscenze postume*, Tipografia Ostinelli, Côme, 1892, pp. 10-11. Voir aussi G. ZANCHETTI, *Vincenzo Vela scultore*, cit., ff. 124-125.

¹⁶ A. GUIDINI, *Vincenzo Vela*, cit., p. 49; voir aussi R. MANZONI, *Vincenzo Vela*, cit., pp. 77 et suiv.

¹⁷ «Rivista storica ticinese», cit., p. 150.

¹⁸ «Il Repubblicano della Svizzera italiana», 27 et 31 juillet et 2 août 1848.

¹⁹ *Ibidem*. Comme on le sait, Vela a consacré à Carloni un monument inauguré à S. Pietro Pambio, près de Lugano, en 1857 et dont les circonstances mériteraient d'être approfondies, à commencer par le nom même du lieutenant tombé: les sources contemporaines font état de «Carloni», tandis qu'au moment de l'inauguration du monument, il était question de «Calloni». Sur cette question, voir: N. SCOTT, *Vincenzo Vela*, cit., pp. 274-275; G. ZANCHETTI, *Vincenzo Vela scultore*, cit., f. 129; CARLO AGLIATI, LUCIA PEDRINI STANGA, *Il Ticino e il 1848. Politica e immagine della politica*, in *1848 il crocevia svizzero. Il potere delle immagini*, sous la dir. de Philippe Kaenel, Dadò, Locarno, 1998, pp. 97-119.

²⁰ *Spartaco. La scultura in rivolta*, sous la dir. de Gianna Mina Zeni, Ufficio federale della cultura – Musée Vincenzo Vela, Ligornetto, 2005.

²¹ *Monumento pubblico e allegoria politica nella seconda metà dell'Ottocento e in Vincenzo Vela*, sous la dir. de Gianna Mina Zeni, Ufficio federale della cultura, Berne, 1998.

²² G. ZANCHETTI, *Vincenzo Vela scultore*, cit., ff. 170-171.

²³ DARIO GAMBONI, *Le due patrie di Vincenzo Vela*, in *Arte in Ticino 1803-2003. La ricerca di un'appartenenza*, sous la dir. de Rudy Chiappini, Salvioni-Museo di belle arti, Bellinzona-Lugano, 2001, pp. 363-379.

²⁴ Vela à Carlo Pisani, Ligornetto le 17 mai 1870. L'auteur remercie le Musée Vincenzo Vela et le prof. Giorgio Zanchetti, éditeur de la correspondance de Vela à paraître bientôt, d'avoir mis à sa disposition la transcription de cette lettre.

²⁵ N. SCOTT, *Vincenzo Vela*, cit., p. 447, note 110.

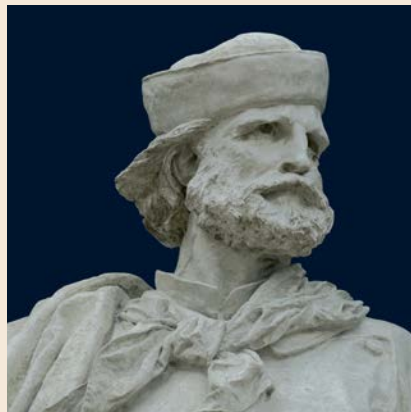


LUGLIO

Allegoria patriottica di ERNESTO FONTANA.

Vincenzo Vela mazzinien

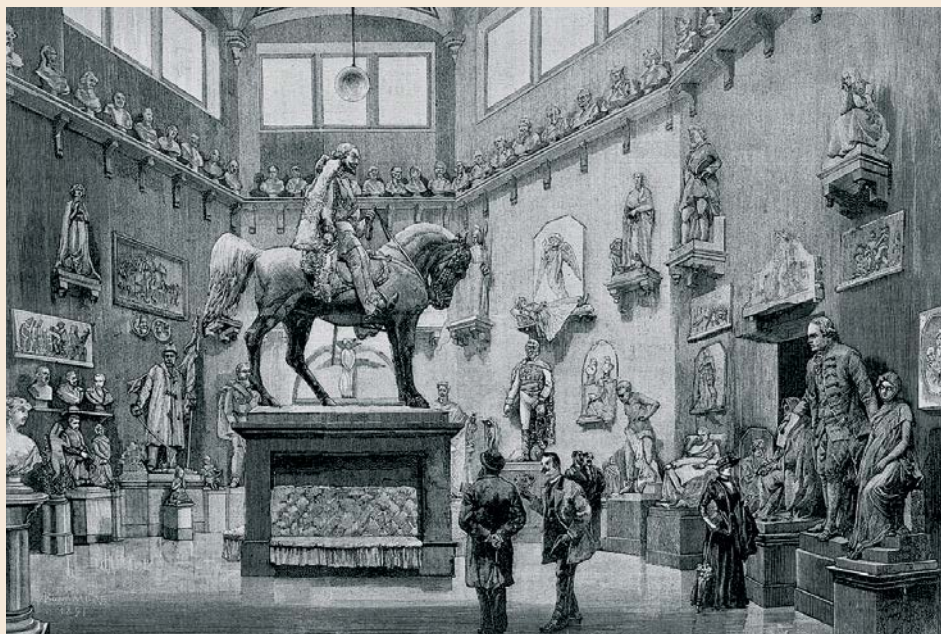
par Giuliana Limiti*



Ci-contre:
Ernesto Fontana,
Garibaldi et Mazzini
lithographie

Sur cette page:
Vincenzo Vela,
Monument à Giuseppe Garibaldi,
(tête) 1888-1889,
plâtre, modèle original,
182 x 378 x 148

À Ligornetto où Vincenzo Vela naquit le 3 mai 1820 se trouve le musée légué par lui à la Confédération helvétique, avec tout ce qu'il contenait à sa mort (ses œuvres, la pinacothèque, la bibliothèque, le jardin, les salles de travail). Avec l'ensemble de la demeure que Spartaco, son fils, ajouta à la donation, ce lieu constitue un monument national qui appartient au "Panthéon" suisse. Legs considérable, ce lieu devait, d'après le testament olographe, «être ouvert à tous et utilisé soit comme musée, soit comme institution d'éducation populaire».



Pour gagner sa vie, le petit Vincenzo, dit Velino, quitte très jeune Ligornetto pour le village voisin de Besazio où il devient tailleur de pierre. Là, il sera lui-même "victime du travail", car il se blesse à la main avec son marteau. Dès l'année suivante, il n'extrait plus la pierre, il la modèle, manifestant déjà pour cela un talent inné. Dès lors, Velino est appelé "artiste". Il rêve de partir s'installer à Milan auprès de son frère Lorenzo, déjà sculpteur d'ornement accompli. Ce frère aîné l'initiera au dessin décoratif. Il sera pour lui comme un second père, le guidera dans son apprentissage et dans son métier. C'est ainsi que Vincenzo trouve du travail sur les pinacles de la cathédrale de Côme et complète son apprentissage professionnel à Viggiù. Lorenzo l'inscrit aussi à l'Académie des beaux-arts de Brera où il est accepté en tant que sculpteur, et commente: «Sculpteur, mais pas seulement». Le talent artistique de Vincenzo est apprécié même

de ses maîtres, comme Sabatelli: «Vela farà vela.» [ndt: "vela" = voile, autrement dit "Vela va faire du chemin."]. Benedetto Cacciatori dira aussi: «Au-delà de l'Académie, il regarde la beauté idéale».

Vincenzo Vela participe alors au concours de l'Académie des beaux-arts de Venise (60 sequins d'or à la clé) et le remporte avec sa sculpture *Jésus ressuscite la fille de Jaïre*. On commence à parler de lui, et les commandes se mettent à affluer. Lugano lui demande une sculpture de l'évêque Luvini. Avec cette œuvre, Vela s'affranchit des ca-

nons de l'académisme et des lieux communs figuratifs censés être valables pour tous les sujets, pour mettre en relief les seules qualités essentielles propres au caractère de l'homme qu'il veut représenter. En un certain sens, il veut exprimer dans la pierre l'intimité de son sujet. Vela réalise en sculpture ce qu'Alessandro Manzoni a accompli en littérature, il dépasse le romantisme pour aller vers le naturalisme. À la convention, il substitue la nature, et privilégie le sens sur les formules et recettes éprouvées. Vela triomphe de Canova comme Manzoni a triomphé de Vincenzo Monti. Sa réputation d'artiste est faite et reconnue. Son parcours artistique lui ouvre des horizons de liberté créatrice, fondée sur l'action.

Bien que très attaché à sa patrie, Vela partage les idéaux d'indépendance que la *Giovine Italia* (Jeune Italie) et la *Giovine Europa* (Jeune Europe) de Mazzini avaient fait naître dans le cœur de nombreux Italiens,

compatriotes de Dante et de Machiavel. Contre Metternich, pour qui l'Italie n'était qu'une «expression géographique», contre Lamartine qui l'appelait «terre des morts», Vela est solidaire des luttes en faveur du *Risorgimento*.

Avec son frère Lorenzo, il côtoie beaucoup de Suisses proches des exilés italiens, surtout dans le Tessin, où la présence de Giuseppe Mazzini et de Carlo Cattaneo a offert des perspectives de liberté, d'indépendance, d'unité, de république, un idéal noble et désintéressé pour lequel se battre. La demeure des Ciani, grands amis de Mazzini et rencontrés par Vela à Genève en même temps que Sismondi, est un lieu de rencontre pour tous ceux qui complotent en faveur de l'Italie. Les frères Giacomo et Filippo Ciani, banquiers, ont participé aux mouvements des *Carbonari* de 1821 en Lombardie et à l'insurrection ratée en Savoie. Découverts, ils ont dû fuir pour ne pas tomber aux mains des Autrichiens, dont la répression est sévère, et pour ne pas finir dans les prisons de Venise ou du Spielberg. Sur les conseils de Sismondi, ils s'établissent à Lugano où leur maison devient le point de rencontre des exilés (parfois, Mazzini lui-même est présent). C'est de là que partent les ordres d'action. Pour ne compromettre personne, les Ciani brûlent toutes les lettres après les avoir lues¹. L'imprimerie tessinoise financée par eux ainsi que les autres existantes dans le Tessin, notamment à Capolago, soutenaient les activités des exilés.

En 1847, Vincenzo Vela se rend à Rome. Là, il retrouve les œuvres de ses compatriotes Maderno et Borromini qui contribuèrent à la splendeur de la ville éternelle. Sur la place Saint-Pierre, il découvre les œuvres de Domenico Fontana qui dirigea la construction du Vatican, construisit le palais du Quirinal et l'obélisque égyptien de la Place Saint-Pierre, qui porte sur son socle une référence au village tessinois de Melide: «Domenico Fontana, ex pago Mili transtulit et erexit». Il visite le Forum romain, le Colisée et, repensant à l'histoire de Rome, il lui vient l'idée de sculpter la figure de Spartacus, l'esclave rebelle. Sculpter pour la liberté, c'est là le projet de vie de Vela: il ira même jusqu'à baptiser son fils Spartaco. Dans la figure du rebelle, il a tenu

à réaffirmer ses choix en faveur de la liberté et de la république. À Rome, il a aussi l'occasion de s'entretenir avec les artistes de l'Académie de San Luca. Là, trois choses en particulier le frappent: les femmes du quartier de Trastevere, «véritables sculptures vivantes», le *Moïse* de Michel-Ange, les *Chevaux de Phidias* au Quirinal. Fort de ce bagage culturel et politique, Vela assiste aussi aux manifestations populaires de soutien au pape Pie IX libérateur qui avait semblé, dans un premier temps, ouvert aux réformes et prêt à bénir l'Italie unie. Sous la houlette du mazzinien Ciceruacchio, le peuple, à commencer par celui du Trastevere, «brûlait du désir d'être libre».

Le projet de statue de Spartacus se concrétise peu à peu. À son retour à Milan, Vela en parle avec son frère Lorenzo qui, pour soutenir et nourrir son engagement dans ce projet, lui fait lire le commentaire de Mazzini sur le roman de Guerrazzi *L'assedio di Firenze* qui constitue, à son avis, «une véritable bataille en soi». Lorenzo incite Vincenzo à n'écouter que son talent, à se mettre au travail et il lui prédit: «Ton Spartacus sera encore plus qu'une bataille, ce sera une victoire.»

Dans son propre pays l'attend un autre combat, la guerre du Sonderbund où il sera enrôlé comme simple soldat sous les ordres du colonel Luvini, en marche vers le Gothard.

Puis la villa Ciani reçoit de Milan une demande d'aide urgente aux insurgés milansais. L'épopée des Cinq journées de Milan va commencer. Vincenzo Vela, carabine à la main, y participera aux côtés de ses amis suisses, parmi lesquels Antonio Archini, le docteur Calvini, Leone de Stoppani et Giacomo Ciani, malgré ses 72 ans².

Après ces combats en Suisse et à Milan, Vincenzo aurait voulu rentrer à Ligornetto pour ne plus jamais en repartir. Mais son frère Lorenzo le convainc de revenir à Milan, la ville qui a vu naître sa vocation artistique. Il l'encourage à poursuivre, à travers son art et non plus par les armes, son apostolat en faveur de la liberté. Et Vincenzo suit ses conseils, convaincu que désormais, l'héroïsme est dans tous les cœurs et que ce sentiment doit être immortalisé dans la pierre.

Vincenzo termine son modèle de *Spartacus*. Le duc Litta et le grand Hayez, respecti-

Vincenzo Vela,
*Monument à Camillo
 Benso Comte de
 Cavour*,
 1861- 1863,
 plâtre, modèle
 original, 183 x
 166,3 x 104,5 cm

vement ami et peintre admiré de Mazzini, viennent le voir. Hayez, en extase, pousse un cri d'admiration: «Il y a du Michel-Ange là-dedans». Le duc Litta serre la main de Vela et lui dit qu'il s'agit là non seulement du chef-d'œuvre d'un grand artiste mais de l'expression d'une âme découragée, d'un peuple vaincu mais pas dompté. Hayez et Vela en sont émus. Vela a ainsi commencé à s'approprier le sens du serment de la Jeune Italie et de la Jeune Suisse, à développer une vision du monde et de la vie sous l'angle du peuple.

Avec son monument aux *Victimes du travail* pour le tunnel du Saint-Gothard, il réaffirme son engagement en faveur des idéaux de justice sociale, sous l'angle de la politique, de la morale, de l'éducation. Il le commente ainsi: «En ces temps où l'on gâche des millions à ériger des monuments aux rois, à célébrer la mémoire des puissants, des riches et, disons-le toutefois, également des martyrs de l'Indépendance italienne (ceux-là le méritent), il m'a semblé de mon devoir d'évoquer le souvenir des martyrs du travail. J'ai réalisé cette œuvre sans en avoir reçu la commande, sur une idée personnelle. Je l'ai exposée à Zurich dans l'espoir que quelqu'un trouve le moyen de la faire poser à l'entrée du tunnel du Saint-Gothard. Je n'ai pas agi ainsi par amour du lucre, mais pour voir immortalisée dans le bronze cette image qui devrait attrister et faire rougir de honte tous ceux qui ont un cœur, cette image de l'humanité qui souffre sans se rebeller contre l'injustice.»

Le 1^{er} mai 2008, le président de la République italienne, Giorgio Napolitano, inaugurant l'exposition de l'œuvre de Vela à Rome devant l'Institut national d'assurance contre les accidents du travail reconnaissait à Vela cette sensibilité artistique et sociale que l'on redécouvre aujourd'hui. Le percement du tunnel du Saint-Gothard coûta beaucoup de vies humaines, l'intérêt que l'Italie comme la Suisse avaient à cet ouvrage attira l'attention de Mazzini, Cattaneo et Cavour. Au-delà des aspects sociaux et politiques, Vela fut touché par la réalité du travail des ouvriers, principalement italiens, morts dans des accidents du travail. Les ouvriers, toute la question sociale de leur dédommagement, comptaient parmi les priorités de la pensée mazzi-



nienne, conformément aux mots d'ordre «Dio e popolo» (Dieu et peuple) et «Pensiero e Azione» (pensée et action) qui ont caractérisé le bref mais glorieux épisode de la République romaine de 1849, gouvernée par Mazzini au sein du triumvirat et défendue par de nombreux jeunes gens que Vela avait côtoyés lors des Cinq journées de Milan.

Sous les balles françaises bénies par le pape, trois jeunes héros étaient morts en défendant cette République romaine: Emilio Morosini, Enrico Dandolo et Luciano Manara, qui s'étaient déjà glorieusement distingués à Milan pendant les journées de mars 1848. Leur dépouille fut rapatriée au Tessin, dans la propriété de la famille Morosini, originaire de Lugano, et inhumée dans un petit temple funéraire à Vezia, en bordure de la route cantonale de Bellinzona. Vela et Cattaneo évoquèrent cette affaire, Cattaneo manifestant son admiration pour le *Guillaume Tell* de Vela où, à travers une forme simple et juste, éclate toute la puissance du sentiment patriotique.

Avec son œuvre, *La liberté en deuil*, Vela représenta sa douleur à la mort des frères Ciani, eux aussi grands défenseurs de Mazzini. Avec son *Agostino Bertani au chevet de Carlo Cattaneo*, il évoque des destins qu'il a côtoyés; avec *Les derniers jours de Napoléon I^{er}*, inspirée du poème «Cinq mai» d'Alessandro Manzoni, il représente l'empereur vaincu.

Dans la correspondance de Vela, on trouve des traces de ses rapports avec Giulio Monteverde, éminent sculpteur ligure, auteur du magnifique *Giuseppe Mazzini* qui se dresse sur une grande place de Buenos Aires, en Argentine. Financé par une souscription d'ouvriers italiens émigrés, cette statue constitue le premier monument jamais érigé dans le monde en l'honneur de Mazzini, en 1876, quatre ans à peine après sa mort. En 1879, Monteverde sculpta aussi *L'ouvrier tisserand* (ailleurs intitulé *Homme*). Ce dernier aussi comptait parmi les sculpteurs véristes qui privilégiaient la représentation objective de la réalité, même

chez les personnages les plus humbles. Il y a chez Monteverde la même prédisposition à respecter le travail, à reconnaître la dignité du sacrifice, l'action anoblie par le devoir. Vela souhaitait pour le Tessin une réforme éducative qui favorise la création d'une école supérieure des beaux-arts. À cette fin, il présenta à l'Assemblée fédérale toute une série de propositions qui furent rejetées. Ses antagonistes cléricaux s'opposèrent à lui en tant que chef du groupe des libéraux (et jusque dans son propre village de Ligornetto où on lui préféra un tailleur) mais aussi sur le plan artistique, le qualifiant de simple «faiseur de statues».



Vincenzo Vela,
La Liberté.
Monument funéraire
à Giacomo et Filippo
Ciani, 1869-1872,
plâtre, modèle
original. 202,5 x
108 x 187 cm

Vincenzo Vela,
 Agostino Bertani
 au chevet Carlo
 Cattaneo, 1887,
 plâtre, relief, modèle
 original, 85,5 x
 72 x 9,3 cm

Vela voulait faire la preuve qu'avant même d'être un artiste, il tenait à être un bon citoyen.

En 1852, accusé de mazzinisme pour avoir refusé le poste de professeur de sculpture à l'Académie de Brera, il fut chassé de Lombardie-Vénétie. Il s'exila donc à Turin où l'Académie albertine l'accueillit en lui offrant la même chaire qu'il avait refusée à Milan et qu'il occupa jusqu'en 1867. C'est là qu'il eut l'occasion de rencontrer personnellement le comte Camillo Benso di Cavour dont, quatre ans avant sa mort, il exécuta un buste en marbre. Cette œuvre d'une extrême intensité semble être le souvenir visuel de la première rencontre entre les deux hommes. Ce buste se trouve aujourd'hui à Montecitorio, le siège de la Chambre des députés, à l'entrée de la plus grande salle, le salon de la Louve. Ainsi, au-delà de 1870, Cavour est présent à Rome, capitale de l'Italie, comme il l'avait tant souhaité.

Devant le Palazzo Madama, à Turin, siège du Sénat, le *Porte-drapeau*, l'épée au poing et portant l'étendard tricolore, incarne les idéaux politiques de Vela, le symbole d'une Italie républicaine, unitaire et libre.

Lorsque Vela arrive à Turin, le vent a tourné. De nombreux mazziniens se sont convertis à la politique de Cavour. Parmi les aristocrates milanais connus du temps des Cinq journées de Milan en 1848, Emilio Visconti Venosta fut ministre des Affaires étrangères de l'Italie unifiée sous le règne de la monarchie de Savoie. Vela aida à faire passer clandestinement des armes de la Suisse au Piémont³ et, bien qu'il lui en coûtât beaucoup intérieurement, devint le sculpteur officiel de la maison de Savoie. Nombreux furent les mazziniens, même au sud, qui finirent par accepter l'unité et l'indépendance sous la monarchie.

Vela, professeur à Turin, poursuivit sa mission éducative avec une grande cohérence. Ainsi s'adressait-il à ses jeunes étudiants: «Les chaînes du pédantisme sont enfin brisées; une voie nouvelle s'est ouverte pour l'art. Allons, courage! Libérons-nous pour toujours des pédants qui se disent *stylistes* et ne sont au bout du compte que des *maniéristes*. Les premiers à s'en être affranchis sont Bartolini en Toscane, Marocchetti au Piémont. Faites comme eux, l'avenir



vous rendra justice. Tous les chemins qui partent de la vérité sont les bons; ceux qui dérivent de la théorie et des codes sont parfois trompeurs.⁴»

Mazzini aussi était convaincu que l'art avait un rôle fondamental à jouer, pour l'identité et la liberté nationales, afin de rénover la société et éduquer les consciences. En 1841, pendant son exil londonien, il écrivit dans la célèbre revue «London and Westminster Review» un long essai sur la peinture moderne en Italie.

Mazzini reconnaissait que le romantisme avait su exprimer les idéaux du siècle, mais il considérait aussi qu'il fallait aller au-delà, anticipant en cela sur la révolution amorcée par Vela: «... car tout grand artiste est historien ou prophète... C'est un être d'Amour; et qu'est-ce que l'Amour, sinon le pouvoir de sentir la vie d'autrui, de la faire sienne?» En Italie, les *macchiaioli*, avec un regard et des sentiments neufs, interprétèrent cette dimension, par exemple dans le *Mazzini mourant* de Silvestro Lega qui a représenté le grand homme à Pise le 10 mars 1872, enveloppé dans le châle en laine à carreaux de Cattaneo. C'est là que Mazzini meurt, encore en exil, sous le pseudonyme de George Brown. Il est alors sous le coup d'une condamnation à mort prononcée par le Tribunal militaire d'Alexandrie et jamais commuée, et en même temps, il a été nommé citoyen d'honneur suisse par le canton de Soleure pour avoir collecté des chants populaires pendant son séjour à Granges. Ce tableau unit Silvestro Lega à Vincenzo Vela dans leur hommage à Mazzini et Cattaneo et dans l'influence que les deux artistes eurent l'un sur l'autre en partageant les idéaux du *Risorgimento* italien.

Mazzini passa en Suisse près de dix années. À Lausanne, en juillet 1834, il écrivit: «le concept de Jeune Europe, je le possédais déjà depuis longtemps, depuis l'époque où je recherchais les bases de la Jeune Italie... La Jeune Europe est pour moi tout le contraire de la division: elle exige le concours et l'association des intelligences; et des travaux d'application dans tous les domaines de l'activité sociale, des études approfondies, et concertées, autour des langues, des races, et des origines historiques pour trouver quelle mission cette nouvelle époque peut assigner à divers peuples et en déduire la future gouvernance européenne, qui n'aura sans doute rien à voir avec l'organisation monarchique actuelle. Elle exige la coopération des esprits qui, sans avoir à se préoccuper des aspects matériels de cette coopération, devraient veiller à la Direction générale du mouvement européen»⁵. En Suisse, il s'impliqua beaucoup pour organiser la Jeune Suisse.

Vela fut frappé par l'impact moral du serment de la Jeune Italie et de la Jeune Europe. Son *Spartacus* rappelle ces propos de Mazzini en réponse à certains esprits malintentionnés qui l'accusaient de mener la "politique du poignard": «Sainte était l'épée dans la main de Judith lorsqu'elle décapita Holopherne; saint le poignard qu'Harmodios couronnait de roses; sainte la lame de Brutus; sainte la dague du Sicilien au moment des vèpres; sainte la flèche de Guillaume Tell. Partout où la justice est morte et où un tyran nie et anéantit par la terreur la conscience d'une nation que Dieu a voulue libre, lorsqu'un homme, loin de toute haine et vile passion, et parce qu'il croit en la Patrie et en ce droit éternel qu'il incarne, se dresse face au tyran et lui crie: [...] 'je renverse cet édifice en te détruisant', dans cette stupéfiante manifestation d'égalité entre le maître des multitudes et un seul individu, je reconnais la main de Dieu.»⁶

La Jeune Europe fut créée à Berne le 15 avril 1834, mais la suite des événements étouffa cette initiative des Italiens, Polonais, Français, Allemands et Suisses. Parmi les signataires pour l'Italie, outre Mazzini, on retrouve Giacomo Ciani, le mazzinien de la Villa Ciani à Lugano.

Pour Mazzini, la Suisse qui n'avait ni maîtres, ni roi, était le modèle républicain à réaliser

en Europe. Il rêvait d'une Suisse étendue de la Savoie au Tyrol, une *République des Alpes* capable de se poser en médiatrice des tensions entre le nord et le sud de l'Europe. Or souvent, les autorités fédérales et cantonales, poussées par des intérêts locaux, et dénuées de véritable sens national, ont été tentées de céder aux pressions de l'étranger qui, comme un véritable fléau, s'abattait régulièrement sur elle, en provenance d'Autriche, de France, du Piémont, de Naples, de Russie, exigeant l'extradition de certains réfugiés, comme ce fut le cas pour Mazzini. De fait, Mazzini fut arrêté en mars 1836 et, en janvier 1837, il dut quitter la Suisse pour Londres. Malgré cela, il revint plusieurs fois clandestinement, et protesta vivement contre le gouvernement fédéral qui entravait sa liberté de circulation, au mépris de l'opinion même de ses citoyens, et en rupture avec les traditions de liberté et d'accueil des exilés. Voilà pourquoi Mazzini a déclaré: «J'aime la Suisse comme une seconde patrie.»

Lorsque Vincenzo Vela, déjà âgé, décida de démissionner de son poste à la Commission permanente des beaux-arts, le gouvernement italien le pria en vain de revenir sur sa décision «au nom de l'amour que vous avez toujours porté à notre pays.» Vela maintint sa démission, et expliqua: «Ce n'est pas par manque d'affection pour cette Italie qui a été pour moi comme une seconde patrie.»

La même expression, dans la bouche de ces deux hommes, Mazzini et Vela, confirme cette dimension fraternelle que le *Risorgimento* a su créer, de façon indélébile, entre l'Italie et la Suisse.

* *Giuliana Limiti*

Directrice honoraire des archives historiques de la Chambre des Députés italienne, professeure retraitée d'éducation comparée à l'Université de Rome.

Notes bibliographiques

- ¹ Voir ROMEO MANZONI, *Vincenzo Vela: l'homme, le patriote, l'artiste*, Ulrico Hoepli, Milan, 1906.
- ² Voir à ce sujet l'article de Marco Marcacci.
- ³ Cf STEFANIA SUMMERMATTER, *Vincenzo Vela, il patriota e l'artista*, in *Tracce svizzere in Italia*. Swissinfo, ch., 2012.
- ⁴ BARBIERA RAFFAELLO, *Lo Statuario della libertà: Vincenzo Vela (visitando la casa a Ligornetto)*, in *Ideali e caratteri dell'800*, Treves, Milan, 1926, p. 142.
- ⁵ In UMBERTO ZANOTTI BIANCO, *Mazzini, pagine tratte dall'Epistolario*, nouvelle édition sous la dir. de Mario di Napoli et Marco Debenedetti, Piero Lacaita editore, Manduria, 2012, p. 65.
- ⁶ In UMBERTO ZANOTTI BIANCO, *Mazzini*, p. 354.

Bibliographie

- GIUSEPPE MAZZINI, *La peinture moderne en Italie*, «London and Westminster Review», 1841.
- GIOVANNI VISCONTI VENOSTA, *Ricordi di gioventù. Cose vedute e sapute (1847-1860)*, Rizzoli, Fondazione gruppo credito Valtellinese, édition spéciale hors commerce, Milan, 2011.
- ROMEO MANZONI, *Vincenzo Vela: l'homme - le patriote - l'artiste*, Hoepli, Milan, 1906.
- M. CALDERINI, *Vincenzo Vela*, Turin, 1920.
- RAFFAELLO BARBIERA, *Lo statuario della libertà: Vincenzo Vela (visitando la casa a Ligornetto)*, in *Ideali e caratteri dell'800*, Treves, Milan, 1926.
- N.J. SCOTT, *Vincenzo Vela*, New York, 1979.
- G. CASANOVA, *Momenti di Vincenzo Vela*, Lugano, 1980.
- EMILIA MORELLI, *Emilio Visconti Venosta tra Mazzini e Cavour*, «Quaderni del Risorgimento», Milan, 1986.
- A. PANZETTA, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento*, Ed. V. Allemandi, Turin, 1989.
- Romantici e macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, Gênes, Palazzo Ducale, appartement du Doge, 21 octobre 2005-12 février 2006.
- «Arte e Storia», *Svizzeri a Torino*, numéro monographique, Torino Management, Turin, 2011.
- STEFANIA SUMMERMATTER, *Vincenzo Vela, il patriota e l'artista*, in *Tracce svizzere in Italia*, Swissinfo.ch, 2012.
- UMBERTO ZANOTTI BIANCO, *Mazzini, pagine tratte dall'epistolario*, nouvelle édition sous la dir. de Mario di Napoli et Marco Debenedetti, Piero Lacaita editore, Manduria, 2012. Collection d'Etudes méridionales fondée en 1925 par Umberto Zanotti Bianco.
- Fonds Vela, des archives fédérales de Berne.
- Musée Vincenzo Vela de Ligornetto: fonds épistolaire.

*Extrait de l'allocution du président de la République
Giorgio Napolitano lors de l'inauguration du monument
aux Victimes du travail*



Le président de la République Giorgio Napolitano découvre le monument aux Victimes du travail, au siège central de l'INAIL à Rome.

«Avec ce monument, nous honorons ceux qui meurent au travail, ceux qui bravent la mort simplement pour survivre, pour subvenir aux besoins de leur famille, pour contribuer par leur propre travail au bien-être de tous.

Vincenzo Vela est un sculpteur né dans le Tessin, il a vécu longtemps en Italie, c'est un patriote engagé en faveur de l'indépendance de l'Italie. Alors que nous nous apprêtons à fêter les 150 ans de notre État unitaire, c'est avec reconnaissance que nous devons nous souvenir de tous ceux qui se sont battus pour ce but historique.

Mais Vela l'artiste s'est aussi battu pour la promotion des droits et de la dignité du travail. Il avait en tête une Europe qui sache respecter et apprécier le courage des pauvres, protéger leur santé et leur vie.

Ce monument dénonce les conditions de travail déplorables pendant la construction du tunnel ferroviaire du Saint-Gothard. Ce chantier causa la mort de beaucoup de travailleurs, en grande partie italiens, soit à cause d'accidents ou des suites d'une très grave maladie professionnelle qu'on appelait l'"anémie du Gothard". En ce temps-là, les Italiens travaillant en Suisse étaient surtout des saisonniers, mais beaucoup d'entre eux s'y sont installés jusqu'à devenir des citoyens suisses.

Avec ce monument, nous voulons aussi saluer le travail italien au-delà des frontières de notre pays. Outre le bronze qui se trouve à Rome à la Galerie d'Art Moderne, une autre copie a été placée par les autorités suisses à l'entrée du tunnel sur le versant tessinois.

Ainsi, cette œuvre de Vela est aussi un hommage à tous les travailleurs d'Europe, morts dans leur patrie ou au-delà de ses frontières.»

Rome, 1^{er} mai 2008

Giorgio Napolitano



Le Musée Vincenzo Vela

par Gianna A. Mina*



Ci-contre:
Façade principale sud

Sur cette page:
Façade ouest

Le visiteur non averti ou le touriste qui traversent le petit centre de Ligornetto, entre deux rangées ininterrompues de maisons sombres, après avoir tourné à droite en direction de Clivio, se trouvent soudain devant une image en tous points inattendue: celle d'une grande et élégante bâtisse, qui se dresse solitaire sur une petite colline dominant le village. Logée au milieu d'un parc entouré d'un haut mur d'enceinte, elle témoigne d'un passé noble et singulier, si l'on en juge par la topographie du lieu. Le drapeau suisse flottant sur le petit balcon au milieu de la façade monumentale signale qu'il s'agit d'une institution fédérale, et aussi d'un lieu "actif", comme l'atteste le portail ouvert aux visiteurs qui souhaitent y grimper par un chemin en lacets. Après la fontaine et la petite grotte, on atteint bientôt l'imposante façade historiée de la maison qui constitue le Musée Vincenzo Vela.



Il est difficile de définir de façon univoque ce lieu extraordinaire, car il fut conçu pour assumer des fonctions multiples. Imaginé au départ comme résidence privée du sculpteur Vincenzo Vela (1820-1891) et de sa famille, cette maison devint dans un second temps son lieu de travail, et ce pendant les 25 dernières années de son activité. En outre, c'était aussi son musée privé et, surtout, un lieu de visite pour ses commanditaires et ses concitoyens. C'est d'ailleurs la preuve que, bien que d'origine modeste, Vincenzo Vela le Tessinois était devenu une figure respectée et estimée – malgré ses nombreux adversaires politiques – et un personnage public de premier plan.

Dans la typologie des maisons-musée – genre architectural très spécifique – le Musée Vincenzo Vela occupe une place de premier plan, et pas seulement à l'échelle de la Suisse. La maison a été conçue et réalisée

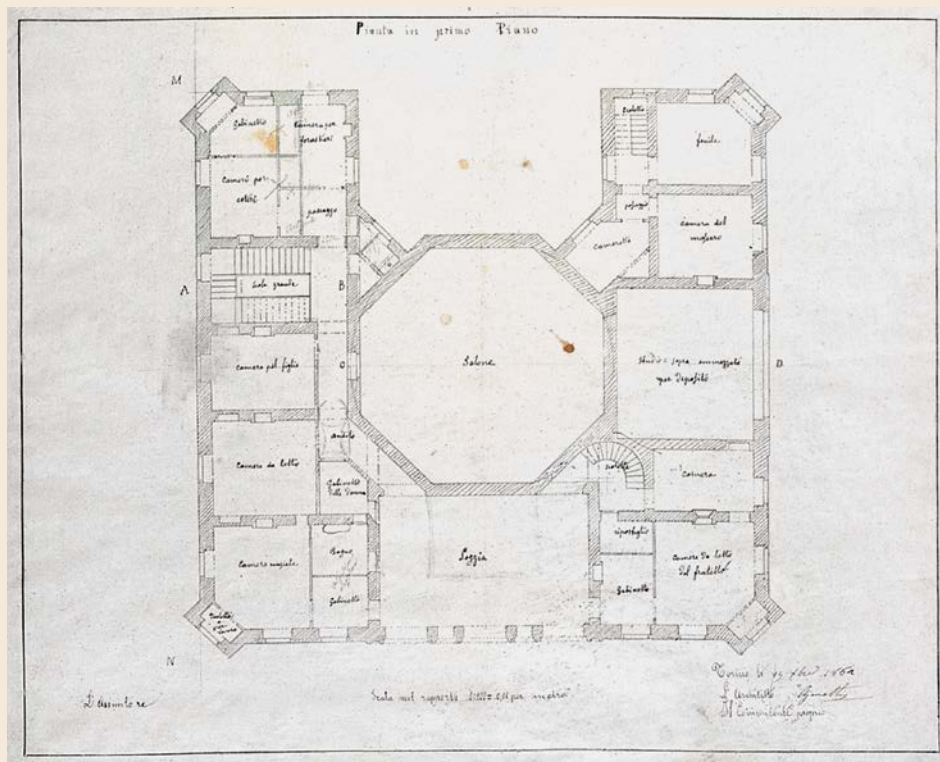
entre 1862 et 1865, puis léguée à la Confédération helvétique en 1892 par le fils de Vincenzo Vela, Spartaco (1854-1895), avec toutes les collections qui y étaient conservées¹. Elles se composent de plus de cinq mille pièces, entre autres plâtres, terres cuites, peintures, dessins, photographies d'époque, gravures et livres de la bibliothèque familiale. Le legs ne définissait pas l'usage qui pourrait être fait de la maison, mais il suggérait qu'elle soit transformée en musée public ou en académie d'art. Les autorités fédérales optèrent pour le musée: ouvert au public dès 1898, le Musée Vela (aujourd'hui Musée Vincenzo Vela) devint le premier musée du Tessin. Modifié plusieurs fois au fil des décennies, le bâtiment a été largement restructuré dans les années 1997-2001 sur des plans de Mario Botta qui, tout en conservant le plan et les volumes, l'a transformé en un musée "moderne" capable d'accueillir au mieux non seulement la collection permanente de plâtres monumentaux au rez-de-chaussée, mais aussi des expositions temporaires au premier étage et dans le parc alentour, qui complète de façon essentielle l'œuvre d'art totale voulue par Vela.

Pourquoi Vincenzo Vela, sculpteur à succès de la maison de Savoie et professeur estimé de l'Académie albertaine, voulut-il, à quarante ans à peine, se faire construire une maison de maître à la campagne (qui serait à la fois habitation, atelier et musée) dans son village natal de Ligornetto, si loin des centres urbains où s'écrivait l'Histoire² et où les innovations artistiques trouvaient un terrain plus fertile? Les raisons sont nombreuses, et pas toutes élucidées à ce jour. Lorsque le sculpteur acheta la parcelle sur la colline qui dominait le petit centre de Ligornetto, son projet était encore principalement d'y faire construire une résidence secondaire d'été, comme cela apparaît sur le plan d'origine conservé dans les archives: il s'agit bien d'une maison d'habitation, avec chambres en enfilade et cour intérieure. Le projet avait été confié à Cipriano Ajmetti, architecte des ducs de Gênes³, que Vela avait sans doute fréquenté à Turin et dont le langage architectural donnait à la bâtisse une touche aristocratique. Ce projet subit bien vite des modifications radicales de la main même de l'artiste, pour aboutir à un

ensemble sans précédent, et sans égal⁴. Aux espaces domestiques vinrent s'ajouter deux nouveaux éléments: au nord-est, l'atelier ouvert sur deux plans – espace "humide" pour le travail de l'argile et du plâtre – et, au centre, le grandiose salon octogonal, «salle des modèles», cœur idéal du bâtiment, en référence aux édifices sacrés à plan central. Au nord était prévue une cour pour l'arrivée des carrosses, au sud un vaste hall d'entrée tourné vers l'Italie et le village et donnant sur la partie aménagée du jardin. Les espaces intermédiaires accueillait le salon, la bibliothèque, un cabinet de dessin, une cuisine, une salle à manger et, au premier étage, les chambres à coucher, le tout dans un périmètre presque carré, ce qui produisait un bel effet. L'écart entre le premier et le second projet est dû à la décision de Vela de quitter pour toujours la capitale piémontaise qui, en 1867, était encore capitale de l'Italie. Avec la mort de son ami Cavour, il manquait à présent d'un soutien important. Dans l'Italie désormais réunie, le sculpteur suisse n'était plus un «patriote» mais un «étranger», et les commandes nationales étaient confiées de préférence à des Italiens. Au sommet de la gloire et en pleine possession de ses moyens, Vela ressent plus nettement le désir et le besoin de retourner dans sa pa-

trie, sa «petite Athènes» démocratique et libérale, pour y travailler plus librement et contribuer au débat sur l'instruction publique, sur l'enseignement du dessin dans les écoles cantonales et d'autres questions de nature sociale⁵. A Ligornetto, le sculpteur vécut donc vingt-cinq années de travail intense, consacré essentiellement à des commandes privées et à la maturation de ce chef-d'œuvre absolu de la sculpture du XIX^e siècle, *Les victimes du travail* (1883) – sorte de déposition du Christ en mode laïc –, réalisé hors de toute commande et inspiré par le même motif qui sous-tend ses plus grandes œuvres, à commencer par son chef-d'œuvre de jeunesse, le *Spartacus* de 1848.

Cet ambitieux projet architectural de *buen retiro* devait donc contrebalancer l'isolement géographique qu'impliquait ce déménagement à la campagne. Vincenzo Vela se préparait donc, avec un esprit proprement visionnaire, à créer à Ligornetto un lieu où accueillir amis, commanditaires et simples visiteurs⁶, non plus dans l'atmosphère créatrice de son atelier, comme il avait coutume de le faire à Turin, mais plutôt dans le salon central de sa demeure: sanctuaire de ses œuvres, présentées sur des socles et des consoles sur mesure, où étaient célébrés tout à la fois le génie de l'artiste et l'histoire



Cipriano Ajmetti,
Plan du 1^{er} étage de la
Villa Vela
encre de chine sur
papier

récente de l'Italie, que le sculpteur avait interprétée avec son talent⁷.

Tous les plâtres de jeunesse de Vela, même antérieurs à son glorieux exil turinois, ont été conservés. Ceci laisse à penser que, sur le modèle des célèbres ateliers milanais de Marchesi, Pacetti et Cacciatori, de Bartolini à Florence⁸ ou de Canova, Thorwaldsen et Tenerani⁹ à Rome, le sculpteur de Ligorretto cultivait depuis ses débuts l'envie de réunir un jour tous ses modèles dans un espace unique, ouvert au public¹⁰. Le fait qu'il ne manque aujourd'hui qu'une poignée de plâtres sur toute sa vaste production prouve avec quel soin il a veillé au stockage et au transport de ses fragiles modèles.

De nombreux journaux se hâtèrent de qualifier le cœur de la maison de «Panthéon Vela». Un panthéon italien érigé en

tombeau d'Antonio Rosmini exécuté pour Stresa (1858), le plâtre du splendide buste du Tasse pour Bergame (1864) et l'heureux monument au Corrège (1882) pour la ville de Correggio. Ce programme iconographique rappelle celui des façades de nombreuses académies d'art d'Europe. Associé aux portraits des grands acteurs de l'histoire italienne récente du salon octogonal, il donne à cette maison toutes les caractéristiques d'un "Walhalla italien" auquel Vincenzo Vela se sentait appartenir.

Avec le sens de l'à-propos qui était le sien, Vela a su capturer l'esprit de son temps et comprendre l'urgence qu'il y avait à témoigner et à célébrer ce moment important de l'Histoire. C'est ce qu'il choisit de faire, à titre individuel, en citoyen, refusant les voies d'une célébration pompeuse et solennelle, institutionnelle, au profit d'un lieu qui restera unique en son genre, de ce musée-maison (plus encore qu'une maison-musée), où les idéaux universels de liberté et de civilisation s'imposent à travers l'excellence d'une production artistique. S'il est vrai qu'il est parfois plus facile de percevoir une œuvre d'art dans toutes ses implications à l'intérieur de l'atelier de l'artiste, ici, l'aménagement de ce musée privé n'entrave en rien cette perception. Le salon octogonal central a gardé une certaine ambiance "atelier", avec l'agencement presque informel des plâtres et les murs couverts d'un simple enduit¹¹. En 1881, dix ans avant la mort de l'artiste, le salon fut ouvert au public par le maître lui-même. Un catalogue, rédigé par lui et publié la même année, servait de guide aux visiteurs toujours plus nombreux et moins familiers, deux décennies plus tard, des événements qui y sont célébrés¹².

territoire suisse (!) consacré non seulement à l'histoire de l'Unité – à travers la présentation de nombreux portraits de ses principaux protagonistes –, mais aussi aux "génies" italiens de la littérature, de la philosophie, des beaux-arts et des sciences, que l'on retrouve dans le programme iconographique imaginé par Vela pour les extérieurs. Dans les niches de la façade, de part et d'autre de l'entrée principale, le sculpteur fit mettre des copies des statues de Dante et Giotto et il exécuta deux médaillons avec les visages de Raphaël et Michel-Ange. Sur les pilastres de l'entrée principale, il fit poser deux bustes de Galilée et Christophe Colomb, tandis que sous la véranda de la maison du gardien – construite en 1880 en style chalet – deux fresques rondes représentent Titien et Léonard de Vinci. La célébration du génie italien se poursuit à l'intérieur de la maison avec le modèle du



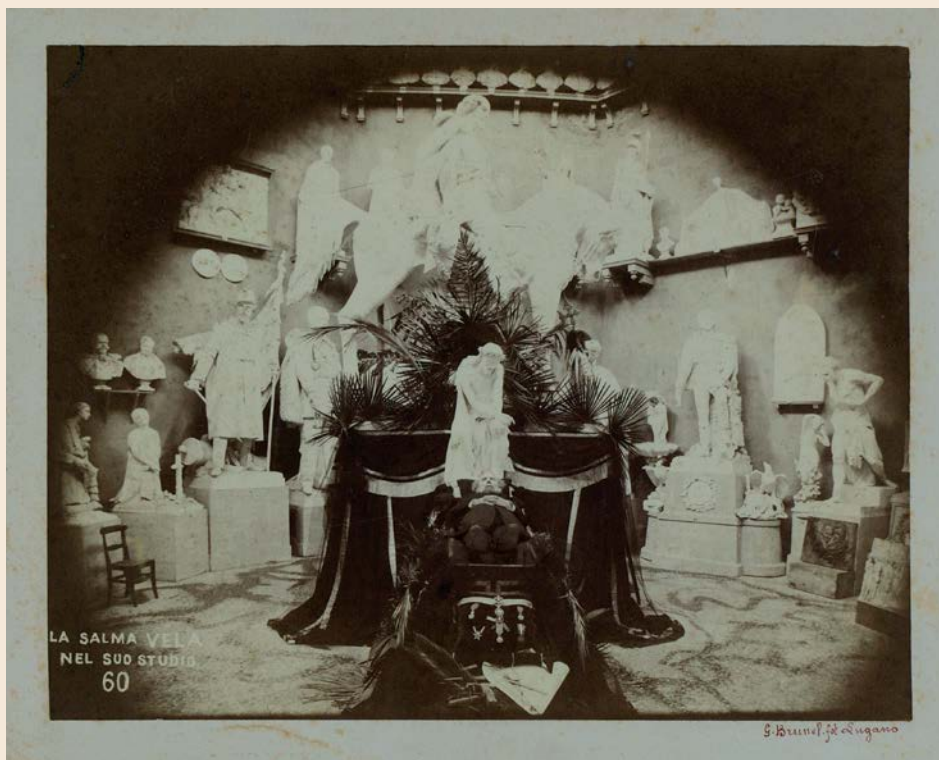
Musée
Vincenzo Vela

Ci-dessus:
Salon octogonal
(Salle I)

Ci-contre
La salle des
sculptures funéraires
(Salle XX)



Grato Brunel,
Villa Vela,
Salon octogonal
(Salle I).
*La dépouille de
Vincenzo Vela*
tirage albuminé
sur carton



Avec le legs à l'État, le "puzzle" mis en place par Vela était enfin complet: par ce biais, le musée-maison et ses collections étaient désormais assurés de passer à la postérité, en même temps que la gloire de leur concepteur. De par ce geste, le sculpteur reconnaissait à sa maison de Ligornetto le statut d'œuvre d'art à part entière¹³.

À la mort de l'artiste, le salon central se transforma durant plusieurs jours en mausolée du "Phydias de Ligornetto", pour accueillir le corps à la fois politique, artistique et physique de Vela. Une photographie prise quelques heures après son décès, survenu le 3 octobre 1891, témoigne de l'extraordinaire et surréelle mise en scène de sa dépouille, allongée sur un simple matelas au centre du salon et veillée par ses statues de plâtre, en particulier par *l'Ecce Homo* (1868). Ainsi disposé, le "créateur" s'identifiait avec ses créatures et confiait sa personne, à travers une installation conceptuelle d'une époustouflante modernité, à la mémoire collective et à la postérité.

* **Gianna A. Mina**

Historienne de l'art, directrice du Musée Vincenzo Vela et présidente de l'Association des musées suisses.

Notes bibliographiques

- ¹ Sur l'histoire du musée et sur ses collections, voir M. J. WASMER, *Le Museo Vela à Ligornetto*, Guide des Monuments Suisses, Berne, 2003; voir également le site du musée www.museo-vela.ch. Pour un approfondissement sur les collections, voir G. A. MINA (sous la dir. de), *Museo Vela. Le collezioni, scultura, pittura, grafica, fotografia*, Lugano, 2001. Sur la typologie de la maison-musée, voir les actes du colloque organisé au Musée Vincenzo Vela, sous la dir. de G. A. MINA ET S. WUHRMANN, *Tra universo privato e spazio pubblico. Case di artisti adibite a museo*, in «Casa d'artisti. Quaderni del Museo Vincenzo Vela», n°5, Ligornetto, 2011.
- ² Sur le sculpteur tessinois, voir surtout N. J. SCOTT, *Vincenzo Vela*, thèse de la New York University, 1978, New York-Londres, 1979; G. ZANCHETTI, *Vincenzo Vela scultore*, thèse de doctorat, Università cattolica del Sacro Cuore, Milan, 1998.
- ³ Sur Ajmetti et sur les plans de la villa, voir W. CANAVESIO, *L'edificio (dal 1862 al 1919)*, in G. A. MINA (sous la dir. de), *Museo Vela...*, op. cit., pp. 24-35.
- ⁴ Voir C. CELIO, *La casa museo di Vincenzo Vela a Ligornetto*, mémoire de maîtrise, Università degli studi de Florence, a.a. 1994-1995.
- ⁵ En 1877, Vela obtint de siéger au Grand Conseil tessinois dans le groupe des libéraux anti-cléricaux et à partir de 1881, il devint membre consultatif de la Commission cantonale pour l'éducation publique.
- ⁶ Il existe de nombreux récits, en général très positifs, de l'accueil qui était réservé aux visiteurs de la maison-musée. Voir G. ZANCHETTI, *Milano, Torino e Ligornetto: il Cicerone degli studi di Vincenzo Vela*, in G. A. MINA (sous la dir. de), *Museo Vela...*, op. cit., pp. 39-61. Voir aussi N. J. SCOTT, *Vincenzo Vela e la scultura americana del Secondo Ottocento*, in G. A. MINA (sous la dir. de), *Vincenzo Vela e l'America*, «Casa d'artisti. Quaderni del Museo Vela», n° 4, Berne, 2006, p. 14.
- ⁷ Le lien entre art et politique est une composante centrale dans l'oeuvre du Tessinois qui, durant toute sa fulgurante carrière de patriote et d'artiste, vécut et défendit l'idée d'un art engagé en faveur du progrès et de la liberté des peuples, et d'un artiste acteur direct de l'histoire. Ces idées, le sculpteur les exprima clairement dans son discours d'inauguration devant ses étudiants de l'Académie albertine, au début de l'année universitaire 1856.
- ⁸ Une photographie historique du Salon florentin de Bartolini figure dans la riche collection photographique de Vincenzo Vela.
- ⁹ On suppose que Vela a pu visiter l'atelier de Tenerani pendant son bref séjour romain de 1847.
- ¹⁰ Ce fut sans doute son premier grand succès critique et public, survenu en 1845 dans son atelier de la contrada Ciovasso à Milan, où il présenta sa statue de l'évêque Luvini, qui le convainquit de mettre en œuvre ce projet («... Pas un seul amateur d'art ne rata la visite à l'atelier du modeste jeune homme qui, ne sachant pas qu'il venait de réaliser un chef-d'œuvre, montrait à tous sa statue avec un air d'innocente surprise.», article de G. ROVANI, *Vincenzo Vela, scultore*, in *Lo spettatore industriale*, vol. II, pp. 242-245).
- ¹¹ À l'intérieur de la villa, l'atelier du maître à proprement parler, le «sanctuaire» comme l'avait surnommé Revon, se trouvait à l'est du salon, auquel il était relié par une ouverture permettant le passage des plâtres dans le musée, tandis que le dégrossissage et le travail des marbres, poussiéreux et bruyant, avait lieu dans un bâtiment à part, dans le parc.
- ¹² Catalogue des œuvres sculptées de Vincenzo Vela présentes dans la maison de Ligornetto, Milan, 1881.
- ¹³ Sur le legs, voir G. A. MINA, *Il Museo Vela e le sue collezioni*, in G. A. MINA (sous la dir. de) *Museo Vela...*, op. cit., pp. 11-23.

Musée Vincenzo Vela
Exposition temporaire
de peintures de la
collection (Salle X)



Sources

La recherche des citations pour les photos thématiques figurant dans le volet numérique du Rapport annuel 2012 a été effectuée par les soins de MYRIAM FACCHINETTI; elles sont tirées de l'ouvrage de DONATA MASSOLA, *Vincenzo Vela*, éditions Arte & Moneta, Lugano, 1983, à l'exception de celles figurant en pages 13 et 28, qui sont extraites de la correspondance personnelle de Vincenzo Vela.

Les images figurant dans le Rapport annuel 2012 proviennent du Musée Vincenzo Vela, Ligornetto.

En p. XLVIII, l'image qui montre le président italien Giorgio Napolitano au moment de l'inauguration du *Monument aux victimes du travail* provient de l'Archive historique de la Présidence de la République.

Copyright

© Museo Vincenzo Vela, Ligornetto,
Photos MAURO ZENI, SERGIO ANDREOLI.

Remerciements

Nous remercions la Direction et les collaborateurs du Musée Vincenzo Vela, Ligornetto et MAURO ZENI pour leur précieuse collaboration et les documents mis à disposition.

Remarques

Les textes reflètent l'opinion de leurs auteurs respectifs et n'engagent en aucun cas la responsabilité de la BPS (SUISSE).

La BPS (SUISSE) reste à la disposition des détenteurs des droits des photos dont les propriétaires n'ont pas pu être identifiés ou retrouvés afin de s'acquitter de ses obligations prévues par la loi.

SOUS LA DIRECTION DE
Myriam Facchinetti

RÉVISION DES TEXTES
Andrea Paganini
Professeur, écrivain, directeur des éditions «L'ora d'oro»

MAQUETTE ET MISE EN PAGE
Petra Häfliger
Lucasdesign, Giubiasco

TRADUCTION
Punto e Virgola
Zurich