



Perspective

Actualité en histoire de l'art

4 | 2008

Périodisation et histoire de l'art

L'art italien et sa périodisation selon Giovanni Previtali et Ferdinando Bologna

Orietta Rossi Pinelli



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2675>

DOI : 10.4000/perspective.2675

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2008

Pagination : 671-682

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Orietta Rossi Pinelli, « L'art italien et sa périodisation selon Giovanni Previtali et Ferdinando Bologna », *Perspective* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 11 avril 2018, consulté le 04 août 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2675> ; DOI : 10.4000/perspective.2675

L'art italien et sa périodisation selon Giovanni Previtali et Ferdinando Bologna

Orietta Rossi Pinelli

Quelques réflexions sur la périodisation de l'art en Italie

Les questions les plus discutées, ou qui reviennent en tout cas le plus souvent dans les périodisations de l'art italien, de manière explicite ou implicite, peuvent schématiquement se ramener à deux. La première consiste à savoir *quand, où et s'il* faut faire commencer l'histoire d'un art reconnaissable comme « italien », et porte sur la légitimité de l'expression « art italien », qu'il faut peut-être remplacer par « art en Italie » ; la seconde revient à se demander s'il est opportun, nécessaire ou erroné d'attribuer un rôle central aux moments d'innovation et de rupture¹. Si la première demeure étroitement liée à l'histoire tourmentée de la Péninsule, la seconde implique, à n'en pas douter, des choix méthodologiques qui vont bien au-delà des frontières nationales. Entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, deux célèbres chercheurs italiens, Giovanni Previtali et Ferdinando Bologna, tous deux formés à l'école de Roberto Longhi, abordèrent ces problèmes fondamentaux dans deux volumineux essais antithétiques. Le premier, par ordre chronologique, est celui de Giovanni Previtali intitulé « La periodizzazione della storia dell'arte », qui ouvre la *Storia dell'arte italiana*, une ambitieuse collection publiée aux éditions Einaudi à partir de 1979, dont Previtali dirigea les quatre premiers volumes². Le second essai, de toute évidence écrit à chaud, juste après la parution de celui de Previtali, et signé Bologna, constitue le premier volume d'une autre série monumentale, promue par les éditions UTET et intitulée *Storia dell'arte in Italia*, dont le premier tome parut à Turin en 1982, sous le titre *La coscienza storica dell'arte italiana*³.

Les questions définies plus haut ont sans doute une origine très ancienne, mais elles ont pris au XX^e siècle une physionomie bien définie et provoqué de nombreuses polémiques. Il me semble plausible d'attribuer une certaine responsabilité à Heinrich Wölfflin et à son essai *L'art classique : initiation au génie de la renaissance italienne* (1899) dans la formalisation du débat sur la nature de l'art « italien »⁴. Ce fut lui en effet qui, s'appuyant en partie sur le célèbre ouvrage de Jacob Burckhardt sur la Renaissance (1860)⁵, en vint à définir le parcours essentiellement classiciste du « sentiment de la forme » italien et, à l'opposé, celui, « expressionniste », de l'Allemagne, comme une sorte de vocation métahistorique des deux cultures figuratives⁶. On vit alors apparaître une tendance à un nivellement unitaire du caractère complexe et articulé de l'art italien, souvent sous-tendue par des présupposés de nature idéologique. Les vicissitudes de l'unité italienne puis, au XX^e siècle, certains courants nationalistes identitaires, contribuèrent à la favoriser. Pourtant, c'est justement l'héritage intellectuel d'Adolfo Venturi, fondateur, en Italie, de l'histoire de l'art comme discipline universitaire, qui donna naissance à deux écoles dominantes, nettement opposées⁷.

La première, dans la lignée de la tradition allant de Luigi Lanzi⁸ à Giovanni Battista Cavalcaselle⁹ et à Pietro Toesca¹⁰, a pour principal représentant Roberto Longhi¹¹. Celui-ci s'orienta résolument vers l'étude des cultures locales, du rapport entre les zones géographiques de production, en évitant avec soin toute tentation d'esprit de clocher et en



1. Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, III, p. 244-245 : « Il tardo manierismo a Roma » illustré par le jardin de Bomarzo, des œuvres de Frederico et Taddeo Zuccari.

à la région et à la nation, à la géographie et à l'ethnographie, pour se concentrer sur le style. Il n'est en effet licite de parler d'art national, au sens d'activité artistique d'un peuple, que pour un nombre restreint de nations, celles dont le nom correspond à un style, à une civilisation artistique nouvelle, et non pas pour les nombreuses autres, qui donnèrent pourtant naissance à des artistes de génie. Le problème de la situation de l'Italie dans le domaine des arts figuratifs se pose donc en ces termes : a-t-elle un style nouveau, et, si oui, lequel ?¹². Il en découlait ainsi une « unité » stylistique transcendante, essentiellement picturale, car, à en croire Venturi, l'architecture et la sculpture ont des racines gréco-romaines trop fortes. La synthèse de la perspective et de la couleur produisit « l'élément nouveau, jusqu'alors inconnu, le ton », soit le principe en vertu duquel, à partir de Giorgione et de Titien, on parvint à « donner forme à la couleur, ce qui est bien autre chose, et même le contraire, que de colorer une forme »¹³. Dans cette optique, l'Italie aurait, à partir du XVI^e siècle, imposé son modèle à toute la peinture européenne. En 1972, dans un essai de la *Storia d'Italia* publiée par Einaudi, Giulio Carlo Argan et Maurizio Fagiolo réaffirmaient cette prise de position : « on considère d'ordinaire que le concept de forme permet de définir la totalité de l'art italien ; il s'agit de la constante classique qui sous-tend, pour au moins quatre siècles, toutes les variantes locales et les mutations temporelles »¹⁴. Le manuel d'histoire de l'art écrit par Argan reprenait cette vision unitaire (fig. 1).

Deux prises de position aussi différentes quant aux choix historiques et critiques impliquaient aussi des méthodes diverses de périodisation : par sauts et par fractures, à la recherche d'une ligne unitaire en substance classique, ou bien au contraire par tissus contigus et articulés, générateurs de nouveautés synchroniques, voisines ou éloignées dans le temps. Toujours est-il qu'à la fin des années 1970, le débat sur la périodisation opposa deux héritiers reconnus de la même tradition venue de Longhi : Previtali et Bologna.

La périodisation selon Giovanni Previtali (1979)

« Philologue aux papiers en règle [...] toujours prêt à réexaminer son statut professionnel »¹⁵ en fonction d'une mise à jour méthodologique continue, Previtali se déclare d'emblée convaincu qu'on peut parler d'un « art italien » et donc établir sa date et son lieu de naissance, tout en admettant, dès les premières lignes de son essai, que même si l'idée que « l'histoire de l'art italien est l'histoire d'un certain nombre de productions à l'intérieur

se montrant attentif à saisir les moments où une certaine ligne unitaire s'était incarnée visuellement grâce à des échanges et à des interférences. Il en vint ainsi à tracer la carte d'une géographie historique et artistique centrée sur les influences, les emprunts, les refus, selon une projection dynamique, ancrée dans des lieux bien définis. La seconde école a pour fondateur Lionello Venturi, le fils d'Adolfo, très lié aux esthétiques françaises de la « pure visibilité » ; dans sa leçon inaugurale prononcée en 1915 à l'Université de Turin, il se posait explicitement le problème de la primauté du style : « Pour la définition du critère historique de l'art, il faut [...] atténuer l'importance accordée jusqu'ici

de frontières bien définies » peut apparaître comme « apparente évidence, elle suscite plus de problèmes qu'elle n'en résout »¹⁶. On ne peut adopter une telle définition que si les termes « art » et « italien » gardent le statut de contenants vides et qu'on s'en tient à déplacer la discussion sur le plan géographique.

Selon Previtali, « Seule la description historique des caractères spécifiques de l'art italien peut nous donner, tout à la fois, sa définition et la clef pour la solution du problème de son origine [...] et de sa continuité »¹⁷. Il analyse le témoignage des premiers auteurs à s'être posé le problème de l'identité de la production artistique de la Péninsule et adopte leur position : « ceux qui furent les premiers à réfléchir sur les objets constituant cet art qui sera par la suite appelé italien, de Dante Alighieri, à Giovanni Villani, de Lorenzo Ghiberti à Giorgio Vasari, ne se sentirent nullement obligés de remonter aux origines de l'art, mais seulement à un moment précis de l'histoire de notre pays, le temps de Guido Guinizelli et de Guido Calvacanti, de Cimabue, d'Oderisi, de Giotto et de Franco Bolognese, de Nicola Pisano et d'Arnolfo »¹⁸. Previtali est convaincu de l'existence d'une continuité territoriale et il affirme que « Le rôle de l'historien ne consiste pas à définir des caractères constants et immuables, mais des continuités reliées entre elles et identifiables. En d'autres termes, admettre que l'art italien a changé dans le temps ne signifie pas en méconnaître l'existence. [...] Ce qui, en termes de périodisation, signifie ne pas se limiter au problème des origines (et de la fin éventuelle) d'un art italien, mais de l'élargir à l'articulation interne, dans le temps et dans l'espace, de l'objet historiographique choisi »¹⁹. Il est significatif que l'auteur défende la nécessité de parler d'« art italien » plutôt que d'« art en Italie », car dans le second cas, il faudrait prendre en considération des réalisations artistiques, comme les métopes de Sélinonte, les mosaïques de Ravenne ou l'art roman de la vallée du Pô, certes de très haut niveau, mais « ce n'est pas au VI^e siècle avant J.-C., ni au VI^e siècle après, ni au XII^e qu'ils entrent dans l'art italien, mais à partir du XVIII^e siècle, quand les Italiens de la décadence les redécouvrent et les intègrent à leur conscience nationale »²⁰. Previtali reconnaît aux *Principes fondamentaux* de Wölfflin (1915) le mérite d'avoir contribué à établir la centralité de l'aspect stylistique comme vecteur de la périodisation à laquelle il attribue une valeur herméneutique opératoire²¹. Ce qui l'intéresse le plus, dans sa recherche du moment d'apparition d'un art italien, est la possibilité de mettre en avant toute mutation stylistique particulière marquant une prise de distance envers la tradition byzantine.

Après une introduction en substance si peu dogmatique, on ne s'attendrait pas à une affirmation aussi péremptoire que celle introduisant le paragraphe intitulé « Les premiers pas de l'histoire de l'art italien » : « L'art italien, lui, prend naissance dans une autre 'marche', la Toscane, au moment où se produit, solution nouvelle, la synthèse de la continuité antique (byzantine) et de l'innovation barbare (gothique). [...] Pour que l'on puisse réellement parler d'un art italien, il faudra finalement attendre les solutions proposées par Giotto et par les artistes de sa génération »²² (fig. 2). À leur époque, on voit aussi se former un langage architectural gothique, mais qui présente des caractéristiques spécifiques (Sienne, Orvieto et Florence), très éloignées de « l'esprit français »²³. Ce fut par ailleurs un moment révolutionnaire pour l'histoire de l'économie. Entre 1290 et 1320, Florence joua en Europe un rôle d'avant-garde, en sa qualité de grande métropole commerciale, bancaire et manufacturière. Bien que Longhi ait soutenu que le *Trecento* avait été le plus grand siècle de l'art italien, Previtali accepte d'attribuer une date antérieure, entre la fin du XIII^e et le

2. Giovanni Previtali, « La periodizzazione della storia dell'arte » dans *Storia dell'arte italiana*, I, *Materiali e problemi*, Turin, 1979, fig. 4-5 : Giotto, *San Giovanni*, vers 1290, Florence, Santa Maria Novella et atelier de Nicolas Pisano (fra Guglielmo?), *Madone*, vers 1290, Berlin-Dahelm, Musée.



4. Giotto, San Giovanni (reliquet de Cividale), c. 1290, Florence, Santa Maria Novella.



5. Scultura di Nicola Pisano (fra Guglielmo?), Madonna, c. 1290, Berlino Dahelm, Museo.

début du XIV^e siècle, à de nombreux chefs-d'œuvre traditionnellement situés au cœur du *Trecento*. Il en découle la recherche récurrente, dans les pages de son essai, d'une correspondance entre le dynamisme, l'innovation ou la stagnation de l'art, et des phénomènes analogues dans le domaine de l'histoire économique. Previtali, ouvertement marxiste, comme tant d'intellectuels italiens des années 1970 et 1980, manifeste ainsi une préoccupation en parfait accord avec son choix idéologique, comme son refus de retracer – en historien de l'art – une histoire des idées sur l'art, ou en tout cas une histoire trahissant ses aspects matériels constitutifs (qu'il identifiait dans le style des œuvres).

Le schéma de périodisation qu'il propose est donc fortement conditionné par une stricte dichotomie entre innovation et stagnation, ainsi que par un besoin irréprouvable d'émettre des jugements d'approbation ou de condamnation. Une telle attitude était aussi le lot d'historiens de l'art ayant reçu une autre formation, comme Argan lui-même, un ancien élève de Lionello Venturi, qui aimait voir dans les innovations de véritables ruptures. Ce modèle historiographique ne mène pas très loin, car l'alternance de phases dynamiques et de phases régressives n'aboutit ni à une compréhension des causes, ni à un enrichissement du savoir. Je suis d'autant plus désolée de le dire que dans d'autres écrits, Previtali a contribué à ouvrir d'extraordinaires horizons et laissé des travaux inoubliables. Même sur le plan de la périodisation, un livre aussi fondamental que *La Fortune des Primitifs* (1964), dans sa scansion par siècles et sa stricte adhésion à « un enchevêtrement sans limites d'absolus implicitement ou explicitement liés », se rejoignant pour former une « galaxie en perpétuelle métamorphose et en perpétuel mouvement », constitue de fait un exemple de périodisation décidément exemplaire²⁴. Pour revenir à son essai, la phase des débuts de l'art italien y est donc localisée en liaison avec l'évolution des langages artistiques, durant les trente années allant de la fin du XIII^e au début du XIV^e siècle, à Florence et à Sienne. Ce glorieux moment est suivi d'une alternance de phases régressives et de nouvelles accélérations novatrices. À ce propos, Previtali ne partage pas l'opinion, communément admise, selon laquelle la longue survivance d'un style doit être considérée comme une preuve de la grandeur de son inventeur. Il pense au contraire qu'une telle survivance dissimule une capacité de renouvellement limitée, un affaiblissement de la dynamique sociale, une crise de stagnation : « Si le dynamisme socio-économique se maintient après la mort du maître, celui-ci, aussi grand soit-il, sera 'dépassé' (c'est le cas de la séquence Bellini-Giorgione-Titian). Si la domination d'un style se prolonge, c'est qu'au contraire, selon toute probabilité, il y a marasme »²⁵. Ce modèle quelque peu mécanique et risqué conduit Previtali à affirmer plutôt qu'à expliquer pourquoi le cœur du *Trecento* correspond à une phase de stagnation, de « mécanisation des processus d'exécution »²⁶, malgré des variantes et des reprises qui acquièrent, à la fin du siècle, une vitalité nouvelle, aussi bien grâce au dynamisme productif, sur le plan culturel, de la Toscane et de l'Ombrie, qu'à celui d'une région plus vaste incluant le nord, une partie du centre et le sud de la Péninsule, unifiée par l'assimilation du « gothique international », « nouvelle variante du langage moderne ». Je me suis attardée sur le *Trecento* parce que la partie de l'essai qui lui est consacrée explicite clairement les modèles méthodologiques repris ensuite. Previtali ne repère de décalage entre histoire économique et vitalité de la production artistique qu'à la fin du XVI^e siècle. Pour les historiens de l'économie, en effet, « entre 1550 et 1620, le ciel s'éclaircit à nouveau. [...] C'est l'été indien de l'économie italienne, marqué par une tendance à l'augmentation de la population, de la production, de la consommation, des investissements, des prix et des salaires nominaux »²⁷. Les villes italiennes connaissent une forte croissance de leurs échanges financiers et commerciaux, en particulier pour les produits de luxe. Même les centres mineurs en profitent. Nous sommes en pleine Contre-Réforme. Previtali se déclare enclin à penser que l'expansion économique, le renouvellement et la reconversion de la production peuvent correspondre à une régression

politique. Dans ces circonstances paradoxales, la situation des artistes resterait ambiguë. « Les goûts et les intérêts de la classe à laquelle appartiennent les producteurs et ceux des destinataires du produit tendent à s'écarter. [...] Les artistes (même les plus grands) tendent à différencier leurs travaux selon le destinataire : nous avons un Vasari 'de cour' (au Palazzo Vecchio), un Vasari 'familier' (dans ses maisons de Florence et d'Arezzo) et un Vasari 'dévot' (dans le *Crucifix* pour le cardinal Seripando) »²⁸ ; cela vaut aussi pour Zuccari et pour beaucoup d'autres. La Contre-Réforme entreprise par l'Église s'accompagne d'un effort de relance du patrimoine artistique public à caractère religieux, entre 1560 et 1600, presque sans équivalent à d'autres périodes. Nulle part, dans son essai, Previtali ne fait référence au rôle des commanditaires, et encore moins à celui des intellectuels proches d'eux, à leur participation plus ou moins directe au développement des évolutions artistiques. En outre, si son examen des premiers siècles est très détaillé, Previtali adopte au contraire, à partir du XVII^e, une narration par grandes synthèses. Mis à part les dix premières années, avec Caravage, les Carrache et la « *maniera dolce* » de Barocci et de ses suiveurs, il y voit surtout une période de crise, accordant à nouveau beaucoup d'importance au point de vue des historiens de l'économie, qui parlent pour l'Italie d'une longue période de récession allant de 1620 à environ 1730²⁹. Previtali utilise même le mot « décadence » et polémique contre ceux qui l'ont rendu tabou, ainsi que contre les nombreux « historiens idéalistes » qui ont imaginé, pour nier la crise, « l'ingénieuse échappatoire des 'investissements dans la culture' »³⁰. À ses yeux en effet, réévaluer la première grande génération du XVII^e siècle, de la médiation antimaniériste d'Annibal Carrache et de ses élèves à la nouveauté radicale de Caravage, est une chose ; étendre ce jugement positif à tous les aspects de la production ultérieure en est une autre.

Les analyses des époques suivantes sont encore plus rapides, jusqu'au moment où l'auteur aborde la période 1895-1918 ; il y perçoit une lente reprise, après l'unité, dont témoigne *l'Esposizione delle arti decorative* de Turin, en 1902 : l'élite de la culture architecturale et figurative italienne est désormais au diapason des principaux courants européens, du « *style Liberty* » anglais à la Sécession autrichienne. Les historiens de l'économie voient dans la période allant de 1861 à 1894 un moment d'adaptation, aussi pénible que rapide, de l'unification économique à l'unification politique. *Le Quatrième État* de Pellizza da Volpedo (1901, Milan, Civica Galleria d'Arte Moderna) symbolise correctement, selon Previtali, cette situation ; l'affirmation du socialisme prouve que l'Italie fait son entrée dans la modernité. Avec l'apparition de la dialectique des avant-gardes, l'historiographie se voit contrainte de remplacer le concept d'« école » par celui de « mouvement ». Le futurisme naît en 1909 et ressemble beaucoup à une variante locale du cubisme. Giorgio De Chirico, lui aussi, est à Paris. Il existe désormais un lien étroit entre les différents secteurs de l'avant-garde italienne et ceux de l'avant-garde internationale. Les exemples d'émigration définitive ne manquent d'ailleurs pas (Gino Severini, Amedeo Modigliani, Alberto Magnelli, etc.) et Previtali se trouve ainsi d'accord avec ce qu'Argan avait écrit dans son manuel (1968) : pour le XX^e siècle, on ne peut écrire une *histoire de l'art italien* qui ne soit pas aussi européenne et, après 1946, mondiale.

La périodisation selon Ferdinando Bologna (1981)

Dans son volume intitulé *La coscienza storica dell'arte in Italia* (1981), qui introduit la *Storia dell'arte in Italia* publiée par UTET, Bologna adopte un point de vue stimulant et fécond, celui de la littérature artistique, pour comprendre ce que pensaient d'eux-mêmes les protagonistes de la culture visuelle, au fil des générations, et comment ils percevaient leur passé ; il repère ainsi des différences, des continuités, des écarts et des nouveautés de leurs points de vue,

plutôt que du nôtre vis-à-vis d'eux. Bologna aborde la question des périodisations pour réfléchir correctement sur la légitimité des expressions « art italien », acceptée par Previtali, et « art en Italie », qui lui semble plus licite. Il reprend ensuite une subdivision par siècles, qu'il juge moins déterministe car plus neutre, si l'on ne cède pas à la tentation de les identifier chacun avec un style censé le représenter. La chronologie lui permet au contraire de faire apparaître l'existence de « plusieurs chemins », « dissemblables entre eux », pour reprendre l'expression de Giovanni Paolo Lomazzo³¹, comme un élément identitaire authentique. Bologna refuse toute légitimité à la recherche des « caractères originaires » de l'art italien, car il n'a jamais existé, en Italie, de structures culturelles homogènes : comme le montre tout son livre, l'art y a toujours été un laboratoire de différenciations et de variantes, malgré l'existence d'un contenant unique et les tentatives continuelles d'en découvrir les caractères unitaires³². Le désaccord avec l'essai de Previtali est patent : Bologna en refuse l'axiome de départ, qui détermine tout le reste de la périodisation, selon lequel les débuts de l'art italien ne peuvent pas être fixés avant la fin du XIII^e siècle ni ailleurs qu'en Toscane³³. En outre, du point de vue de la méthode, Bologna réaffirme que l'objet d'art n'est pas le chef-d'œuvre pur, l'expression privilégiée d'un état de grâce esthétique, à contempler dans son isolement, décrit par les suiveurs de Benedetto Croce, que toutefois il ne mentionne pas. L'art obéit à une finalité et à un usage, il doit être perçu dans le contexte de toutes les autres activités semblables et n'admet aucune hiérarchie, ni interne ni externe. Ses productions sont porteuses d'une culture et d'une pensée qui s'objectivent en un texte précis, en une image. Bologna souligne aussi l'importance des techniques sur le plan des résultats formels, de même que celle des aspects iconographiques, qui ont à leur tour une histoire s'inscrivant dans la durée, comme l'a démontré Aby Warburg. Il insiste encore sur l'idée selon laquelle toutes les œuvres d'art sont le produit d'une époque et d'un lieu, d'un contexte qui en détermine le résultat final. Enfin, il affirme que le rapport entre infrastructure socio-économique et superstructure idéologique ne peut être conçu en termes de reflet, car il attribue aux œuvres d'art un rôle actif dans la vie sociale et culturelle, régi par des interactions profitables aux deux. Sur ce point, Bologna rejoint donc Argan, malgré toute sa méfiance envers lui.

3. Ferdinando Bologna, *La coscienza storica dell'arte italiana*, Turin, 1982, planche XXXVI et p. 147.

Un autre aspect méthodologique important de son essai est l'intégration dans une dimension historique des notions fondamentales de tout discours critique, par exemple celle de « nation », dont les historiens, à commencer par Frederico Chabod en 1967, ont depuis longtemps signalé la polyvalence sémantique³⁴ (fig. 3). La question de l'origine d'une forme culturelle définissable comme « italienne » avait déjà été soulevée, dans le domaine littéraire, par Carlo Dionisotti, très apprécié d'un bon nombre des meilleurs historiens de l'art, en particulier ceux formés par Longhi, et auteur d'un célèbre ouvrage, *Geografia e storia della letteratura italiana*, qui, dès 1949, s'était interrogé sur la licéité de la « ligne unitaire communément suivie dans le tracé historique de la littérature italienne »³⁵.

Le problème du début de la « narration » de l'histoire de l'art est bien sûr déterminant et si Previtali



explique son choix du *Duecento*, Bologna, s'appuyant aussi sur les apports d'autres disciplines, comme la paléographie, s'efforce au contraire de démontrer qu'on peut parler de production artistique en Italie au moins à partir du VII^e siècle, avec les premiers artisans lombards. Tout au long de son texte, il met en évidence la généralisation des échanges et la formation de réseaux avec les communes dominantes et part – à juste titre – de l'architecture et de la sculpture, dont l'histoire est plus ancienne que celle de la peinture et qui conservent souvent des inscriptions avec les signatures de leurs auteurs, parfois même de brèves indications et quelques dates, fournissant ainsi un début de documentation. Pour justifier ses choix, Bologna recourt souvent à la linguistique et à la littérature, et toujours à la littérature artistique. Il accorde aussi un rôle important, lorsque cela se justifie historiquement, aux dynasties et se montre en tout cas plus attentif à l'histoire politique qu'à l'histoire économique. De plus, l'Italie ayant toujours été un lieu de migrations et de dominations souvent venues d'au-delà des Alpes, on ne peut ni interpréter ni périodiser la production artistique apparue sur son sol sans accorder toute l'importance nécessaire à ces présences étrangères, à leur apport et à leur contribution à son développement et à sa dialectique. Même en ce qui concerne le problème fondamental de la périodisation de la « Renaissance », Bologna n'en discute pas la chronologie, mais déplace la question sur la multiplicité des réalités italiennes. Il échappe ainsi au centralisme florentin, peut-être aidé en cela par son observatoire napolitain, qui le rend plus sensible que Previtali à la pluralité des points de vue. Il souligne d'ailleurs la façon dont l'historiographie artistique des humanistes a bien mis en évidence le rôle central joué par l'autonomie des communes. Toujours attentif au « regard des différentes époques sur elles-mêmes » et tirant de la littérature artistique de la période prise en considération les clés de sa lecture critique, il souligne dans la Florence du XV^e siècle la manière dont le nouveau schéma d'interprétation élaboré par les humanistes reposait sur la conviction qu'après mille ans d'oubli, on avait enfin restauré la beauté de l'architecture antique, tandis que se dessinait un idéal de civilisation moderne fondée sur l'Antiquité. Dans ce cadre, une conception de « l'Italie », même approximative, commençait à se faire jour. Pour le XVI^e siècle, Bologna confirme que le pluralisme critique a été aussi riche qu'au siècle précédent : Vasari, le premier à avoir construit une histoire de l'art globale, porteuse d'une véritable forme de conscience historique, et Lomazzo, constituent les articulations les plus significatives de la réflexion sur les vicissitudes artistiques de leur temps. Dans son *Idea del Tempio della Pittura* (1590), Giovanni Paolo Lomazzo proposa une interprétation consistante de la discussion sur le problème de l'« Italie »³⁶. Très attentif, en bon Milanais, aux valeurs de l'expérience lombarde, il prit en considération toutes les orientations apparues depuis le début du siècle et en vint à postuler l'existence d'un cadre unitaire : l'Italie était la « mère féconde » de « tous les arts » et on y avait vu s'affirmer une pluralité de tendances, « non par un seul chemin, mais par plusieurs, dissemblables entre eux », et tous de même valeur. La « nation » culturelle si riche en itinéraires, tous excellents mais « dissemblables », prit l'aspect, au XVII^e siècle, d'un champ de forces sous tension, d'une aire de raccordement de ces diversités. Ce qui revenait à dire que les différentes entités artistiques constitutives de l'Italie culturelle avaient acquis leur droit de citoyenneté *en raison* de leurs caractères « dissemblables », et non pas *malgré* lui.

Tout l'essai de Bologna se construit siècle après siècle sur une confrontation rapprochée des multiples positions théoriques qui finirent par offrir à Lanzi les instruments nécessaires à la construction d'une véritable historiographie artistique, fondée non plus sur des biographies, mais sur les innombrables « écoles » apparues dans les nombreuses capitales de la Péninsule.

Lanzi, avec sa *Storia pittorica della Italia*, occupe bien entendu une place de premier plan dans la narration de Bologna. Il reprit des indications de Muratori pour construire l'histoire générale des nombreuses ramifications culturelles innervant l'Italie et se montra sensible aux suggestions innovatrices de Tiraboschi en choisissant comme point de départ de son histoire la totalité de la région à laquelle les différentes capitales avaient appartenu. Lanzi articula et imposa ainsi un système de périodisation par « écoles », reposant sur des coordonnées « historiques et géographiques » considérées comme le seul « critère d'ordonnement cohérent et adapté au sujet ». Les « écoles » sont traitées comme des entités multiformes à plusieurs voix, mais seules y jouent un rôle déterminant les unités culturelles fondées sur l'élaboration et la transmission de la culture visuelle. Le chapitre consacré au XVIII^e siècle se conclut sur l'affirmation selon laquelle l'Italie artistique a formé une unité dans sa pluralité, un champ de raccordement de réalités nationales diverses. Sa caractéristique principale consistait précisément en la multiplicité de ses expressions³⁷. Le modèle de périodisation défini par Lanzi fut largement repris en Italie par la tradition historiographique sur l'art.

À partir du milieu du XIX^e siècle, il s'enrichit de la fusion avec un autre, celui né du succès européen du *Cicerone* (1855) et de *La civilisation de la Renaissance en Italie* (1860), les deux célèbres ouvrages de Jacob Burckhardt, et se renforça plus tard grâce à l'hégémonie de l'école formaliste viennoise, qui attribuait un rôle central presque absolu à l'histoire de l'art conçue comme histoire des « styles ». Cette tendance se confirma avec Cavalcaselle, à compter des années 1850, puis avec Adolfo Venturi, Berenson et Toesca, et enfin, en termes bien plus complexes, avec Longhi, pour qui la périodisation résultait de l'application d'une grille aussi ample que perméable et était, comme chez Bologna, rythmée par la succession des siècles, par la coexistence de diverses écoles et de diverses inventions stylistiques. L'auteur dit partager certaines affirmations de Giulio Bollati, qui, dans son essai du premier volume de la *Storia d'Italia*, parlait de l'histoire de la Péninsule comme d'un « ensemble d'ensembles », dont les éventuels caractères permanents ne sont pas séparables des structures particulières où ils s'insèrent, et conclut que l'histoire de l'art « dit italien » doit être étudiée en rapport avec toutes ces structures particulières, selon les époques et les lieux³⁸. Enfin, adoptant une attitude radicale très répandue au début des années 1980, il explicite son désaccord avec ceux qui se sentent encore autorisés à distinguer centres et périphéries et à manifester le cas échéant pour ces dernières une attention bienveillante mais secondaire. Il n'existe que des « centres », auxquels il faut reconnaître l'autonomie et la dignité subjective de toute culture, quelle qu'en soit la définition³⁹. Il est indéniable que le puissant régionalisme qui imprégna, dans les années 1970 et 1980, une grande partie de la culture de la gauche italienne, a contribué à étayer la position de Bologna, qui toutefois plonge aussi ses racines, comme on l'a vu, dans une longue et illustre tradition.

Comparaison des deux grands textes

Comme je l'ai indiqué, Bologna inaugure la *Storia dell'Arte in Italia* UTET, qu'il dirigea et coordonna, par le volume dont je viens de parler, et Previtali fait de son long essai sur la périodisation l'introduction à la *Storia dell'arte italiana* Einaudi, dont il dirigea les quatre premiers volumes. Il vaut donc la peine de jeter un rapide coup d'œil sur l'ensemble de ces deux « grands *opus* », terme utilisé lors de leur publication, pour contrôler dans quelle mesure leurs prémices respectives ont influencé leur développement. J'effectuerai aussi une rapide comparaison de ces deux essais théoriques avec un autre « grand *opus* » d'histoire de l'art et un nouveau « manuel » à succès, de peu postérieurs.

Les essais de Previtali et de Bologna ont exercé une certaine influence, mais en même temps, les auteurs qui ont travaillé sous leur direction les ont, si ce n'est contredits, en tout cas peu suivis. Il est indéniable que la *Storia dell'arte* Einaudi a constitué un moment de coagulation de forces ô combien vives dans les années 1980 et qu'elle a fortement contribué à l'enrichissement des méthodes de travail, tandis que l'essai de Previtali représente la codification d'une conception traditionnelle plutôt restrictive de l'histoire de l'art (ce qui n'est certes pas le cas de plusieurs de ses autres livres, très convaincants). Des essais comme celui d'Enrico Castelnuovo et de Carlo Ginzburg, ou encore d'Andrea Emiliani, contenus eux aussi dans le premier volume, ont proposé une ouverture méthodologique unanimement acceptée et sont devenus, de ce point de vue, des points de repères indispensables, de même que plusieurs autres contributions publiées dans les premiers volumes, par exemple celles sur la restauration, la muséologie, la situation sociale de l'artiste, l'expérience de l'Antiquité, autant de sujets auxquels Previtali avait pourtant accordé si peu d'importance dans son texte d'introduction. Les volumes placés sous sa direction suivent un plan thématique, tandis que ceux qui comprennent un traitement plus diachronique des vicissitudes de l'art italien, dirigés par Federico Zeri, sont non seulement moins étendus que les parties thématiques prises dans leur totalité, mais encore structurés d'une manière non linéaire, tantôt par thèmes et tantôt par périodes, en commençant par le *Duecento* et le *Trecento*. J'ignore jusqu'à quel point Zeri partageait le point de vue de Previtali, mais on peut supposer qu'il était plutôt d'accord avec celui de Bologna. Dans l'ensemble, la publication de la *Storia dell'Arte* Einaudi a fourni l'occasion d'une vaste réflexion théorique sur la discipline, qui en est ressortie enrichie de multiples nouvelles pistes de recherche et d'innovations méthodologiques. L'attention que l'anthropologie commençait à susciter, au moment de l'élaboration de la série, celle accordée aux nombreuses institutions du monde de la production et de la réception de l'art (des académies au marché, de l'histoire sociale des artistes à celle de la conservation des œuvres et des musées), ainsi qu'à des questions plus théoriques, comme le débat sur le « Maniérisme », pour ne citer que quelques exemples, mais aussi l'intérêt pour les territoires, les contextes, les centres « mineurs », les techniques, les copies (restauration et faux inclus), tout cela a conduit les volumes Einaudi à faire date. Sans aucun doute, ce « grand *opus* » tirait les leçons de la très ambitieuse *Storia d'Italia*, elle aussi publiée, à partir de 1972, par Einaudi, et placée sous la direction de Ruggero Romano et Corrado Vivanti : l'analyse historique stricto sensu s'enrichissait en effet des apports de l'anthropologie, de la géographie et de l'histoire culturelle, de l'économie, de la sociolinguistique, du droit, de l'histoire de l'art, de l'urbanisme, des religions, et ainsi de suite. Les nombreux volumes suivaient chacun un plan interne chronologique, mais l'ensemble de l'*opus* s'organisait selon une structure thématique problématisée. En Italie, la publication de ces ouvrages a véritablement marqué un avant et un après.

L'autre « grand *opus* », la *Storia dell'Arte in Italia* publié par UTET, bien que bénéficiant d'une introduction si stimulante et dense en ouvertures culturelles, bien que confiée à des auteurs d'une grande intelligence et d'un grand sérieux, reste en substance une histoire de l'art traditionnelle. D'une utilité certaine, car très approfondie – grâce à sa subdivision par siècles et, pour chacun d'eux, par volumes sur l'architecture (à laquelle Bologna a toujours prêté beaucoup d'attention), la peinture et la sculpture –, elle se montre cependant peu ambitieuse quant à l'exploration de nouveaux domaines de recherche. Pourtant, Bologna s'était explicitement proposé de tenir compte de toutes les méthodologies qui, depuis le début du XX^e siècle, avaient prouvé leur capacité à élargir les horizons de l'histoire de l'art⁴⁰ ; sa *Storia dell'Arte in Italia* – et non pas *italiana* – se caractérisait, selon moi à juste titre, par une étude approfondie du haut



4. Eleonora Bairati, Anna Finocchi *Arte in Italia*, III, p. 287 : *Azienda agricola nella pianura bolognese*, XVIII^e siècle, Cassa di Risparmio di Bologna ; *Pianta di un podere presso Mede in Lomellina*, 1781, Civica raccolta Stampe Bertarelli, Milan.

Moyen Âge. Elle commence en effet par la crise du III^e siècle et se refuse avec raison aux annexions forcées, mais aussi à tout point de vue thématique, accusé de conduire à des erreurs d'évaluation. Pour légitimer son choix, Bologna recourt à une affirmation de Lanzi selon laquelle il faut « fournir des informations utiles à la science et non pas des préjugés sources d'erreur »⁴¹. Mais Lanzi écrivait dans un contexte historiographique et scientifique bien différent de celui des années 1980.

D'un point de vue plus général, il n'est pas indifférent que ces deux histoires de l'art aient été placées sous la direction de chercheurs et confiées à des auteurs formés pour la plupart à l'école de Longhi. Cette donnée de fait pourrait aujourd'hui être lue comme marquant le début d'une phase de déclin, encore difficilement perceptible à l'époque, des écoles d'Argan, de Brandi et de Ragghianti. Cependant, il est tout aussi vrai qu'à la fin des années 1970, les générations les plus jeunes ne se reconnaissaient pas dans ces vieux clivages : on voyait par exemple s'affirmer la revue *Ricerche di Storia dell'Arte*, qui se donnait pour programme explicite d'abolir les frontières entre les différentes chapelles et de recréer des liens transversaux, sur la base de réflexions communes et d'un accord sur les méthodes et les instruments de travail.

Il est en outre très significatif de constater les effets immédiats de ces deux ambitieuses entreprises éditoriales, dans les années tout juste postérieures à leur publication. La parution, en 1984, d'un manuel destiné aux lycées et aux universités, placé sous la direction de deux jeunes enseignantes (Eleonora Bairati et Anna Finocchi) et qui ne s'intitulait pas par hasard *Arte in Italia*, obtint d'emblée beaucoup de succès. Par son titre, l'ouvrage indique clairement son accord avec les positions de Bologna, mais ses différents volumes mettent surtout à profit les pistes de recherche proposées par la *Storia dell'Arte* Einaudi (fig. 4). Les deux « grands opus » ont ainsi offert chacune des idées et des modèles à cet important manuel : d'un côté, l'attention portée aux rapports entre les cultures, à leur stratification temporelle, à l'analyse de l'œuvre d'art comme témoignage sur un contexte historique et géographique, économique et politique, social et culturel ; de l'autre, l'acceptation de la thèse fondamentale selon laquelle l'unité caractéristique de l'art apparu en Italie se concrétise dans la multiplicité culturelle de ses nombreuses régions, sans qu'il faille insister ni sur les ruptures, ni sur les stagnations. Il ne s'agit donc pas d'une seule, mais de plusieurs Italies et, pour la première fois dans un « manuel », une attention particulière est aussi accordée aux phénomènes artistiques qui, bien que n'étant pas nés dans la Péninsule, ont trouvé à s'y alimenter et à y mûrir. Dans le même temps, de nombreuses pages des trois volumes de Bairati et Finocchi laissent bien apparaître l'assimilation de thématiques comme les ateliers, le phénomène des copies, l'importance des académies, jusqu'alors absentes des manuels scolaires. Même celui publié par Giulio Carlo Argan à partir de 1968, pourtant le premier à oser rompre avec la tradition de la « vision pure » remontant à Benedetto Croce, demeurait fidèle à une construction centrée sur les œuvres et les artistes.

Enfin, un an seulement après la publication du manuel de Bairati et Finocchi, débutait celle d'un autre « grand opus », voulu cette fois par la maison d'édition milanaise Electa : une monumentale *Pittura in Italia* (suivie d'une plus modeste histoire de l'architecture) placée sous la direction de Carlo Pirovano. Subdivisée en siècles, comme la série UTET, elle s'ouvre, peut-être sous l'influence de Previtali, sur un volume consacré au *Duecento* et au *Trecento* dirigé par Enrico Castelnuovo, également auteur d'un essai dont le simple titre est très révélateur : « Les mille vies de la peinture italienne ». Chaque volume commence par une consistante section subdivisée par régions (celles postérieures à l'Unité),

suivie d'une partie thématique qui reprend et développe les pistes indiquées par la *Storia dell'Arte* Einaudi, et d'un dictionnaire biographique des peintres. Ces livres confirment ainsi pleinement l'acceptation de l'idée selon laquelle il existe plusieurs « Italies ». Cette entreprise éditoriale se présente aussi, dans son ensemble, comme la synthèse et le dépassement des nombreuses problématiques définies par les essais de Previtali et de Bologna. À l'époque de sa parution, les chercheurs italiens partageaient désormais certaines prémices théoriques et méthodologiques, comme en témoigne également un très joli petit volume servant d'arrière-plan à tout ce débat, le célèbre *Arte, industria e rivoluzione* d'Enrico Castelnuovo, publié en 1985, mais qui réunit une série d'essais, dont la rédaction commença en 1969, sur, entre autres, la signification et les méthodes de l'histoire de l'art⁴².

Je souhaiterais conclure par une courte réflexion. S'il me semble indéniable qu'aujourd'hui, notre horizon d'attente nous fait plutôt pencher en faveur de la pluralité et de la complexité, on peut sans doute – ce qui n'était pas possible à la fin des années 1970 – donner « gagnantes » ex æquo la thèse de l'existence de « plusieurs Italies » et l'articulation complexe des essais de la *Storia dell'Arte* Einaudi. Même si – et je ne cache pas mon inquiétude à ce propos – on perçoit de nos jours une tendance latente visant à restituer, chez certains, un rôle central au paramètre idéaliste de la *beauté* conçue comme une valeur métahistorique et, chez d'autres, au *style*, envisagé comme le seul véritable trait distinctif de la pratique de l'histoire de l'art. Mais si on a amplement démontré, depuis Francis Haskell, que la *beauté* est un concept tout à fait relatif, on fait moins souvent remarquer que celui de *style* (surtout dans son acception la plus strictement formelle) peut lui aussi conduire à des erreurs historiographiques considérables, si on ne le soumet pas à un examen attentif⁴³.

1. Erwin Panofsky, dans *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, 1976 [éd. orig. : *Renaissance and Renascences in Western art*, Stockholm, 1960], critiquait déjà la réduction de l'histoire des phénomènes artistiques à celle des seuls mouvements nés de ruptures.
2. Giovanni Previtali, *La périodisation dans l'art italien*, Paris, 1996 [éd. orig. : Giovanni Previtali, « La periodizzazione della storia dell'arte », dans Luciano Bellosi, Lionello Puppi, Francesco Negri Arnoldi éd., *Storia dell'arte italiana*, I, *Materiali e problemi*, Turin, 1979, p. 6-95].
3. Ferdinando Bologna, *La coscienza storica dell'arte italiana*, premier tome de la *Storia dell'arte in Italia*, Turin, 1982.
4. Heinrich Wölfflin, *L'art classique : initiation au génie de la renaissance italienne*, Paris, 1911 [éd. orig. : *Die klassische Kunst: eine Einführung in die italienische Renaissance*, Munich, 1899].
5. Jacob Burckhardt, *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, Paris, 1885 [éd. orig. : *Die Kultur der Renaissance in Italien ein Versuch*, Basel, 1860].
6. Wölfflin réhabilite aussi, par la suite, le « baroque », mais il le traitait également comme un phénomène allant de la « forme fermée » de la vision classique de la Renaissance à la « forme ouverte » née d'une crise apparue dès le XVI^e siècle.
7. À propos d'Adolfo Venturi, voir notamment Mario D'Onofrio éd., *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, (colloque, Rome, 2006), Modène, 2008.
8. Luigi Lanzi, *Histoire de la peinture en Italie, depuis la Renaissance des beaux-arts, jusque vers la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1824 [éd. orig. : *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, 1809].
9. Giovanni Battista Cavalcaselle, Joseph Archer Crowe, *A History of painting in North Italy Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia*, Londres, 1871 ; Giovanni Battista Cavalcaselle, *Storia della Pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Florence, 1875 ; Anna Chiara Tommasi, *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, (colloque, Legnago/Véronne, 1997), Marsilio, 1998.
10. Pietro Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. La Pittura e la miniatura nella Lombardia : dai più antichi monumenti alla metà del quattrocento*, Milan, 1912.
11. Roberto Longhi, *Opere complete*, 14 vol., Florence, 1961-1984 ; Giovanni Previtali éd., *L'Arte di scrivere sull'arte Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, (colloque, Florence, 1980), Rome, 1982.
12. « Per la formazione del criterio storico dell'arte, occorre [...] attenuare l'importanza assegnata sin qui alla regione e alla nazione, alla geografia e all'etnografia,

per tener d'occhio principalmente lo stile. È però lecito parlare di arte nazionale, nel senso di attività artistica di un popolo, per assai poche nazioni, per quelle il cui nome corrisponde ad uno stile, a una civiltà artistica nuova, non per le altre molte che pure produssero artisti di genio. Il problema dunque della posizione dell'Italia nelle arti figurative corrisponde alla domanda: ha creato l'Italia uno stile nuovo e quale? » (Bologna, 1982, cité n. 3, p. 182).

13. Lionello Venturi, « La posizione dell'Italia nelle arti figurative », séminaire, Turin, 21 juin 1915, repris dans Paola Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia dal Divisionismo al Novecento*, Milan/Messine/Florence, 1974, II, p. 231.

14. « ... si pone comunemente il concetto di forma come qualificante per tutta l'arte italiana ; è la costante classica che sottende, per quattro secoli almeno, tutte le varianti locali e le mutazioni temporali » (Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo, « Premesse all'arte italiana », dans *Storia d'Italia*, I, *Caratteri originali*, Turin, 1972, p. 731-743).

15. Sur Giovanni Previtali, je renvoie au bel essai de Gianni Romano dans *Storie dell'arte*, Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali, Rome, 1998, p. 93-107 : « un filologo con le carte in regola [...] disponibile a riesaminare il proprio statuto professionale ».

16. Previtali, (1979) 1996, cité n. 2, p. 5.

17. Previtali, (1979) 1996, cité n. 2, p. 6.

18. *Ibid.*

19. Previtali, (1979) 1996, cité n. 2, p. 7.

20. Previtali, (1979) 1996, cité n. 2, p. 9.

21. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, 1952 [éd. orig. : *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Munich, 1915].

22. Previtali, (1979) 1996, cité n. 2, p. 19. Même avec la meilleure volonté du monde, on peine à comprendre par rapport à quoi la Toscane, à la fin du *Duecento* et au cours du *Trecento*, était une « région frontalière ».

23. La comparaison est faite par Julius von Schlosser dans *Die Kunst des Mittelalters*, Berlin, 1923.

24. Giovanni Previtali, *La Fortune des Primitifs de Vasari aux néo-classiques*, Paris, 1994, p. 9 [éd. orig. : *Le fortuna dei primitivi*, Turin, 1964]. Il s'agit d'une citation de Cesare Garboli (*Scritti servili*, Turin, 1989) qui définit en réalité le modèle méthodologique de Longhi, qui vaut aussi pour son élève.

25. Previtali, (1979) 1996, cité n. 2, p. 24.

26. Previtali, (1979) 1996, cité n. 2, p. 26.

27. « ... tra il 1550 e il 1620 il quadro torna roseo. [...] È l'estate di San Martino dell'economia italiana: sono in tendenziale aumento la popolazione, la produzione, i consumi, gli investimenti, i prezzi e i salari nominali » (Carlo M. Cipolla éd., *Storia dell'economia italiana. Saggi di storia economica*, I,

Secoli settimo-diciassettesimo, Turin, 1959, p. 17-18).

28. Previtali, (1979) 1996, cité n. 2, p. 69.

29. Carlo M. Cipolla, « The Decline of Italy: the case of a fully mature economy », dans *The Economic History Review*, 1952, II/V, p. 178-187 [éd. ital. : « Il declino economico dell'Italia », dans *Storia dell'economia italiana*, I, Turin, 1959, p. 605-623.

30. Previtali, (1979) 1996, cité n. 2, p. 73.

31. Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura*, (Milan, 1590) Florence, 1974, édition bilingue italien-français ; citation extraite de Bologna, 1982, cité n. 3, p. 114.

32. Argan aussi avait défendu une notion de l'art italien qui « s'est formée, a été motivée et discutée, a joué un rôle d'orientation et d'unification », dans *Arte in Italia*, Milan, 1972, VI, p. 435.

33. Bologna, 1982, cité n. 3, p. 8.

34. Voir Federico Chabod, *L'idea di nazione*, (Universale Laterza, 54), Bari, 1967, p. 97, ou encore Giuseppe Galasso, « L'Italia come problema storiografico », essai introductif de la *Storia d'Italia*, 1979, cité n. 14, publié la même année que l'essai de Previtali.

35. « ... unitaria comunemente seguita nel disegno storico della letteratura italiana » Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Turin, [1949] 1967, p. 35).

36. Bologna, 1982, cité n. 3, p. 112.

37. Bologna, 1982, cité n. 3, p. 158.

38. Giulio Bollati, « L'italiano », dans *Storia d'Italia*, 1979, cité n. 14, p. 951-1022 ; Bologna, 1982, cité n. 3, p. 166.

39. Une telle affirmation, idéologiquement très marquée, constitue une critique indirecte de l'essai, très important et très novateur, d'Enrico Castelnuovo et de Carlo Ginzburg, « Centro e Periferia », dans Bellosi, Puppi, Negri Arnoldi, 1979, cité n. 2, p. 285-354.

40. Bologna, 1982, cité n. 3, p. 4.

41. « ... dare notizie che fanno scienza, non pregiudizi che fanno errori » (*ibid.*).

42. Enrico Castelnuovo écrivit entre 1969 et 1981 les essais de ce livre, publié par Einaudi en 1985 ; il fut réédité par la Scuola Normale Superiore de Pise en 2007.

43. Pour prendre un seul exemple, je rappellerai que la culture visuelle étiquetée sous le nom de « rococo » a été considérée par une trop grande partie de l'historiographie artistique, en vertu d'une lecture formelle superficielle, comme une ramification élégante et stérile du « baroque » ; elle s'est au contraire – pour en rester au niveau des simplifications – opposée au baroque par la charge de sensualité, de matérialisme et de laïcité que portait son langage. Et ce n'est certes pas un hasard si ceux qui s'y réfèrent au temps de son épanouissement en parlaient comme d'un « goût moderne » ou d'un « petit goût », en opposition au « goût baroque » désormais passé de mode et au « grand goût » qui avait dominé la période précédente.