



L'histoire et la géopolitique des arts

Michela Passini

► To cite this version:

Michela Passini. L'histoire et la géopolitique des arts. Le temps des Italies, Ecole Française de Rome, A paraître. halshs-03926893

HAL Id: halshs-03926893

<https://shs.hal.science/halshs-03926893>

Submitted on 7 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'histoire et la géopolitique des arts

Michela Passini

Produire « une histoire complète [de la peinture], comme l'Italie la veut »¹. C'est en ces termes que Luigi Lanzi énonce son objectif lorsqu'il écrit en 1809 la préface de sa *Storia pittorica della Italia*, ouvrage qui s'affirme rapidement comme une référence essentielle et reste – grâce aussi à l'éloge célèbre qu'en a fait Roberto Longhi – un classique au sein du canon de l'historiographie de l'art italien². Quatorze ans plus tard, en 1823, Leopoldo Cicognara publie une monumentale histoire de la sculpture – la *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia* – qui, si elle n'aborde pas exclusivement des artistes italiens, fait la part belle à l'Italie, exaltée dès le titre comme le berceau de la sculpture moderne, renaissant après la crise du Moyen-Âge³. À la différence de la peinture, avance Cicognara – qui se mesure implicitement avec la synthèse de Lanzi –, la sculpture attend toujours son historien, un érudit impartial et formé au contact direct des œuvres et des documents. De plus, écrire l'histoire de la sculpture est une tâche particulièrement délicate, dont la dimension éminemment politique n'échappe point au patriote qu'est Cicognara. « La sculpture est un art résolument italien », dit-il en introduction ; en faire l'histoire signifie donc contribuer à l'élaboration d'une identité esthétique dont le lecteur non spécialiste n'est souvent guère conscient et dont les érudits étrangers, auteurs des principales histoires de la sculpture alors disponibles, tendent, à ses yeux, à occulter l'excellence au profit des productions artistiques de leur propre pays.

Ces deux citations de Lanzi et de Cicognara circonscrivent un champ traversé par de profondes tensions : celui d'une historiographie de l'art italien produite par des savants qui, au seuil du XIX^e siècle, thématisent une Italie artistique avant l'existence d'une Italie politique. Les trajectoires des deux auteurs diffèrent cependant à bien des égards : Lanzi est

¹ Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, éd. Martino Capucci, Florence, Sansoni, 1968, 1, p. 6.

² La *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* paraît à Florence en 1782 (Florence, Nella stamperia di Ant. Gius. Pagani e Comp.), et est ensuite rééditée en 1795-1796 et en 1809 chez Remondini (Bassano). Cette troisième et dernière édition a été republiée par Martino Capucci (Florence, Sansoni, 1968-1974, 3 vol.). Toutes nos citations se réfèrent à cette édition. Roberto Longhi, « Proposte per una critica d'arte », *Paragone arte*, 1, 1950, p. 5-19.

³ Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, Venise, Picotti, 1813-1818, 4 vol. ; 2^e édition, Prato, Giachetti, 1823-1824, 8 vol. ; rééd. par Francesco Leone, Barbara Steindl et Gianni Venturi, Bassano, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2007, 8 vol.

un ecclésiastique au service du grand-duc Pierre Léopold de Toscane, pour lequel il réorganise la galerie des Offices ; Cicognara, son cadet de trente-cinq ans, recouvre des charges importantes dans le gouvernement de la République cisalpine de Turin et dirige l'Académie des beaux-arts de Venise à partir de 1808. Leurs œuvres sont l'expression de conceptions philosophiques, politiques et esthétiques de l'art italien fort différentes, voire, sur certains points, opposées⁴. La définition d'une Italie artistique est pourtant au cœur de leurs travaux. L'Italie est pour eux avant tout un objet d'étude, dont ils revendiquent ostensiblement l'unité en réaction contre le campanilisme des érudits locaux, trop enclins à exalter la primauté de la tradition artistique urbaine ou régionale qu'ils défendent. L'Italie constitue en second lieu leur principal horizon de réception : celui d'un public à former, auquel il est désormais nécessaire de fournir une histoire de l'art italien comparable à celle que Winckelmann a produit pour le monde antique⁵. L'Italie est enfin, pour les deux, le lieu d'une excellence dans le domaine des arts plastiques dont il est essentiel de mettre en avant l'ancienneté au moment où, en Europe, les différents savoirs sur les arts commencent à se structurer selon de nouveaux modèles de légitimité scientifique, axés sur des idéaux d'exhaustivité et de systématisme de l'information – que l'on songe aux grandes histoires globales de l'art produites à la même époque dans l'espace germanophone.

Mais comment concrètement construisent-ils cette Italie, ou ces Italies artistiques qui relèvent autant d'une volonté prescriptive et canonisatrice que de la matérialité d'une géographie culturelle ? Les œuvres de Cicognara et de Lanzi vont avoir une influence déterminante sur l'élaboration d'une histoire de l'art italien tout au long du XIX^e siècle et jusqu'au milieu du XX^e. Encore aujourd'hui, les historiens de l'art et les spécialistes d'histoire intellectuelle italiens les considèrent comme des travaux pionniers, et même comme le double acte de fondation d'une science historique de l'art en Italie⁶. Les deux ouvrages sont en effet étroitement liés, ils « font système »⁷ selon l'expression d'Arnaldo Bruni, non seulement parce qu'ils livrent presque simultanément les premiers aperçus synthétiques de

⁴ Massimiliano Rossi, « Pirronismo e scienza antiquaria. Lanzi e Cicognara », *Studi neoclassici*, 2, 2014, p. 199-202 ; Massimo Ferretti, « Da Lanzi a Cicognara. Geografia artistica e svolgimenti politici », dans Novella Barbolani di Montauto *et al.*, éd., *Arte e politica. Studi in onore di Antonio Pinelli*, Florence, Mandragora, 2013, p. 135-138.

⁵ Sur le rôle du modèle winckelmannien chez les deux auteurs : Stefano Ferrari, « La storia dell'arte tra permanenza e cesura : Cicognara e Winckelmann », *Studi neoclassici*, 2, 2015, p. 191-197 ; Chiara Gauna, *La Storia Pittorica di Luigi Lanzi. Arti, storia e musei nel Settecento*, Florence, Olschki, 2003, p. 127-128.

⁶ Ainsi Massimiliano Rossi (*Le fila del tempo. Il sistema storico di Luigi Lanzi*, Florence, Olschki, 2006) et C. Gauna (*La Storia Pittorica di Luigi Lanzi*, *op. cit.*)

⁷ Arnaldo Bruni, « Da Tiraboschi a Cicognara. La nascita della storiografia letteraria e artistica in Italia », *Studi neoclassici*, 2, 2015, p. 185-189.

l'histoire de la sculpture et de la peinture italiennes, mais également parce que le plus récent des deux textes – celui de Cicognara – s'est construit en fonction, mais aussi en réaction, par rapport au premier.

Quel est le périmètre à la fois matériel et idéal de leur Italie ? Comment s'organisent sa topographie stylistique, la distribution des œuvres et des courants en son sein, la géopolitique de ses centres et de ses périphéries ? Les deux auteurs conçoivent leurs ouvrages en fonction des attentes d'un public local, mais répondent aussi aux exigences d'une érudition internationale en train de définir ses propres centres d'intérêt et ses priorités ; ils ont des modèles, mais se positionnent aussi contre une série d'expériences historiographiques antérieures ou contemporaines. Quel est donc leur rapport aux Italies vues, construites et canonisées par des savants étrangers ? Comment, enfin, ont-ils contribué à la fabrication d'un canon de l'art italien qui, après l'Unité, a nourri les processus de patrimonialisation et de muséalisation d'œuvres d'art et de monuments ?

Pour essayer de répondre à ces questions, il conviendra de reconstituer la géographie artistique, et plus encore la géopolitique de l'art italien conçue par Lanzi et Cicognara, en replaçant leurs prises de position au sein du contexte historiographique qui a été le leur : une histoire de l'art non professionnelle, qui n'a pas encore connu les dynamiques d'institutionnalisation de la fin du XIX^e siècle, qui se nourrit d'une pluralité de savoirs sur les arts et de voisinages féconds avec d'autres disciplines – Lanzi a été un spécialiste reconnu des anciennes langues italiques et Cicognara est entre autres l'auteur de textes poétiques –, une histoire de l'art, surtout, qui est encore fortement déterminée par l'inscription urbaine de ses objets.

La mosaïque des Italies : écoles et courants stylistiques

Depuis le récit paradigmatique de l'art italien que sont les *Vies* de Giorgio Vasari, l'Italie artistique est une entité plurielle. La division en grandes *scuole* ou courants stylistiques – école florentine, vénitienne, romaine... – s'affirme ensuite définitivement dans la littérature artistique au XVII^e siècle. Le système des centres urbains semble alors dessiner un réseau d'écoles locales, caractérisées par des spécificités esthétiques dont les savants ont longtemps mis en avant le caractère irréductible. Si Cicognara renonce à cette grille de lecture pour privilégier une focale résolument nationale, Lanzi fait du critère à la fois spatial et stylistique des *scuole* le principe organisateur de son œuvre.

Dès les premières pages de sa *Storia pittorica*, Lanzi se positionne contre les travaux des érudits locaux, « qui regorgent d’invectives et d’apologies pour élever leurs artistes au-dessus de toutes les autres écoles »⁸. L’Italie est l’objet de son histoire, et non pas telle ou telle tradition figurative particulière. Lorsqu’il parcourt la péninsule au cours des années 1780 pour composer son histoire de la peinture, son objectif est précisément de se former, par la vision directe des œuvres d’art, un jugement aussi impartial que possible sur une matière habituellement abordée dans une perspective campaniliste. Mais son but est aussi de livrer une histoire synthétique – *una storia compendiosa*, selon l’expression dont il se sert en introduction – là où la littérature artistique italienne comporte un nombre imposant de guides et de monographies consacrées à des villes ou des régions. L’organisation de sa matière par écoles – conçues comme des aires d’influence stylistique, ancrées dans un territoire, dans des formes d’organisation politique et sociale, dans des réalités anthropologiques et culturelles spécifiques – lui permet de rendre compte de la diversité du paysage artistique italien sans retomber dans la fragmentation traditionnelle de la littérature encomiastique sur les villes. Antiquaire, Lanzi prépare, en parallèle de la *Storia pittorica*, un ouvrage sur les anciennes langues italiques⁹ : son activité d’historien de l’art s’est certainement nourrie du travail du linguiste, qui allie approches analytiques et synthétiques, en étudiant les variations locales de la langue, tout en s’efforçant de faire ressortir les constantes qui dominent son évolution. Ainsi, lorsqu’il s’attelle à l’histoire de la peinture italienne, la définition d’écoles locales paraît un outil particulièrement performant pour restituer la complexité des traditions stylistiques urbaines et régionales de façon systématique à l’échelle de la péninsule.

Lanzi reprend donc la division traditionnelle en écoles, qu’il articule toutefois de manière novatrice avec d’autres critères de classement de la production artistique. Il remplace ainsi la partition classique du territoire italien en trois ou quatre grandes zones d’influence – florentine, vénitienne et romaine puis, éventuellement, bolonaise – par une articulation beaucoup plus complexe et différenciée en quatorze écoles : florentine, vénitienne, romaine, bolonaise, milanaise, génoise, siennoise, ferraraise, parmesane, de Crémone, piémontaise, de Mantoue, de Modène et napolitaine. Les artistes appartiennent généralement à l’école au sein de laquelle ils se sont formés, ou qu’ils ont intégrée ensuite, en faisant évoluer leur style au gré du nouveau contexte. Ainsi, Lanzi inclut les peintres étrangers dans les écoles liées aux villes qui les ont accueillis. Si l’école est avant tout une notion stylistique – Lanzi définit les

⁸ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, op. cit., 1, p. 3.

⁹ Id., *Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d’Italia per servire alla storia de’ popoli, delle lingue e delle belle arti*, Rome, Pagliarini, 1789, 2 vol.

traits saillants de chacune en introduction des chapitres qui les concernent –, le critère politique est également central. C'est justement ce qui fait que, par rapport à Florence, Sienne constitue une école distincte et pas, par exemple, Pise.

Pour chaque école, Lanzi aborde, en trois temps, les origines, la phase de la maturité et de la perfection esthétique, enfin celle de la décadence et de l'involution, selon un schéma biologique de croissance, perfectionnement et déclin destiné à jouir d'une fortune considérable dans l'historiographie de l'art jusqu'au milieu du XX^e siècle. La même conception cyclique du temps de l'histoire et de l'histoire des arts préside à l'ordonnement des écoles au sein de l'œuvre, qui n'est pas géographique mais dépend d'une chronologie spécifiquement artistique. Comme les traditions artistiques locales naissent, se développent et se tarissent et qu'à un niveau plus global il est possible de les voir se succéder – lorsque l'école romaine « meurt », par exemple, ce sont les maîtres bolonais qui prennent le relais –, Lanzi aborde en premier l'école florentine, à laquelle l'on doit la « renaissance » de l'art après le Moyen-Âge, puis l'école siennoise, dont la floraison est presque contemporaine ; s'ensuivent l'école romaine et la napolitaine, l'école vénitienne, les écoles lombardes – Mantoue, Modène, Parme, Crémone, Milan –, les écoles bolonaise, ferraraise, génoise et enfin piémontaise. Cette histoire par villes et par régions s'ouvre sur le renouveau de la peinture opéré par Cimabue au XIII^e siècle, pour se clore sur les années 1770 : une actualité problématique, marquée par la perte de prestige et de centralité de l'art italien au moment où la France s'affirme comme le principal producteur de peinture en Europe.

Cette grille chronologique et topographique complexe permet avant tout d'éviter les écueils des deux modèles historiographiques alternatifs dominant jusqu'alors dans la littérature artistique : la perspective étroitement individuelle de la tradition prosopographique des vies d'artistes d'une part et, de l'autre, la fragmentation des matières typique des œuvres agencées selon le modèle des encyclopédies et des abécédaires. C'est par cette double contextualisation historique et géographique que Lanzi entend ériger l'histoire de l'art en discipline historique légitime, au même titre que l'histoire religieuse, politique ou littéraire¹⁰ : non plus une histoire des artistes, mais une histoire de l'*art* comme processus historique. La focale est donc résolument déplacée du canon des peintres les plus prestigieux, élaboré à la Renaissance, vers l'évolution historique de l'art italien dans sa globalité.

La pratique autoptique est le principal outil d'une telle histoire. Garantie – selon l'auteur – d'une plus grande objectivité, ce choix influe considérablement sur la topographie

¹⁰ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, op. cit., 1, p. 5.

de l'art italienne qu'il propose, car Lanzi privilégie les peintures conservées dans des lieux publics, plus facilement accessibles que celles appartenant à des particuliers et plus susceptibles par leur visibilité de déterminer des réorientations du goût et des tournants dans la technique ou l'iconographie. Sa *Storia pittorica* livre donc une cartographie virtuelle du patrimoine exposé et témoigne du paysage visuel des différentes villes à la fin du XVIII^e siècle.

Si Lanzi a codifié le système des écoles, conçues non seulement comme l'expression de constantes stylistiques mais comme des entités territoriales, Cicognara le remet en question et esquisse, dans son histoire de la sculpture, le profil d'une identité esthétique italienne unique. Pour le premier l'Italie est avant tout une réalité géographique, qui s'exprime sur le plan culturel par la diversité de ses écoles régionales, alors que pour le second c'est l'horizon ultime d'un art qui se voudrait national. C'est sur cet écart que se mesure l'un des tournants majeurs de la littérature artistique, et plus généralement de la culture italienne au seuil de l'époque contemporaine. Là où l'Italie de Lanzi est polycentrique, le discours de Cicognara est résolument polarisé selon le binôme contrastif « nous/les autres », qui va alimenter la rhétorique nationalisatrice du discours sur les arts des XIX^e et XX^e siècles¹¹ : la comparaison est ici déplacée vers l'extérieur, vers l'Europe, au sein de laquelle la sculpture italienne tient selon Cicognara une place d'absolue prééminence. Cette croyance en la supériorité de l'art italien détermine le périmètre et la structure de son œuvre :

« Ce n'est pas notre faute si, lorsque l'on porte le regard sur la production artistique des autres pays d'Europe depuis la Renaissance, on voit l'art italien exceller à tel point que les autres semblent briller d'un jour moins intense ; et l'on peut dire, sains crainte d'être injuste ou impartial, que l'Italie n'avait pas besoin de telles comparaisons pour se voir décerner une gloire qu'il serait fou de vouloir lui disputer et qui ne reçoit de notre plume un lustre plus grand que celui que lui attribuent à l'unanimité les savants et artistes européens »¹²

Travaillant sur la peinture – domaine dans lequel, aux yeux des acteurs de l'époque, la France est alors en train de dépasser une Italie en perte de vitesse –, Lanzi ne croit point à la primauté de l'art italien à l'échelle européenne. Si la géopolitique différente de leurs objets détermine la diversité des points de vue des deux savants, leur expérience politique tient aussi

¹¹ Michela Passini, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris, MSH, 2012.

¹² L. Cicognara, *Storia della scultura*, 2^e éd., op. cit., 1, p. 4 (toutes les citations se réfèrent à cette édition).

une place importante dans leur évaluation du rôle historique de l'Italie. Plus jeune que Lanzi, Cicognara appartient à une autre génération, celle qui a vécu l'épisode napoléonien comme une césure radicale et définitive dans l'histoire de l'Italie. Celle-ci, écrit-il non sans amertume, n'est alors qu'une simple dénomination géographique, désignant « cette partie d'Europe, dominée par les étrangers »¹³. Mais, en Italie comme dans l'espace allemand, la présence des troupes françaises et l'agressivité de la politique de spoliation initiée à la Révolution détermine l'essor d'une conscience patrimoniale nouvelle. Des milliers de peintures et de sculptures sont alors arrachées à leur lieu d'origine pour être envoyées en France, où elles intègrent des collections privées ou les premières collections publiques. Goethe parle à ce propos d'un « corps artistique » (*Kunstkörper*) dont les membres disloqués seraient les œuvres d'art dispersées. Cette notion va structurer le débat international sur le patrimoine italien et ses usages politiques¹⁴. L'œuvre de Cicognara porte la marque de cette prise de conscience de la spécificité d'un patrimoine, de son caractère indivisible et de son enracinement dans un territoire. Dans cette perspective, la notion d'« école » ne renvoie pas à une multiplicité fructueuse de traditions locales, comme chez Lanzi, mais revêt un sens péjoratif, en désignant plutôt une forme de particularisme qui s'oppose à l'unité de la culture nationale. Ainsi, à propos du Bernin, Cicognara observe par exemple qu'à son époque « la sculpture perdit même le peu de caractère national qui lui restait, toute divisée qu'elle était en écoles différentes »¹⁵.

Si Cicognara garde, dans son œuvre, une organisation par aires géographiques, ce qui l'intéresse est avant tout l'évolution historique de l'art italien dans sa globalité. Mis à part le premier tome, sur des questions historiques et méthodologiques d'ordre général, chaque volume de son ouvrage couvre une époque de l'histoire de la sculpture ; pour chacune, l'auteur aborde avant tout les artistes toscans, puis les vénitiens, les lombards, auxquels il associe souvent les napolitains et enfin la sculpture en dehors de l'Italie. À l'opposé de Lanzi, dont l'ouvrage aborde les phases du développement de chaque école séparément, c'est donc l'histoire, plus que la géographie de l'art italien, qui fournit l'ossature de son travail ; les différents regroupements d'artistes – toscans, vénitiens ou lombards – procèdent d'ailleurs moins d'un raisonnement sur les spécificités d'une topographie culturelle que d'une

¹³ *Ibid.*, 3, p. 201.

¹⁴ François-René Martin, « Le 'corps artistique' et le musée. Remarques historiographiques sur une notion goethéenne », dans Michela Passini, Pascale Rabault-Feuerhahn, éd., *La part étrangère des musées*, Paris, CNRS Éditions, p. 41-50 (*Revue germanique internationale*, 21, 2015).

¹⁵ M. Ferretti, « Da Lanzi a Cicognara », *op. cit.*, p. 135.

classification purement stylistique. L'effort de Cicognara pour restituer l'art italien comme processus historique se traduit en une narration fortement polarisée, qui voit s'affronter des protagonistes et des seconds rôles. Ce sont – nous le verrons – les artistes toscans qui tiennent chez lui une part d'absolu premier plan, ayant servi de guide à la nation entière lors du renouveau artistique et culturel du XIV^e siècle.

Géopolitique des maîtres anciens : centres, périphéries et déséquilibres territoriaux

« Plus que toute autre région italienne, la Toscane resta toujours le guide et fut pour ainsi dire l'initiatrice des arts en Italie, et c'est là qu'il y eut le plus grand nombre de maîtres distingués et reconnus par leur excellence »¹⁶. Si une telle défense de la primauté des sculpteurs toscans s'inscrit dans une tradition ancienne de la littérature artistique italienne, que l'on peut faire remonter à Vasari et à son récit de la renaissance des arts centré sur Florence, la position de Cicognara dépend aussi d'une réflexion de nature différente sur les rapports entre la production artistique et la vie civile. La sculpture – son principal objet d'étude – est avant tout un art officiel ; bien plus que la peinture, son essor dépend de la constitution de pouvoirs publics qui développent une politique symbolique d'envergure. En Toscane, puis dans d'autres régions italiennes, les princes et l'Église donnent à la production artistique une impulsion constante ; tel n'est pas toujours le cas, selon Cicognara, dans les autres pays européens, dont l'auteur diminue systématiquement l'apport, au point de s'attirer les critiques des savants français d'Émeric-David à Courajod¹⁷. C'est justement en réaction contre l'italocentrisme plus ou moins explicite de l'historiographie italienne, qu'en France et dans l'espace germanique s'élabore tout au long du XIX^e siècle une histoire de l'art national.

Les écoles toscanes tiennent une part de tout premier plan dans l'œuvre de Lanzi également. Celui-ci les aborde dans le premier volume de son ouvrage car ce sont les peintres florentins – et notamment Cimabue, Giotto et leurs élèves – qui ont refondé la « bonne » peinture après sa décadence et qui déterminent donc l'entrée en histoire de l'art italien. Mais si la centralité de l'art toscan est indiscutable chez les deux auteurs, leur manière de la construire est différente. Pour Cicognara, le primat toscan dans l'histoire de l'art est absolu et indiscutable au moins jusqu'au début du XVI^e siècle, lorsque Rome s'affirme comme capitale

¹⁶ L. Cicognara, *Storia della scultura*, op. cit., 4, p. 161.

¹⁷ Daniela Gallo, « La *Storia delle sculture* de Cicognara. Une polémique franco-italienne sous l'Empire et la Restauration », dans Olivier Bonfait et al., éd., *Curiosité. Études d'histoire de l'art en honneur d'Antoine Schnapper*, Prais, Flammarion, 1998, p. 229-237.

artistique sous l'impulsion des politiques culturelles ambitieuses de Jules II et Léon X ; pour Lanzi il est relatif. Ce dernier est trop attentif à la pluralité de voix et de styles de l'art italien, trop méfiant de toute célébration de gloire artistique locale – que l'on songe à son scepticisme vis à vis de la supériorité de Florence – pour souscrire à une telle représentation de la géographie artistique italienne. C'est en outre la relation aux sources qui est différente chez Lanzi et Cicognara. Celui-ci écrit sur un art à propos duquel personne n'aurait contesté le primat traditionnellement reconnu des toscans Nicola et Giovanni Pisano ; Lanzi, au contraire, se mesure à une vaste littérature émanant des autres régions italiennes et née en réaction contre la mythologie vasarienne de Cimabue et Giotto, qui faisait de Florence et de la Toscane le berceau des arts renaissants. Parmi ses principales sources on trouve les représentants d'une érudition artistique locale et localiste – les Malvasia, Boschini, Della Valle, Da Morrona... – valorisant les peintres de leurs villes, exaltant l'ancienneté et la supériorité de traditions esthétiques locales à leurs yeux méconnues dans le récit de Vasari. Dans les deux cas, toutefois, la reconstitution du territoire artistique italien est marquée par des « déformations » révélatrices des présupposés théoriques, de l'outillage conceptuel et des orientations politiques des auteurs.

Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg ont insisté sur les déséquilibres territoriaux qui caractérisent la topographie des écoles italiennes élaborée par Lanzi¹⁸. Il suffit en effet de parcourir la table des matières de la *Storia Pittorica* pour remarquer que l'Italie artistique, telle que Lanzi la conçoit, correspond en réalité au nord et au centre du pays. Le sud est représenté par la seule école napolitaine, considérée d'ailleurs comme une sorte d'annexe de l'école romaine. Une telle disparité de traitement est encore plus évidente si l'on s'arrête sur la place consacrée à chacune des écoles régionales. Si Lanzi alloue 300 pages à l'école florentine, 293 à l'école vénitienne, 280 à l'école romaine et 214 à l'école bolonaise, la production artistique des autres villes du nord et du centre occupe proportionnellement bien moins de pages : Milan 98, Gênes 73, Sienne 70, Ferrare 64. Parme, Crémone, le Piémont, Modène et Mantoue prennent une place encore moindre dans les volumes de la *Storia pittorica*. Les peintres de l'Italie méridionale quant à eux sont traités en 85 pages, ce qui représente un vingtième environ de l'ensemble¹⁹.

Ce comptage, réalisé par Castelnuovo et Ginzburg en 1981, n'avait pas fait l'objet, à l'époque, d'une traduction graphique. Celle-ci fait apparaître très clairement non seulement la

¹⁸ Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg, « Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, 1981, p. 51-72.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

déformation du paysage artistique italien que décrivent les deux historiens, mais on comprend également plus clairement la thèse qu'ils avancent dans leur analyse de la *Storia pittorica*. Ce qui émerge de façon particulièrement frappante est la ligne de fracture entre une Italie du centre et du nord, communale et polycentrique, dont les villes se caractérisent par une production picturale extrêmement abondante, et une Italie du sud, féodale et oligocentrique, où l'activité artistique a pris des formes différentes, que Lanzi n'a pas su recenser. Si une telle perception de l'espace artistique italien dérive de la formation de l'auteur, de sa pratique, des informations dont il pouvait disposer et des outils auxquels il pouvait faire appel, elle a néanmoins son fondement dans la réalité de la géographie culturelle du pays : « la 'distorsion' de Lanzi », concluent Castelnovo et Ginzburg « est *la* distorsion par excellence qui caractérise l'histoire picturale (et pas seulement picturale) de l'Italie »²⁰.

Les limites de l'approche et de la vision de Cicognara sont sensiblement les mêmes : une surreprésentation du nord et du centre et une méconnaissance relative de la production artistique des régions du sud qui incitent à s'interroger sur les critères de sélection des œuvres et des artistes. Que signifie cette sur-sélection du centre-nord chez les deux auteurs des plus importantes histoires de l'art italien du début du XIX^e siècle ? En d'autres termes, quel canon de l'art italien ont-ils légué à une historiographie en voie d'élaboration, qu'ils auront puissamment contribué à façonner ?

Ce qu'est l'Italie artistique : fabrication croisée d'un patrimoine

Tout au long du XIX^e siècle et pendant une bonne partie du XX^e, les ouvrages de Cicognara et de Lanzi vont constituer une référence essentielle pour les savants et amateurs italiens et étrangers qui se mesurent à la production artistique de la péninsule. C'est notamment la synthèse de Lanzi – portant sur la peinture, forme d'expression la plus prestigieuse et la plus reconnue – qui va s'affirmer comme un véritable classique, constamment repris par des historiens et critiques d'art, de Quatremère de Quincy à Stendhal, de Giovan Battista Cavalcaselle à Roberto Longhi et jusqu'à Carlo Ginzburg et Enrico Castelnovo. Ceux-ci s'attachent à en analyser les limites et les « distorsions » précisément parce qu'ils lui attribuent un rôle de pionnier dans l'élaboration d'une histoire et d'une géographie de l'art.

²⁰ *Ibid.*, p. 53.

Or les ouvrages de Lanzi et de Cicognara instituent un canon de l'art italien. Visant à produire des histoires à la fois complètes et synthétiques de la peinture et de la sculpture, les deux savants livrent à leurs lecteurs un aperçu des œuvres qu'ils considèrent comme les plus représentatives de chaque maître, école, courant stylistique, ville, région. C'est un travail de sélection imposant, dont les critères sont rarement explicités, mais qui est au cœur de la fabrique patrimoniale. La démarche de Lanzi est, de ce point de vue, d'autant plus intéressante qu'il s'exprime en introduction sur l'un des principes qui ont présidé à ses choix. Sa *Storia pittorica* traite des artistes les plus reconnus au même titre que de maîtres secondaires²¹. C'est là un élément d'une grande modernité : son travail se veut une étude documentée du développement d'une technique et d'une série de moyens d'expression ; l'inclusion dans le corpus ne se fonde donc plus sur des critères exclusivement esthétiques, mais sur la valeur de position des artistes en vue de la reconstitution d'un processus historique. Pour écrire l'histoire de la peinture, avance Lanzi, il est nécessaire de savoir prendre en compte les artistes les plus excellents comme les « mineurs » : les œuvres de ceux-ci, bien qu'« imparfaites », peuvent éclairer un procédé technique, témoigner d'une iconographie, de spécificités stylistiques. Si, avec Roland Recht, on reconnaît dans l'abandon d'une esthétique normative et dans l'élargissement de la focale à des productions traditionnellement considérées comme marginales l'une des conditions de la genèse d'une *histoire* de l'art²², on a là sans doute l'une des tout premières manifestations d'une telle science historique de l'art en langue italienne. Le choix de Lanzi va avoir des conséquences de poids dans l'élaboration de son ouvrage et dans l'image du patrimoine italien qu'il véhicule. Inclure les œuvres moins prestigieuses – moins « parfaites » selon les critères esthétiques de l'époque – pour donner à voir le développement historique de la peinture, signifie ouvrir la voie à une prise en compte à nouveaux frais de tout ce qui précède, ou qui suit, les phases classiques et habituellement valorisées d'une telle histoire. Cela signifie notamment faire place aux « primitifs », les peintres des siècles qui précèdent la Renaissance, dont la redécouverte doit beaucoup aux travaux de Lanzi.

L'étude de leurs œuvres est l'un des apports les plus intéressants du travail de Lanzi et également l'un des traits qui distinguent son livre au sein de la production historiographique européenne contemporaine. Chez lui la réévaluation des primitifs s'inscrit dans le contexte d'une redécouverte rationaliste et érudite du Moyen-Âge. C'est un processus distinct de

²¹ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, op. cit., 1, p. XII.

²² Roland Recht, *À quoi sert l'histoire de l'art*, Paris, Textuel, 2006.

l'engouement romantique et catholique pour les peintres préraphaélites, représenté en France par Rio, dans l'espace germanophone par les frères Boisserée entre autres. Lanzi y vient par la pratique muséale. Dès 1775, le savant réorganise les collections du grand-duc de Toscane, et notamment sa très riche collection de peintures médiévales. C'est alors que la grille géochronologique dont il se servira dans sa *Storia pittorica* s'impose à lui comme l'outil d'un ordonnancement cohérent, alliant la synchronie du développement des différents écoles et la diachronie de l'évolution des moyens d'expression au sein de chacune d'entre elles.

Les œuvres de Lanzi et de Cicognara cristallisent le système historique des arts italiens sur lequel se fonde – ou contre lequel réagit – une grande partie de l'historiographie italienne et européenne au XIX^e siècle. C'est un récit dominé par l'âge d'or de la Renaissance, précédée par une phase de préparation et d'affinement des possibilités expressives – celle des primitifs en peinture et des premiers sculpteurs toscans autour de Nicola et Giovanni Pisano – et suivie par une période de consolidation des pratiques chez Lanzi et d'involution plus ou moins généralisée chez Cicognara. Ce dernier, très critique à l'égard du baroque, voit la sculpture italienne retrouver sa grandeur avec Antonio Canova, auquel il consacre de dernier tome de son ouvrage.

La deuxième décennie du XIX^e siècle voit s'imposer, dans l'écriture d'une histoire de l'art, la ligne Sérour d'Agincourt-Cicognara, autrement dit une conception du travail historien centrée sur la reconstitution de l'évolution organique de l'art, qui traverserait des phases de déclin et de renaissance²³. L'organisation chronologique prend le dessus sur la géographie. Celle-ci n'est pourtant jamais véritablement négligée par les savants et même si elle est pratiquée de façon moins explicite et programmatique, elle va avoir un rôle prépondérant dans la structuration intellectuelle et dans l'institutionnalisation de l'histoire de l'art en Italie. L'approche par écoles est au cœur d'un ouvrage capital pour le développement de la discipline en Italie, l'histoire de la peinture que Giovan Battista Cavalcaselle publie en 1871²⁴. Celui-ci reprend clairement de Lanzi, auquel il rend hommage, l'ossature géochronologique de la *Storia pittorica* et développe considérablement son enquête sur les premiers peintres « italiens ». Au XX^e siècle, Roberto Longhi doit entre autres à Lanzi son intérêt pour les centres apparemment « mineurs » de la peinture italienne – la Lombardie,

²³ C. Gauna, *La Storia pittorica di Luigi Lanzi*, op. cit., p. 207.

²⁴ Exilé à Londres, Cavalcaselle publie son histoire de la peinture en anglais, en collaboration avec Joseph Archer Crowe, *History of Painting in North Italy : Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, Londres, Murray, 1871, 2 vol. ; Donata Levi, *Cavalcaselle, il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1988.

l'officina ferrarese... –, son attention à l'inscription territoriale des styles, ainsi que son penchant pour les phases les moins reconnues de la production artistique. « À l'époque », écrit-il en évoquant les années 1900-1910 « travailler sur le XVII^e et le XVIII^e siècles italiens était quelque chose d'insolite, d'aventureux même et celui qui s'attelait à ces recherches avait l'illusion de vivre au XIX^e siècle : c'était toute la tradition critique qui s'était éteinte avec Lanzi, avec laquelle il fallait bien renouer un dialogue »²⁵.

L'écriture de l'histoire de l'art en Italie verrait-elle s'alterner des phases d'intérêt pour les deux grands modèles que représentent Cicognara et Lanzi ? Pourrait-on distinguer de moments forts de reprise de l'historiographie nationale de l'un et de l'approche spatiale de l'autre ? Quoi qu'il en soit, l'histoire de l'art post-unitaire de Cavalcaselle, de Venturi, de Longhi, attentive à la géographie des centres italiens, alimentée par un sens aigu de l'historicité de ses objets, doit beaucoup à ces deux auteurs – auxquels elle ne cesse de revenir sous la forme de l'hommage ou de la reprise critique –, qui ont ouvert des voies pour penser l'italianité de l'art, son articulation à la fois à la sphère du politique et à la matérialité de ses territoires.

²⁵ Roberto Longhi, *Officina ferrarese*, Milan, Mondadori, 1995 [1934], p. 34.

Bibliographie

Lanzi, Luigi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* (1782), *terza edizione corretta ed accresciuta dall'autore*, Bassano, Presso Giuseppe Remondini e Figli, 1809, rééd. Florence, Sansoni, 1968-1974, 3 vol.

Cicognara, Leopoldo, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt* (1813-1818), *seconda edizione riveduta ed ampliata dall'autore*, Prato, Giachetti, 1823-1824, 8 vol. ; rééd. Bassano, Istituto di Ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2007, 8 vol.

Castelnuovo, Enrico, Ginzburg, Carlo, « Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, 1981, p. 51-72.

Ferretti, Massimo, « Da Lanzi a Cicognara. Geografia artistica e svolgimenti politici », dans *Arte e politica. Studi in onore di Antonio Pinelli*, éd. Novella Barbolani di Montauto et al., Florence, Mandragora, 2013, p. 135-138.

Gallo, Daniela, « La *Storia delle scultura* de Cicognara. Une polémique franco-italienne sous l'Empire et la Restauration », dans *Curiosité. Études d'histoire de l'art en honneur d'Antoine Schnapper*, éd. Olivier Bonfait et al., Paris, Flammarion, 1998, p. 229-237.

Gauna, Chiara, *La Storia Pittorica di Luigi Lanzi. Arti, storia e musei nel Settecento*, Florence, Olschki, 2003, p. 127-128.

Martin, François-René, « Le 'corps artistique' et le musée. Remarques historiographiques sur une notion goethéenne », dans *La part étrangère des musées*, éd. Michela Passini, Pascale Rabault-Feuerhahn, Paris, CNRS Éditions, p. 41-50 (*Revue germanique internationale*, 21, 2015).

Passini, Michela, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris, Maison des Sciences de l'homme, Centre allemand d'histoire de l'art, 2012.

Rossi, Massimiliano, *Le fila del tempo. Il sistema storico di Luigi Lanzi*, Florence, Olschki, 2006.

Savoy, Bénédicte, *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, Paris, Maison des Sciences de l'homme, Centre allemand d'histoire de l'art, 2003.