



**HAL**  
open science

# L'histoire sociale de l'art traduite : le rôle de la maison d'édition Einaudi pour la publication d'Arnold Hauser en Italie

Edi Guerzoni

## ► To cite this version:

Edi Guerzoni. L'histoire sociale de l'art traduite : le rôle de la maison d'édition Einaudi pour la publication d'Arnold Hauser en Italie. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04524443

**HAL Id: dumas-04524443**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04524443>**

Submitted on 28 Mar 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Edi GUERZONI

# L'histoire sociale de l'art traduite

Le rôle de la maison d'édition Einaudi pour la publication  
d'Arnold Hauser en Italie

Mémoire de recherche  
(2<sup>de</sup> année de 2<sup>e</sup> cycle)  
en histoire de l'art appliquée aux collections  
présenté sous la direction  
du Professeur François-René MARTIN

Membre du jury : M<sup>me</sup> Michela PASSINI

août 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*  
CC BY NC ND





## Sommaire

Avant-propos.....	5
Remerciement.....	6
<b>Introduction</b> .....	7
Abbréviations .....	Errore. Il segnalibro non è definito.
<b>Partie I. <i>L'histoire de l'art chez la maison d'édition Einaudi</i></b> .....	15
Histoire .....	15
Le livre et les collections.....	22
L'esthétique du livre .....	22
Les collections Einaudi .....	27
Histoire de l'art chez Einaudi.....	29
<b>Partie II. <i>La publication de l'œuvre d'Arnold Hauser chez Einaudi</i></b> .....	38
La réception d'Arnold Hauser .....	38
<i>Storia sociale dell'arte</i> , Arnold Hauser, Einaudi .....	42
Les comptes rendus de l' <i>Histoire sociale de l'art</i> sur la presse italienne.....	46
<i>Teorie dell'arte et Manierismo</i> , Arnold Hauser, Einaudi .....	50
Enrico Castelnuovo pour le <i>Mannerism</i> .....	54
<b>Partie III. <i>L'histoire sociale de l'art italienne. Enrico Castelnuovo et Ferdinando Bologna chez Einaudi</i></b> .....	61
Enrico Castelnuovo, <i>Arte industria rivoluzioni</i> , Einaudi.....	61
Ferdinando Bologna, <i>Il problema metodologico, Storia dell'arte italiana</i> Einaudi.....	71
Conclusion .....	88
Bibliographie.....	91



## Avant-propos

J'ai commencé à m'intéresser à l'historiographie artistique pendant ma licence, quand j'ai accompli un mémoire d'études sur les théories de la conservation préventive dans les textes des historiens de l'art et des conservateurs de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. L'année dernière, pendant mon Master 1 en Muséologie à l'École du Louvre, j'ai choisi un sujet de mémoire qui m'a beaucoup passionné : la réception d'Aby Warburg dans les textes des historiens italiens Salvatore Settis, Carlo Ginzburg et Enrico Castelnuovo. En analysant la circulation des idées de Warburg parmi les historiens de l'art italiens, j'ai rencontré pour la première fois dans mon parcours la maison d'édition Einaudi en dehors de ma bibliographie. En effet, pour étudier la réception il a fallu analyser les *lieux du savoir*. Universités, Écoles, Bibliothèques et aussi maisons d'édition. Si, d'une côté, nous avons vu que Warburg n'est jamais publié par Einaudi (étant édité en italien par la maison Aragno), de l'autre côté nous voyons dans les pratiques et les approches des historiens de l'art chez Einaudi une influence de l'historien des images par excellence.

Cette année, pour mon mémoire de Master 2 en Recherche Histoire de l'art, j'ai donc décidé de manière conjointe à mes directeurs de recherches du Master 1, François-René Martin et Michela Passini, d'accomplir une étude sur le rôle du lieu de savoir Einaudi, pour comprendre son influence sur le milieu académique et éditoriale de la critique artistique. Pour ce faire, j'ai décidé de me rendre aux Archives d'État à Turin, en Italie, ville siège d'Einaudi et où j'ai étudié et vécu pendant dix ans. Dans les Archives, plus précisément dans le Fonds Giulio Einaudi Editore, j'ai trouvé la correspondance entre l'éditeur, le collaborateur Enrico Castelnuovo et l'historien de l'art hongrois Arnold Hauser. Ce dernier écrit l'*Histoire sociale de l'art et de la littérature*, un des premiers ouvrages qui concernent la méthodologie de l'histoire sociale de l'art. J'ai donc décidé de prendre le cas d'Arnold Hauser comme cas d'étude pour analyser de plus près un cas éditorial. Le cas de Hauser nous a permis de comprendre comment, à travers des publications mais surtout à travers des *traductions*, un nouvel paradigme peut changer la méthodologie du pays de réception. En outre, les comptes rendus de la presse spécialiste et généraliste m'ont permis de comprendre aussi la réception du livre en dehors du monde académique.

Avec cette recherche, j'ai eu la possibilité de comprendre une période éloignée de notre présent académique et intellectuel, mais au même temps assez proche de notre époque, avec laquelle elle démontre une certaine continuité. Toutefois, je me suis aperçue de combien les pratiques décisionnelles ont changé et de comment une grande maison d'édition avait un pouvoir intellectuel qui, dans l'ère d'internet, ne peut pas se répéter.

## Remerciement

Je veux remercier tous mes professeurs d'histoire de l'art, critique et théories de la restauration : Claudio Donzelli et Maria Beatrice Failla, qui m'ont enseigné la passion pour la compréhension du monde de l'art du point de vue des échanges entre êtres humaines. Je remercie aussi ma professeure Franca Varallo, qui s'occupe des ces arguments concernant Einaudi et l'histoire de l'art, et qui m'as donné des conseils utiles pour mes recherches.

Je remercie mes professeurs et directeurs de recherche qui m'ont inspiré pour cette étude et qui croient dans mes compétences. Le professeur François-René Martin de l'Académie de Beaux-Arts de Paris et directeur du département de recherche de l'École du Louvre, et la docteure de l'École Normale de Pise et chercheuse du CNRS de Paris, Michela Passini.

Un grand merci à l'Archive d'État de Turin, qui m'ont aidé dans mes recherches dans le Fonds Giulio Einaudi Editore, et qui ont été extrêmement gentils.

Une des personnes qui m'ont aidé avec des conseils et des explications très claires est sûrement Walter Barberis, directeur de la maison Einaudi aujourd'hui.

## Introduction

L'étude des livres, selon leur contexte, peut se démontrer très efficace pour comprendre un milieu disciplinaire et les paradigmes qui se confrontent entre spécialistes. Les historiens de l'art ont toujours été influencés par leurs maîtres, mais aussi par les textes qu'ils rencontrent pendant leur formation. Ces textes aussi sont le résultat de relations intellectuelles entre professionnels de l'industrie culturelle et experts d'un certain domaine. Aussi les voyages et les migrations des historiens de l'art sont utiles pour comprendre d'où viennent les différents paradigmes de la discipline. A travers les textes et leurs réceptions, les divers milieux intellectuels fondent leur point de vue et leur *linea editoriale* en sens élargi.

L'historiographie artistique nous a démontré la coexistence de diverses conceptions de l'art en tant que phénomène historique ou esthétique. Aujourd'hui, nous sommes arrivés à une conception très large de ce qu'on appelle histoire de l'art, même s'il existe encore de divisions. Toutefois, si d'une part les recherches actuelles se confrontent heureusement sur les œuvres d'art et les collections, nous pouvons désormais inclure dans les sujets de notre discipline maintes aspects que, il y a 50 ans, n'étaient pas au centre de l'intérêt. La muséologie, par exemple, comme l'histoire de la restauration, l'étude du public, et l'histoire des historiens de l'art, sont les sujets de confrontation de l'historien contemporain. Mais d'où vient cette approche hétéroclite de la discipline ? Dans les recherches contemporaines nous retrouvons aussi un intérêt de plus en plus croissant pour les autres disciplines, comme l'anthropologie, la linguistique, l'économie, la sociologie, la géographie. Comment les diverses méthodes des sciences humaines se sont croisées au profit des études sur les arts ? La sociologie est une des disciplines qui a influencé la recherche pendant le XXe siècle, ainsi comme l'anthropologie, l'histoire des religions, la linguistique et la psychologie. Comme pour les autres paradigmes, pour ceux de l'histoire de l'art, il est nécessaire d'étudier le contexte où ils sont conçus, pour comprendre le milieu de la discipline et mieux analyser les résultats sur le sujet primaire, qui reste toujours l'œuvre d'art. Afin de mener une étude épistémologique sur une discipline ou sur un seul paradigme, il faut tout d'abord prendre en compte les textes, mais aussi les contextes où ces textes ont été pensés et rédigés. Lors de nos recherches sur la réception italienne d'Aby Warburg<sup>1</sup>, en analysant son influence sur les textes d'Enrico Castelnuovo, Salvatore Settis et Carlo Ginzburg, nous avons rencontrés des écoles, des universités, des bibliothèques, et

---

<sup>1</sup> GUERZONI Edi, *A chacun son Warburg. La réception d'Aby Warburg en Italie dans les textes d'Enrico Castelnuovo, Salvatore Settis et Carlo Ginzburg*, mémoire d'étude, Master 1 – Muséologie, Ecole du Louvre, Paris, 2018



des maisons d'édition. Les analyses des lieux du savoir, aussi comme les académies et les musées, sont efficaces afin de connaître les pratiques intellectuelles dans le monde de l'art. Les maisons d'édition, lieux de création et divulgation d'une pensée qui représente, exactement comme dans les autres institutions culturelles, le résultat des choix épistémologiques et politiques d'un temps et d'un milieu culturel défini.

Nous proposons ici une approche à l'histoire critique du côté d'une maison d'édition qui a représenté en Italie un aide au tournant vers les nouvelles théories européennes sur l'art, la maison de Giulio Einaudi (1912 – 1999). A notre avis, étudier les pratiques intellectuelles du XXe siècle, désormais presque disparues, est utile à comprendre la différente situation éditoriale contemporaine. Les racines de la maison d'édition, née à Turin, sont celles de l'antifascisme italien des années 30. En 1933, naît la maison Giulio Einaudi Editore. C'est une revue à ouvrir les portes aux jeunes intellectuels : en 1933, la maison édite « La Riforma sociale », une revue d'économie et finance dirigée par le père de Giulio, l'économiste et président de la République Luigi Einaudi.

L'influence de Turin et de la culture Piémontaise sont soulignées par les historiens de l'édition comme des caractéristiques du travail einaudien. Le milieu piémontais, à la frontière avec la France, a une influence culturelle non négligeable. La plupart des intellectuels qui fondent la maison, viennent du même lycée : le lycée *classico* Massimo D'Azeglio. D'ici sort une génération des historiens (et historiens de l'art), des écrivains et philosophes, qui vont fonder les racines de la culture italienne du Novecento. Le père de Giulio, Luigi Einaudi, est une économiste libérale qui deviendra président et sénateur de la République italienne. Le jeune Giulio se forme dans le milieu du Lycée D'Azeglio, où il est parmi les plus jeunes d'une génération d'intellectuels comme Leone Ginzburg et Cesare Pavese. Du père Einaudi, Giulio hérite la rigueur intellectuelle, les instances démocratiques, les valeurs antifascistes et le goût pour l'essai<sup>2</sup>. La maison d'édition naît pendant le régime fasciste et, en dépit des difficultés, elle arrive à publier des ouvrages innovantes et inédites.

En ce qui concerne l'histoire de l'art, le personnage d'Enrico Castelnuovo est fondamental pour la maison d'édition, avec laquelle il collabore notamment aussi pour la publication des textes de Hauser. Castelnuovo obtient son diplôme en histoire de l'art à l'Université de Turin avec la professeure Anna Maria Brizio, experte d'art ancien et art piémontais. L'intérêt pour la frontière se trouve déjà dans son premier mémoire avec la Brizio, où il étudie le personnage florentin ouvert vers la France, Andrea Pisano. Il se perfectionne à Florence avec Roberto Longhi, où il prépare une thèse sur le peintre italien à Avignon, *Matteo Giovannetti e la pittura in Provenca nel secolo XIV*. Le

---

<sup>2</sup> FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia, 1945-2003*, Turin, Einaudi, 2004, p. 31

milieu longhien, et la connaissance de Pietro Toesca et de l'environnement parisien de l'histoire de l'art sont les racines de la pensée de Castelnovo. A Paris, grâce à une bourse, il a la possibilité de visiter l'exposition organisée par Louis Grodecki au Musée des Arts Décoratifs, *Vitraux de France*. Divers facteurs influencent l'historien, qui dans sa thèse sur Matteo Giovannetti démontre déjà son intérêt pour l'évaluation des éléments extérieurs à la biographie de l'artiste. Après le travail pour Einaudi, il enseigne à Lausanne jusqu'au 1979, quand il passe à l'Université de Turin, pour arriver plus tard à l'École Normale de Pise.

Ceci n'est pas le cas d'une maison dédiée qu'à l'histoire de l'art, mais d'une maison d'édition culturelle qui a apporté concrètement dans les maisons des appartements des italiens les textes les plus variés sur les disciplines humaines et scientifiques, ainsi comme la littérature et la poésie. Les pratiques de l'édition de l'époque moderne ont eu une grande attention de la part des historiens. Dans les dernières années, aussi l'édition du XXe siècle a commencé à être étudiées. Plus généralement, cela peut aider les sciences sociales ainsi comme les *cultural studies*, ou l'histoire des intellectuels et de la production du livre. Le livre, la partie la plus matérielle de nos sujets des recherches.

La méthode pour étudier ces lieux peut être empruntée de la sociologie, discipline dont on parlera pour notre cas d'étude. Un des premiers à parler de l'importance d'étudier le champ de l'édition est Pierre Bourdieu (1930 - 2002), sociologue français que nous allons rencontrer dans nos recherches. Nous nous sommes inspirés aussi à la méthodologie sociologique elle-même, en nous-appuyant sur le texte *Guide de l'enquête globale en sciences sociales*, où dans l'article de Johanna Siméant « La circulation des biens culturels : entre marché, États et champs » nous avons trouvé une intéressante vision du monde éditoriale. Si chez les agents étatiques nous pouvons trouver les politiques culturelles d'un pays, c'est chez les agents économiques du même champ que l'on trouve l'éditeur et l'agent littéraire. Dernièrement, ce sont les auteurs, les critiques et les traducteurs qui se révèlent les protagonistes du champ culturel lié à l'édition. Nous pouvons donc analyser le champ de l'édition en prenant en compte ces acteurs. En ce qui concerne les catégories auxquelles nous devons prêter attention, nous avons un niveau particulier qui concerne la littérature tout court ; un corpus d'œuvres qui peut suivre la pensée d'un auteur, d'une école ou d'une genre littéraire ; en dernier lieu nous pouvons analyser un ouvrage unique et précise. Dans notre cas, dans le champ éditoriale italien, nous prenons en compte le genre de la littérature artistique et notamment de l'histoire sociale de l'art, en analysant l'ouvrage unique de la *Social Art History* de Arnold Hauser, *Arte Industria e Rivoluzioni* d'Enrico Castelnovo et l'essai de Ferdinando Bologna sur la méthodologie dans la série *Storia dell'arte italiana* Einaudi. Le monde de l'édition fait partie du monde de l'industrie

culturelle, et la traduction est sans doute un des outils les plus importants pour la circulation des textes. En ce qui concerne la production du livre, nous devons prendre en compte trois lieux fondamentaux : le lieu de production d'origine ; le lieu de publication et le lieu d'accueil d'un ouvrage. Les politiques culturelles et les choix d'une maison sont à étudier en passant par les intermédiaires de ce contexte : au niveau *macro* nous trouvons l'état ; au niveau *meso* la maison d'édition et au niveau *micro* les collaborateurs de la maison et les auteurs. L'article de Siméant nous instruit aussi sur la méthode pragmatique d'étude d'une maison d'édition. Si les conditions faites aux traducteurs et aux auteurs sont un des enjeux les plus importants pour comprendre les pratiques de l'industrie culturelle, une des sources utiles à nos recherches est sans doute celle des archives éditoriales et, surtout, des correspondances. Les échanges entre éditeur, collaborateurs, traducteurs et auteurs nous amènent à analyser le capital symbolique dont parle Pierre Bourdieu, un capital symbolique alimenté aussi par les traductions. C'est toujours Bourdieu qui nous présente les passages de production, qui part par la sélection de ce qu'on veut éditer ou traduire, passe par le marquage d'une maison et d'une collection, le choix du traducteur et du préfacier, et se termine par la catégorie de réception qui sont les lecteurs.

Si « [...] une bonne part des traductions n peuvent être comprises que si on les resitue dans le réseau complexe d'échanges internationaux entre détenteurs de positions académiques dominantes »<sup>3</sup>, il faut « se demander quelle est la logique des choix qui font que tel éditeur ou tel auteur se désigne pour devenir l'importateur de telle ou telle pensée. »<sup>4</sup>.

Les apports des instructions sociologiques nous ouvrent la voie pour parler d'Einaudi. Si les livres d'Einaudi restent nos sources principales, nous avons la fortune de pouvoir consulter les correspondances, les verbaux éditoriaux et les comptes rendus qui nous parlent de l'avant-après la publication d'un ouvrage. En effet, les sources de la maison d'édition représentent dans cette étude une base de données très importante. En nous penchant sur le catalogue de la maison, nous avons pu retracer les titres des historiens de l'art étrangers publiés entre 1933 et 1983. Les noms des auteurs forment une liste longue mais décidée de façon cohérente, selon les pratiques d'Einaudi. A partir de cette liste, nous avons fouillé dans les Archives de l'État de Turin, dans le fonds Giulio Einaudi Editore. En cherchant les correspondances avec les historiens de l'art étrangères, un des dossiers qui a le plus attiré notre attention est celui dédié à Arnold Hauser (1892 – 1978), un des protagonistes du paradigme qui est devenu le fil rouge de notre recherche : l'histoire sociale de l'art. Bien évidemment, les personnages du monde éditoriale sont nombreux, et outre à l'auteur nous

---

<sup>3</sup> BOURDIEU Pierre, *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées*, XXXX 2002, p. 6

<sup>4</sup> Ibidem

trouvons l'éditeur et ses collaborateurs. Ces derniers, pour plus au moins chaque discipline, trouvent les titres à proposer à la maison. Un de ces collaborateurs est l'historien de l'art turinois que nous avons cité auparavant, Enrico Castelnuovo (1929 – 2014). Ainsi nous avons décidé de partir d'un cas d'étude, un cas de microhistoire qui nous aide à cibler les pratiques de l'édition au sein de la littérature artistique contemporaine. Nous ne sommes pas les premières à s'être approchées de l'histoire de la critique de ce côté : Nicoletti et son ouvrage sur Argan chez Einaudi, publié en 2018, font d'ouverture chronologique à cette reconstruction<sup>5</sup>.

Dans la première partie nous verrons l'histoire de la maison d'édition Einaudi et son rapport avec l'histoire et les historiens de l'art. Les liens entre fortune d'un paradigme et diffusion éditoriale n'est pas négligeable, et démontre comme l'histoire sociale devrait être aussi l'histoire sociale des historiens, comme souhaite Enrico Castelnuovo. On parlera de l'histoire de la maison, son apport à la culture italienne, ses relations politiques et idéologiques, mais aussi ses travaux pragmatiques et ses pratiques. Quel rôle ont les collaborateurs éditoriaux pour l'histoire de l'art ? comment sont choisies les ouvrages à publier ? quelle typologie de livre sur l'art est adoptée par la maison ? comment sont choisis les traducteurs et quelle importance est donnée aux traductions ? comment-elles ont entretenus les relations avec les auteurs ? Les réponses viennent des lettres entre auteur et éditeur ou collaborateur, des réunions d'équipe et des petites conversations entre divers spécialistes. Ces conversations, qui ont peut-être eu lieu entre un séminaire et une réunion éditoriale, ont disparu. Mais les lettres et les verbaux des réunions ont été heureusement conservées et même éditées, en partie.

Le cas d'Arnold Hauser est intéressant, à notre avis, pour la discontinuité de la correspondance et au même temps pour la longueur du rapport, qui perdure pendant vingt ans. Nous avons donc décidé de dédier la deuxième partie de ce mémoire à ce cas d'étude, qui plonge dans le rapport des historiens italiens avec l'histoire sociale de l'art. D'ailleurs Hauser publie chez Einaudi tous ses ouvrages importants. Le premier est *l'Histoire sociale de l'art et de la littérature*, publié en Angleterre pour la première fois en 1951 et traduite complètement en italien en 1959, quand Castelnuovo n'est pas encore collaborateur, à démontrer l'intérêt générale de la maison vers cet auteur, en dépit des premières contrastes. Après, la *Philosophie de l'art* et le *Maniérisme* sont éditée sous l'égide de Castelnuovo, et l'auteur démontre une véritable affection vers la maison, mais aussi une amitié vers les collaborateurs et l'éditeur. Pourtant, ne manquent pas des frictions pour des causes financières, ou par rapport aux traducteurs et aux formes matérielles du livre. Une autre importante source sont les comptes rendus, surtout des revues et journaux généralistes, qui ont un rôle important pour

---

<sup>5</sup> NICOLETTI Luca Pietro, *Argan e l'Einaudi : la storia dell'arte in casa editrice*, Macerata, Quodlibet, 2018

expliquer les différentes réceptions de l'histoire sociale de l'art en Italie. Certains comptes rendus français nous donnent aussi la possibilité de cerner une restreinte mais intéressante comparaison, déterminée aussi du fait que les liens entre Italie et France pour cet argument passent aussi par les traductions, cette fois des textes transposés en français, pour la revue de Pierre Bourdieu.

Nous avons décidé de consacrer la troisième partie aux résultats épistémologiques italiens au sein du problème de l'histoire sociale de l'art. Les publications Einaudi entre 1950 et 1980 amènent les auteurs de la nouvelle génération à s'interroger sur les problématiques de l'histoire sociale : la géographie artistique, les portraits, les restaurations, les commanditaires, mais aussi la littérature et certaines questions de périodisation qui ont occupé aussi Arnold Hauser comme celle sur le maniérisme. Le cœur de la théorie italienne sur ce paradigme est décrit dans le livre *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*. Des essais écrits entre 1969 et 1978, publiés en 1985 par Enrico Castelnuovo chez Einaudi, dans la série Nuovo Politecnico 143, avec l'exemplaire couverture de Bruno Munari. Les essais ici collectés, d'après des textes édités ou des conférences, constituent le cœur de la réception de l'histoire de l'art en Italie et à l'étranger. Nous utiliserons ce texte pour voir comment, après le travail dans la maison d'édition, Castelnuovo cherche de légitimer l'histoire sociale, et au même temps de la critiquer dans ses aspects moins clairs et plus problématiques. Une analyse de ce texte épistémologique nous aidera pour voir l'énorme influence de Castelnuovo sur la formation des nouveaux historiens de l'art italiens. Un des auteurs italiens qui représentent une autre voix sur l'argument est Ferdinando Bologna (1925 – 2019), qui écrit l'introduction méthodologique du premier volume de la *Storia dell'arte italiana* Einaudi, qui sera un des chantiers éditoriaux les plus intéressants pour notre discipline en Italie, des textes qui ont formé les étudiants en histoire de l'art jusqu'aujourd'hui. Dans la troisième partie nous ne ferons que continuer l'étude des publications Einaudi au sein de l'histoire sociale, mais en regardant plutôt aux auteurs italiens qu'aux étrangers qu'on a pu rencontrer dans la première partie et surtout dans le cas d'étude. Cette dernière partie est importante pour lire les effets épistémologiques qui ont eu lieu en Italie dans une période de crise et de renouvellement du paradigme (ou, pour mieux dire, *des paradigmes*). Nous verrons à travers ce texte les conséquences sur la méthodologie italienne après des années de publications qui visaient à renouveler les sujets de notre discipline.

Traiter ces thématiques est toujours difficile. La conception d'un paradigme n'est pas la même dans les divers milieux de l'histoire de l'art, et elle ne vient jamais seule.

Dans les annexes de ce mémoire, le lecteur peut voir des exemples de couvertures Einaudi et quelque exemplaire de correspondance et compte rendus conservés à l'Archive d'État de Turin.

**Abréviations :**

- *Histoire sociale de l'art et de la littérature* d'Arnold Hauser = *Histoire sociale*
- Histoire sociale de l'art (paradigme) = histoire sociale (toujours sous le point de vue de l'histoire de l'art)
- Maison d'édition Giulio Einaudi editore = Einaudi (en se référant à la personne de Giulio Einaudi, le prénom sera toujours indiqué)
-

## Partie I. *L'histoire de l'art chez la maison d'édition Einaudi*

### Histoire

Comme a noté Munari, une maison d'édition a soit un caractère national, car elle publie dans un certain pays et dans une certaine langue, soit un aspect très international, parce qu'une maison d'édition peut être un croisement de langues et idées depuis toute partie du monde<sup>6</sup>.

Dans la première décennie du fascisme, en Italie les lieux pour exprimer ses idées politiques et culturelles en liberté sont difficiles à trouver. Toutefois, ils existent. Un de ce lieu est une école : le lycée Massimo D'Azeglio, à Turin. Ici, de jeunes adolescentes s'organisent dans un groupe antifasciste qui est le fondement de la maison d'édition Einaudi. En fait, un de ces jeunes est Giulio Einaudi (1912 – 1999), qui après la fin du lycée commence à travailler pour la revue « La riforma sociale » de son père Luigi Einaudi. Il travaille pendant trois ans pour la revue paternelle, et en 1933 crée la maison Giulio Einaudi Editori, avec ses copains du lycée, Leone Ginzburg et Cesare Pavese. Le premier, le lettré d'origine russe Leone Ginzburg (1909 – 1944), s'approche un jour du plus jeune Giulio pour lui dire « Ah, sei così bravo, perché non facciamo, eccetera eccetera. Da lì è partita tutta la storia. »<sup>7</sup>. Étant donnés les intérêts du cercle d'Einaudi, aussi pour s'écarter des éditions courantes, les premières publications de la maison se concentrent sur l'essai plutôt que sur la littérature, avec les deux séries *Biblioteca di cultura storica* et les *Saggi* (les Essais). C'est toujours Leone Ginzburg, expert slaviste, qui encourage Giulio à commencer les publications de narrative, en passant par les traductions depuis le russe, l'anglais et le français. Plus tard, grâce à d'autres rencontres comme celui avec le philosophe et politicien Norberto Bobbio (1909 – 2004), la maison s'ouvre aussi à la philologie et à la pensée politique. Au sein de la nouvelle maison, en 1934 commence à être publiée la revue « La Cultura », où nous voyons se bâtir le cœur de la rédaction Einaudi, en ligne avec le concept de *cervello collettivo*, un cerveau collectif et hétéroclite qui travaille pour la même cause politique et culturelle, celle du progrès et de l'antifascisme. Les difficultés rencontrées pendant la première période de la maison n'ont pas empêché Giulio Einaudi de poursuivre ses travaux. Une des premières crises de la maison est, en effet, une rafle de la police fasciste en 1935. Giulio rappelle ce moment comme la période où il est resté complètement seul en rédaction. La revue « La Cultura », après maintes censures et auto-censures, est obligée de fermer après de séquestrations et autres intimidations. Toutefois, en 1941 les intellectuels éinaudiens

---

<sup>6</sup> MUNARI T., *L'Einaudi in Europa*, Turin, Einaudi, 2016, p. V

<sup>7</sup> MUNARI Tommaso (éd. par), *Verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953 – 1963*, Turin, Einaudi, 2011, p. 33



recomposent le groupe, et se forme le cœur de la rédaction : Leone Ginzburg, le journaliste Giaime Pintor (1919 – 1943), Cesare Pavese (1908 – 1950), le critique et poète Carlo Muscetta (1912 – 2004) et le critique Mario Alicata (1918 – 1966).

L'équipe Einaudi est le résultat d'une passion de la maison pour les jeunes intellectuels. D'après l'actuel président de la maison Walter Barberis, dans la première période de la *casa*, travailler avec des jeunes est une garantie d'innovation pour « rinfrescarsi fuori dai torpori di ogni accademia »<sup>8</sup>. Dans la politique de Giulio, la volonté de sortir des théories académiques ne signifie pas qu'il n'est pas sans cesse intéressé par les classiques<sup>9</sup>. Ainsi les classiques donnent la possibilité d'expérimenter dans une autres des passions éinaudiennes : la traduction. Appeler d'importants écrivains italiens pour refaire d'importantes traductions, comme *L'éducation sentimentale* par Lalla Romano ou *Madame Bovary* par Natalia Ginzburg<sup>10</sup>, dans la collection *Scrittori tradotti da scrittori*.

Pendant la deuxième guerre mondiale, grâce au fait que la police ne se préoccupe plus beaucoup de censure, la maison recommence à travailler et à augmenter les rapports avec Rome. La fin de la guerre porte avec soi des deuils comme le meurtre de Leone Ginzburg par la police nazi-fasciste, mais la maison reste en pied et poursuit son but avec détermination. Entre 1943 et 1945, Giulio est exilé en Suisse, d'où il garde quand-même le control de la maison et il publie les traductions d'Hemingway et Proust. Les années de la guerre sont des années de grande expansion de la maison. Une expansion qui dans le deuxième après-guerre permet à Einaudi d'obtenir une image politique progressiste et d'avoir déjà un public formé. C'est de nouveau une revue à ouvrir les portes pour la culture étrangère en Italie, en 1945 le journal « Il Politecnico », dirigé par Elio Vittorini (1908 – 1966), écrivain, traducteur et critique littéraire italien. La revue est publiée à Milan par Einaudi entre 1945 et 1947. L'esthétique de la revue s'inspire aux graphistes que l'on retrouve dans la rédaction Einaudi, comme le *designer* Albe Steiner. En fait, la revue reste connue pour sa veste graphique, que se remplit aussi d'images d'œuvres d'art, de photographies et reproductions.

« É stato uno straordinario esempio di sprovincializzazione della cultura, è stato un giornale, anche dal punto di vista grafico, assolutamente nuovo per quell'epoca, e non solo in Italia. »<sup>11</sup>

Les polémiques entre la revue et le Partis Communiste Italien viennent du fait que Vittorini ne se considère pas un communiste orthodoxe et que certaines idées exprimées dans la revue ne correspondent pas à la vision politique de Palmiro Togliatti, chef du PCI. Toutefois n'est pas celle-ci la cause de la fermeture de la revue, cause que Giulio Einaudi trouve au contraire dans le manque

---

<sup>8</sup> BARBERIS W., *Ricordo di Giulio Einaudi*, dans "Studi Storici", an 40, n. 4., Oct – Dec 1999), p. 942

<sup>9</sup> Ibidem., p. 943

<sup>10</sup> Metti sempre rif a tutti i tit

<sup>11</sup> EINAUDI G., *Tutti i nostri mercoledì*, Entretiens éd. par Paolo di Stefano, Bellinzona, Edizioni Casagrande, p. 41

de lecteurs : hebdomadaire, puis mensuelle, puis trimestrielle, la revue voit sa fin en 1947. Au même temps, la rédaction de la maison s'élargit et se modifie, dans un milieu intellectuel particulier comme celui d'une maison relativement petite, où les collaborateurs travaillent ensemble. Une pratique importante d'Einaudi est celle des réunions du mercredi. Un jour par semaine, l'éditeur rencontre les rédacteurs fixes et les collaborateurs externes pour décider les nouvelles publications. Les interventions des intellectuels sont transcrites et nous pouvons les consulter dans l'Archivio di Stato à Turin. Une partie des verbaux éditoriaux, entre 1953 et 1963, ont été publiés par Einaudi dans une élégante édition<sup>12</sup>.

Dans la *Storia dell'editoria letteraria in Italia* de Gian Carlo Ferretti, la maison est présentée comme un *laboratoire*, qui au début se lie à la vision éditoriale de Benedetto Croce, mais qui bientôt est influencé par la culture de la crise et des apports marxistes. Dans ce volume dédié à l'histoire des l'édition littéraire en Italie, Ferretti utilise le néologisme d'*einaudizzare*, un verbe qui nous introduit à la vision d'ensemble à laquelle la maison prêtait attention. Les auteurs, les *editors*, les consultants et les agents : tous et toutes faisaient partie d'un groupe qui était forgé et *einaudisé* au début de leur carrière. La méthode de travail d'Einaudi se fondait sur la figure de l'éditeur « protagoniste », c'est à dire l'image de l'éditeur comme intellectuel et chef de la maison. Ce n'était pas une caractéristique typique d'Einaudi, mais plutôt italienne : nous retrouvons le même rôle dans les maisons Mondadori et Feltrinelli. Cependant, les éditeurs protagonistes restent différents. Par exemple, Giulio Einaudi, étant plus intéressé au niveau scientifique des publications, n'était pas un protagoniste d'entreprise comme l'a été Arnaldo Mondadori (1889 – 1971). Cette différence sera fondamentale pour la chute d'Einaudi au milieu des années 1980, quand la maison sera vendue à Mondadori-même. Mais nous ne voulons pas retracer l'histoire complète de la maison d'édition, quant cibler son rôle pour l'histoire de l'art en tant que discipline en Italie. L'éditeur protagoniste, Giulio, cherchait toujours de publier ce qui était le plus innovant dans le milieu académique, en ciblant un public qui n'était pas seulement universitaire. Einaudi nait comme maison de culture *et* de marché.

Le milieu culturel où la maison se forme est celui des intellectuels inspirés par la gauche gramscienne et le contraste à l'idéalisme de Benedetto Croce (1866 – 1952). Une culture très proche du Parti Communiste Italien (PCI), mais qui au moment donné s'éloigne aussi de ce dernier, surtout après les faits hongrois. Le rôle de ces intellectuels, souvent formés dans la Résistance italienne, tend vers une démocratisation de la culture italienne, dans une période aride comme celle du deuxième après-guerre. Une période qui est marquée par la division entre une culture attachée au

---

<sup>12</sup> MUNARI T., *Verballi del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953 – 1963*, Turin, Einaudi, 2011

passé (même celui ante-fascisme) et une culture portée vers l'avenir et l'Europe. Cette Europe qui propose de textes d'une culture qui dépasse l'idéalisme du XIXe siècle, devient importante pour se confronter aux nouvelles idéologies et théories. La traduction des textes étrangers est pour la culture italienne un outil précieux pour réaliser une progression dans les études de plusieurs disciplines. L'histoire de l'art ne fait pas d'exception, surtout quand, au niveau académique, elle était encore liée à la conservation du patrimoine et moins portée vers de recherches théoriques innovantes. Chez l'éditeur Einaudi, divers arguments sont pris en compte pour réaliser une véritable politique culturelle d'innovation. Un des pivots de la révolution éinaudienne est celui du marxisme, qu'il soit filtré par Gramsci ou par Lukács ; l'éditeur est fort influencé par ces théories économiques redécouvertes après la chute du fascisme, à travers les yeux des contemporains. En plus, le but de diffusion des textes innovants est aussi celui de récupérer le temps perdu en se concentrant sur l'idéalisme de Croce. Ce dernier passe en 1952, un an de « *massima apertura* »<sup>13</sup> pour la maison par rapport aux questions politiques et culturelles étrangères. Einaudi devient une maison d'opposition culturelle, où les jeunes étudiants universitaires peuvent être formés par des textes que personne ne leur aurait fait lire dans le parcours scolaire. La question de la politisation de la culture est aussi un aspect important. L'influence du communisme est très forte sur les intellectuels de gauche, mais l'anticommunisme d'empreinte maccartiste qui se répand même en Italie est assez fort pour empêcher un recul critique positif de part des intellectuels italiens. Einaudi est donc vue comme une maison communiste quand la « cause » à laquelle elle se prête n'est pas celle du communisme, mais celle du « *rinnovamento* »<sup>14</sup>. La motivation principale pour le fait qu'elle est accusée de communisme est le fait de s'être liée en 1947 au Parti Communiste Italien, surtout au sein des publications du « *Politecnico* ». En réalité, au début la plupart des intellectuels faisant partie du groupe Einaudi ne se réfèrent pas au PCI, mais plutôt au Partito d'Azione, qui existe entre 1942 et 1947. Les « *azionari* » basent leur politique sur le suffrage universel, la liberté de parole et l'importance de la responsabilité du gouvernement par rapport au peuple. Cependant, le milieu italien est fortement influencé par le libéralisme et le catholicisme, qui s'opposent aux propositions de gauche par des barrières idéologiques<sup>15</sup> qui forment un soi-disant « *blocco antirazionalista* »<sup>16</sup>. Giulio Bollati explique la tendance politique d'Einaudi en rappelant que « *Veramente era falso dire che la casa editrice Einaudi fosse una casa editrice comunista ed era pure falso dire che fosse para-*

---

<sup>13</sup> Bobbio à Balbo, cité par TURI Gabriele, *Casa Einaudi. Libri, uomini, idee oltre il fascismo*, Bologne, Il Mulino, 1990, p. 261

<sup>14</sup> TURI Gabriele, *Casa Einaudi. Libri, uomini, idee oltre il fascismo*, Bologne, Il Mulino, 1990, p. 264

<sup>15</sup> Ibidem

<sup>16</sup> TOGLIATTI P., *La politica culturale*, cité par TURI Gabriele, *Casa Einaudi. Libri, uomini, idee oltre il fascismo*, Bologne, 1990, p. 195

comunista.»<sup>17</sup>. La *cause* de la maison est le *rinnovamento*, la cause révolutionnaire. Toutefois, toujours Felice Balbo, après la mort de Cesare Pavese l'on perdra le premier esprit autonome de la maison. La volonté est celle d'unifier culture et politique, dans une optique d'unification de ce qu'on appelait les deux cultures. Les *due culture* italiennes de la deuxième partie du XXe siècle sont, d'une part, la culture élitaire des intellectuels, et de l'autre, la culture populaire. Le but d'Einaudi est celui d'amener la deuxième culture à la lecture. Surtout dans la période fasciste, les publications italiennes ciblaient un public cultivé, en subordonnant les autres parties de la population, qui – il faut le rappeler - restaient à un niveau d'analphabétisme du 21% de la population totale en 1931, qui passe au 12,90% en 1951. Le même éditeur, entre 1938 et 1941, exprime sa volonté de rejoindre non seulement le lecteur dit raffiné, mais aussi le large public. Pourtant, il ne faut pas croire que cette optique ouverte au public répandu était une simple politique de *marketing* culturel. La véritable révolution éinaudienne est, en effet, d'avoir choisi des ouvrages de très haut niveau culturel ; d'avoir publié les titres les plus innovants sur la scène européenne et, seulement après les avoir publiées, de les rapprocher du grand public. Cette démarche est au cœur de ce que Giulio Einaudi appelle « Editoria sì », en contraste avec l'« Editoria no ». Quel est le juste rôle d'un éditeur ? Non pas celui de publier les ouvrages que le public prétende, mais plutôt celui de publier les ouvrages que l'éditeur considère les meilleurs, de manière que ce soit le public à les chercher. Le but de cette idée était celui de réaliser des publications pour une formation durable du public italien. Dans la deuxième phase d'Einaudi, à partir de la fin des années 1950 jusqu'aux années 1970, l'ouverture aux deux cultures est plus nuancée : un nouveau public se fortifie, le public bourgeois et ouvrier, même s'il reste des parties de la population absolument écartées du monde littéraire<sup>18</sup>. Décider de publier les plus importants ouvrages italiens et étrangers était un véritable projet politique de démocratisation de la culture, visant à former une élite d'intellectuels ouverte au public et qui n'ignore pas le marché. Celui d'Einaudi a été décrit comme un projet culturel d'une sorte de bibliothèque universelle et formative pour le public italien. Cependant, le but de réunifier les *due culture* reste un échec eu niveau général, car dans la phase entre 1945 et 1958, les différences entre diverses publications se voient accrues et les petites maisons commencent à disparaître, quand les plus importantes maisons italiennes se posent du côté de l'une ou de l'autre des deux cultures. Ces risques de marginalisation étaient le résultat du croisement entre la tradition d'analphabétisme italienne et les choix éditoriaux basée sur des distinctions de classe.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> TURI Gabriele, *Casa Einaudi. Libri, uomini, idee oltre il fascismo*, Bologne, 1990, p. 263

<sup>18</sup> FERRETTI G.C., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Turin, Einaudi, 2004, p. 161

<sup>19</sup> Idem.

A partir des années 1950 en Italie, ce que Ferretti appelle *la république des lettres* se forme dans le contraste entre une mondanité qui entoure le pouvoir éditorial et la fortune critiques basée sur le large public. En fait, les comptes rendus sur les journaux et hebdomadaires généralistes démontrent comment l'attention aux nouvelles publications est forte dans l'Italie du deuxième après-guerre, tout en soulignant la propre appartenance idéologique selon l'un ou l'autre orientation intellectuelle. En ce qui concerne la littérature, cette période voit maints romans de grande fortune. L'exemple du plus grand succès éditorial de l'après-guerre italien est *Cristo si è fermato a Eboli* par Carlo Levi, paru chez Einaudi en 1945. Selon Ferretti, ce roman représente bien le cœur idéal einaudien du croisement entre créativité et enquête sur la réalité. L'exemple de Carlo Levi est un cas littéraire particulier, où les raisons du succès d'un livre présentent des implications extra-littéraires. Nous pensons que l'exemple de l'*Histoire sociale* de Hauser peut nous donner un cas exemplaire en ce qui concerne les rôles d'un auteur, de l'éditeur, de l'ouvrage, de l'information, la critique, le public, le marché et le contexte social<sup>20</sup>.

La maison Einaudi, après la guerre, s'éloigne de plus en plus des idéaux libéraux et idéalistes pour se rapprocher du Parti Communiste Italien pour de rapports de production et distribution. Toutefois la ligne éditoriale ne change pas excessivement, vu que les collaborateurs restent fidèles à la volonté culturelle éinaudienne du début : rigueur et expérimentation, discussion et conflit, variation et disciplines. Du côté de l'entreprise culturelle, les années 1950 sont la période où se présente ce que sera une constante pour Einaudi : le précaire équilibre entre un catalogue très riche et les problèmes financiers. Après avoir commencés à demander des aides aux banques, entre 1955 et 1957 a lieu la première opération pour sauver l'entreprise, qui devient une société par actions, sous le contrôle du banquier et intellectuel Raffaele Mattioli (1895 – 1973). Mais la créativité du laboratoire n'en est pas touchée. Ce sont aussi les années des premières réunions du mercredi, où l'on retrouve d'autres personnages clé de la culture italienne progressiste : les romanciers et traducteurs Italo Calvino, Natalia Ginzburg et bien d'autres. Les changements sociaux et politiques de l'Italie du *boom* économique ont une grande influence sur le monde éditorial. Une forte industrialisation, le néo-capitalisme et la force du centre-gauche créent le milieu où se positionnent les intellectuels-éditeurs. Après les succès des années 1950 et 1960, le milieu italien change de nouveau avec la culture de masse. Au cours des années 1960, aussi dans la maison on commence à parler de public et marché. Au même temps, à partir de 1965 de nouvelles collections comme *Nuovo Politecnico* et en 1968 *Serie politica*, ouvrent de plus en plus la maison aux problématiques politiques. Dans l'environnement de la gauche italienne, pendant les années 1970, le débat sur le rôle des

---

<sup>20</sup> FERRETTI G.C., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Turin, Einaudi, 2004, p. 110

intellectuels et des institutions pour la production de culture s'éloigne des principes d'autonomie des années 1940. Dans les années 1970, en Italie le succès de la télévision commence à avoir une influence de plus en plus forte sur la population. La demande du public se divise entre une demande désintéressée pour le roman et une demande au fin d'étude. La culture de masse est destinée à effacer la distinction entre les *deux cultures* italiennes. Mais ce sont aussi les années où la crise d'Einaudi se fait sentir de plus en plus. Selon certains critiques comme Ferretti, une des causes de cela serait les investissements dans les *grandi opere*, c'est-à-dire les collections encyclopédiques, et une crise culturelle interne du laboratoire. D'après Ferretti, les *grandi opere* ne sont que le résultat du passage de la maison à une vision industrielle<sup>21</sup> hors de la politique traditionnelle d'Einaudi. Giulio Einaudi nie la responsabilité des *grandi opere*, comme la *Storia dell'arte italiana*, pour expliquer comment la raison de force majeure étaient aient été les intérêts des banques qui ont vidé les sources de la maison. Après cette expérience, Giulio Bollati (1924 – 1966) quitte la maison et une forte crise financière grave sur Giulio Einaudi. Raffaele Mattioli, qu'en 1955 avait sauvé la maison, n'est plus là pour aider l'éditeur. Le même Bollati a accusé Einaudi d'être passée d'une méthode démocratique comme celle des réunions du mercredi, pour arriver à une modalité décisionnelle plus autoritaire en ce qui concerne les *grandi opere* et d'autres publications. Toutefois, les motivations de la crise d'Einaudi ne sont pas toutes à retrouver dans la maison elle-même, mais aussi dans le milieu culturel italien qui changeait de plus en plus rapidement. Le milieu politique au début des années 1980 voit la crise de la culture de gauche italienne, qui exactement comme chez Einaudi, a l'habitude de croiser la tradition libérale et démocratique avec un marxisme qui est désormais naufragé idéologiquement. Du côté financier, en 1983 les dettes qui montent à deux fois la facturation, forcent la maison à chercher des actionnistes et des acheteurs pour la sauver. Giulio Einaudi demande de l'aide aussi au président de la République Sandro Pertini (1896 – 1990), et la question Einaudi devient du domaine public. Le 1983 est un an clé pour la maison, car la crise financière correspond à l'anniversaire des 50 ans de la maison et à la publication du catalogue. Les années 1980 sont une période de changement, la maison commence à entrer dans l'optique des *best-sellers*, dans un contexte de plus en plus de masse. Toutefois, ce sont aussi les années de collaboration avec la maison française Gallimard pour la collection de la Bibliothèque de la Pléiade. En 1994, après des années de contractations, la maison Einaudi est vendue à la plus grande Mondadori.

---

<sup>21</sup> FERRETTI G.C., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Turin, Einaudi, 2004, p. 275

## Le livre et les collections

### L'esthétique du livre

« Una grafica, inoltre, che farà scuola per decenni. »<sup>22</sup>

Gian Carlo Ferretti

Comme Falcinelli nous raconte dans sa conférence au Salon du Livre de Turin 2018, les couleurs n'ont pas toujours un contenu symbolique. Des fois, les couleurs fonctionnent, et cela suffit aussi pour le monde éditorial, comme dans le cas des livres « gialli », les livres policiers qu'en Italie deviennent connus à travers les éditions Mondadori. Les couleurs du monde éditorial, surtout au début, sont le résultat des nouvelles techniques industrielles de la graphique. Une des effets de la nouvelle industrie culturelle du livre, à commencer des années 1930, est l'exposition des livres sur les étagères : les couvertures sont fondamentales pour orienter le public. La Penguin anglaise, selon Falcinelli, est une des premières maisons à penser d'attirer les lecteurs « d'intrattenimento », en réalisant une graphique simple et qui utilise les couleurs pour indiquer les genres littéraires (et quand en Italie le policier est jaune, en Angleterre est vert). La révolution de la Penguin est celle d'écrire en gras et mettre en premier plan le titre plutôt que le nom de l'auteur. Dans la même année, en Italie, Arnoldo Mondadori utilise le vert pour la littérature, en gardant un style plus traditionnel, comme décrit par Falcinelli, plus « XIXe siècle ». Toutefois, le vert pouvait être aussi celui de l'héroïsme de la maison d'édition Olympia Press. Dans les années des expérimentations étrangères, toutefois, l'Italie reste plus traditionnelle. Aussi la mascotte du Penguin est plus moderne de la méduse de Mondadori, plus sévère et sérieuse du dessin animé anglais. Mais aux années 1960, Mondadori aussi, avec la collection des Oscar, commence à présenter ses livres comme des films contemporains, avec le nom de la maison d'édition, le numéro des copies vendues et le prix bien mis en évidence. Einaudi, qui jusqu'aux années 1960 a expérimenté avec des couvertures illustrées et colorées, apporte une véritable révolution. Grâce aux travaux de Molina et Munari « la casa editrice diventa candida ». Elle se réfère au modernisme, à la Bauhaus : « forme semplici, moltissimi quadrati, moltissima geometria ». Le livre Einaudi est un rectangle basé sur la section dorée où se croisent entre eux d'autres rectangles essentiels, qui seront la marque sans ambiguïté de la maison. Le choix d'Einaudi est en opposition à l'édition de masse à la Mondadori et à la Penguin. Le rôle d'Einaudi veut être aussi l'éducation, à travers la rigueur graphique, d'une culture intéressée à

---

<sup>22</sup> FERRETTI G.C., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Turin, Einaudi, 2004, p. 36

divulguer pour former, et non plus pour entretenir. Un des cas exemplaires est la couverture blanche, avec un carré blanc, de l'édition du Jeune Holden de J. D. Salinger, qui n'était pas d'accord avec les images choisies pour la couverture, jusqu'à quand la maison a décidé de ne mettre aucune image. Le blanc Einaudi devient, lui aussi, un marque de fabrique dans inégalée dans le monde éditorial italien<sup>23</sup>.

Un des aspects qui expliquent le mieux la politique culturelle d'Einaudi est sans doute celui du graphisme et du design. La forme du livre est très importante pour Giulio, qui s'entoure des meilleurs graphistes italiens, notamment Bruno Munari (1907 – 1998), Albe Steiner (1913 – 1974) et Max Huber (1919 - 1992). La direction technique est dans les mains expertes d'Oreste Molina, avec l'active participation de Giulio Einaudi et Bollati. La graphique Einaudi est simple et efficace, fonctionnelle, élégante et recherchée. Au même temps, elle reste économique et permet à l'éditeur comme au public de voir naître des séries plus accessibles. L'image que donne Einaudi de ses livres est destinée à faire l'histoire du *design* italien. Les couvertures sobres, illustrées avec des œuvres d'art sur un fond blanc, influenceront maintes maisons italiennes. Comme a noté Walter Barberis, les livres Einaudi sont des chefs-d'œuvre industriels produits d'une véritable passion. Ils ont fasciné les lecteurs avec leurs espaces blanches, leur typographie légère et aérée, pour un graphique éditorial qui fera tendance<sup>24</sup>. Le travail esthétique, selon Barberis, est une façon d'aller au-delà de ce que peut avoir négligé l'auteur. Un exemple de la volonté graphique d'Einaudi sont les projets sur l'architecture avec Bruno Zevi pendant les années 1950, ou les premières intentions pour la collection des *Saggi*, où sont les illustrations à compléter le texte, qui reste la partie fondamentale.

L'importance pour les italiens de la graphique Einaudi, qui s'inspire aussi notamment aux éditions Gallimard pour sa « *pulizia essenziale* »<sup>25</sup>, se reconnaît dans la fortune qui ont eu ces livres dans la culture italienne. En 2016, la Fondation Gruppo Credito Valtellinese, en occasion du Salone del Mobile à Milan, a proposé une exposition sur la graphique Einaudi au Palazzo delle Stelline. La culture du Novecento est racontée à travers la collection du graphiste turinois Carlo Pavese, turinois qui a mis ensemble toutes les publications Einaudi, pour tracer une histoire de la maison et du graphisme éditoriale. La collection Pavese est une des plus complètes au monde, étant donné qu'aucune bibliothèque italienne, et même pas la maison d'édition possèdent la totalité des éditions Einaudi. Les livres Einaudi ont été exposés afin de cerner l'évolution de la maison à travers les diverses séries. La graphique Einaudi est exemplaire pour traiter la thématique du graphisme

---

<sup>23</sup> *I colori delle copertine*, conférence par Riccardo Falcinelli, Salon du Livre de Turin 2018,

<https://www.youtube.com/watch?v=JHSg6YVURCo>

<sup>24</sup> BARBERIS W., *Ricordo di Giulio Einaudi*, dans "Studi Storici", Anné 40, N. 4 (Oct. - Dec., 1999), p. 942

<sup>25</sup> EINAUDI G. et SEVERINI C., *Colloquio con Giulio Einaudi*, Turin, Einaudi, 2018 (1<sup>è</sup> éd. 1997), p. 108



éditorial. Einaudi a forgé la culture italienne pour ses contenus mais aussi au niveau d'image. Le collectionneur nous parle de « archelogia editoriale » : nous ne sommes pas devant une collection bibliophile classique, elle ne raconte pas d'un collectionnisme du livre en soi, mais des véritables aventures éditoriales. Dans cette collection nous retrouvons aussi les séries qui ont publié un seul titre. Les images-Einaudi sont tout-à-fait partie de la culture italienne : par exemple, le symbole de l'autruche est enraciné dans la culture italienne de la Renaissance, car on peut le faire remonter à Paolo Giovio. Le symbole de cet animal est accompagné de l'apophtegme « SPIRITUSDURISSIMACOQUIT », l'esprit digère les choses les plus dures, en référence à la faculté de l'autruche de digérer toutes choses. Carlo Pavese, dans l'entretien pour l'ouverture de l'exposition<sup>26</sup>, nous explique que ce logo n'est pas aux racines de la maison, mais plutôt il est choisi après les premières difficultés de la maison, en manifestant la motivation et la résilience de cette entreprise culturelle. L'autruche est utilisée pour la première fois en 1935, après l'arrêt des nombreux rédacteurs.

D'après les entretiens avec Giulio Einaudi, le rôle de Bruno Munari pour le choix graphique était essentiel, même si dans la maison il y avait un directeur technique qui a été le véritable typographe de la maison. C'est lui à penser l'image des séries la Piccola Biblioteca Einaudi (Pbe) parue en 1960, et la Nuova Universale Einaudi (Nue), née en 1962<sup>27</sup>, tout comme les « Libri Bianchi » et les « Studi e ricerche ». Dans les projets éditoriaux, il est intéressant de mentionner aussi les « Millenni » sur la littérature chinoise, soigneusement créés avec une couverture en soie, avec illustrations sur papier chinois. D'après Einaudi, Molina arrivait à réaliser des livres dits commerciaux comme des éditions de « bibliophile ». Le but du *cerveux collectif* était celui de réaliser des ouvrages qui pouvaient résister au temps, non seulement pour la qualité scientifique des thématiques traitées, mais aussi dans l'aspect matériel du livre. Les livres Einaudi « devono essere trasmesse di padre in figlio per l'eternità o giù di lì, e quindi devono essere stampate in modo, per quanto possibile, perfetto. »<sup>28</sup>. Une des titres jugés comme les meilleurs réalisés par la maison, selon l'éditeur lui-même, est le Catalogue de la maison, *Cinquant'anni di un editore*, publiée à plusieurs reprises, avec 845 pages en format de poche, résistantes aux nombreuses consultations qu'il est censé recevoir.

Les livres d'histoire de l'art sont, évidemment, ceux où l'on trouve une recherche graphique plus intense. Les illustrations pour un ouvrage sur l'art ne sont pas seulement une question graphique, mais naturellement une question de contenu. La révolution menée par Einaudi dans le domaine de la publication d'art est de dépasser le beau livre, quasiment unique typologie de livre d'art. En effet,

---

<sup>26</sup> Pour une description de l'exposition voir : <https://www.youtube.com/watch?v=9driVDwgWag>

<sup>27</sup> CESARI S., *Colloquio con Giulio Einaudi*, Turin, Einaudi, 2018 (1<sup>e</sup> éd. 1997), p. 107

<sup>28</sup> Id. p. 108-109

les éditions sur l'art chez Einaudi sont toujours des essais, en format de poche, mais avec des illustrations très soignées, dans un esprit philologique où l'image reste toujours fonctionnelle au texte<sup>29</sup>. Un problème des années 1970-1980 est celui du rôle primaire du genre de la monographie en histoire de l'art. Ce n'est pas un hasard si le problème de la typologie libraire pour l'histoire de l'art est en question dans un autre article paru sur les « Actes en recherche sociale » de Pierre Bourdieu. L'article est signé par l'historien de l'art italien Giovanni Agosti : *Vicissitudes récentes de la monographie d'art. Réflexions italiennes 1882/1986*. La forme unilatérale de la monographie artistique est très liée au milieu de Croce et Longhi, toutefois les thèses universitaires des années 1980 sont de plus en plus dédiées aux facteurs collatéraux, comme les collectionneurs, les historiens d'art, les restaurateurs. D'après Agosti, avec l'antagonisme à Croce et l'abus du label *iconologie*, le marxisme est une des causes du passage de la monographie aux nouvelles typologies. Cependant, les publications des monographies, surtout en série, restent une fortune éditoriale, en tant que forme de vulgarisation. Comme dit Castelnuovo, la monographie a une signification précise pour l'histoire sociale des historiens de l'art<sup>30</sup>. Deux ouvrages qui s'écartent des formes monographiques sont, selon Agosti, *La Tempesta interpretata* de Salvatore Settis et le livre sur Piero della Francesca de l'historien Carlo Ginzburg. D'une part, les éditions anglaises continuent à publier de livres d'art « classiques »<sup>31</sup>. D'autre part, en Italie, les éditions Einaudi « offrent un très large choix d'essais, reposant d'un côté sur les œuvres de tradition warburgienne (Panofsky, Gombrich, mais aussi Wittkower, Klein, Meiss, Baxandall) et de l'autre des textes-clés des débats autour de l'histoire sociale de l'art (Antal, Hauser, Klingender) [...] ». En outre, Agosti conseille de jeter un œil sur la *Storia dell'arte italiana* Einaudi, en stylant les arguments traités dans l'ouvrage. Il cite la *Préface* de l'éditeur à la série :

« la vieille conception qui voyait l'histoire de l'art comme un enchaînement de monographies sur des artistes particuliers (et, surtout, sur les « grands artistes ») n'est plus d'actualité, sans que l'on puisse, pour l'instant, lui substituer un modèle aussi efficace. »<sup>32</sup>.

En effet, Castelnuovo a noté quelques années auparavant comment divers auteurs étrangers étaient en train de reformuler la littérature artistique. Parmi eux nous trouvons Walter Benjamin et Francis Klingender, ou Timothy Clark. L'influence de l'histoire sociale, comme Agosti a mis en évidence à propos du marxisme, a eu un rôle fondamental pour le renouvellement du livre d'histoire de l'art. La question des rapports de pouvoir, ou au moins des modes de domination, devient fondamentale. Un autre point de vue novateur est celui de la survivance des artistes, c'est-à-dire leur fortune

<sup>29</sup> CESARI S., *Colloquio con Giulio Einaudi*, Turin, Einaudi, 2018 (1<sup>re</sup> éd. 1997), p. 111

<sup>30</sup> CASTELNUOVO E., *Per una storia sociale dell'arte II*, dans *Arte Industria Rivoluzioni*, Turin, Einaudi, 1985, p. 53

<sup>31</sup> AGOSTI, *Actes en recherches sociales*, n. 66/67 *histoires d'art*, mars 1987, Paris, Editions de Minuit, p. 96

<sup>32</sup> *Premesse dell'editore*, p. XXXV, Cit. in AGOSTI, *ibid*, p. 97

critique manquante, ou sa redécouverte. A partir dès années 1970 les éditeurs intellectuels commencent à disparaître sauf pour le cas d'Einaudi qui aura encore une décennie d'autonomie. L'image du livre arrive à se modifier en ligne avec le changement du monde de la consommation. Aux années 1980 :

« si passa dall'essenzialità funzionale e costruttiva della tradizione del dopoguerra, rappresentata da Munari, al trionfo della citazione, della riscoperta del riuso specializzato e raffinato [...] fino a un nuovo tipo di kitsch che ha un rapporto preciso con i fenomeni di moda dell'intellettualità diffusa.»<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> RAGONE G., *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'unità al post-moderno*, Turin, Einaudi, 1999, p. 234

## Les collections Einaudi

Les collections Einaudi sont connues en Italie aussi dans la culture de masse. Dans la plupart des cours universitaires italiens on se sert des livres Einaudi pour les sciences dures et les sciences humaines. Dans la création de la collection, Giulio Einaudi exprime ses volontés à Vittorini : il ne veut pas lui donner un caractère de propagande, mais d'information et de culture, en soulignant l'importance des textes d'introductions qui doivent démontrer une valuation critique objective. Les années 1950 dans la maison sont des années de changement, qui cherchent à renouveler en restant fidèles à la ligne éditoriale. Selon Luisa Mangoni<sup>34</sup>, c'est une des motivations des maintes collections et ouvrages proposées pendant cette période et jamais achevées. En ce qui concerne l'histoire de l'art, la première collection complètement dédiée est celle dirigée par Raghianti entre 1941 et 1957, la *Biblioteca d'arte*. En 1951 est fondée la collection *Collana storica di architettura*, pour accueillir des réflexions sur l'historiographie artistique. Plus tard elle est insérée dans la plus large collections des *Saggi*. Toutefois les essais d'histoire de l'art ne sont pas toujours publiés dans les collections spécialisées.

En fait, une des collections où l'on trouve des textes d'esthétique et d'art est la *Piccola Biblioteca scientifico-letteraria*, née en 1949. Cette initiative a la volonté de publier de la divulgation de haut niveau culturel. La collection rouge est dédiée aux aspects historico-scientifiques, et la grise à la production littéraire. En 1956 elle commence à donner des problématiques du côté du public. Entre les années 1950 et 1960, aussi pour de cas comme celui de Hauser, la PBE commence à éditer des manuels, des grands ouvrages d'histoire. En fin en 1960 elle est insérée dans la collection *Piccola Biblioteca Einaudi*, qui a une inspiration plus populaire, même si la création d'une littérature dite populaire en Italie reste problématique.

En 1951 une collection rarement monographique est la *Collana storica di architettura*, dans laquelle on trouve le livre chef-d'œuvre *Andrea Palladio* de Roberto Pane et *Walter Gropius e la Bauhaus* de Giulio Carlo Argan. Cette typologie de livres sur l'architecture orientées sur le plan historiographique, sera englobée par les *Saggi*.

On retrouve une collection complètement dédiée à l'art en 1964, avec la création de la *Biblioteca di storia dell'arte*, éditée par Enrico Castelnuovo. Elle est actuellement composée par deux collections. La première est celle produite entre 1964 et 1972 ; la deuxième entre 1988 et 1999. En se

---

<sup>34</sup> MANGONI L., *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Einaudi, Torino, 1999

concentrant sur la première partie, nous pouvons observer quelle politique culturelle est pratiquée pour l'histoire de l'art par Castelnuovo et Paolo Fossati :

André Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*. [1 éd.], 1964

Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*. [2 éd.], 1964

Henri Focillon, *L'arte in Occidente*, [3], 1965

Arnold Hauser, *Il Manierismo*, [4], 1965

Emil Kaufmann, *L'architettura dell'Illuminismo*, [6], 1966

Viktor Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, [7], 1967

Andreina Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, [8], 1967

James S. Ackerman, *L'architettura di Michelangelo*, [9] 1969

Henri Frankfort, *Arte e architettura dell'Antico Oriente*, [11], 1970

Henry-Russell Hitchcock, *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, [12], 1971

Henri Focillon, *Scultura e pittura romanica in Francia*, [13], 1972

Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia*, [14], 1972<sup>35</sup>

Nous pouvons remarquer dans cette liste la présence d'une seule auteure italienne et d'une prédominance d'étrangers.

La dernière collection importante sera la *Storia dell'arte italiana*, en 15 volumes. Cette dernière fait parties des « grandi opere », les entreprises encyclopédiques einaudiennes comme la *Storia d'Italia*. Dans les *grandi opere* nous trouvons divers titres d'histoire de l'art : l'*Architettura del Novecento* (3 volumes) ; *L'arte del Rinascimento* ; *Arti e storia del Medioevo* édité par Giuseppe Sergi, Paolo Fossati et Enrico Castelnuovo est un projet interdisciplinaire qui croise l'étude figurative avec celle historico-politique, et les deux volumes possèdent un vaste appareil iconographique ; une collection est complètement dédiée à *La fotografia contemporanea*. Maints titres sur les arts sont hors-collection, comme *Architettura modernista* de Oriol Bohigas (1969). Nous pouvons trouver des titres d'histoire de l'art aussi dans des autres collections.

---

<sup>35</sup> Les informations sur les collections et les publications Einaudi sont prise du Catalogue *Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983*, Turin, Einaudi, 1983

## Histoire de l'art chez Einaudi

Pour traiter le rôle des maisons d'édition pour l'histoire de l'art, il faut cerner les diverses approches des historiens de l'art italiens. Nous trouvons utiles d'analyser les choix méthodologiques sur la base des productions éditoriales italiennes. En effet, nous pouvons trouver dans les revues spécialisées les racines d'un esprit de divulgation des nouvelles théories de la discipline qui seront les bases pour des choix éditoriaux futures. Analyser les revues est utile aussi pour retracer l'histoire des méthodes des historiens de l'art italiens.

Une revue qui s'inspire à la critique étrangère est « L'Arte », fondée par Adolfo Venturi en 1902. Dans les essais de cette revue, dans la même ligne éditoriale que Venturi suit dans son ouvrage *La storia dell'arte italiana*, sont regroupées les idées représentées par le formalisme de Fiedler, du *puro visibilismo* et de la connoisseurship de Bernard Berenson. Dans les noms des auteurs de cette revue on retrouve aussi Roberto Longhi, qui se propose comme connoisseur, attentif à la question technique des œuvres. Celle de Longhi a été décrite comme méthode « *ad personam* »<sup>36</sup>, car en lui nous retrouvons un intérêt pour la philologie visuelle d'inspiration positiviste. Il s'éloigne de la « mystique poétique » de Croce pour soutenir l'idée de l'histoire de l'art comme développement des styles. Toutefois, à partir des années 1930, aussi « L'Arte » s'ouvre à la recherche *puro visibilista* et à l'esthétique idéaliste. Cette revue a apporté à la critique italienne un intérêt pour les études sur le XVIIe et XVIIIe siècle, dans l'optique d'une véritable réhabilitation du Baroque<sup>37</sup>. Une revue très attentive à ce qui était publié à l'étranger, notamment en Allemagne et en Angleterre. A partir des années 1920, les auteurs de « L'Arte » s'intéressent aussi à l'art contemporain. Toujours en clé idéaliste et crocienne, la revue « *La critica d'arte* » est publiée à partir de 1935 par Renuccio Bandinelli et Raghianti, dans une démarche formaliste et structuraliste qui veut dépasser la recherche strictement documentariste. Dans « *La critica d'arte* » on ne parle pas de styles et de biographies, la vraie problématique est de séparer la personnalité artistique de celle psychologique de l'artiste et accomplir des études sur les techniques de production, sous l'influence de la critique littéraire de la genèse de l'œuvre. Pour ce qui regarde l'influence politique dans les publications en histoire de l'art, la revue « *Problemi di architettura* » créée en 1927 per Raffaello Giolli devient un manifeste de la culture fasciste et des rapports entre art et société.

---

<sup>36</sup> SCIOLLA G.C., *La critica d'arte del Novecento*, Turin, UTET, 1995, p. 153

<sup>37</sup> Idem, p. 160-161

Il faut attendre le deuxième après-guerre pour voire naître une nouvelle revue qui aura beaucoup d'influence sur la critique italienne : « Paragone », fondée par Roberto Longhi sous son égide pour une méthodologie philologique, contre les interprétations individualistes et esthétisantes des œuvres d'art, pour une critique très proche de la critique littéraire (les copies de « Paragone » sont alternées entre un numéro de critique artistique et un autre de critique littéraire). Le milieu du « Paragone » est celui où se forment les intérêts pour les *rappports* entre artiste, art et société, dans une perspective « in definitiva quasi sociologica »<sup>38</sup>. Dans ce milieu éditorial pour l'histoire de l'art, naît aussi la politique culturelle Einaudi.

---

<sup>38</sup> SCIOLLA G.C., *La critica d'arte del Novecento*, Turin, UTET, 1995, p. 332

Pour ce qui regarde les historiens de l'art, un des premiers maîtres de la discipline actif à la maison est Carlo Ludovico Ragghianti.

Comme il a remarqué Gian Pietro Nicoletti pour le cas d'Argan, les collaborateurs pour l'histoire de l'art chez Einaudi sont intéressants à étudier parce que cela permet de « analizzare le strategie, le scelte e le ragioni di un modo indiretto, ma non per questo meno incisivo, di influire sulla formazione di una cultura storico-artistica in Italia suggerendo i libri giusti e quelli necessari, o quelli era urgente far scrivere, per dare un nuovo impulso non solo alla specifica disciplina ma, più in generale, alla cultura italiana. »<sup>39</sup>.

Carlo Ludovico Ragghianti, historien de l'art affirmé dans la courante idéaliste liée à Benedetto Croce. En 1945, pendant la période passée en prison pour antifascisme, il écrit son *Profilo della critica d'arte in Italia*<sup>40</sup>. Ragghianti rédige cet ouvrage d'histoire de la critique d'art par cœur, et il décide de ne pas nommer Aby Warburg ou Erwin Panofsky. En plus, il nous explique d'une façon assez assertive que le « Freudismo, esistenzialismo, come già il sociologismo, sono stati episodi marginali che non hanno intaccato nemmeno la riflessione estetica e critica più produttiva, che pure ha esaminato e rapidamente sistemato questi rigurgiti e dilettantismi della stanchezza decadente.»<sup>41</sup>. Pour Ragghianti, certains courants comme les courants sociologique ou psychologique, n'ont pas influencé la critique italienne, qui prend le mérite d'avoir rangé ces paradigmes, vus comme des dilettantismes. Avec Ranuccio Bianchi Bandinelli, spécialiste de l'archéologie, il avait fondé en 1935 une des maintes revues d'histoire de l'art nées dans la première partie du XXe siècle : « La critica d'arte »<sup>42</sup>. Une revue très influencée par les auteurs étrangers comme Bernard Berenson, qui se posait dans le principe d'une esthétique idéaliste, d'une critique formaliste et structuraliste proche de Focillon, avec le but de dépasser la philologie stylistique et documentaire. Le but de la revue n'est pas de parler de styles ou des artistes, quand plutôt de cibler le « vero problema », c'est-à-dire la vision de l'artiste comme figure distincte de sa personnalité psychologique et sentimentale. « La critica d'arte » est engagée dans les études des techniques artistiques, en s'approchant à la critique littéraire du côté de l'analyse des pratiques de création. Nous verrons comment, à partir des années 1950, les aspects sociaux critiqués par Ragghianti seront pris en compte aussi par la critique italienne de la nouvelle génération. Les rapports entre le jeune Enrico Castelnuovo et Ragghianti sont précoces, car ils se lient à la naissance de la maison d'édition Einaudi. En 1941, Ragghianti participe

---

<sup>39</sup> NICOLETTI L.P., *Argan e l'Einaudi : la storia dell'arte in casa editrice*, Macerata, Quodlibet, 2018, p 11

<sup>40</sup> Nous avons pu consulter un exemplaire dédicacée en date 12 juillet 1949 pour André Chastel, conservé à la bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art de Paris

<sup>41</sup> RAGGHIANI, *Profilo della critica d'arte in Italia*, p. 172

<sup>42</sup> SCIOLLA G.C., *La critica d'arte del Novecento*, Turin, UTET, 1995, p. 163-164



à la réalisation de la série *Biblioteca d'arte*, qui au début devait s'appeler *Arte italiana*<sup>43</sup>. Au même temps, il écrivait pour la revue de Benedetto Croce, « La cultura », qui sera plus tard achetée par Giulio Einaudi. Raghianti est un des premiers *collaboratore* pour l'histoire de l'art aux Einaudi. Certains entre eux arrivent du monde académique, et ils trouvent dans la maison l'espace nécessaire pour travailler sur une discipline, l'histoire de l'art, qui n'as pas encore assez de place dans les universités. Un exemple est notamment Lionello Venturi, qui écrit à Giulio en 1946 qu'il préfère un travail à la maison d'édition qu'à l'Université<sup>44</sup>. Un Conseil éditorial en 1949 définit le système de la consultation, et on met en place aussi un contrôle des qualifications des traducteurs, pour viser la qualité maximale des travaux.

L'influence de Raghianti dans la maison d'édition est si forte que, par exemple, il empêche la publication de certains ouvrages comme *Florentin paintings* de Frédérick Antal, proposé le 21 octobre 1948 dans une lettre à Einaudi<sup>45</sup>. Toutefois, Cesare Pavese répond en disant que le livre est « bello e curioso ma intraducibile. Intanto presuppone una conoscenza ed un amore delle cose inglesi, quale avevano qui da noi soltanto i liberali dell'800 [...] Ci vorrebbe un libro analogo per l'Italia.»<sup>46</sup>. Donc, pour Pavese le livre est trop concerné par l'art anglais<sup>47</sup>, mais la méthode est intéressante et il faudrait rédiger un ouvrage similaire sur l'Italie. Straffa même, le 5 mars 1948, propose la publication de Klingender, en le présentant comme un auteur « marxista molto serio »<sup>48</sup> et en soulignant comment sa méthode sera intéressante pour l'application du marxisme à l'histoire de l'art.

Felice Balbo (1913 – 1964) décide, pour aller contre les volontés de Raghianti, d'organiser une nouvelle série en l'appelant *Saggi d'arte*, avec le soutien de Giulio Bollati, collaborateur de la maison depuis 1949. C'est la même série où étaient censée d'être publiés les ouvrages d'Arnold Hauser. Pourtant, ils arrivent à les publier en italien seulement en 1956, dans la série Piccola Biblioteca Scientifica Einaudi ?

Felice Balbo est celui qui, après la crise politique du 1947, écrit à Giulio Einaudi pour lui rappeler l'importance de la maison dans l'engagement politique italien :

<sup>43</sup> CASTELNUOVO Enrico, «La storia dell'arte», in *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del Novecento italiano*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2015, p. 336

<sup>44</sup> MANGONI Luisa, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Turin, Einaudi, 1999, p. 473 , note 153

<sup>45</sup> Idem.

<sup>46</sup> MANGONI L., *Pensare i libri*, Turin, Einaudi, 1999, p. 480, note 176

<sup>47</sup> À laquelle Castelnovo va s'intéresser bcp dans ses recherches

<sup>48</sup> MANGONI L., *Pensare i libri*, Turin, Einaudi, 1999, p. 480, note 177

La maison « può svolgere un compito fondamentale nel movimento per l'abbattimento della vecchia egemonia culturale borghese e per la creazione metodica e sensibile della nuova egemonia culturale proletaria e finalmente moderna.» en soulignant le fait que «Strumento e base per la ricerca qualificata e per a socializzazione è oggi non tanto l'università o la scuola quanto l'editoria.»<sup>49</sup>.

Les rapports avec Ragghianti se perdent dans cette période à cause des projets éditoriaux de Bruno Zevi sur l'architecture, l'ouverture à la Bauhaus de Argan, l'hétérodoxie par rapport à Croce et aussi les prix trop élevés des livres de la *Biblioteca d'arte*. Les aspects épistémologiques se croisaient avec les aspects techniques. La forme du livre a été toujours importante pour Einaudi : bien que Ragghianti voulait publier des véritables beaux-livres, l'éditeur était plutôt dirigé vers l'essai. Après le départ de Ragghianti, les nouveaux *consulenti* sont Bruno Zevi et Giulio Carlo Argan. Bruno Zevi (1918 - 2000) a un rôle important pour l'inclusion de l'architecture dans les publications Einaudi. Le 18 mars 1948 Giulio Einaudi écrit à Bruno Zevi de respecter le programme sur les livres d'architecture, et le 30 mai l'historien de l'art répond qu'il a commencé à contacter les spécialistes pour les publications. Un des lieux de participation active des historiens de l'art est le Congrès de critique d'art à Florence, où Zevi annonce le projet éditoriale d'Einaudi. Il commence à publier la collection *Collana storica di architettura* en 1951. Toutefois pour Giulio cette collection reste de divulgation plus que de haut niveau scientifique, et avec Zevi ils cherchent de créer une collection ni trop simple ni trop extravagante, pour ne pas tomber dans une esthétique trop élitaire ou trop populaire. Il rassure notamment Ragghianti sur le fait que cette collection n'ira pas effacer l'importance de la collection *Biblioteca d'arte*. Toutefois c'est exactement cette collection à créer les problèmes avec Ragghianti en tant que collaborateur. Un des projets qui font discuter est sa proposition de publier son ouvrage sur l'art flamand, mais pour Einaudi cela serait une sorte de catalogue qui n'as pas une continuité avec les essais éinaudiens. Une autre raison de contraste est le refus de part de Ragghianti de publier un livre de Worringer sur l'art égyptien car il est trop caractéristique de la culture positiviste allemande. Les rapports avec Ragghianti deviennent de plus en plus difficiles, jusqu'au 1963, quand il remarque l'absence de son nom dans la section de la *Biblioteca d'arte* dans le catalogue Einaudi. En 1952, Giulio Carlo Argan proposera de nouveau la publication de Worringer. Il est le successeur de Ragghianti comme collaborateur d'histoire de l'art.

Pour continuer sur les publications en architecture, Giulio Carlo Argan (1909 – 1992) en 1955 publie son ouvrage *Walter Gropius e la Bauhaus*. En effet, le rôle d'Argan à la maison Einaudi est surtout celui d'insérer de plus en plus l'architecture dans le catalogue de la maison. Son travail chez Einaudi a été analysée récemment par Luca Pietro Nicoletti dans l'ouvrage *Argan e l'Einaudi*. A

---

<sup>49</sup> TURI G., *Casa Einaudi. Libri, uomini, idee oltre il fascismo*, Bologne, Il Mulino, 1990, p 256

l'université, Lionello Venturi (1885 – 1961) lui conseille des lectures utiles au rajeunissement de l'histoire de l'art : Fiedler, Wölfflin, Riegl, mais aussi Panofsky et Husserl. De son côté, Argan se forme aussi sur les textes de Gramsci et Max Weber, « senza trascurare il ruolo del contributo di storia sociale dell'arte di Pierre Francastel. »<sup>50</sup>. Argan arrive en Via Biancamano après des années à Rome, en 1952. Il y reste jusqu'au 1959. Il arrive aussi arrive du lycée D'Azeglio, mais dans les années de la fondation de la maison il n'est pas à Turin. Toutefois il a déjà une expérience éditoriale, car il travaille pour UTET en 1935. L'expérience d'engagement d'Argan l'amène à une histoire de l'art très pragmatique, entre édition, enseignement et politique, pour « fare della storia dell'arte un atto politico »<sup>51</sup>. Argan est un exemple d'intellectuel auquel est donné une grande écoute. Dans les pratiques éditoriales cela se voit dans les *pareri di lettura*, c'est-à-dire les notices des collaborateurs sur les nouveaux titres en histoire de l'art. Un outil pour analyser les textes en empruntant la méthode des historiens et critique littéraires.

En 1955 il propose *Il conoscitore d'arte* de Friedlander, contre la volonté de Ragghianti, le même qui ne veut pas la publication d'Antal. Castelnovo explique comment les rapports avec Ragghianti se gâchent à cause de la politique du livre de Zevi :

« Le novità rappresentate dal successo dei libri e dei progetti di Bruno Zevi e un attenuarsi dell'impronta più strettamente crociana, oltre all'alto costo dei volumi della Biblioteca d'arte contribuiscono a un progressivo allentarsi dei rapporti con Ragghianti. »<sup>52</sup>.

C'est à la fin de l'année 1959 qu'Argan quitte Einaudi pour passer à Il Saggiatore d'Alberto Mondadori<sup>53</sup>. Étant donné les manques dûs aux oppositions de Ragghianti, c'est Felice Balbo qui fonde la nouvelle collection *Saggi d'arte*, qui voudrait comme premier volume *Florentines paintings* d'Antal. Toutefois, Balbo et Giulio Bollati (1924 – 1996) arrivent à le publier seulement en 1960 dans la collection *Saggi*. En mai 1954, Argan propose déjà la réalisation d'une collection dédiée à l'histoire de l'art italien. Sont proposées une *Collana di cultura artistica*, appelée après *Biblioteca delle arti*, mais le projet reste inachevé. Un autre personnage important pour l'histoire de l'art dans la maison Einaudi est Federico Zeri (1921 – 1998), qui pendant des années cherche à organiser avec Giulio Bollati et Giulio Einaudi une collection sur la peinture italienne, mais sans succès. Zeri devient apprécié et connu après la publication de son ouvrage *Pittura e controriforma* en 1957, livre présenté par Castelnovo dans le *Notiziario Einaudi* (n. VII, 1 mars 1958), un des outils d'Einaudi pour la diffusion des nouveaux titres du catalogue.

<sup>50</sup> NICOLETTI L.P., *Argan e l'Einaudi : la storia dell'arte in casa editrice*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 10

<sup>51</sup> Idem, p. 12

<sup>52</sup> SODDU P. (éd. par), actes du colloque *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura nel Novecento italiano* (Turin, 25/36 octobre 2012), Florence, Olshki, 2015 p. 337

<sup>53</sup> Ibidem, p. 338

Enrico Castelnuovo arrive à Einaudi avec une expérience dans le monde éditorial, surtout dans la création de grandes collections encyclopédiques. Il collabore pour le *Grande Dizionario Enciclopedico UTET* (Turin, 1954 – 1962); à l'*Enciclopedia Universale dell'Arte* (1958 – 1966); aux *Maestri del Colore* (collection de monographies conçue par Roberto Longhi chez Fabbri Editore) ; le *Dizionario Biografico degli Italiani* chez Treccani. En 1960, chez Zanichelli, il collabore au projet *Civiltà dell'arte*. Ce sont aussi les années où il commence à travailler chez Einaudi.

Castelnuovo est présent comme *extra* déjà à une réunion le 2 novembre 1960. Il est le premier historien de l'art à participer aux réunions du mercredi. La semaine d'après, il propose les premiers titres à Einaudi : *Le antichità della Giordania* de Lankester, jugé trop similaire à une guide touristique, et *Theory and Design in the First Machine* par Banham, un livre basé sur les recherches de Pevsner et jugé comme « un ottimo libro di architettura »<sup>54</sup>. Einaudi répond : « Facciamolo. Per i saggi. »<sup>55</sup>. L'influence des conseils de Castelnuovo commence à faire ses premiers pas dans les réunions éditoriaux. Il arrive chez Einaudi avec une expérience dans le monde éditoriale, surtout dans la création de grandes collections encyclopédiques. Il collabore pour le *Grande Dizionario Enciclopedico UTET* (Turin, 1954 – 1962); à l'*Enciclopedia Universale dell'Arte* (1958 – 1966); aux *Maestri del Colore* (collection de monographies idée par Roberto Longhi chez Fabbri Editore) ; le *Dizionario Biografico degli Italiani* chez Treccani. En 1960, chez Zanichelli, il collabore au projet *Civiltà dell'arte* et pour son Encyclopédie. Là, il trouve des collaborateurs qu'il cherche à faire embaucher chez Einaudi, comme Giovanni Arpino et Delfino Insolero. Ayant tenus des séminaires à l'Institut d'histoire de l'art de Turin, il était en contact avec le moderniste Giovanni Romano, et il cherche à l'insérer aussi dans les réunions Einaudi. Enrico discutait les projets éditoriaux avec Giulio Einaudi et Bollati. Le plan de Castelnuovo était celui de publier les auteurs étrangers comme Wittkower, Krautheimer, Gombrich et Panofsky ; mais aussi de publier certains *longhiani* comme Previtali, Ferdinando Bologna (que nous rencontrerons) et Luciano Bellosi. Dans cette période, l'éditeur Sansoni achète les droits des ouvrages de Roberto Longhi, avec la déception de Castelnuovo de ne pas pouvoir les publier chez Einaudi. En outre, le jeune Castelnuovo voulait publier finalement en Italie des ouvrages plus ouvertes à l'histoire sociale, comme « lo straordinario »<sup>56</sup> Klingender ou le *Gothic Revival* de Kenneth Clark. Comme le même Castelnuovo a déclaré, il était pris d'une boulimie éditoriale pour combler les « vuoti di tanti anni » dans les publications en histoire de l'art. Par exemple, *Story of Art* de Ernst Gombrich était publiée par Mondadori. Quand *Art and Illusion* sort, Castelnuovo

---

<sup>54</sup> Verbali, vol 2, p. 420-421

<sup>55</sup> Id. p. 421

<sup>56</sup> SODDU P. (éd. par), actes du colloque *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura nel Novecento italiano* (Turin, 25/36 octobre 2012), Florence, Olshki, 2015 p. 339

fait tous ses efforts pour le traduire chez Einaudi. A partir de ce moment, la maison publiera tous les ouvrages de Gombrich, y compris *Story of Art*. Le but de Castelfnuovo était celui de créer une véritable série dédiée à l'histoire de l'art, en dépit des efforts de Ragghianti et Argan, n'existait pas encore dans une version définitive. Pour Castelfnuovo il restait important de se tourner vers l'étranger. Pour ce qui regarde la France, il souhaitait publier André Chastel, mais aussi Focillon. Il cherche en vain, pendant les années de sa collaboration, de publier l'histoire de l'art de Crowe et Cavalcaselle.

En 1964, le premier livre publié dans la collection dirigée par Castelfnuovo, la *Biblioteca di storia dell'arte*, est *Art et humanisme* d'André Chastel. L'intérêt pour l'historien étranger est évident aussi dans les autres choix de Castelfnuovo : il fait traduire les textes de Rudolf Wittkower (*Principi architettonici*, 1964) ; *L'arte e l'occidente* de Focillon (1965) ; *Storia della pittura bizantina* de Viktor Lazarev. Contre la volonté académique de renfermer la discipline en elle-même, Castelfnuovo veut publier des livres novateurs. Comme rappelle Pietro Toesca, il veut publier lese « opere importanti di grandi storici dell'arte che riguardassero vasti problemi, momenti cruciali della storia dell'arte. ». Des livres spécialisées mais « leggibili con profitto anche dall'*bonnete homme* ». Comme il nous rappelle son élève, le médiéviste Michele Bacci, les livres publiés grâce au rôle de Castelfnuovo « Per decenni e diverse generazioni di storici dell'arte italiani [...] sono stati delle singole autentiche rivelazioni. ». Les livres édités par Castelfnuovo sont l'alternative à la tentative de colloquer l'œuvre d'art au centre de la recherche par ses aspects formels. Cette tradition est héritée par Longhi et elle poursuivie dans les théories de Giovanni Previtali. Ce dernier est celui qui, sur la base des aspects intrinsèques et formels, détermine le présumé « commencement » de l'histoire de l'art « italienne ». Cette tradition, d'après Michele Bacci, a son influence aussi sur la collection *Storia dell'arte italiana* Einaudi, qui ne prend pas en compte les siècles avant l'art giottesque. En revanche, Castelfnuovo se positionne d'une façon plus élargie sur le plan de la recherche. Il connaît très bien les aspects matériels et stylistiques des œuvres d'art, mais il semble ne pas les prendre en compte dans ses recherches, où il se plonge dans les aspects de productions et élaboration des œuvres. Ces aspects de la théorie de Castelfnuovo sont sûrement influencés par l'histoire sociale de l'art qui vient de l'Angleterre, et qu'il aidera à publier en italien, comme on verra dans les prochains chapitres. Toutefois, la volonté de Castelfnuovo, selon Michele Bacci, n'est pas celle de fonder un nouveau paradigme. Il se penche plutôt vers un projet d'histoire de l'art « quanto più globale possibile »<sup>57</sup>. Après le départ de Castelfnuovo pour la Suisse, ce sera Paolo Fossati (1938 – 1998) à gérer l'histoire de l'art dans la maison, et à suivre le chantier de la *Storia dell'arte italiana*, publiée entre 1979 et 1983.

---

<sup>57</sup> Bacci 2009



## Partie II. *La publication de l'œuvre d'Arnold Hauser chez Einaudi*

### La réception d'Arnold Hauser

L'influence politique du deuxième après-guerre, et les relatives analyses socio-économiques, ont un rôle fondamental aussi pour l'histoire de l'art. L'histoire des idées se lie à l'histoire sociale aussi dans notre domaine : la *Geistesgeschichte* néo-hegélienne et la *Sozialgeschichte* s'unifient dans une optique le plus historique possible, pour améliorer et « illuminer le présent. »<sup>58</sup>. Avant de publier les textes fondamentaux de l'histoire sociale de l'art, la réception de la nouvelle approche passe par des « interventi "in margine", seguiti dalle traduzioni dei medesimi, che dimostrano in quale misura la nuova impostazione metodologica sia stata recepita. ». Entre 1949 et 1954 on voit une attention de plus en plus grande par rapport à Fréderick Antal : le manque de la valeur intrinsèque de l'œuvre d'art est la première critique à être posée à l'histoire sociale de l'art.

Michela Passini, dans l'ouvrage, *L'Œil et l'archive*<sup>59</sup>, parle au pluriel : des histoires sociales de l'art, qui se développent selon les nouveaux sujets, qui sont en contraste avec les thèmes de l'histoire de l'art internaliste. L'histoire sociale de l'art est une vision de la discipline qui voit la production artistique en rapport étroit avec la société. Elle naît en contraste avec toute vision autonome de l'art, ainsi comme l'explication structurelle des formes. La structure à laquelle s'inspire l'histoire sociale de l'art est celle qu'on entend en sens marxien : infrastructure et superstructure du système artistique. L'art est inscrit dans l'infrastructure sociale comme véhicule d'un message par un groupe social déterminé. Cependant, des théories comme celle d'Arnold Hauser, prennent en considération aussi des causes formelles qui font appel à une certaine autonomie de l'œuvre d'art. toutefois ces cas particuliers restent des exceptions qui confirment la règle. En effet, l'art se différencie des autres catégories comme la religion, la philosophie ou la science. Selon Hauser, par exemple, la différence réside dans le divers degré de saturation idéologique de l'art, qui donne des résultats plus pratiques (comme dans la propagande politique) des autres activités spirituelles de l'être humain. La sociologie et l'économie, la linguistique et la lecture de Marx sont les fondements interdisciplinaires de la nouvelle méthode. La généalogie des historiens qui prennent en considération les classes sociales et les rapports politiques commence avec Aby Warburg, qui restait encore dehors des explications de Marx. Il est quand-même entre les premiers à faire sortir les œuvres d'art de leur isolation esthétique. Pendant les dernières années de la vie de Warburg, au

---

<sup>58</sup> Sciolla p 238

<sup>59</sup> Passini, l'œil et l'archive, p. 180

cours de la première guerre mondiale, en Hongrie se forme un groupe des intellectuels qui seront Antal et Hauser. Le Cercle du dimanche, organisé entre autres par Gyorgy Lukacs, linguiste marxiste, professeur des deux historiens de l'art. Plus tard, Hauser étudie à Vienne avec Dvorak, voyage en Allemagne et en Italie, pour arriver finalement en Angleterre. Là, il peut croiser la tradition marxiste avec la sociologie de Georg Simmel, Max Weber et Karl Mannheim. Dans le deuxième après-guerre trois ouvrages de grande ampleur, parus en Angleterre, ouvrent les portes au nouveau paradigme : *Art and the Industrial Revolution* (1947) par Francis Klingender ; *Florentine Painting and Its Social Background* (1948) et *Social History of Art* (1951) de Arnold Hauser. Ce dernier devait être l'introduction à la sociologie de l'art, volume paru après, car la *Sociology of Art* était devenue un ouvrage macro-historique de grande ampleur. Contre une histoire de l'art hyper-spécialisée, l'auteur publie chez la maison anglaise Routledge et Kegan Paul deux volumes de plus de mille pages. C'est le premier cas d'une étude générale d'histoire sociale, qui part de la préhistoire pour terminer avec le cinéma des années 1940. Les catégories des périodes historico-artistiques restent les mêmes, comme la Renaissance ou le Baroque. Toutefois, certaines périodes comme celle du Maniérisme ou de l'âge d'or hollandaise, sont étudiées avec une nouvelle optique qui aura une intéressante fortune critique.

L'ouvrage de Hauser a une réception complexe aussi dans les pays anglophones. La théorie de R.O. Michael, qui écrit à propos de la fortune critique de l'histoire sociale dans les pays anglophones, affirme que les appartenances politiques ont eu une forte influence sur la réception des textes d'empreinte sociologique. Le plus négatif à ce propos est Ernst Gombrich, emblème du courant humaniste de l'académie américaine, qui se forme dans les années du deuxième après-guerre conjointement aux théories d'histoire de la culture. Les *humanities programs* dans les universités des Etats-Unis débutent aux années 1940, et au centre de ces approches il y a l'importance du côté individuel de l'être humain. Dans l'histoire de l'art, cela-amène à mettre l'artiste dans une position en dehors de son contexte social. Surtout aux Etats-Unis, l'approche était encore « puriste », sans trop de contamination (sauf pour la psychanalyse), alors que dans les autres disciplines était désormais évidente la connexion interdisciplinaire. En effet, dans la même période, les textes marxistes ont toujours plus de fortune éditoriale en Amérique du Nord. Pour cette raison aussi, les critiques à l'histoire sociale de l'art se divisent en plusieurs courantes : d'une part, les conservateurs plus formalistes comme Boase sont nettement contre une application sociologique à la lecture des styles ; d'autre part, les conservateurs libérales comme Gombrich sont d'accord avec une vision totale de l'œuvre mais critiquent Hauser d'avoir mis de côté les œuvres d'art et d'appliquer trop strictement le matérialisme dialectique. Surtout, les critiques de ce côté attaquent l'usage du langage socio-économique dans le contexte historico-artistique. Il intéressant de noter que l'ouvrage le plus



largement accepté de Arnold Hauser est la partie dédiée au Maniérisme. Toutefois, la critique qu'on retrouve le plus souvent est celle d'envisager l'histoire de l'art d'une façon trop générique : pour cette motivation l'ouvrage d'Antal a été mieux reçue, à cause de sa spécificité spatio-temporelle. Une autre cause idéologique de la réception de Hauser est le concept d'histoire utile au présent : Ernst Gombrich n'accepte pas l'idée d'histoire comme outil pour la compréhension du présent, d'ailleurs il refuse l'existence empirique du capitalisme et il prétend une autonomie de l'art par rapport aux événements contemporains. Évidemment, comme souligne l'auteur de cet article, l'influence politique sur ces critiques est très connotée et influencée par le climat de la guerre froide. Les autres critiques viennent du milieu de gauche liés au Partis communiste, des intellectuelles qui présentent avec un rôle important dans la révolution. Si les conservateurs voient dans la méthode hauserienne une voie univoque du marxisme soviétique, les autres historiens voient les différences d'application du matérialisme. C'est pour cela que Hauser est apprécié pour le fait d'utiliser les schémas marxistes mais sans les appliquer directement aux questions esthétiques. Cette question du côté esthétique de l'œuvre d'art est celle que, même en Italie, rende acceptable la théorie hauserienne<sup>60</sup>.

Aussi à la sortie de *Florentine Painting and Its Social Background* de Frederick Antal, les critiques des comptes rendus attaquent souvent la méthode comme déterministe. Les critiques italiens comme Valentino Gerratana, soulignent comment le marxisme ne devrait pas être condamné comme « sociologismo volgare ». Toutefois, le jugement de la méthode d'Antal est divisé entre plusieurs courants, et d'autres historiens comme Wallace K. Ferguson n'accusent pas l'auteur de matérialisme de façon négative. Les mêmes critiques sont adressées à Millard Meiss. Si d'une part nous retrouvons l'hostilité de Gombrich à la sociologie de l'art, c'est André Chastel à écrire un compte rendu positif à propos de l'ouvrage de Meiss, *Painting in Florence and Siena After the Black Death*, en respectant la vision beaucoup moins déterministe de Meiss par rapport à Antal. L'acceptation de Meiss par rapport aux autres se trouve dans le fait d'avoir croisé instances sociologiques avec la tradition de la *connoisseurship* et de l'iconologie panofskienne, pour ce que l'on a appelé dépassement de la dichotomie style - contexte. En revanche, la critique italienne est hostile au livre de Meiss, surtout dans l'interprétation négative de Ragghianti, qui voit dans le lien entre phénomène artistique et facteur social un choix arbitraire de l'historien. Antal, en se liant d'avantage à la *Kunstwissenschaft*, est mieux accepté en Italie, même si quand Ragghianti est encore consultant pour Einaudi, il n'accepte pas la publication de *Florentine Paintings*.

---

<sup>60</sup> Critical Discourse in the Formation of a Social History of Art: Anglo-American Response to Arnold Hauser Author(s): Michael R. Orwicz Source: Oxford Art Journal, Vol. 8, No. 2, Renoir Re-Viewed (1985), pp. 52-62 Published by: Oxford University Press

Les vicissitudes éditoriales de Meiss sont attentivement étudiées par Jennifer Cooke dans son ouvrage *Millard Meiss. Tra Connoisseurship, iconologia e Kulturgeschichte*. Le livre sur la Peste est proposé initialement à Neri Pozza, qui après des procrastinations voit retirer les droits par le même auteur. La première fois que l'essai est proposé à Einaudi, il est refusé avec la consternation de Meiss, qui écrit une lettre à Lamberto Vitali, consultant pour la critique d'art dans la maison d'édition : il accuse la maison de ne pas l'avoir édité à cause du manque d'une lecture marxiste, présente dans le livre d'Antal qui avait été publié par Einaudi. Quand Enrico Castelnuovo commence son activité chez la maison d'édition, Meiss sera dans la liste établie avec Giovanni Romano des titres importants à traduire. Le livre de Meiss ne sera publié qu'en 1974. Toutefois, la fortune de Meiss ne résiste pas et dans la *Storia dell'arte* Einaudi, l'auteur américain est critiqué et ses thèses sont renversées surtout par Previtali<sup>61</sup>.

Dans l'avant-propos à la dernière édition française de l'*Histoire sociale*, Michel Meyer remarque la fortune du texte qui a été traduit en plus de 20 langues au 2004. Si Hauser a su dépasser l'approche réductionniste, Meyer reste négatif sur l'absence de l'architecture dans la tractation de Hauser. Cependant, le prestige du livre hauserien est grand car « Il demeure une des synthèses les plus utiles que l'on connaisse, la seule depuis celle de Hegel. »<sup>62</sup>.

Le 17 février 1978 sur le quotidien « La Stampa », Paolo Fossati écrit le requiem d'Arnold Hauser, en soulignant comme probablement le public n'avait pas eu le temps de terminer la *Sociologie de l'art*. D'après Fossati, ce dernier ouvrage a été accueilli d'une façon plus positive par rapport à l'*Histoire sociale*, qui pendant les années 1950 est critiqué soit par le parti idéaliste que par celui marxiste. En revanche, aux années 1970, Hauser est « un valore accolto, la sociologia dell'arte (come egli la intese o pressappoco) è disciplina universitaria. »<sup>63</sup>. Aussi la *Philosophie*, parue en Italie en 1958, est très critiquée, et Fossati remarque comment « Tra il rifiuto di ieri e l'accoglienza di oggi forse il meglio del lavoro di Hauser non è entrato come doveva tra noi. »<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> Pour une lecture critique de Millard Meiss, voir Cooke J., *Millard Meiss. Tra connoisseurship, iconologia e Kulturgeschichte*, Ledizioni, Milan, 2015

<sup>62</sup> Meyer, p 6

<sup>63</sup> Asto, recensioni, La stampa, 17/02/1978

<sup>64</sup> Asto, recensioni, La stampa, 17/02/1978

### ***Storia sociale dell'arte*, Arnold Hauser, Einaudi**

« la lettera era veramente un esercizio molto civile che quella cosa assolutamente incivile che è il telefono ci ha tolto. »<sup>65</sup>

Giulio Carlo Argan

À travers les lettres conservées dans le fond Giulio Einaudi Editore, nous pouvons étudier le cas des publications de l'auteur Arnold Hauser. Pour ce qui concerne l'*Histoire sociale*, la première phase de travaux est dirigée directement par Giulio Einaudi. Après nous trouvons les noms des *consulenti* qui ont aidé à la réalisation de ces projets : Giulio Bollati et Enrico Castelnuovo. Ce dernier est particulièrement actif pour la publication du *Mannerism*. Dans les lettres de l'auteur et de l'éditeur nous lisons les soucis techniques, commerciaux et éditoriaux qui ont permis, ou ralenti les procès de publication. Nous nous sommes aperçus de comme les rapports avec l'éditeur soient plus professionnels, quand les lettres avec les collaborateurs deviennent de plus en plus amicales et intimes : félicitations pour mariages et enfants, soucis pour l'état de santé et considérations sur la météo sont mélangées aux aspects techniques et commerciaux des publications.

Le 14 juillet 1952, l'historien de l'art hongrois Arnold Hauser, exilé à Londres, écrit une lettre de réponse pour la maison d'édition Einaudi. Grâce au Fond Giulio Einaudi Editore, conservé dans l'Archive d'Etat de Turin, nous avons la possibilité d'analyser le rapport entre l'historien et sociologue de l'art et la maison Einaudi pour ce qui regarde les traductions de ses textes novateurs. Nous pouvons imaginer, en lisant la réponse de Hauser, que la première lettre soit arrivée par Einaudi, en proposant à l'auteur la publication de son ouvrage paru à Londres en 1951. En effet, dans les *Verbali* de la maison, le 2 juillet 1952, lors d'une réunion éditoriale, Renato Solmi (1927 - 2015) et Bollati proposent de publier l'*Histoire sociale* : l'ouvrage auquel il se réfèrent est l'édition anglaise en deux volumes, depuis longtemps sous leur attention. Ils soulignent l'urgence de prendre une décision pour les publier. Après une brève description de l'ouvrage, en rappelant les comptes rendus heureux du monde anglo-saxon, la décision de l'insérer dans la série « Saggi » est justifiée pour le fait que : « [...] costituisce forse il primo tentativo di una storia generale dell'arte condotta da un punto di vista sociologico e sotto l'influenza del pensiero marxista. »<sup>66</sup>

L'importance épistémologique de cet ouvrage est remarquée par le fait que le Conseil trouve que «[...] una pubblicazione di quest'opera in Italia possa essere molto utile e, dopo qualche dubbio

<sup>65</sup> NICOLETTI L.P., *Argan e l'Einaudi : la storia dell'arte in casa editrice*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 11

<sup>66</sup> MUNARI T. (éd. par), *Verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943 - 1952*, Einaudi, Turin, 2011, p. 421

sull'esatta collocazione di essa nelle nostre collane, decide di prepararne una collezione riccamente illustrata per i "Saggi" »<sup>67</sup>. Les doutes pour quelle série choisir pour Hauser restent malheureusement inconnus.

Hauser répond à la proposition d'Einaudi en manifestant son enthousiasme. Tout de suite, en s'adressant directement au *Dear Sir Einaudi*, l'auteur se permet de proposer un traducteur précis, son ami O.D. Schwarz, italien de Trieste qui connaît très bien l'allemand et l'anglais. En effet, si la première publication de l'ouvrage avait été réalisée en anglais, le texte original était rédigé en allemand. Hauser souligne l'importance de pouvoir confronter les deux versions afin de réaliser une bonne traduction italienne. En ce qui concerne sa propre connaissance de l'italien, il explique avec humilité de ne pas le connaître à la perfection mais de pouvoir aider le traducteur et juger un texte italien. En outre, il fait appel à l'éducation et intelligence de son ami, comme caractéristiques importantes pour un bon traducteur. Schwarz vivait à Londres, comme Hauser, et cette circonstance aurait aidé aussi à la collaboration directe entre auteur et traducteur. Il est intéressant de voir comment Hauser s'intéresse aux aspects les plus pratiques de l'affaire, par exemple en soulignant le fait que la famille de monsieur Schwarz habitait en Italie, et donc il aurait accepté un paiement en *lire* italiennes, directement à Turin<sup>68</sup>. Le 2 août 1952, Einaudi répond positivement à la proposition du traducteur, et au fait que pour eux ce serait parfait de pouvoir envoyer sa rémunérations directement à ses proches de Turin. Toutefois, même si l'on démontre de juger fiable sa proposition, ils demandent un test de traduction de la part de Schwarz, pour contrôler ses standards de qualité de manière sûre.<sup>69</sup> Hauser répond le 7 août en envoyant des essais de traduction, en disant combien il est important de réaliser une traduction qui « renders the meaning of the original in an absolutely correct and easy way »<sup>70</sup>, en admettant la rareté de cette qualité dans les traductions courantes. Cependant, le 4 septembre, un mois après de la proposition, Hauser écrit à Einaudi une lettre très différente, en déclarant sa volonté d'informer la maison d'édition de quelque chose de confidentiel : il se trouve, en effet, que Mr. Schwarz n'est point une personne fiable pour les dates de rendu, et il donne des conseils pratiques pour éviter que le délai soit trop lourd, comme celui de payer chaque partie traduite après sa rendu, et de réserver le paiement complet seulement à la fin définitive du travail<sup>71</sup>. Le 16 février 1953, après six mois, Einaudi répond en expliquant que la situation de Schwartz ne semble pas la meilleure, étant donné la masse de travail pour un livre si grand et si complexe. La maison communique donc à Hauser le choix de

---

<sup>67</sup> MUNARI T. (éd. par), *Verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943 – 1952*, Einaudi, Turin, 2011, p. 421

<sup>68</sup> Mazzo 8, fascicolo 280, foglio 1

<sup>69</sup> Ivi, Foglio 2

<sup>70</sup> Ivi, Foglio 4

<sup>71</sup> Ivi, Foglio 5

confier sa traduction à Anna Bovero, professeure d'histoire de l'art moderne à l'Université de Turin et déjà traductrice pour l'allemand et l'anglais chez Einaudi. Ils communiquent donc que le travail terminé sera rendu par la traductrice en février 1954, après un an. O.D. Schwartz sera informé le jour même, et ils demandent à l'auteur la version en allemand, pour permettre à Anna Bovero de partir directement du texte originel et de le confronter avec le texte en anglais. Evidemment, ils expliquent que, la traduction sera mise à disposition de l'auteur avant de l'imprimer<sup>72</sup>. Le 22 février Arnold Hauser répond positivement et propose de se baser sur le texte allemand imprimé qui sera publié en avril, car le manuscrit pourrait poser plusieurs problèmes à cause de maintes corrections. Il envoie donc les détails pour mettre en contact la maison italienne avec la maison d'édition C.H. Beck de Munich<sup>73</sup>. En juillet 1953, Hauser écrit pour donner une information très importante et qui sera en effet source d'une incompréhension. Il dit explicitement à *Signor Einaudi* que pour le choix du titre il sera important de maintenir le titre originel d'*Histoire sociale de l'art et de la littérature*, que n'a pas été pris en compte dans la version anglais, qui a effacé « littérature » dans la traduction. Nous verrons que aussi dans la version italienne la volonté de l'auteur ne sera pas respecté. Dans la même lettre, Hauser profite pour communiquer la présence de certaines erreurs à corriger dans la version allemande. Einaudi répond le 30 juillet pour rassurer l'auteur : « The translator of your book is one of our best, and we are sure you will be satisfied with the result of her work. »<sup>74</sup>. Dans l'avril 1954, après deux mois de la date prévue pour la consigne de la traduction à Einaudi de part d'Anna Bovero, Arnold Hauser écrit à Einaudi pour exprimer sa préoccupation de n'avoir plus reçue aucune nouvelle de leurs part. Une phrase notée à la main communique les informations à donner à l'auteur dans une réponse : « il libro è già tutto tradotto e se ne inizierà la pubblicazione in 3 – 4 volumi separati entro l'anno »<sup>75</sup>. Donc, la traduction d'Anna Bovero était apparemment prête, et il suffisait de décider quand et comment publier la version italienne. La maison répond donc à Hauser en communiquant que la première partie sera publiée entre la fin de 1954. Nous avons vu jusqu'ici que l'éditeur, ou qui pour lui, écrivait à l'auteur directement en anglais et vice-versa. Pourtant, à partir du mars 1955, après un autre an de délai, l'auteur écrit à Einaudi en italien, pour demander avec extrême politesse de lui envoyer un exemplaire du volume qui devait sortir un an auparavant. Sur la lettre ont avait noté à la main les dates de publication pour répondre à l'auteur : le premier volume sortira en mai, le deuxième en octobre 1955<sup>76</sup>. Le 28 juin 1955, Arnold Hauser écrit à la maison pour se complimenter : il trouve le livre élégant pour la qualité du texte imprimé,

---

<sup>72</sup> Mazzo 8, fascicolo 280, foglio 6

<sup>73</sup> Ivi, foglio 7

<sup>74</sup> Ivi, Foglio 10

<sup>75</sup> Ivi, Foglio 11

<sup>76</sup> Ivi, Foglio 13

pour le choix des illustrations et pour la couverture « extremely attractive ». La chose pour laquelle il est le plus enthousiaste est le résultat de la traduction :

« But I want to thank you above all for the splendid translation. Miss (or Mrs.) Anna Bovero is an extremely cultured person, who knows what she is talking about, she knows thoroughly the language she is translating from, she writes herself a beautiful style and she succeeded in catching and rendering the personal characteristics of my own style. Will you please express her my thanks and congratulation. If the book is going to be successful in Italy, it will be partly her merit.»<sup>77</sup>

L'importance qu'il donne au rôle de la traductrice pour le succès de son ouvrage en Italie est exemplaire pour comprendre le statut de la traduction comme outil de diffusion des textes entre différents pays. Dans la même lettre il demande à la maison de Turin de lui envoyer les comptes rendus de son livre sur la presse italienne, en proposant d'être mis en contact avec l'agence de presse qui s'occupe de couper les journaux en Italie : l'*Eco della Stampa*. Cette agence nationale était un outil très important à l'époque, car elle permettait de connaître les articles de presse où les ouvrages étaient commentés. Toutefois, Hauser écrit le 24 octobre 1956 pour demander à la maison d'intervenir et demander à l'*Eco della Stampa* de ne plus lui envoyer les articles où il y avait que le titre de son ouvrage<sup>78</sup>. Ces coupes de journaux sont aussi à notre disposition, dans le même fond Giulio Einaudi Editore à l'Archive d'État de Turin : grâce à ces comptes rendus, nous pouvons connaître en partie la réception de l'*Histoire sociale de l'art* en Italie et ailleurs. Si de ce côté Hauser trouve l'aide de la maison d'édition, la question financière n'est pas facile à régler. En effet, le 9 août 1957, après la publication des autres trois volumes de la série, Hauser explique que la maison d'édition académique londonienne Routledge & Kegan Paul lui a communiqué de n'avoir toujours pas reçu les paiements pour le droit d'auteur. La lettre, en italien, prend un ton sarcastique : « Considerando il notevole successo morale – e, credo, anche commerciale- che la sua ditta ha conseguito con la pubblicazione del mio libro e data anche le note Sue opinioni in materia sociale, ho motivo di lusingarmi che Ella tenga conto dei sacrifici da me compiuti per la creazione dell'opera e che vorrà corrispondermi la remunerazione [sic] che mi spetta e che costituisce [sic] il principale mio cospicuo di guadagno. »<sup>79</sup>. Hauser se réfère directement à Giulio Einaudi en lui rappelant sa réputation internationale comme intellectuel engagé dans les politiques culturelles et sociales de la gauche italienne. Il semble souligner, pas trop finement, la contradiction de ne pas rémunérer ses auteurs.

---

<sup>77</sup> Ivi, Foglio 18 recto/verso

<sup>78</sup> Ivi, Foglio 32

<sup>79</sup> Ivi, foglio 42

### Les comptes rendus de l'*Histoire sociale de l'art* sur la presse italienne

Les comptes rendus à propos de l'*Histoire sociale de l'art* de Hauser apparaissent sur la presse italienne à partir de la sortie du premier volume de la série, en 1955, sur le journal « Libera Stampa » de Lugano, signé avec le sigle E.C. Étant donnée les rapports de Castelnuovo avec la Suisse, nous proposons comme hypothèse celle de lui attribuer cet article, où le premier volume est décrit avec précision, en soulignant quelque manque comme celui de l'absence de tractation sur l'art étrusque. L'auteur de l'article présente le livre comme un ouvrage qui conduit « à réfléchir et à en discuter »<sup>80</sup>. Le deuxième article conservé dans les recueils de l'Archive de Turin est du journal l'« Arena » et est signé par Enrico Castelnuovo, sans abrégement. Cet article est publié après la sortie du II volume, dont nous trouvons la tractation sur le maniérisme. Castelnuovo souligne l'influence de Dvorak sur la formation de l'auteur hongrois. La chose la plus importante en ce qui concerne les études sur la période du maniérisme est sans doute sa renouvelée fortune critique, liée, selon Castelnuovo, aux affinités de cette période avec le XXe siècle : deux siècles de guerre et de crise. Selon Castelnuovo, si d'une part la Renaissance a été étudiée par Jacob Burckhardt pour son affinité avec le XIXe siècle, la même affinité a mené Arnold Hauser et ses contemporaines à réévaluer le Maniérisme. À propos de Burckhardt, il juge ce chapitre sur la fin du XVIe siècle dans l'optique plutôt de l'histoire de la culture que de la sociologie de l'art. D'après Castelnuovo, en effet, la méthode sociologique est exemplaire dans un autre paragraphe du volume hauserien : la partie dédiée à la *Golden Age* hollandaise, qui démontre comme des styles très différents comme le baroque flamand et le hollandais peuvent apparaître dans des contextes sociaux très similaires. Nous voyons dans cette époque un relâchement du pouvoir des commanditaires de la cour, parallèlement à une augmentation du pouvoir bourgeois qui porte à une surproduction artistique et à la diffusion de la peinture de chevalet, plus accessible au pouvoir d'achat de cette classe sociale émergente. Cette analyse permet à l'auteur de trouver une exception dans le schéma qui lie le contexte social à la production artistique. Dans cette optique, la vision dialectique de l'histoire de l'art sort de toutes obligations dogmatique<sup>81</sup>.

Un des comptes rendus les plus intéressants, qui se présente comme un complètement des théories d'Arnold Hauser, est l'article publié par Umberto Eco en 1955 sur la revue turinoise « Itinéraire ». Le sémiologue italien cherche à cibler les diverses approches sociologiques existantes pour mieux

---

<sup>80</sup> Libera Stampa, 20 décembre 1955, Lugano

<sup>81</sup> CASTELNUOVO Enrico, «Arena», 26 septembre 1956

comprendre l'implantation théorique de l'*Histoire sociale de l'art*. D'après Eco, il existe deux typologies de recherche sociale : la première, de caractère strictement marxiste, fondée sur les concepts de *typicité* et de *réalisme*, qui voit l'œuvre d'art comme organisme autonome qui communique des expériences historiques. La deuxième façon d'appliquer la sociologie à l'étude de l'art vise à clarifier le signifié de l'œuvre d'art non plus à partir de cette dernière mais à partir des phénomènes sociologiques du contexte historique d'où elle vient. Il critique cette dernière méthodologie, en expliquant comment elle est devenue une phénoménologie basée sur des instances psychologiques et sociologiques, en aspirant d'avoir une approche esthétique, sans succès. Selon Umberto Eco, les approches marxistes ont changé après la redécouverte de Marx pendant les années 1930. En plus, après le Congrès des écrivains soviétiques (1950 et 1954), la critique marxiste veut dépasser le sociologisme « vulgaire » fondé exclusivement sur la lutte de classe. Après cette introduction, Eco nous propose donc une solution méthodologique qui nie le déterminisme matérialiste ainsi comme elle n'ignore pas les rapports entre l'œuvre d'art et son contexte. En effet, le déterminisme matérialiste risque souvent de nier l'analyse qualitative de l'œuvre d'art. Pourtant, l'approche sociologique ne vient pas seulement du contexte marxiste. Comme analyse Enrico Castelnuovo, l'approche sociologique appliquée aux arts trouve ses racines dans la *Kunstwissenschaft*, et donc elle peut aussi aider à la considération d'une certaine autonomie artistique. La critique marxiste est, pour Umberto Eco, un outil qui doit prendre en considération les limites de la méthode sociologique, en l'utilisant comme pratique descriptive. Pour accomplir une recherche sociologique qui puisse expliquer les phénomènes artistiques, nous ne devrions pas étudier une compagnie sociale entière, mais plutôt analyser les moyens de production dans une optique plus micro. Selon Eco, il est dans cette optique micro qui se pose le travail d'Arnold Hauser. La parution de son livre *Italian Art* est, pour Eco, un bien pour les études italiennes où la fortune de l'idéalisme contestait durement toute approche sociologique. Umberto Eco explique que la démarche hauserienne n'est pas dogmatique, car dans cet ouvrage l'approche marxiste ne tombe pas dans des schématismes, ne se fonde pas sur des lois *a priori* mais rend l'étude plus « humaine », en soulignant la présence des différences artistiques au sein de sociétés diverses. L'histoire de l'art elle-même nous montre comment les mêmes causes n'amènent pas toujours aux mêmes effets. Nous retrouvons donc ici une lecture similaire à celle de Castelnuovo, en opposition à ceux qui critiquaient Hauser pour un schématisme marxiste trop dogmatique. En effet, remarque Eco, Hauser prend en compte aussi l'importance de l'individu : il s'oppose au concept romantique du génie, ainsi comme à celui d'une collectivité « mythologisée »<sup>82</sup>. Pour expliquer ce point de vue, Eco emprunte

---

<sup>82</sup> ECO U., *Funzioni e limiti di una sociologia dell'arte*, p. 317-324 (les feuilles sont récoltées en ordre mais sans aucune annotation. Nous ne sommes pas arrivés à retracer la référence originelle de ce texte)



l'exemple du chapitre dédié à l'épique médiévale. Ici Hauser est contraire à l'idée que les poèmes soient le résultat d'une démarche populaire et collective, parce que l'absence d'intervention des poètes-individus n'est point imaginable. C'est reconnaître l'existence d'une intervention « consciemment productive » de la part d'un auteur. Mais cette vision, d'après Eco, entre en contraste épistémologique avec la vision historiciste et sociologique de Hauser. Pourtant, la réponse à cette problématique se trouve dans la page 150 du livre d'Hauser, où l'auteur déclare l'absence d'une équivalence entre la valeur artistique et la valeur sociologique d'une œuvre d'art. D'après Eco, dans le paradigme hauserien l'œuvre d'art n'est pas en soi un fait sociologique, mais un fait « *sub specie sociologica* ». La sociologie n'explique pas la *qualité* de l'œuvre d'art. D'ici nous retrouvons le concept pour lequel dans les mêmes conditions sociologiques nous ne trouvons pas les mêmes styles. Umberto Eco conclut en proposant cet article comme un complément de la théorie de Hauser, que l'auteur dans son ouvrage n'aborde pas. En effet, la théorie de Hauser sera expliquée dans d'autres ouvrages qui vont paraître des années après : *Les théories de l'art et la Sociologie de l'art, les deux publiées par Einaudi dans les années 1960 et 1970.* Eco propose donc trois points théoriques pour aborder la sociologie de l'art : l'explication sociologique doit être complétée par une enquête organique et structurelle ; les méthodes sociologiques doivent se croiser avec une esthétique structurale des formes ; il faut mieux cibler le rapport entre individu et collectivité.

Jusqu'à là nous avons vu deux comptes rendus d'un spécialiste, mais il est intéressant aussi de voir comment l'ouvrage de Hauser a été reçu par la presse généraliste : en 1957 sur le journal de gauche *Il calendario del popolo*, le journaliste part d'une illustration d'un œuvre de Paul Klee. Le livre est jugé comme « collana popolare ». Cependant, l'article prend vite un ton ironique, quand après ce jugement, est proposée la didascalie hauserienne de l'illustration, en terminant avec la phrase « c'est clair ? », qui sous-tend une provocation sur l'effectif niveau de vulgarisation de l'ouvrage. Sur le même style, la revue « La Notte », en date 3 janvier 1957, donne comme clé de lecture celle du dépassement de l'idée de génie, et donc contre l'idée de l'autonomie de l'art et de l'inspiration divine. Nous citons une phrase provocatrice de l'article qui nous semble exemplaire pour comprendre combien certaines théories esthétiques étaient vues comme des paradigmes trop dogmatiques : « A coloro che amano l'arte, ma non credono più in Gesù Bambino, è dedicata la Storia sociale dell'arte di Arnold Hauser. »<sup>83</sup>. Dans le « Notiziario Edison » du 15 avril 1957, on aborde la question du cinéma, qui est protagoniste du dernier chapitre de *l'Histoire sociale de l'art*. Aussi dans ce compte rendu nous trouvons une phrase ironique : si pour Arnold Hauser le rapport entre production

---

<sup>83</sup> La notte, 3 janvier 1957

artistique de masse et qualité du produit est conflictuel, est-ce-que cette hypothèse peut expliquer pourquoi il existait les films « moches »<sup>84</sup> ?

La réception de la traduction de Hauser n'est pas analysable que du côté italien. En effet, la traduction en italien permet aussi aux académiciens français de s'approcher du texte traduit pour la première fois dans une langue romane. Dans le fond Giulio Einaudi Editore nous avons trouvé aussi une analyse de cet ouvrage parue en 1957 dans les « Annales ». L'auteur est Alberto Tenenti, historien d'origine italienne, érudit de l'école des Annales à Paris qui a enseigné l'Histoire sociale des cultures européennes à l'EHESS. Il ouvre son article en précisant la qualité de la « belle traduction »<sup>85</sup> d'Einaudi. Il souligne tout de suite la problématique de l'autonomie de l'art dans l'enquête de Hauser, qui selon Tenenti, est un concept accepté par l'auteur hongrois mais pas de une manière évidente. L'auteur de l'article précise que le titre originel devait citer aussi « la littérature », car comme le cinéma, elle est une catégorie très importante prise en compte par Hauser. Tenenti n'est pas d'accord avec l'usage des champs dans l'ouvrage de Hauser : il mélange dans toutes les parties du livre le champ économique, religieux et politique, sans diviser en sous parties. Il critique aussi l'usage parfois anachronique et « embarrassante » des termes « bourgeois »<sup>86</sup> et « féodal », employés avec « extrême indigence »<sup>87</sup>. D'un côté, le représentant des Annales juge positivement le fait de ne pas isoler l'art de son contexte social ; de prendre en compte les artistes en tant qu'êtres sociaux et de prêter attention aux contextes économiques. Pourtant, de l'autre côté, Hauser s'est « contenté »<sup>88</sup> d'une connaissance superficielle, dans un travail qui, selon Tenenti, ne relève pas d'un milieu d'érudition et de recherche quant d'une « synthèse rapide ». D'après Tenenti, les problèmes traités dans l'*Histoire sociale* devraient être étudiées par chaque spécialiste.

---

<sup>84</sup> Notiziario Edison, 15 avril 1957, «Da ciò, dunque, i brutti film?»

<sup>85</sup> Tenenti Alberto, *Art, Histoire sociale et Méthode sociologique*, Annales

<sup>86</sup> «ce mot passepartout est commode mais inquiétant » Ivi, p. 477

<sup>87</sup> Ivi, p. 477

<sup>88</sup> Ivi, 480

### ***Teorie dell'arte et Manierismo, Arnold Hauser, Einaudi***

La réception italienne de l'ouvrage est très liée au fait qu'il n'existait pas encore une publication théorique de Hauser. Il faut attendre deux ans pour voir la parution du livre *Philosophy of Art*. Quand, le 23 janvier 1959<sup>89</sup>, Einaudi écrit à Hauser pour lui communiquer le fait que toute la somme pour l'*Histoire sociale* était payée, il lui demande aussi le texte de *Philosophy of Art*, pour en envisager une traduction. Le 31 janvier, Hauser répond que (malheureusement) il a déjà vendu les droits de son dernier essai à une autre maison italienne, dont nous ne savons pas le nom. Toutefois, il lui communique qu'il est en train de travailler sur le prochain livre dédié au Maniérisme. Sur qu'Einaudi pourrait être intéressé, il conclut en disant « I will not fail to think of you when the book will be finished. »<sup>90</sup>. Mais l'histoire de *Philosophy of Art* n'était pas finie. Le 14 février Hauser écrit de nouveau pour répéter les informations sur *Philosophy of Art* (probablement car il n'avait pas reçu aucune réponse) et il profite pour demander une copie du dernier volume de Federico Zeri, *Pittura e controriforma*, qui présentait les mêmes thématiques que Hauser voulait étudier pour le maniérisme. Nous ne savons pas ce qui arrive avec l'autre maison d'édition (qui pour nous reste inconnue, car pour des questions de politesse l'auteur ne cite pas le nom de l'autre éditeur). Pourtant, deux ans plus tard, une autre lettre d'Arnold Hauser arrive chez Einaudi. Le 4 mars 1962, il communique avoir arrêté le contrat avec l'autre éditeur, et que les droits pour *Philosophy of Art* seront libres d'être acquis par Einaudi. Il demande si, en cas de refus, l'éditeur connaît d'autres maisons disponibles à le publier. Deux mois après<sup>91</sup>, au sein de la réunion du mercredi, Castelnovo propose de manière assertive la publication de *Philosophy of Art History* car il comblerait un vide dans la théorie italienne, en trouvant ainsi une réponse positive du Conseil à l'unanimité : « È un libro senz'altro da fare. »<sup>92</sup>. En outre, dans la même lettre Hauser déclare que son nouveau livre est écrit « à moitié »<sup>93</sup> : le titre qu'il présente est *Manierisme as the Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. Il explique tout de suite qu'il fera la moitié des pages de l'*Histoire sociale*, et qu'il y aura 300-350 illustrations. Dans cette lettre il parle d'une technique pour économiser sur l'impression qui est encore utilisée aujourd'hui : il propose à Einaudi d'imprimer les illustrations en collaboration avec quatre ou cinq autres éditeurs étrangers, ce qui permettra de baisser les coûts de productions. Hauser dit d'avoir

---

<sup>89</sup> ASTO, mazzo 8, Foglio 43

<sup>90</sup> Foglio 46

<sup>91</sup> 23 mai 1962

<sup>92</sup> MUNARI T. (éd. par), *Verbal del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953 - 1983*, Einaudi, Turin, 2011, vol. 2, p. 607 : « Il libro che Hauser ha pubblicato nel '58 e che si intitola *The Philosophy of Art History* » è particolarmente interessante anche perché manca un esempio attuale in Italia. È un libro senz'altro da fare. Il consiglio è favorevole all'unanimità e decide di acquistarlo.»

<sup>93</sup> Foglio 51

vu le livre sur Palladio et de vouloir une publication comme celle-là. Castelnovo en parle lors d'une réunion, le 4 avril 1962 :

« Hauser ci manda a dire che il suo *La filosofia nella storia dell'arte*<sup>94</sup> è libero da diritti. CASTELNUOVO si propone di fare una relazione più approfondita nella prossima riunione. Nella stessa lettera lo stesso Hauser ci informa di stare lavorando a un suo libro sul Manierismo per cui vorrebbe trovare l'editore prima ancora di aver scritto il libro<sup>95</sup>. CASTELNUOVO fa notare al consiglio che la parte sul manierismo era di gran lunga, insieme alla parte sulla peinture hollandaise del '600, il settore meglio riuscito della *Storia sociale dell'arte* e fa notare anche l'interesse specifico che rappresenterebbe un'opera sul manierismo redatta dallo Hauser per le precise garanzie di una critica d'arte messa in continuo rapporto con la storia. Il consiglio decide di prenderlo a scatola chiusa. »<sup>96</sup>.

Nous voyons dans les synthèses des réunions comment les aspects épistémologiques étaient source de discours pour la décision à prendre. Castelnovo explique l'importance que pourrait avoir le Maniérisme faisant lien avec la partie de l'Histoire sociale dédiée à la même période. Pour lui, c'est la partie la mieux construite avec celle sur le XVIe siècle Hollandais. Une des motivations est la « garantie d'une critique d'art mise en rapport continu avec l'histoire ». Le livre est accepté « a scatola chiusa », c'est-à-dire sans l'avoir vu.

Le 9 avril du 1962 la maison répond à l'auteur, et pour la première fois nous avons la signature d'Enrico Castelnovo, qui était devenu *consulente* l'année précédente. Il écrit qu'il a parlé de son ouvrage au sein d'une réunion éditoriale et que la maison serait ravie de publier son essai sur le Maniérisme. Castelnovo ne peut pas se rendre directement à Londres, mais il dit à Hauser de lui communiquer s'il fera un voyage en Italie ou s'il sera bientôt à Paris, où il pourrait le rejoindre. Il explique avoir perdus les informations utiles sur ce livre, et il lui pose des questions comme, par exemple, dans quelle langue il est en train de rédiger son essai, pour pouvoir tout de suite trouver un bon traducteur. Il lui demande aussi si le contrat peut être signé directement avec l'auteur ou si la maison doit communiquer avec les éditeurs anglais et allemand. En rappelant aussi la volonté de publier *Philosophy of Art*, il donne congé l'auteur en disant qu'il lui écrirait dans un mois. Hauser et Castelnovo se rencontrent à Paris, parce que la lettre du 18 juin signée par Giulio commence en disant qu'Enrico lui a reporté leur rencontre parisien. Einaudi explique à Hauser la volonté de publier le Maniérisme dans une nouvelle série dédiée aux ouvrages les plus importantes de l'histoire de l'art à partir du XIXe siècle. Les auteurs qui devraient être publiés dans cette série sont « Focillon,

<sup>94</sup> Il sera traduit par Giuseppe Simone

<sup>95</sup> Dans la façon dont ça est expliqué, nous présentons l'hypothèse qu'était très rare de présenter un ouvrage à une maison d'édition avant de l'avoir terminé.

<sup>96</sup> MUNARI T. (éd. par), *Verballi del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953 - 1983*, Einaudi, Turin, 2011, p. 578

Male, Toesca, Cavalcaselle, Wittkower, Kaufmann, Lazarev, Chastel ecc.»<sup>97</sup>. Cette lettre est importante pour comprendre la vision du livre d'art selon Giulio Einaudi : « Io credo che una tale impresa potrà utilmente controbilanciare la dilagante abitudine di intendere i libri d'arte come sontuosi albums colorati in cui il testo passa in secondo piano rispetto alle immagini.»<sup>98</sup>. L'idée de beau-livre veut être dépassée par Einaudi, qui cherche à créer des livres d'histoire de l'art plus que des livres illustrés, où les images doivent être partie intégrante du texte. Etant donnée que la nouvelle série devra maintenir un format et un graphique homogène, Einaudi demande à Hauser d'être le plus précis possible avec les indications techniques du livre. On retourne donc au discours de la collaboration avec des maisons étrangères : « D'altra parte a quanto mi dice Castelnovo Lei avrebbe intenzione di organizzare una coedizione del libro tra editori di varie nazionalità.»<sup>99</sup>. L'auteur doit donc choisir si publier son texte en coédition, donc hors-série ; ou de le publier en italien directement avec Einaudi en s'inscrivant dans la nouvelle série d'histoire de l'art. L'éditeur lui propose d'en discuter au sein de la réunion des éditeurs du livre que l'auteur veut organiser à Florence dans l'automne 1962<sup>100</sup>. Les communications ralentissent à nouveau, et Hauser écrit à fin août 1962 pour proposer une rencontre avec Castelnovo à Milan le 3 septembre, ou à Florence entre le 5 et le 10 du même mois. Il est intéressant de noter qu'il demande exprès de faire accompagner Castelnovo par quelqu'un qui puisse parler de l'aspect financier et technique avec plus de précision<sup>101</sup>. Il ajoute aussi qu'il doit recevoir le paiement pour les droits de *Philosophy of Art*, et qu'il aimerait pouvoir les utiliser pendant son séjour en Italie. La réponse d'Einaudi arrive le 30 août par Giulio Bollati. Il confirme qu'il va bientôt recevoir la somme qu'il attend, et il lui propose une rencontre avec Castelnovo à Florence, le 10 septembre 1962. L'historien de l'art turinois sera accompagné par quelqu'un qui puisse discuter les aspects commerciaux<sup>102</sup>. Nous ne savons pas exactement ce qui se passe à Florence, mais le 20 septembre arrive une lettre de Hauser très précise sur la question commerciale : il propose les nouvelles conditions du contrat, entre autres celle de se poser une limite temporelle pour la publication. Il fait une liste des choses dont ils devraient dû discuter dans une suivante rencontre à Rome<sup>103</sup>. Hauser propose à Giulio Bollati de penser à éditer à nouveau *l'Histoire sociale*, car il trouve que « it has not been properly exploited in this country »<sup>104</sup> et que « you are losing your and my money ». En effet, les *royalties* pour *l'Histoire*

---

<sup>97</sup> Foglio 58

<sup>98</sup> Foglio 58

<sup>99</sup> Foglio 58

<sup>100</sup> Foglio 59

<sup>101</sup> Foglio 64

<sup>102</sup> Foglio 67

<sup>103</sup> Foglio 70

<sup>104</sup> Foglio 70

sociale ne sont pas encore complètement payées à cette date. Il propose le prix pour le Maniérisme : entre les 100 000 et 120 000 lire italiennes. En comparaison aux autres livres illustrés, il dit que « it will be cheap even so », vu qu'il s'agira d'un livre de 350-400 pages avec 300-350 illustrations. Un des problèmes qui se sont manifestés au sein des publications de Hauser sont les taxes : pour le paiement du nouveau livre il propose « a bank guarantee » pour pouvoir attendre « until the double taxation will be eliminated. »<sup>105</sup>. Il reste quand même disponible à réaliser une collaboration avec les autres éditeurs pour la question de la production des plaques d'impression pour les illustrations. Pour conclure, il demande à Bollati s'il est possible d'envoyer une copie de son Histoire sociale à Ugo Procacci, surintendant des Galeries de Florence et important théoricien de la restauration des fresques, « who was extremely helpful » pour l'auteur hongrois. La rencontre est fixée pour le 26 septembre à Rome. Pourtant, étant donné la présence de Castelfnuovo à la réunion du 26 septembre à Turin, la rencontre n'a pas eu lieu, au moins pas à ce jour-là. L'historien turinois présente lors de cette réunion la publication de la Oxford University Press de Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, pour le publier dans « Pbe » et il parle aussi de Antal, car la veuve de l'auteur hongrois lui a proposé de publier une anthologie des écrits du mari : « La vedova Antal ci propone di fare un'antologi di scritti di Antal, alcuni dei quali tra i più importanti di questo citico. »<sup>106</sup>. Des mois passent : Castelfnuovo, le 17 octobre, propose en réunion *L'immagine en souffrance* de Duthuit, *The Economics of Taste* de Gerald Reitlinger et *Il bell'abitare* de Deuchler<sup>107</sup>. Seulement le premier est accepté. Le 6 décembre 1962, Castelfnuovo parle en réunion de Wittkower et de Citati-Male<sup>108</sup>.

Le 13 décembre, Castelfnuovo répond à Hauser avec plusieurs propositions, après s'être excusé car Bollati est en maladie et lui, il était en lune de miel. Il lui propose d'attendre la fin des vacances de Noël pour recevoir un autre test d'impression, car l'interligne du texte était trop étroite. Il lui communique les difficultés rencontrées pour trouver un traducteur pour la *Philosophy of Art*. Toutefois, il rassure l'auteur sur la qualité de la traduction de Maniérisme, pour laquelle sont en train de travailler Anna Bovero avec sa sœur Clara. La nouvelle édition de L'Histoire sociale sera prête en 1963, et elle sera publiée en format plus grande et avec plus d'illustrations. La question contractuelle devrait être résolue : les contrats pour le Maniérisme et pour la Philosophie sont arrivés chez Einaudi, dûment signés par l'auteur.

---

<sup>105</sup> Foglio 70

<sup>106</sup> MUNARI T. (éd. par), *Verballi del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953 - 1983*, Einaudi, Turin, 2011, p. 656

<sup>107</sup> Id., p. 664

<sup>108</sup> Id., p. 684

## Enrico Castelnuovo pour le *Mannerism*

Nous avons déjà pu rencontrer le titre du *Maniérisme* : quand Hauser est en train de le rédiger, il propose tout de suite à Einaudi de le publier chez eux. Les lettres où Castelnuovo est véritablement l'acteur principal de ces choix éditoriaux sont celles qui parlent de cet ouvrage. La fortune critique du maniérisme était réévaluée dans cette période, et déjà dans *Histoire sociale*, Hauser dit que le problème du maniérisme a été « laissé »<sup>109</sup> à l'époque du XXe siècle, car il existe une similitude entre l'abandon du classique pendant le XVIe siècle et l'art du Novecento<sup>110</sup>. Enrico Castelnuovo, dans une des comptes rendus des années 1950, écrivait<sup>111</sup> que Hauser était fasciné par le maniérisme en tant qu'époque similaire à la période des guerres mondiales. Une affinité sociale qui est tout-à-fait partagée par l'auteur même, qui dans le premier chapitre du *Maniérisme* évoque ce parallèle entre la crise du XXe siècle et celle du XVIe. : « The development of mannerism marked one of the deepest breaks in the history of art, and its rediscovery implies a similar break in our own day. »<sup>112</sup>. En outre, si le concept de maniérisme pour Hauser correspond au premier art qui ne s'inspire pas arbitrairement à la nature, un autre lien avec le XXe siècle est cernable : « The path that led to the revaluation of mannerism was laid by modern expressionism, surrealism, and abstract art, without which its spirit would have remained basically unintelligible [...] A revaluation of mannerism was feasible only for a generation which had experienced a shock like that associated with the origin of modern art. »<sup>113</sup> Les expériences artistiques du premier Novecento influencent la fortune critique du maniérisme : Hauser l'explique dans l'*Histoire sociale*, en introduisant des comparaisons avec les romans de Franz Kafka, auquel il dédiera un entier chapitre dans *Mannerism*. Il souligne encore une fois le lien entre les deux époques : « Without the experience of these recent trends, mannerism could hardly have acquired its present significance for us. »<sup>114</sup>. La correspondance dans le fond Einaudi nous permet de découvrir la difficile publication de ce volume complètement dédié au Maniérisme. Il est intéressant de noter aussi que dans ces échanges Castelnuovo cite une série sur l'historiographie de l'art qui n'a jamais eu lieu, nous le verrons dans les prochaines pages.

<sup>109</sup> HAUSER, *Social Art History*, Londres, RP KEGAN, 1951, p. 355

<sup>110</sup> Comme il existe aussi un lien entre le XIXe siècle et la Renaissance : « The topical interest of mannerism for us [...] is just as symptomatic of the intellectual climate of our day as the revaluation of the Renaissance was for Burckhardt's generation and the vindication of the baroque for that of Riegl and Wölfflin. » Id., p. 356

<sup>111</sup> CASTELNUOVO Enrico, "Arena", 26 September 1956

<sup>112</sup> HAUSER A., *Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1965, p. 3

<sup>113</sup> Idem, p. 4

<sup>114</sup> HAUSER, *Social Art History*, Londres, RP KEGAN, 1951, p. 358

Une des dernières propositions de Castelnovo est celle de négocier avec les maisons Gallimard et Julliard pour l'édition française de *Maniérisme*<sup>115</sup>. La réponse de Hauser est extrêmement détaillée : il propose des corrections pour mieux soigner la mise en page du livre, en cherchant de ne pas modifier ses mesures. En effet, il propose trois différentes hypothèses de mise en page et il demande à Castelnovo d'en choisir une et de lui envoyer un nouveau test<sup>116</sup>. La première solution est celle d'élargir les marges, choix qui a comme inconvénient celui d'augmenter drastiquement le volume du livre. Dans le deuxième point il propose de diminuer la *type-area*, en espérant que « the text would not look like a long sausage »<sup>117</sup>. Après plus qu'un an, le 14 mars 1963, Castelnovo répond pour communiquer qu'il a reçu les premières pages du *Maniérisme*. Il transmettra à l'Office technique les images pour faire créer les clichés, et au même temps il envoie le texte à Madame Anna Bovero pour lui permettre de commencer la traduction<sup>118</sup>. Les temps pour la publication du *Maniérisme* et de *Philosophy of Art History* sont de plus en plus longues. Castelnovo s'excuse dans une lettre du 16 décembre 1963, en expliquant d'avoir très récemment eu un enfant<sup>119</sup>. Il lui explique les choix de la maison pour la publication de *Maniérisme*, notamment l'aspect typographique et le choix de numéroter en consécution les images. Il cite une série qui aurait dû s'appeler « *Classici della storiografia artistica* » : « Vedrò di preparare qualche progetto più preciso e potremo così confrontare le nostre idee. »<sup>120</sup>. Dans la réponse de Hauser nous voyons comment les rapports avec les deux sont devenus de plus en plus confidentiels. Le premier fils de Castelnovo s'appelle Arnoldo, et Hauser ne peut pas s'empêcher d'écrire : « With best regards and love for little Arnoldo – to mention only the name which flatters me personally. »<sup>121</sup> Pour revenir aux aspects professionnels, dans cette même lettre du 26 décembre 1963, il souhaite recevoir un spécimen d'une page imprimée du *Maniérisme*, et il communique qu'il a reçu une liste de question par Anna Bovero concernant la traduction. Il joint la liste des réponses séparément, et malheureusement elle n'est pas conservée dans ce recueil. Il demande des nouvelles sur la traduction de la *Philosophy of Art History* et il pose à Castelnovo le doute sur le titre du *Maniérisme*, en lui demandant lequel serait mieux pour la version italienne.

La série « *Classici della storiografia artistica* » aurait dû concerner des auteurs comme « Focillon, Chastel, Toesca, Lazarev e altri famosi autori » mais les enquêtes commerciales ont mené Einaudi

---

<sup>115</sup> Édition qui n'as jamais eu lieu, v. Foglio 79

<sup>116</sup> Foglio 83

<sup>117</sup> Foglio 83

<sup>118</sup> Foglio 89

<sup>119</sup> «Spero questo dia il mio ultimo ritardo e d'ora in poi mi propongo di cambiar vita», Foglio 100

<sup>120</sup> Foglio 100

<sup>121</sup> Foglio 102



à penser à nouveau ce type de collection. En effet, l'idée est celle d'offrir au public, qu'il soit spécialiste ou un *general reader*<sup>122</sup>, une Pléiade sous l'influence de Gallimard. Toutefois, il reste trop difficile pour l'aspect technique et surtout financier : Le format qu'ils avaient décidé est sûrement trop grand et il faut diminuer la grandeur. Le nouvel projet est donc de créer une série d'historiographie artistique dans un format réduit, et surtout avec l'intention de se différencier des autres éditeurs d'art « con una presentazione assolutamente nuova ed originale »<sup>123</sup> : c'est-à-dire que dans le projet il y avait l'idée de présenter toujours les essais avec une préface qui les introduisait au domaine de l'historiographie de l'art, en commissionnant ces textes à des experts italiens ou étrangères. Einaudi propose à Hauser trois solutions : publier dans cette nouvelle série (ce qu'il souhaite le plus) ; publier dans un grand format sur l'exemple du *Palladio* du professeur Pane ; dernièrement il propose de publier le *Maniérisme* en format international avec la praticité d'utiliser les planches illustrées de la maison anglaise, mais avec l'aspect négatif de réaliser un ouvrage hors-série. En laissant à Hauser le choix, Einaudi lui communique la deuxième édition de *l'Histoire sociale*<sup>124</sup>. Hauser, le 19 janvier 1964, souligne le regret de ne pas pouvoir réaliser cette série historiographe dans le format souhaité : « It is a great pity that your very promising plan concerning your art-historical series cannot be realised in the form you wanted. I still think that your idea was a very sound one. »<sup>125</sup>. Pourtant, dans les possibilités que Castelnovo lui avait donné pour la publication du *Maniérisme*, la préférée par Einaudi ne peut pas être suivie. « Is out of the question »<sup>126</sup> parce que les illustrations du livre sont complémentaires au texte et toujours citées, donc l'idée de publier en format réduit et avec moins d'images serait contre l'idée même du livre. Aussi l'idée de maintenir toutes les 322 illustrations, mais dans un format réduit, est hors de question car les mesures plus petites « would make a monstrosity of my book [...] »<sup>127</sup>. La deuxième proposition, celle de publier en format « hors-série », un format beau-livre sur le modèle du livre *Palladio*, ne convient pas à Hauser pour des questions déontologiques : cela n'a aucun sens de produire un livre trop cher et que ne serait pas abordable pour tous. La troisième proposition est celle choisie par Hauser, en soulignant à l'éditeur le fait que c'était lui en premier lieu à proposer le format qui deviendra international : « [...] in no other format would they be so impressive as they are in the format suggested by you. »<sup>128</sup>. Les clichés des illustrations sont déjà prêts, donc il attend seulement de savoir si Einaudi acceptera de publier en collaboration avec les autres éditeurs. Il

---

<sup>122</sup> Foglio 103, recto

<sup>123</sup> Foglio 103, recto

<sup>124</sup> Foglio 103, verso

<sup>125</sup> Foglio 105 recto

<sup>126</sup> Ibid.

<sup>127</sup> Ibid.

<sup>128</sup> Foglio 105, verso

cherche véritablement de convaincre Giulio Einaudi, en expliquant l'importance de son livre : « It will be certainly one of the most handsome book you ever published. (And these are no mere words. After all, I want to look into your eyes even after the book will be published.) [...] Please, have confidence to the book ; this is necessary to make it a success in your country. »<sup>129</sup>. Hauser propose des changements techniques, qui sont les seules parties de la lettre soulignées. En outre, il demande de traduire le plus vite possible les didascalies des images en italien, pour permettre à l'éditeur anglais de commencer à imprimer. Au fond de la lettre, il remercie Giulio Einaudi pour avoir reçu des reproductions des dessins d'Alberto Giacometti, et il est ravi de savoir que l'Histoire sociale a été rééditée, et il souhaite que l'on fasse la même chose avec *Philosophy of Art History*. Dans les dernières lettres, Hauser s'adresse directement à une autre traductrice, Livia Moscone Bargilli<sup>130</sup>. Il lui envoie les explications très précises des corrections qu'il a apportées à la traduction en italien de la *Philosophy*, décrite comme « a hell of a job »<sup>131</sup>. Étant donné que la traduction est faite à partir de l'allemand, il souligne le fait qu'il a fait ses commentaires en allemand car il ne savait pas si la traductrice connaissait l'anglais. Pour éviter tout malentendu, il décrit dans cette lettre les modalités de sa correction. Il souligne qu'il est important que Madame Moscone lise cette lettre. Les indications sont assez précises : « In cases, where I wanted a word or a few words cancelled, I made the remark "Streichen !" "Weglassen !" and crossed the respective word in pencil even in the attached list of corrections. »<sup>132</sup>. Cette partie est très intéressante en ce qui concerne les mots employés en italien pour rendre les concepts de Hauser. Il est très attentif et il démontre sa connaissance de la langue d'arrivée de ses traductions. Il dresse une liste des mots qui devraient être utilisés pour la traduction, pour ne pas trahir le signifié original de ses idées. Regardons-les :

« He must be careful above all, to use the accepted terms in Italian for psychoanalytical and philosophical concepts and those referring to the technique of the film. I want to point out a few examples which recur many times and seem to me not quite acceptable : a priori<sup>133</sup> in my sense a very specific philosophical term and should be used for "fin del principio", "da principio", "fin dall'inizio" or ab ovo only exceptionally. "Prospettiva" and "retrocessione" are two different things, so are "inibizione" and "repressione", "esperimentazione" and "esperienza", "teleologico" and "teologico", "forza motrice" and "forza istintiva", "lotta" and "battaglia". There is, as far I know, even in Italian a word for "Erkenntnistheorie" – epistemologia and for "Einfühlung" – empatia, even if not used in common language; but the readers of my book will know them. »<sup>134</sup>.

---

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> Foglio 110

<sup>131</sup> Ibid.

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> Souligné dans le texte

<sup>134</sup> Foglio 110

L'importance de la terminologie est tout à fait cruciale pour Hauser : il est intéressant de noter comment pour la traduction d'Anna Bovero il n'avait pas eu des corrections à faire. Il faut souligner que Bovero était historienne de l'art en premier lieu.

Il est très intéressant que Hauser soit conscient du niveau de son public : il existe bien évidemment la correspondance italienne pour *épistémologie*, même si elle n'est pas utilisée dans le langage commun, les lecteurs de Hauser sauront la comprendre.

C'est le 20 février 1965, mais la parution de la Philosophie devra attendre le 1969. Dans une lettre écrite en italien du 16 avril 1968, Hauser est de nouveau obligé d'écrire à Monsieur Einaudi pour demander des nouvelles de son bouquin. La Philosophie, dans le projet hauserien, devait paraître avant le *Maniérisme*. Toutefois, Einaudi décide de publier premièrement le *Maniérisme*, car le succès de ce dernier aurait dû influencer le succès du plus difficile essai théorique. C'est ainsi qu'on arrive à un retard prolongé de la publication de la Philosophie, qui sera publiée avec le titre de *Teorie dell'arte*. Dans la même lettre, il doit de nouveau rappeler qu'il n'a pas été payé complètement pour l'Histoire sociale<sup>135</sup>.

Le 8 septembre 1966 Hauser s'adresse de nouveau à la traductrice Moscone, surtout pour rappeler les paiements des droits pour le *Maniérisme*. Il demande, en plus, les comptes rendus sur ce dernier volume. Nous pouvons analyser ici ces comptes rendus parus sur la presse italienne : le 23 décembre 1965, sur la revue « L'Avanti ! » le volume de Hauser est décrit sous le titre « Avec le maniérisme l'art se détacha de la nature ». Franco Passoni commence en rappelant les autres titres intéressants publiés par Einaudi dans la même période : *Art et humanisme* d'André Chastel, les principes architecturaux de l'humanisme par Wittkower et *l'Art dans l'occident* d'Henry Focillon. Il introduit le maniérisme comme époque de passage innovant pour les arts figuratifs pour le fait de se séparer pour la première fois des aspects naturels, avec la conclusion que le maniérisme est contemporain à « l'insorgenza della concezione scientifica del mondo »<sup>136</sup>. Pour l'auteur du compte rendu, Hauser rédige d'une façon d'exposition claire et historiciste, et qu'il se concentre sur l'analyse des interprétations de la théorie évolutionniste. La conclusion reste qu'il est impossible de cibler d'une façon univoque le maniérisme en tant que style et période historique.

Le 14 mars 1970, Antonio Perucci sur l'« Osservatorio Romano » publie l'article *Quasi un diario*, où il cite Hauser pour son mérite d'avoir dépassé la conception de Burckhardt sur la Renaissance, à son avis vicié de la propagande de la Renaissance vue avec les yeux d'un historien du XIXe siècle.

---

<sup>135</sup> Foglio 148

<sup>136</sup> «Avanti!», 1965

L'aspect naturaliste, selon Hauser, n'est pas à trouver dans la Florence du Quattrocento mais dans la tradition nominaliste médiévale. Ainsi, pour Hauser la vision de Burckhardt est le résultat du libéralisme du XIXe siècle. Selon Perucci, le texte sur la *Maniérisme* de Hauser permet de comprendre comment les passages d'un style à l'autre, comme ceux entre moyen-âge et Renaissance, sont le résultat de complexes évolutions et ils ne sont jamais nets. Si un article comme celui-ci démontre un intérêt précis vers la méthodologie, dans l'article de Nino Longo Gurgone nous trouvons une vraie analyse de certaines publications comme cas éditoriales. Selon Gurgone, la *Successo delle pubblicazioni d'arte*, le succès des livres d'art sur le large public, correspond à la fin d'un snobisme du monde éditoriale. Les dernières publications italiennes en termes d'art selon l'auteur de l'article arrivent à « superbe affermazioni della nuova editoria », comme dans le cas d'Anna Bovero, auteure de l'atlante *Immagini dell'arte italiana attraverso i secoli* chez UTET, dont il apprécie les illustrations en disant que « l'opera onora veramente l'editoria italiana »<sup>137</sup>. Il cite justement aussi la traduction de la même auteure de l'*Histoire sociale* de Hauser. À mettre en évidence l'attention pour l'Hauser par des autres disciplines, un cas éditoriale intéressante est la publication au décembre 1976 sur la revue marxiste « Ungheria Oggi » d'une conversation inédite entre Hauser et Lukacs intervenue le 30 juillet 1969, jour de la publication de la traduction hongroise de l'*Histoire sociale*.

Pour la mort de Hauser, des articles sortent sur les deux journaux les plus importants en Italie : La Stampa et La Repubblica. Sur La Repubblica, l'article est signé par Enrico Filipini. Il rappelle l'auteur hongrois pour l'*Histoire sociale*, « subito un punto di riferimento obbligato ed essenziale di quegli anni », surtout pour réfuter les théories formalistes. Les critiques portées par Filipini sont toujours ceulles de dogmatisme marxiste et « impostazione iper-sociologica ». Il est très positif sur le *Maniérisme*, car il trouve qu'ici Hauser ait fait un recherche « plus problématique », mais il reste ferme sur son opinion de stricte dogmatisme en Hauser. Au lieu de voire la prise de conscience de Hauser quand il souligne que finalement le devenir historique n'est pas toujours dialectique, selon Filipini il s'agit simplement d'une contradiction. Le 17 février 1978 le collaborateur d'Einaudi qu'on a déjà rencontré, Paolo Fossati, écrit le requiem de Hauser pour La Stampa : *Per Hauser, sociologo dell'arte*. Fossati inaugure sa collaboration avec le journal avec cet article. Il communique la mort de Hauser en soulignant que la plupart des lecteurs n'aurait pas eu le temps de terminer la *Sociology of Art*. Cette dernière publication programmatique de Hauser n'a pas reçu les critiques féroces des premières publications des années 1950, « tanto da parte crociana quanto da quella marxista ». En fait, le milieu des années 1970 et bien plus prêt à accepter ses textes, car désormais « Hauser è un valore accolto, la sociologia dell'arte [...] è disciplina universitaria ». Ici, en contraste avec la vision

---

<sup>137</sup> Nino Longo Gurgone, *Successo delle pubblicazioni d'arte*

donnée sur La Repubblica, Fossati met en valeur la complexité de Hauser qui ne veut pas confondre phénoménologie et jugement, car l'autonomie de l'art fait partie des mécanismes sociaux eux-mêmes, car (en citant Hauser) « lo sviluppo storico costituisce un processo dialettico in cui ogni processo dialettico in cui ogni fattore è fluido, soggetto a continue trasformazioni. ». Ce qui a perturbé le plus la critique italienne a été le risque de ne pas mettre l'individu en tant qu'artiste au centre de la création inspirée de l'art, mais Hauser a démontré comment l'individu et ses idées ne peuvent pas exister en dehors de son contexte sociale : « Dove non c'è società non ci sono neppure individui né dal punto di vista logico né da quello psicologico o storico ». Si d'une part la tradition sociologique a eu besoin de beaucoup des années pour s'inscrire dans le milieu italien, Fossati est positif en voyant que finalement Hauser est désormais un des « *padri fondatori* » (en italique dans le texte italien).

### **Partie III. *L'histoire sociale de l'art italienne. Enrico Castelnuovo et Ferdinando Bologna chez Einaudi***

#### **Enrico Castelnuovo, *Arte industria rivoluzioni*, Einaudi**

Les essais d'Enrico Castelnuovo dédiés à l'histoire sociale de l'art sont trois : *Per una storia sociale dell'arte I*, *Per una storia sociale dell'arte II*<sup>138</sup>, et *Il contributo sociologico*. Dans le premier, l'auteur rédige une analyse de la réception de l'histoire de l'art en Italie et à l'étranger. Le but de Castelnuovo est celui de souligner les différentes méthodologies qui relèvent de ce qu'on peut appeler histoire sociale de l'art ou sociologie de l'art. Le deuxième après-guerre amène certains intellectuels qui travaillent dans le milieu anglophone à s'intéresser aux questions économiques appliquées au monde de l'art, et surtout avec une attention majeure pour la critique marxiste, qui peut mener à une critique dite *militante*. Toutefois, la méthode de l'histoire sociale (comme toutes les autres) a des différences internes à cibler, aussi entre les auteurs fondamentaux. Le malaise vers l'attention extrême donnée aux faits historiques, dont se plaignent soit Ernst Gombrich soit Hannah Deinhart, est vue comme un facteur avec lequel Hauser a créé une rupture, comme soulignent les critiques positives d'Adorno et Horkheimer par rapport à son axe théorique. Castelnuovo nous indique ses critiques personnelles à l'ouvrage hauserien : le fait de privilégier le moment de la production (création) de l'œuvre d'art, plutôt que ceux de la distribution et réception ; le caractère idéaliste qui met l'œuvre d'art dans la position d'un objet trans-sociale et naturel ; l'usage de catégories stylistiques et historiques données (maniérisme, gothique etc.) sans les mettre en discussion ; le caractère « monolitico »<sup>139</sup> attribués aux œuvres, dans le sens que chaque pièce artistique a sa propre *Weltanschauung* ; finalement l'emploi de termes similaires à la sociologie de la culture de Scheler, qui insère par exemple la catégorie du réalisme avec un milieu aristocratique. Hauser prend quand même des précautions par rapport au monolithisme de l'œuvre d'art, car il souligne qu'une recherche sur une idéologie et son influence sur la production artistique ne peut pas être prise en compte sans différencier entre classes et groupes sociaux. Cette dernière position est prise directement de la Philosophie de l'art, et Castelnuovo se préoccupe aussi de mentionner la publication de la Sociologie de l'art. Il passe donc à l'analyse de l'œuvre d'Antal, dont il démontre la différence avec Hauser sur la question de la « concession »<sup>140</sup> des commanditaires des certaines représentations esthétiques au public. A cause de cela, Antal est souvent accusé de mécanisme

<sup>138</sup> Une traduction française révisée de ceux textes est consultable dans le numéro 2 du décembre 1976 des « Actes de la recherche en sciences sociales » avec le titre *Histoire sociale de l'art, un bilan provisoire*.

<sup>139</sup> CASTELNUOVO E., *Arte Industria Rivoluzioni*, Turin, Einaudi, 1985, p. 12

<sup>140</sup> Id., p. 14

dans sa méthode, pourtant Castelfnuovo ne veut pas réduire la lecture à cette problématique. Sa réception est « tiède »<sup>141</sup>, représentée par les défenseurs du génie artistique qui n'acceptent pas la dépendance sociale et politique univoque des artistes par rapport aux commanditaires qu'on retrouve dans les écrits d'Antal. L'important pour Castelfnuovo est de comprendre comment l'historien de l'art, élève de Dvorak, est arrivé à cette typologie de schéma d'histoire sociale. En effet, la dualité de Dvorak entre idéalisme et réalisme, par exemple, peut être rapportée à la vision bilatérale d'Antal qui voit le classicisme réaliste lié à la bourgeoisie et l'irréalisme comme aristocratique ou populaire. On retrouve l'intérêt pour le contexte de l'historien de l'art même pour comprendre son ouvrage : exactement comme pour Hauser, lui aussi élève de Dvorak, le maniérisme est une période sur laquelle Antal travaille également. Un autre auteur important est certainement Francis Klingender. Castelfnuovo apprécie son engagement pour l'analyse des structures dites secondaires, des artistes dites mineurs, des pratiques techniques, pour un « décloisonnement dei generi e delle gerarchie »<sup>142</sup>. D'ailleurs, la réception de Klingender est positive et intéressée surtout dans d'autres domaines comme l'histoire de l'économie et l'architecture. A ce propos, l'auteur nous raconte du jour où Cesare Pavese déconseilla la traduction de Klingender parce qu'il cherchait à « fare storia di una grande fenomeno attraverso autori e artisti secondari. »<sup>143</sup>. Le livre de Millard Meiss sur la *Peste nera*, est accepté plus positivement car il explique les changements du Trecento et Quattrocento plutôt comme résultats d'un changement religieux qu'économique et social. Cependant, les critiques les plus féroces à l'histoire de l'art sont celles d'Ernst Gombrich à Hauser. L'influence politique est importante pour Castelfnuovo, en effet les déclarations de Gombrich sont assez évidentes : « il capitalismo – se una tale cosa esiste... »<sup>144</sup>. Gombrich parle du matérialisme dialectique comme d'un piège mortel. Castelfnuovo défend les théories hauseriennes, et il commence en listant les critiques de Gombrich : peu d'intérêt pour l'examen des œuvres d'art elles-mêmes, en réalisant une enquête trop généralisante ; postuler d'une manière superficielle la préférence de certains styles pour certains groupes sociaux ; l'erreur de la *physiognomic phallacy*, c'est-à-dire de voir un parallèle entre les aspects sociaux et les caractéristiques physiologiques d'un groupe, notamment entre crise européenne et maniérisme ; l'acceptation des étiquettes stylistiques traditionnelles ; considérer sans différencier un seul *champ* artistique dans des époques diverses ; l'existence de plusieurs erreurs dans la recherche de Hauser démontrerait qu'il n'est pas intéressé à une vraie l'histoire sociale. Le dernier problème de Gombrich est expliqué par

---

<sup>141</sup> CASTELNUOVO E., *Arte Industria Rivoluzioni*, Turin, Einaudi, 1985, p. 17

<sup>142</sup> Id., p. 16

<sup>143</sup> Id., p. 17

<sup>144</sup> Id., p. 18

Castelnuovo avec une certaine ironie : l'erreur « supremo »<sup>145</sup> est celle de théoriser une dépendance entre facteurs matériels et facteurs spirituels. Les idées des deux historiens de l'art ne peuvent pas être différents. Comme a défini Peter Burke, Gombrich suit une sorte de micro-sociologie, et Hauser la macro-sociologie. Le premier représentait l'élite des historiens de l'art en Angleterre, et Hauser, Antal et Klingender n'ont pas le temps et la fortune de s'imposer. Un auteur qui selon Peter Bruke<sup>146</sup> a mis ensemble les deux approches, micro et macro, est Pierre Francastel. Dans ses travaux il a cherché de mettre ensemble le caractère autonome des formes artistiques avec leur rôle social. Castelnuovo défend la méthode hauserienne même en étant d'accord avec certaines reproches, mais il ne peut pas ne pas voir en quelle mesure la politique a influencé ce débat : Gombrich nie l'existence même d'une oppression entre classes sociales. Un exemple est toujours celui du maniérisme. Une autre motivation pour l'imposition des idées de Gombrich sur la réception de l'histoire sociale est celle de la fortune de ces années pour la méthode iconologique, toujours plus éloignée des études warburgiens d'après Castelnuovo. Mais après certaines influences comme celle de Francastel, la nouvelle génération d'historiens de l'art est de plus en plus attirée par la méthode sociologique, surtout après 1968. La discipline est vue en clé plus engagée. Comme conclut Castelnuovo dans ce premier article en honneur de l'histoire sociale de l'art, « É storia di oggi. »<sup>147</sup>.

Le fil rouge qui unifie le premier et le deuxième pamphlet de Castelnuovo sur l'histoire de l'art est la critique à Gombrich et, plus généralement, l'engagement de l'historien de l'art. Si la première partie est dédiée à une étude chronologique de la réception de cette méthode, cette deuxième partie prend en considération les problèmes mêmes, les « punti caldi »<sup>148</sup>. L'état de la discipline aux années 1970 représente une crise des paradigmes qui mène Castelnuovo à citer Thomas Khun<sup>149</sup>.

Les grilles d'évaluation de l'histoire sociale de l'art selon Castelnuovo sont trois. La première est une division typologique des problèmes à analyser ; la deuxième est l'étude des rapports de pouvoir et de domination ; la troisième le schéma basé sur le triptyque *production-distribution-consommation* ou sur celui d'*institution-culture-personnalité*. Il ne prend en considération que la première grille. Nous verrons maintenant quels sont les sujets à traiter selon Castelnuovo pour envisager une véritable histoire sociale d'art.

---

<sup>145</sup> CASTELNUOVO E., *Arte Industria Rivoluzioni*, Turin, Einaudi, 1985, p. 20

<sup>146</sup> Id., p. 26

<sup>147</sup> Id., p. 27

<sup>148</sup> Id., p. 34

<sup>149</sup> Ibidem



Les *commanditaires* sont un des sujets qui ont plus de fortune critique par rapport aux autres aspects de l'histoire sociale. Castelfnuovo souhaite une étude sur les diverses approches à l'analyse des commanditaires. Antal est parmi les premiers à voir le commanditaire comme le réalisateur des œuvres d'art ; pour Hauser il est le personnage qui porte la parole d'un plus grand groupe social. Castelfnuovo profite ici pour cibler de nouveau la critique négative intentée par Gombrich envers l'approche aux commanditaires. Un ouvrage qui se pose différemment des livres d'Antal et Hauser, est *The Early Medici as patrons of art. A Survey of primary sources* par Gombrich. Ici, même si on retrouve des liens avec l'histoire sociale hongroise, nous voyons un refus net de cerner les événements de mécénat dans un cadre sociale élargi, en se penchant plutôt sur des petits groupes qui, selon les auteurs, ne sont pas influencés par un système économique et politique plus complexe, même si on ne met pas de côté le caractère propagandiste des Médicis. Ernst Gombrich ne peut pas faire monter les comportements des commanditaires à ce que pour lui ne sont que des catégories abstraites<sup>150</sup> : les classes sociales ; les conflits entre elles ; le capitalisme lui-même. Mais les origines des études sur les commanditaires, selon Castelfnuovo, sont à retrouver dans les écrits d'Aby Warburg, décrit dans le *Dictionnaire des historiens de l'art allemands* comme le premier à avoir accompli une histoire sociale de la peinture. Warburg nous parle en effet d'un outil artistique de médiation pour traiter l'architecture de la Florence du Quattrocento. Le livre sur les Médicis prend en compte certains arguments dits warburgiens, mais sans les insérer dans un ensemble social. D'après Castelfnuovo, la recherche souffre d'un manque, elle est nostalgique « per quei grandi saggi del Warburg, che, sommuovendo cielo e terra, spaziavano dal significato dell'utilizzazione e della trasformazione delle formule classiche, alla luce che dalle immagini poteva essere gettata sulle profonde tendenze psicologiche della borghesia fiorentina della seconda metà del Quattrocento. »<sup>151</sup> En somme, dans l'étude sur les Médicis il manque une vision plus globale, comme celle warburgienne, qui mène l'historien du particulier à la composition de la société dont on parle. La fortune de Gombrich sur la thématique des commanditaires reste majeure, même si on regarde l'œuvre de Francis Haskell, *Mecenati e pittori*. Il cite Haskell par rapport à sa propre méthodologie : « Sono stato inevitabilmente costretto a pensare e a ripensare le relazioni tra arte e società, ma niente nel corso delle mie ricerche ha potuto convincermi dell'esistenza di leggi di fondo valide per ogni circostanza. »<sup>152</sup>. Pourquoi maintes études sur les commanditaires dans cette période ? La théorie de Castelfnuovo est celle selon laquelle les problèmes sociaux liés à l'art, proposés par Antal et Hauser, ont été reçus par les autres historiens, mais dans un milieu qui n'était pas assez ouvert pour les

---

<sup>150</sup> CASTELNUOVO E., *Arte Industria Rivoluzioni*, Turin, Einaudi, 1985, p. 37

<sup>151</sup> Id., p. 39

<sup>152</sup> Ibidem

horizons socio-politiques dont parlaient les deux hongrois. La méthode envisagée par Gombrich et Hauser, liée aux faits, a eu une « reproductibilité » majeure et est donc digne d'une fortune critique plus répandue, surtout dans le monde anglo-saxon, où maintes ouvrages sont dédiés aux *patrons*.

Un autre axe de recherche est celui du *public*. Peu d'études sont dédiées au public aux années 1970, et en Italie on reproche ce manque, comme nous explique Giulio Carlo Argan : « l'historien de l'art qui ferait l'histoire des seuls artistes se comporterait comme un historien de l'économie qui ne considérerait comme agents économiques que les producteurs à l'exclusion des consommateurs »<sup>153</sup>. Des recherches intéressantes ont été menées à propos des bibliothèques, comme par Daniel Mornet. Les lecteurs sont intéressants pour penser aussi au public non-collectionneurs, d'ailleurs on ne fait pas l'histoire de la littérature sans penser à eux. Ces remarques de Castelnovo démontrent comment, il y a 40 ans, les études sur le public que pour un jeune historien de l'art du XXI<sup>e</sup> siècle sont essentiels, n'étaient pas prévus. Les exceptions sont Meyer Schapiro sur l'époque romane, Michael Baxandall avec *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* et Otto Van Simson, avec *Sacred Fortress*, à propos de l'emploi de la propagande dans l'art byzantins (thème inspiré par le même Antal). Dernièrement, le texte sur Titien de Carlo Ginzburg aide à étudier les œuvres du point de vue du spectateur.

Les *institutions* sont un autre sujet de l'histoire sociale. Musées, académies, universités, expositions, galeries et salles de ventes sont les lieux où les pratiques artistiques se forment sans cesse. Hauser et Antal ont un peu négligé ce secteur, mais dans les récentes études nous voyons de plus en plus une approche plus étroite, comme dans l'ouvrage de Nikolaus Pevsner : *Academies of Art. Past and Present*. Comme pour les académies, certaines études sont faites aussi pour ce qu'on appelle les *biens culturels*, comme dans l'ouvrage d'Andrea Emiliani publiée par Einaudi, *Una politica dei beni culturali*. La sociologie vient en aide pour ces sujets, comme démontre Pierre Bourdieu, et Castelnovo profite pour souligner comment : « Il concetto di campo può avere una notevole efficacia operativa in una storia sociale dell'arte. »<sup>154</sup>. L'étude des *champs* a mené Bourdieu à mettre en évidence la progressive autonomisation des systèmes de création artistique dans les modes de production capitaliste. Le champ intellectuel peut être utilisé pour étudier non seulement les artistes, mais aussi le public et les commanditaires, et les historiens de l'art :

« La coscienza della « storicità » del campo e il fatto che anche gli storici dell'arte vi siano inclusi potrà permettere di prendere le proprie distanze rispetto alle ricorrenti tentazione dell'assoluto cui

---

<sup>153</sup> CASTELNUOVO E., *L'histoire sociale de l'art*, Actes de la recherche en sciences sociales, 1976, p. 71

<sup>154</sup> CASTELNUOVO E., *Arte Industria Rivoluzioni*, Turin, Einaudi, 1985, p. 50

i membri del campo vanno soggetti, dimenticando di analizzare la propria posizione e scambiando per qualità immanenti e permanenti delle opere o degli artisti quei caratteri che sono stati in realtà fissati da un processo del tutto storico di canonizzazione.»<sup>155</sup>

Une autre argument intéressant apporté par Castelnovo est celui de l'analyse des étudiants, comme si on étudie le système d'une université médiévale, pour étudier tous les divers groupes d'action dans le milieu de l'histoire de l'art. Pourtant, « non siamo che all'inizio di questa ricerca »<sup>156</sup>.

Un milieu plus étudié est sans doute celui des *artistes*. Castelnovo reprend le problème de la monographie d'art, que nous avons trouvé dans le premier chapitre de cette étude, en suivant les analyses de Giovanni Agosti. Castelnovo rappelle le rôle d'Argan dans ce sujet, car il a critiqué le fait de voir les artistes comme des ouvriers soumis au pouvoir des commanditaires. Toutefois Castelnovo souligne l'importance de voir le rapport entre les artistes et les commanditaires non pas comme un rapport de pouvoir tout court, mais comme un véritable rapport de domination. En fait, selon l'auteur le rôle social des artistes n'a pas été assez touché de la part des historiens de l'art, avec les exceptions de Francis Klingender et Walter Benjamin.

Le dernier axe de recherche est celui des *œuvres*, qui d'après Castelnovo est le plus haut point de l'investigation pour pouvoir légitimer définitivement l'approche sociale à la discipline. La question la plus importante est celle de la constitution des *corpus* d'œuvres d'art qui, en citant Baxandall, sont un dépôt de relations sociales. Surtout, (Castelnovo revient souvent sur cette question), les œuvres d'art ne sont pas reléguées à leur création. Elles vont bien au delà de leur genèse : les travaux commandés, la vente, la réception, les dommages et les restaurations, la muséalisations et les reproductions. Les vies des œuvres sont toujours en rapport avec la société. Le marché de l'art est très important pour comprendre vraiment ce rapport, ainsi comme les épisodes iconoclastes (voir la connexion avec la propagande dans la lecture de Hauser sur l'iconoclastie byzantine NOTA). La culture populaire est une clé essentielle : déhiérarchiser les genres artistiques, dépasser la limitante conception des arts dits mineurs, analyser l'usage propagandiste des images sont des points de vue toujours plus importants. La conclusion de Castelnovo à cet essai numéro deux sur l'histoire de l'art est éclairante :

« Une histoire sociale de l'art doit se poser comme tâches prioritaires le problème de la déhiérarchisation de ses objets, ainsi que celui d'une histoire sociale des historiens de l'art, bref inclure les analystes dans l'analyse. Une histoire de l'art conduite en ces termes ne se laissera plus embarrasser d'une spécificité qui la limite et la canalise en même temps. A propos d'histoire sociale et d'histoire économique, Lucien Febvre avait, coutume de dire que pour lui ces entités n'existaient

---

<sup>155</sup> CASTELNUOVO E., *Arte Industria Rivoluzioni*, Turin, Einaudi, 1985, p. 51

<sup>156</sup> Id., p. 53

pas et qu'il ne connaissait que l'histoire. A la limite, toute l'histoire de l'art tend à l'histoire sociale, c'est-à-dire à l'histoire totale. »<sup>157</sup>.

En occasion du premier congrès national d'Histoire de l'art (Rome, 1978), l'épistémologie de l'histoire sociale est mise à jour par Castelfnuovo dans ce qui est devenu le texte *Il contributo sociologico*<sup>158</sup>. Dans tous les écrits de Castelfnuovo, nous trouvons le concept d'une explication des valeurs sociales de l'art par reflet, contestée en visant à une histoire des dysfonctions. Ces dernières constituent pour lui des moments de vérité<sup>159</sup>. Plus que mettre en parallèle les éléments, il faut les opposer. Encore en 1978, Castelfnuovo reproche à la discipline de ne pas se fonder sur cette approche, en persévérant la « tendenza cumulativa e agiografica del monografismo. »<sup>160</sup>. Le discours, rédigé pour le congrès national, commence en reprochant à la discipline de ne pas être assez critique sur ses propres méthodes, pour répondre aux questionnements sur le concept de *qualité* et sur l'historiographie (avec l'erreur épistémologique d'avoir "laissé" certains sujets au champ de l'esthétique). Mais dans les années 1970, les outils sociaux ont été employés par des auteurs comme Ferdinando Bologna, qui a aidé à cette déhiérarchisation des arts dits mineurs dont nous avons parlé auparavant, dans l'ouvrage *Dalle arti minori all'Industrial Design. Storia di una ideologia*. Du côté étranger, Castelfnuovo cite la revue française « Histoire et Critiques des Arts » ; la « Kritische Berichte » allemande. Pourtant, l'emploi de la recherche critique sociale suscite encore des « reazioni violente »<sup>161</sup>, comme dans une revue allemande où les reproches à cette méthode rappellent à Castelfnuovo « i migliori anni della guerra fredda »<sup>162</sup>, comme nous avons pu remarquer en analysant la réception d'Arnold Hauser. Toutefois divers ouvrages ont paru dans ces années, mais selon Castelfnuovo ils ne représentent pas tous la même optique de l'histoire sociale. Les influences des autres branches de la discipline historique viennent en aide à l'histoire de l'art. Don Karl Rowney, en parlant d'histoire urbaine<sup>163</sup>, a souligné comme cette histoire n'existe pas en tant que telle, car il n'existe que des histoires et des historiens. Le souhaite interdisciplinaire fait voire à Castelfnuovo le cercle des historiens de l'art comme un « club tanto esclusivo »<sup>164</sup> qui devrait accueillir les apports des autres typologies de recherche historique, sociale et économique. Les champs d'investigation peuvent faire sortir les collègues du club restreint, peuvent être l'histoire urbaine elle-même, l'archéologie industrielle et la culture populaire. Le problème de la manière de

<sup>157</sup> Castelfnuovo, Actes de la recherche en sciences sociales, p. 75

<sup>158</sup> L'essai est paru sur la revue « Quaderni de la "La ricerca scientifica" », n. 106, Roma 1980

<sup>159</sup> CASTELNUOVO E., *Arte Industria Rivoluzioni*, Turin, Einaudi, 1985, p. 65

<sup>160</sup> Id., p. 66

<sup>161</sup> Id., p. 68

<sup>162</sup> Ibidem

<sup>163</sup> What is Urban History?

<sup>164</sup> CASTELNUOVO E., *Arte Industria Rivoluzioni*, Turin, Einaudi, 1985, p. 69

de se rapprocher de ces sujets est la même de la sociologie, accusée d'être formée par trop de paradigmes. Est-ce que en réalité la méthode ne peut pas être unilatérale et contrainte dans une seule conception idéologique ? Castelnovo répond à cette question avec une citation<sup>165</sup> du sociologue autrichien Paul Feyerabend (Vienne 1924 – 1994) : « Niente è mai sistemato, nessun punto di vista può essere omesso da un resoconto comprensivo »<sup>166</sup>. En s'inspirant à l'herméneutique de Gadamer (1900 – 2002) et en s'éloignant pour une question de sujet des niveaux iconologiques Panofskienne, Castelnovo cible le trois niveaux d'analyse de l'histoire sociale : la *spécificité* de l'art, qui a mené au résultat d'une globalisation des arts (peinture, littérature, musique, en le mettant dans le même ensemble et en laissant de côté leur spécificité) et est le caractère exemplaire de l'*Histoire sociale* de Hauser, est aussi un des reproches qui lui ont été faits après sa publication. Le deuxième niveau est celui de l'historicité, une approche plus synchronique, la plus abordée dans les recherches en histoire sociale. Castelnovo veut remarquer comment l'horizon du passé n'est jamais le même de celui de l'historien. En fait, l'horizons de l'historien est le cible du troisième niveau, celui de la *critique aux idéologies du présent*, qui aide le chercheur à historiser et relativiser les paradigmes et les pratiques de sa période<sup>167</sup>. Les deux derniers niveaux sont essentiels pour croiser l'horizons de la recherche avec celui du chercheur qui la produit.

En abordant de nouveau la question des thèmes et sujets, la pratique des sociologues est proposée comme un bon moyen d'analyser du monde de l'art : « [...] o ancora di occuparsi dell'aspetto istituzionale di questo mondo, del reclutamento dei suoi membri, della loro tipologia, del loro comportamento e dei loro sforzi per mantenere un'identità, delle forme della loro socializzazione (cooperazione, competizione, coesione), dei meccanismi di distribuzione e di promozione, delle loro carriere, del ruolo e delle funzioni loro attribuite, dell'azione infine dei *Taste-Makers* – i creatori di gusto – e del pubblico. »<sup>168</sup>. Les propositions de Castelnovo s'appliquent très bien aussi à l'histoire de la critique. Ces recherches sont fondamentales pour notre discipline, et ce sont les historiens de l'art, non pas les sociologues à pouvoir maîtriser les thématiques artistiques. Très intéressant pour notre étude est la citation de Sapir-Whorf et la possibilité d'analyser le vocabulaire de l'histoire de l'art dans les différentes langues. L'influence d'Aby Warburg est fondamentale pour retracer les racines de l'histoire sociale de l'art : « vorrei ricordare come Aby Warburg, che appunto ci aveva messo in guardia dagli « influenti guardia-confini della nostra attuale storiografia dell'arte

<sup>165</sup> *Against method: outline of an anarchistic theory of knowledge* (1975; trad. it. 1979)

<sup>166</sup> Cit. in CASTELNUOVO E., *Arte Industria Rivoluzioni*, Turin, Einaudi, 1985, p. 70

<sup>167</sup> Ici Castelnovo cite comme exemple Pierre Bourdieu, *ibid.* p. 73

<sup>168</sup> CASTELNUOVO E., *Arte Industria Rivoluzioni*, Turin, Einaudi, 1985, p. 74

» »<sup>169</sup>, pour finir en évoquant une histoire des images comme une « iconografia sociale »<sup>170</sup>. Les autres arguments d'histoire sociale sont les périphéries, chères à Castelnovo, ainsi comme la réception, les investissements symboliques et le problème générationnel. Tous ces derniers axes de recherches sont les mille pères (en évoquant Paul Valéry) de l'histoire de l'art.

Dans le même volume *Arte, Industria e Rivoluzioni*, nous pouvons aussi nous confronter au texte d'introduction<sup>171</sup> à *Arte e rivoluzione industriale* de Klingender, publié par Einaudi en 1972. Ici nous avons un cadre des recherches sur la période industrielle du XIXe siècle, qui trouvent leurs racines dans la pensée marxienne : les images et les objets réalisées par la production industrielle ont la même valeur artistique de la production artisanale ? des historiens qui ont cherché de répondre à cette question sont, entre autres, Ruskin et William Morris, mais aussi Gottfried Semper et surtout Walter Benjamin. En Angleterre les études sur cette période sont plus fertiles à cause du fait qu'elle a été le premier pays à vivre la révolution industrielle en grande échelle. Les recherches anglaise sont les plus spécifiques, dans une tradition qui évite toute généralisation. Un texte comme celui de Benjamin sur la reproductibilité technique, pour son sujet philosophique élargi, selon Castelnovo n'aurait pas pu être publié en Angleterre. Si, d'un côté, nous avons une attention vers les Arts&Crafts de William Morris, de l'autre côté nous trouvons diverses études sur l'architecture de l'époque victorienne et les plus originel intérêt au rôle de l'ingénierie civile. D'après Castelnovo, l'intérêt pour ce « Victorian Revival » est à retracer dans les parallèles de la deuxième moitié du XXe siècle avec le XIXe siècle : la chute des anciennes autorités apporte un intérêt pour les divers revivals (gothique, dorique et égyptien), soit dans un sens réactionnaire et nostalgique, soit d'une volonté de critiquer le moment contemporain.

Le dernier article de Castelnovo dans cette publication est *Arti e rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria*, publié pour la première fois dans la revue "Ricerche di Storia dell'arte" (n. 13 – 14, 1981). Ici Castelnovo produit une analyse des arts à la période révolutionnaire en France. Après la révolution idéologique de l'*Encyclopédie*, qui grâce à Diderot dépasse la conception du génie en dépit de l'appréciation du travail humain, l'art en France change de but. Castelnovo analyse le texte *Teoria generale delle belle arti* de l'auteur suisse Sulzer, un des premiers à déclarer la fonction sociale de l'art et son rôle dans l'éducation du peuple. Une fonction politique de l'art qui est aussi une manière de réaliser un contrôle collectif. Castelnovo nous explique la naissance de la conception utilitariste de l'art dans un sens proto-démocratique. Même

---

<sup>169</sup> CASTELNUOVO E., *Arte Industria Rivoluzioni*, Turin, Einaudi, 1985, p. 76

<sup>170</sup> Ibidem

<sup>171</sup> CASTELNUOVO E., *Arte Industria Rivoluzioni*, Turin, Einaudi, 1985, p. 85

les artistes, comme démontre le discours de David à l'Assemblée Nationale, ont de plus en plus conscience de leur rôle social.

Un des autres changements de la période révolutionnaire est sans doute la naissance du concept de patrimoine de la nation et la responsabilité publique de la conservation des monuments. À ce propos, nous sommes intéressées à souligner la citation de Jacques Guillerme, historien de la restauration en France, qui a noté comment dans cette période naît une conscience patrimoniale internationale. L'histoire de la conservation est, à notre avis, un des axes de recherche avec lesquels nous avons la possibilité d'accomplir une histoire sociale de l'art complète.

## Ferdinando Bologna, *Il problema metodologico, Storia dell'arte italiana* Einaudi

En 1979 commence la publication de la collection *Storia dell'arte italiana*, éditée par Giovanni Previtali (1934 – 1988) et Federico Zeri. Elle est coordonnée par Paolo Fossati, le premier à vouloir ouvrir les recherches pour les collections aux problèmes méthodologiques. La première partie, *Materiali e problemi* (parue entre 1979 et 1980), est dédiée à la méthode et aux relations entre art, artiste, public, la société, la religion et l'espace. La deuxième partie se concentre sur les recherches spécialistes en ordre chronologiques, en accueillant des essais qui traitent *Dal Medioevo al Novecento* (1981 – 1983). La troisième partie, *Situazioni momenti indagini* (1980 – 1983), est divisée entre une enquête sur les centres mineurs de production artistique ; le graphique de l'écriture à la photographie ; la conservation et le faux ; l'architecture. Entre 1984 et 1986, la deuxième est publiée collection, *Memorie dell'antico nell'arte italiana*, pour accomplir des recherches sur le *Nachleben der Antike* warburgien de l'art italien, sous la direction de Salvatore Settis.

Giovanni Agosti<sup>172</sup>, dans le texte dédié à la monographie d'artiste, publié aussi dans la revue de Pierre Bourdieu, utilise l'exemple du chantier de la *Storia dell'arte Einaudi* pour introduire les nouveaux sujets de l'histoire de l'art entre les années 1970 et 1980. Nous trouvons utile de reproduire ici cette liste, qui met entre parenthèse les noms des auteurs :

« On y aborde les problèmes de la périodisation (Previtali) ; le rapport entre institution d'une part et le territoire et exigences de la conservation d'autre part (Emiliani). Un auteur (Bologna) propose une méthode « globale », d'autres explorent les espaces nouveaux de la géographie artistique (Castelnuovo e Ginzburg), on enquête sur les relations avec le théâtre (Zorzi), le lien entre historiographie et collectionnisme (Barocchi), la figure de l'artiste (Burke, Conti), la reproduction de l'œuvre d'art (Spalletti), la production et la circulation des gravures (Borea), les rapports avec l'antique (Dacos) et l'art étrangère (Sricchia, Santoro). On tente de définir l'évolution de l'iconographie entre 1100 et 1500 (Settis), on recherche le lien et les relations avec la vie religieuse (Toscano), on s'interroge sur la représentation de l'espace (Bellosi), le problème du milieu et du paysage (Puppi), l'histoire des techniques artistiques (Negri, Arnoldi). Les enquêtes à propos de quelque centre artistique mineur, réalisées par des jeunes chercheurs conseillés par Guidoni et encouragés par Zeri, voisinent avec quelque connaissance sur la pratique de l'écriture (Petrucci), de la miniature (Dalli, Regoni), du dessin (Griseri), sur la production des timbres (Zeri), la graphique de la période romantique (Mazzocca) et la photographie (Miraglia). Les aléas de la dispersion du patrimoine artistique italien ils sont examinés (Haskell), tout comme le problème de restauration (Conti), l'histoire des faux (Ferretti), l'exotisme (Lightbown), les rapports avec la littérature (Mutini), les langages de l'historiographie artistique (Patrizi). Un des volumes recense les recherches sur les arts mineurs, parmi lesquelles se détache particulièrement l'histoire de la marqueterie (Ferretti). Le rappel des grands "moments d'architecture", de Santa Maria del Fiore (Romanini) à la Rome de Sixte V (Spezzaferro) n'est pas oublié. Le survol historique donne sa place aux

<sup>172</sup> AGOSTI, *Actes en recherches sociales*, n. 66/67 *histoires d'art*, Paris, Éditions de Minuit, mars 1987



fondations médiévales (Bertelli), à l'histoire des productions urbaines et courtoise du bas moyen-âge (Castelnuovo) à la peinture "si douce et si unie" des giottesques Stefano et Giotto (Volpe), à l'urbanisme romain du XIVe siècle (Guidoni), à l'histoire vénitienne du moyen âge et de la Renaissance (Lorenzoni et Lucco). Sans oublier les sympathies adriatiques et pseudo-rennaissance de Zeri, le problème historiographique du maniérisme (Pinelli), la culture figurative de la fin du XVIe siècle romain (Spezzaferro), la question de la décoration baroque (Spinosa), les sorts des académies (Salerno), la naissance et la diffusion du mythe de l'Arcadie (Griseri), les rapports entre le XVIIIe siècle et l'antique (Ottavi Cavina), l'évolution de l'architecture au XVIIIe (Gabetti) et XIXe (Restucci) siècles. On trouve en fin l'importante résumé de Sandra Pinto sur la "Promotion des arts en Italie des réformes à l'unité, une stratigraphie des mutations du marché de l'art et des recherches figuratives entre 1870 et 1915 (Lamberti), quelques épisodes de la peinture et de la sculpture de l'entre-deux guerres (Fossati), le débat sur l'architecture fasciste (Ciucci), la question de la construction industrielle (Olmo), les réalisations architecturales d'après-guerre (Tafuri) et l'histoire figurative récente (De Marchis). »

Nous voyons dans ces arguments la volonté de s'éloigner de la pratique monographique pour tendre vers des thématiques diverses, des espaces de recherche plus élargis. Afin de comprendre la portée de l'influence de l'histoire sociale sur la production scientifique de ce chantier éditorial, nous analyserons trois textes exemplaires : l'apport méthodologique de Ferdinando Bologna (1925 – 2019) ; la prise en compte de la littérature par Mutini et la problématisation du maniérisme par Pinelli, deux thèmes au cœur de la théorie hauserienne.

Ferdinando Bologna est né en 1925 à l'Aquila. Il se diplôme en 1947 à La Sapienza, avec Pietro Toesca. Avec une bourse il peut participer aux cours de Benedetto Croce à l'Institut Italien des Études Historiques en 1949. Dans le monde éditorial, il devient collaborateur de Roberto Longhi pour la revue « Paragone » entre 1950 et 1966 et il dirige la collection *Storia dell'Arte in Italia* chez la maison de Turin UTET. À l'université il a enseigné histoire de l'art médiévale et moderne et à l'Académie de Beaux-Arts de Naples et Rome, pour passer par l'Université de Messine et à l'Università degli Studi Tor Vergata de Rome. Il est professeur de Méthodologie et histoire de la critique d'art à l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa à Naples. Son rôle dans la théorisation de la méthodologie de l'histoire de l'art est important pour les résultats du milieu italien du deuxième XXe siècle. D'après Sciolla, il est un des plus cultivés et originaux élèves de Roberto Longhi. Le premier des 15 volumes de la *Storia dell'arte italiana* s'intitule *Problemi e metodi*. Le chapitre *Il problema metodologico*, est rédigé par Ferdinando Bologna. Le but de cet article est celui d'analyser les méthodologies de recherche en histoire de l'art, à partir de l'introduction de la démarche anthropologique, pour étudier les cultures hégémoniques dans la même façon des cultures subalternes. Il cite tout de suite

Enrico Castelnuovo pour traiter le problème de la crise de paradigme dans le domaine de l'histoire de l'art en Italie<sup>173</sup>.

L'essai de Bologna commence en précisant son intérêt pour une analyse critique des méthodologies de l'histoire de l'art. Non seulement une analyse des historiens de l'art italiens, mais plutôt vers l'art italien. Une tractation générale de l'historiographie artistique en prenant en considération le poids de l'art italien dans les études théoriques. L'importance de la méthodologie comme outil qualitatif prend en compte le fait qu'aussi l'art italien devrait être analysée comme l'art des autres lieux du monde, comme « l'arte fiamminga, francese, tedesca [...] ma anche l'arte precolombiana e negra. »<sup>174</sup>, toutes les périodes et lieux de production artistique font appel à la validité de l'approche anthropologique. L'importance substantielle est celle de prendre en considération les différences et les analogies entre cultures subalternes et hégémoniques. Tous les apports du XXe siècle sont, d'après Bologna, un ensemble qui démontre la crise des paradigmes (en citant Castelnuovo) à cause de la tentative des sciences historiques de se lier à la psychologie, l'anthropologie, à la sémiologie et autres sciences humaines. L'apport le plus intéressant vers l'histoire de l'art aussi est celui de l'anthropologie et de la sociologie. La volonté de Bologna est celle de « ricollocare l'evento nella storia », en s'éloignant des abstractions formalistes. L'idéalisme dont Bologna décrit plus tard les racines, est la méthode contre laquelle il se pose dans ses recherches. Contre les théories de « l'idealismo generico »<sup>175</sup> il annonce une volonté plus pragmatique de placer l'être humain dans l'histoire, plutôt que dans les idées. Il cite Ernst Cassirer sur le fait que même dans les sciences dures le chercheur a une influence, car il est arbitre des résultats expérimentés. La même situation existe dans les sciences humaines, car « nessun metodo può essere neutrale e ciascuno porta con sé una precisa angolazione ideologica, legata alla posizione del ricercatore della dialettica sociale. [...] ogni metodo ha necessariamente una sua « politicità » »<sup>176</sup>. Exactement comme nous avons vu l'influence politique sur Arnold Hauser, les travaux Einaudi et Enrico Castelnuovo, dans ce texte basilaire de la discipline l'importance du contexte politique sur les historiens est mise en premier plan par Ferdinando Bologna. Pour sa part, il déclare de faire partie de ceux qui apprécient la contextualisation de l'être humain dans l'histoire, dans le sens du *materialismo storico dialettico*. Toutefois, en parallèle aux critiques faites aux historiens comme Antal et Hauser, l'approche

---

<sup>173</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 165

<sup>174</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 166

<sup>175</sup> Idem., p. 167

<sup>176</sup> Ibidem

matérialiste doit se poser en dehors de toutes obligations dogmatiques. Une citation de Bologna nous aide à comprendre les affinités entre le contexte des historiens et leurs sujets de recherches, comme le cas de la fortune du Maniérisme : « In ultima analisi, noi cerchiamo nella storia noi stessi, quel che ci somiglia e somiglia ai nostri problemi. »<sup>177</sup>. Qu'est-ce que cela veut dire d'étudier les problèmes qui ressemblent aux nôtres ? pour Bologna cela signifie élaborer une pensée critique envers l'histoire, pour créer ce que Walter Benjamin appelle « moment destructif ». Pour agir de façon critique, il ne faut pas voir l'histoire comme un ensemble indistinct, mais comme ensemble de facteurs particuliers. En effet, Bologna n'est pas d'accord avec le concept historique de *totalité*, le même concept qui a porté pour des années à nier la distinction entre recherche historique et recherche méthodologique. Dans cet essai, il propose une analyse par problématiques chronologiques qui se prêtent encore au débat à l'époque de la rédaction. Un des pivots sur lesquels il se fonde est celui du binôme *moment idéatif* et *moment exécutif*. Si le premier est le sujet privilégié par les idéalistes, le moment exécutif est pour Bologna le moment détecteur des aspects sociaux de la production artistique, la « chiave sociologicamente rivelatrice dell'intero atteggiamento critico »<sup>178</sup>. Un aspect fondamental est la division classiste de cette production artistique, qui a créé une distinction de classe entre artisan et artiste. Nous verrons maintenant les arguments que porte Ferdinando Bologna pour la tractation de la méthodologie critique. Le premier sujet abordé est celui de la période néo-féodale de la Contre-réforme, où la « *Nobiltà del subbietto* »<sup>179</sup>, c'est-à-dire l'importance donnée au sujet et au signifié, l'emportent sur l'appréciation esthétique. Dès la deuxième partie du XVIe siècle pour la première fois après l'époque classique la critique artistique s'occupe d'élaborer une véritable théorie après des siècles d'enquête pratiques sur les techniques et les matériaux. Le concept général sur l'art qui naît à cette époque est celui lié à l'importance primaire du dessin, au nom du principe de l'idéation qu'on a cité auparavant. Le dessin pris en considération comme moment fondamental de toute pratique artistique, la métaphore du dessin comme temps de l'invention porte la philosophie de l'art de ce siècle à confirmer une vision idéale de la création artistique, et à discriminer le moment pratique de la production à faveur de l'invention. Au XVIe siècle on critique déjà la tradition scientifique du Quattrocento, comme quand le Varchi affirme l'indépendance de l'art de la matière et des mesures, en allant contre les bases portées par Alberti. L'importance du dessin comme moment créateur devient de plus en plus forte et elle est liée théoriquement à la création divine. Mais les causes de l'origine de la conception idéaliste de l'art, d'après Bologna, sont soit sociales soit religieuses. Pour ce qui regarde la religion,

---

<sup>177</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 167

<sup>178</sup> Idem., p. 169

<sup>179</sup> «*Nobiltà del subbietto*» e «*significato*» nel sistema neofeudale della Controriforma, Bologna p. 169

après le Concile de Trente, le corps et la matière retournent à être condamnées en faveur d'une réalité dévouée. Les sens deviennent à nouveau des aspects superficiels et loin de la doctrine. Ferdinando Bologna prend en compte aussi les aspects sociaux, et pour ce sujet le pivot de la négation de l'importance pragmatique de l'art est le retour de l'aristocratie féodale<sup>180</sup>. Cette classe sociale, la noblesse catholique restaurée, voit le travail manuel comme dégradant. Cette conception du travail porte les classes subalternes des villes à nier ce préjugé, comme quand Poggio Bracciolini rappelle que la noblesse réside dans la *capacità*. La pauvreté est considérée par certains critiques comme Lomazzo une question déterminante pour la qualité de l'œuvre des artistes, qui, le plus ils sont socialement insérés (comme dans le monde des Académies), le plus ils sont prestigieux. Ce système de prestige donné par l'idée et la noblesse, porte l'attention vers le contenu mental, donc pour le sujet. Ici réside la tradition de *ut pictura poësis* : la poésie a un rôle fondamental, car les arts figuratifs s'adaptent à la poésie pour le même contenu mental. Cette théorie a une influence non seulement sur la production artistique mais aussi sur l'historiographie de l'époque, avec une préférence vers les grands compositions et l'allégorie. L'orthodoxie religieuse et l'orthodoxie des textes portent les artistes à sublimer la forme en faveur du contenu. Les iconologues ont bien enquêté sur ce contexte : Bologna cite Gombrich pour l'étude *Iconae Symboicae*, qui démontre les demandes des commanditaires vers les sujets des œuvres. Ce milieu amène à voire les artistes comme des poètes, comme des inventeurs de génie, sans prendre en considération leurs activités pratiques. Un des exemples de la primauté de l'invention est l'ouvrage de Giovan Pietro Bellori, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nel Vaticano* (1695). La connaissance de l'artiste, sa culture et son intérêt religieux sont les caractéristiques essentielles de l'œuvre d'art au XVIIe siècle. D'ici, la discrimination entre *concevoir* et *faire*, une discrimination sociale, où les intellectuels et les artistes se sentent partie d'une classe « supérieure », comme a écrit aussi Erwin Panofsky. En plus, à cette époque est encore forte l'importance du rapport entre princes et artistes. Le primat du significat, du sujet, de son éthique, restent selon Bologna l'axe fondamental de la critique artistique pendant 150 ans. Dans l'essai *L'altra via : le ragioni del « fare » dal Bellini al Caravaggio : la « mano ministra » nella critica del barocco*, Bologna examine les exceptions de la primauté du sujet en dépit de l'esthétique de l'ouvrage. Giovanni Bellini, qui même si son commanditaire, Isabella d'Este, lui ordonne de réaliser des peintures pour le *studiolo* de Mantoue selon un précis programme iconographique, ne suit pas sa volonté pour suivre son style plus personnel. Ou les cas de renversement du jugement social, quand Paolo Pino souhaite voire seulement les vertus esthétiques dans une œuvre d'art, sans donner attention si l'artiste est d'une classe sociale ou de l'autre. Le

---

<sup>180</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 173

même Vasari a eu une prédilection pour la forme de Michel-Ange, qui représentait pour lui un reflet de sa personnalité. Pour Panofsky, l'histoire vasarienne a donné lieu à la discipline en comprenant comment le point fondamental pour la compréhension *stile del tempo* est celle des procédés visuels. En effet, Vasari n'est s'intéressé pas au fait qu'une œuvre d'art soit accusée d'hérésie, en contradiction avec la tendance moralisatrice de l'art après la Contre-réforme. Une des premières ruptures avec la primauté du sujet est la réalisation de la part de Jean de Boulogne de ce qui après sera appelée *Ratto della Sabina*, pour lui appliquer une *historia* qui n'était pas du tout pensée par l'artiste, qui avait accompli une pure recherche formelle. Mais un des changements du paradigme de la prévalence du sujet est l'art du Caravage. Vincenzo Giustiniano, dans une lettre sur la peinture, indique que Caravage ne faisait pas de différences pratiques entre un tableau de figures et un tableau de nature morte. Dans cette période, l'aspect technique commence à devenir toujours plus important, finalement la « bontà » de l'œuvre d'art est de nouveau rapportée à sa « manifattura ». Comme souligne Bologna, Caravage a fait sauter « tutta l'impalcatura intellettualistica »<sup>181</sup>. Ce changement a un rôle non seulement dans la production artistique mais aussi dans les apports historiographiques. Cependant, ils n'auront pas la fortune de la théorie idéaliste. Mais les écoles du XVIIIe siècle se fondent sur une nouvelle catégorie, celle des écoles, bien explicitée dans l'ouvrage *Storia pittorica* de l'abbé Lanzi. Un des pivots essentiels de l'essai de Bologna est l'existence dans les diverses méthodes d'une attention au facteur social. Dans l'œuvre de Lanzi, Bologna reconnaît que les écoles sont vues comme des « situazioni storico-culturali aperte ». Il veut aussi dépasser les critiques de Benedetto Croce vers Lanzi, accusé de « passivité »<sup>182</sup> par le philosophe napolitain.

Un des courants qui ont influencé l'historiographie de ce siècle est le Baroque. L'originalité du Baroque joue un rôle important comme style hérétique et libertaire, d'où une forte connotation politique et sociale. Une des critiques négatives faite au baroque vient du français Roland Fréart de Chambray : la peinture baroque n'est pas seulement « libertine », mais surtout une « simple pratique de faire mécaniquement ». Donc, le baroque se pose comme art qui porte plutôt vers la forme et l'expression esthétique, en dépit du contenu, qui n'est plus vertueux aux yeux des critiques contemporaines. Le mérite pour avoir vu une relation entre la société de l'époque et l'art baroque est du critique Boschini, qui voit dans la « libertà barocca » un appel pour la « libertà politica »<sup>183</sup>.

<sup>181</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 186

<sup>182</sup> Idem., p. 207

<sup>183</sup> Idem., p. 192, il cite le sonnet de Boschini : « In suma la Maniera Veneziana / porta con sì l'istessa libertà / che porta ognun che vive in sta Città / Partia, che tien l'obligacion lontana.

La critique la plus négative est donc le manque de moralité et l'accusation de mécanicité. Nous sommes de nouveau devant à la discrimination du faire pratique, qui résiste quand-même dans certains milieux. Le prochain moment relevant pour l'historiographie artistique selon Bologna est le siècle des lumières : « *Intelligenza delle maniere* », *valore dei processi esecutivi e rapporto fra arte e società nella rivendicazione illuministica dell'esperienza*. Les dilettantes qui deviennent les nouveaux critiques d'art, qui forment une catégorie sociale incertaine, qui finira pour faire partie de la nouvelle bourgeoisie. Bologna veut rappeler le fondamental apport des Lumières, c'est-à-dire la critique aux conditionnements de l'autorité. Il démontre comment, aussi dans l'histoire de l'art, la tradition scientifique des lumières a des influences importantes, comme dans le cas de la réévaluation de l'artisanat. Les sens, redécouvertes du point de vue scientifique au XVIIIe siècle, apportent une évaluation nouvelle de l'art. L'image prend une place de plus en plus importante au détriment de la parole, ou elle est utilisée pour aider à la compréhension des informations, comme dans l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert. Un des intérêts des lumières par rapport à la production artistique est l'étude des moyens d'expressions du point de vue surtout techniques et sensibles. Le dernier argument de la sensibilité, avec des exemples comme la *Lettre sur les sourdes et muets* de Diderot. Le « voire » devient l'action portante de la critique artistique. D'une certaine manière, la vision de l'art commence à y voir un véritable langage (qui Bologna voit comme une anticipation du structuralisme). En effet, pour parler d'art il faut savoir « voire », en le pratiquant et en l'analysant. La mécanicité de la production devient intéressante pour les critiques des lumières. Un cas de production qui apporte une nouveauté esthétique est celui de la porcelaine dure, résultat des recherches chimiques de Johann Friedrich Böttger qui feront changer aussi la tradition de Sèvres. Un des historiens de l'art qui prennent en considération ses aspects techniques est Luigi Lanzi, qui donne attention aux procédés et aux matériels employés. Il est témoin des premières analyses chimiques et physiques pour l'attribution des tableaux, les premières « *analisi dei colori per saperne il vero* »<sup>184</sup>. Le travail humain prend à nouveau un rôle fondamental dans la tractation des œuvres d'art. La philosophie des lumières voit comme vaine la pure recherche théorique sans qu'elle soit mise en évidence par des expériences pratiques. Un autre point théorique révolutionnaire est la voix « Arts » de l'Encyclopédie, rédigée par Diderot. Il rappelle que la différenciation entre arts n'est qu'un préjugé, pour une conscience du travail humain qui apporte, selon Bologna, un « *alto valore sociologico* »<sup>185</sup>. L'importance de connaître les pratiques et le langage des artistes amènes les critiques de l'époque comme le comte de Caylus à visiter les ateliers. Aussi Diderot en vue des

---

<sup>184</sup> LANZI Luigi, *Storia pittorica*, vol. I. p. 16, cité par Bologna, p. 201

<sup>185</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 202

critiques du Salon commence à fréquenter les ateliers des artistes pour mieux comprendre les laboratoires artistiques du point de vue pratique. Même pour l'Encyclopédie, il visite les laboratoires artisanaux afin de mieux expliquer les procédés de création. Les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle sont Lanzi, D'Agincourt (qui souligne le rôle des corporations et des commanditaires dans son étude sur la Renaissance) et Winckelmann. Ce dernier est critique vers l'*Iconologia* de Cesare Ripa car il y voit une source pour donner plus d'importance au symbole qu'à la forme. Giovanni Previtali a remarqué que la tradition de ce siècle porte à des résultats, comme dans l'esthétique de Mengs, anticipateurs de la *pura visibilità*. En effet, l'histoire de l'art grec par Winckelmann est vue pour beaucoup de temps comme une métaphysique du beau, mais selon Bologna cette métaphysique a une autre perspective par rapport à celle du XX<sup>e</sup> siècle. En fait Winckelmann donne une place importante à la matière et aux phases opératives, comme quand il s'aperçoit que les sculpteurs grecs faisaient les statues « come il vasaio fa i vasi »<sup>186</sup>. En somme, l'idéalisme du XX<sup>e</sup> siècle selon Bologna est plus idéaliste que celui de Winckelmann. Ce dernier voit dans l'art grec de l'âge de Périclès, est le résultat de son système socio-politique.

A la même période, les sciences dures donnent légitimité aussi aux études des connoisseurs. Les éléments des œuvres d'art sont des expériences à analyser comme des documents, qui n'ont pas une valeur idéale mais très pragmatique. Selon Winckelmann ou Mengs, l'idée du beau ne peut pas être seulement une idée, mais une expérience pratique discernable comme d'autres événements du monde. En somme, dans l'analyse de Bologna nous pouvons rompre avec la tradition historiographique qui voit Winckelmann comme pur idéaliste, pour y voir les influences pragmatiques du siècle des lumières. Non seulement l'influence des sciences dures, mais aussi celle du concept de « système », utilisé aussi par Lanzi, qui donne une place importante aux systèmes sociaux. L'importance de la société par les érudits du XVIII<sup>e</sup> siècle est discernable dans les textes d'Addison, qui dit que le goût est influencé par les costumes ; Montesquieu qui traite les lois d'une nation par rapport au climat naturel et culturel ; ou le français De Bonald, qui a défini la littérature une « expression de la société »<sup>187</sup>. Au contraire de ce qui s'est passé au XVI<sup>e</sup> siècle, quand le pouvoir néo-féodal a porté à critiquer le travail de l'artiste, au siècle des lumières la spécialisation de l'érudite devient un moyen d'émancipation de l'establishment. Le chapitre dédié au XIX<sup>e</sup> siècle s'intitule *Dalla restaurazione romantica del « significato » al trivio fra istanze sociologiche, storiografia dei conoscitori e « Kulturgeschichte »*. À l'époque romantique un nouvel tournant philosophique porte à

<sup>186</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 207, il cite WINCKELMANN, *Monumenti antichi inediti*, p. 126

<sup>187</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 212

donner de nouveau une primauté au significat. Au même temps, commencent à se faire entendre les premières polémiques contre la société capitaliste de la révolution industrielle. La critique à la fabrique industrielle porte une attention à la situation des ouvriers, des esclaves de la productivité en contraste entre eux et sous un état d'aliénation. Les intellectuels renversent la pensée des lumières en voyant maintenant les travailleurs comme des êtres éloignés des pratiques de création et invention. Par conséquent, devient très en vogue la théorie du génie artistique, de l'inspiration et de la métaphore religieuse de la création artistique. En parallèle à la production des arts décoratifs napoléoniennes, naît une différenciation entre l'oeuvre du génie, vue comme une création « naturelle » et la production des artefacts par l'artisan. D'après Bologna, ces caractéristiques sont à la base de la pensée néo-classique et *Romantik*. La critique idéaliste allemande, selon Lionello Venturi (idéaliste lui-même) n'a jamais mis en relation la pragmatique de la production artistique avec les idéalizations. En outre, la découverte en clé romantique de la pensée catholique médiévale apporte aux artistes et aux critiques une véritable vague mystique et symbolique, ce qui contribue à la surévaluation du significat et de l'inspiration. En 1842, Pietro Esteve Selvatico publie *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*. Il souhaite une réforme qui puisse rendre l'« arte una parola sociale »<sup>188</sup>, mais le rôle social de l'art pour Selvatico réside dans une beauté moralisée et dans un contenu philosophique édifiant pour l'esprit. La moralisation de l'art dans cette période est tellement intrusive que Selvatico arrive à moraliser même les pratiques artistiques, en faisant des métaphores, par exemple, entre la chasteté des artistes et celle de leur manière. Aussi dans la terminologie nous retrouvons au XIXe siècle des fortes influences par la critique de la Renaissance, qui bouleversent les doctrines fonctionnalistes du XVIIIe siècle. Il se passe aussi une moralisation des travailleurs, on prétend une morale aussi par les constructeurs des églises, et au même temps arrivent les critiques contre la corruption physique et mentale des travailleurs des industries.

Ici, Bologna fait appel à Enrico Castelnuovo pour envisager le discours de l'architecture symbolique qu'il traite dans son essai *Una disputa ottocentesca sull' « architettura simbolica »*<sup>189</sup>. Ici Castelnuovo parle des analyses symboliques et des interprétations conceptuelles de l'architecture chrétienne médiévale, comme dans le cas du théoricien Domenico Romagnosi. Cette tradition de la vision symbolique et mystique de l'art perdure jusqu'à l'emblématique critique de von Ruhmor, de Passavant e Waagen.

Selon Bologna, pendant le XIXe siècle se forment trois secteurs pour la formation de l'histoire de l'art : l'exemple français en ce qui concerne le rôle de la nouvelle bourgeoisie et le rapport avec la

<sup>188</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, cit. p. 218

<sup>189</sup> In *Essays in the History of Architecture presented to Rudolph Wittkover*, London, 1967



peinture contemporaine et du dépassement de l'idée protoromantique ; le milieu anglais qui porte vers des recherches sociologiques inspirées par Karl Marx et dernièrement l'approche positiviste. Dans la France de la deuxième moitié du XIXe siècle, les critiques et les artistes comme Baudelaire et Delacroix ressentent l'influence de la révolution sur la production artistique et maintes spéculations sur le pouvoir politique et sur la liberté sont faites au sein de l'art. Dans cette période nous trouvons diverses disputes qui resteront importantes pour les théories de l'art, comme celle sur la contraposition entre *ligne* et *couleur*. Une nouvelle attention est portée vers les moyens de production : Delacroix et Courbet soulignent le rôle libertaire de la peinture. Une autre caractéristique de cette période est la redécouverte du XVIIIe siècle : Caravage, mais aussi Vermeer, Frans Hals et Goya. Selon Longhi, dans la critique de Baudelaire et ses contemporains, nous trouvons une inspiration littéraire, un contact direct avec l'oeuvre d'art et un intérêt vers le milieu culturel. Ce milieu culturel est celui que commence à étudier Hippolyte Taine, qui dans la *Philosophie de l'art* (1865 et 1881) trouve des explications pour la production artistique dans le *milieu* (en français dans le texte) racial, climatique et social. Au même temps en Angleterre se forment ce que Thomas Carlyle a appelé *industrialisme* et le Revival gothique. Une des critiques à la nécessité d'une réforme morale est August Welby Northmore Pugin, qui se base sur les *true principles* de l'architecture gothique médiévale pour révolutionner l'architecture contemporaine. Lui aussi voit la société comme un des facteurs de la création artistique, comme a remarqué aussi l'historien de l'art Kenneth Clark. Trouver une connexion entre art et société est le résultat de l'historicisme romantique qui voit dans l'art la manifestation de la société qui l'a créé, afin d'améliorer le présent. Pugin, d'après Bologna, reproduit le schéma de Winckelmann selon lequel la démocratie est un déterminant pour la « perfection » artistique, en ajoutant les principes fonctionnalistes. La différence réside dans le fait que pour Winckelmann la société est un fin de l'art quand pour Pugin est une « *condizione di fondo* »<sup>190</sup>. Mais un des meilleurs historiens à citer comme exemple pour la connexion art et société est sûrement Ruskin, qui dans les *Stones of Venice* rappelle l'importance du travail humain par rapport à la beauté des formes, et une explication si directe « non s'era ancora udita »<sup>191</sup>, jusqu'à déclarer l'axiome historiographique selon lequel l'art d'un pays est le résultat de ses vertus sociaux et politiques. Un autre personnage fondamentale pour la réévaluation du travail humain pour la production artistique est William Morris, qui dans le contexte des « Arts&Craft's » critique l'industrialisme et le manque de production artistique véritable, contre l'aliénation de l'artisanat. Les doctrines de Morris sont déjà très influencées par les théories marxistes. C'est

---

<sup>190</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 228

<sup>191</sup> Idem., p. 228

William Morris, après un siècle de retour romantique au concept d'inspiration, qui déclare que cette dernière n'existe pas, mais qu'il n'existe que l'exercice pratique. Et, si l'exercice pratique est la base pour la production artistique, par conséquent il n'existe pas de différence entre idéation et production. D'autre part, le positivisme s'applique aux arts industriels avec les études de Gottfried Semper.

Toutefois le positivisme de cette période porte aussi à un autre résultat : la *connoisseurship* de Giovanni Morelli et les autres. Voir les styles dans des classes diverses est le résultat de l'influence de la classification scientifique. Cette dernière méthode est la plus proche du travail de Morelli. Mais la *connoisseurship* n'est pas univoque. Celle de Cavalcaselle, selon Bologna, est une méthode plus appliquées à la matérialité des œuvres, plus engagée dans la conservation des biens culturels, qui portent sa *connoisseurship* à un niveau philologique bien plus complexe par rapport à Morelli.

En revanche, dans la même période nous voyons la naissance de la *Kulturgeschichte* de Jacob Burckhardt. Ce dernier est connu en effet pour son avoir donné une large importance à la société de la Renaissance pour y trouver les motivations esthétiques. Pourtant Bologna souligne un facteur important : Burckhardt voit la civilisation comme une communauté spirituelle, et c'est celle-ci la motivation de l'appréciation de Benedetto Croce vers ses textes, car le concept d'esprit de Burckhardt n'est qu'une conception idéaliste.

Nous parlerons maintenant du chapitre qui nous intéresse le plus : *Le tendenze del Novecento e il dibattito attuale : critici del testo, iconologi, storici sociali*. Selon Bologna, la bifurcation entre un courant idéaliste et un courant matérialiste perdurent encore dans la période contemporaine. Étant donné que le courant esthétisant du XIXe siècle a plus de fortune que le courant sociologique à la William Morris, le formalisme reste la méthode la plus appliquée aussi dans la première partie du XXe siècle. À partir de l'exigence d'étudier les problèmes des formes de façon rationnelle. D'ici naît le courant de la *puro visibilità*. Le but de la *puro visibilità* est celui d'accomplir une spéculation philosophique par rapport aux problèmes esthétiques. Cette approche formaliste devient une vraie méthode historiographique avec l'oeuvre de Wölfflin, en appliquant des catégories sociales similaires à celles de Burckhardt. Les théories formalistes se différencient du courant de Fiedler, qui considère l'art comme un processus de « visibilità pura » et celui de Riegl et sa conception du *Kunstwollen*, qui est plus lié à une vision de société de la production artistique. D'après Bologna, la vision de Riegl de la volonté artistique d'un peuple est une lecture dialectique, car elle inscrit la création artistique dans un « attrito »<sup>192</sup> entre diverses parties sociales. Il est le seul auteur de la science des formes à prendre

---

<sup>192</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 244

en considération l'aspect social, car les autres critiques de la *puro visibilità* sont plus proches de la conscience interne et spirituelle de l'œuvre d'art. Toutefois, les recherches en ce sens ont apporté à une réévaluation des certaines périodes, comme le Baroque par Wölfflin et l'époque TARDOANTICA par Riegl. En effet, ils ont procédé sans prendre en considération les artistes en tant qu'individus mais les œuvres en tant que objets matériels comme des anneaux d'un développement nécessaire. Soit Wölfflin soit Riegl se trouvent d'accord sur la caractérisation d'une époque par un style précis.

La critique idéaliste italienne n'accepte pas, par exemple, de ne pas traiter des artistes comme source créative de la production artistique. Toutefois les théories de la *puro-visibilità* et du *Kunstwollen* entrent dans la tradition italienne. D'une part, cela influence l'historicisme de Pietro Toesca, d'autre part cela influence la critique philosophique de Lionello Venturi. Toesca est aussi le professeur de Roberto Longhi, pour lequel Bologna propose un projet éditorial qui est resté inachevé, où il aurait publié une bibliographie des textes critiques à propos de Longhi : « Perché non corredare la ristampa in corso di quest'opera appunto di una bibliografia del genere ? e magari ragionata ? »<sup>193</sup>. Le rôle prééminent de Longhi pour l'histoire de l'art italienne ne réside pas seulement dans son approche philologique et historique, mais selon Bologna aussi dans le fait que pour Longhi l'artiste n'est jamais un « demiurgo idealista »<sup>194</sup> mais il s'inscrit dans un contexte où l'artiste concrétise son rôle social : « L'opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto. »<sup>195</sup>. Longhi prend en compte les rapports sociaux, déjà influencé par les écrits d'Antal. Dans la même période, vers les années 1930, nous voyons en Europe et aux États-Unis la vague de la méthode iconologique, sur les ormes de Warburg mais plutôt dirigées vers l'interprétation d'Erwin Panofsky. D'après Bologna, les écrits des iconologues forment une approche qu'il appelle *expressionisme critique*. Dans la méthode iconologique, la prédominance est de nouveau celle du significat au détriment de la forme. Un problème d'interprétation est comprendre où commence l'initiative de l'artiste et où les symboles employés sont le résultat d'un contexte culturel. En effet, l'iconologie panofskienne veut analyser le « symbole conventionnel », plutôt que considérer l'œuvre d'art come symptôme culturel. Toutefois, le significat pour Panofsky est « l'idea del concetto di esprimere »<sup>196</sup>, c'est-à-dire une *idée* qui dans la critique idéologique est loin de la forme. Le contenu dans les recherches de Panofsky

<sup>193</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 250

<sup>194</sup> Idem., p. 251

<sup>195</sup> LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, p. 16 cit. in BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 251

<sup>196</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 258

est détachée des moyens techniques, une véritable dévaluation du moment de production. Mais l'iconologie a aussi pris en compte toutes les autres disciplines pour arriver à une véritable histoire de la culture. Le mérite de l'iconologie est celui d'avoir ouvert aux autres points de vues des sciences humaines, mais pour cette méthode « la linea maestra è la storia dello spirito. »<sup>197</sup>.

Le dernier axe important pour l'historiographie artistique est sans doute la méthode de l'histoire sociale de l'art. Bologna remarque combien l'expérience historique de Hauser, Antal et Klingender a eu une forte influence sur leur méthode. L'influence politique et idéologique de la fuite au nazi-fascisme est sans doute un pivot de leurs théories. Les critiques à l'histoire sociale, comme celles arrivées de la part de Gombrich, ne sont qu'une chasse aux sorcières selon Bologna et Castelnovo ; une chasse influencée par les idées politiques des critiques (le libéralisme anti-communiste dans le cas de Gombrich). Toutefois certains auteurs, comme Antal, ont été accusé d'un marxisme qui n'était pas programmatique dans leur recherche. Antal, par exemple, est beaucoup plus influencé par Dvorak et la nécessité de compléter la recherche en histoire de l'art avec les autres sciences sociales. De la part des idéalistes et des connaisseurs, la critique empreintée à l'histoire sociale est le dogmatisme de la division classiste de la société. Enrico Castelnovo, par exemple, a critiqué l'usage des catégories fixes de part de Hauser, ainsi comme le caractère « monolithique » des époques. En effet, dans les résultats de l'histoire sociale nous trouvons souvent des polarités comme celle entre *nominalisme* démocratique, et *réalisme conceptuel* aristocratique. Un des auteurs de l'histoire sociale qui prend en considération l'historiographie artistique du point de vue méthodologique est Frederick Antal. Bologna cite une analyse d'Antal sur Ruskin, qui « giunse alla conclusione che l'arte era un'espressione della società che la produceva [...] e si vide spinto dallo studio dell'arte a un approfondito studio della struttura sociale. »<sup>198</sup>. En revanche, dans l'œuvre de Klingender nous trouvons le nom de William Morris, car cet auteur a une vision plus matérialiste de la production artistique.

Pour arriver à l'Italie des années 1950-1980, Bologna décide de ne pas nommer tous les auteurs dont il voudrait parler. Toutefois, pour encadrer l'histoire de l'art italienne des années 1950, il introduit Giulio Carlo Argan. Dans l'Italie des années 1950 nous avons, d'une part, le courant historico-philologique de Roberto Longhi, et d'autre part une approche plus historico-sociologique. Mais Argan s'inscrit au milieu. En ce qui concerne la prise en compte de la société, il nie les rapports de pouvoir pour parler de liberté des artistes. La considération de l'art comme travail *pur* est une vision idéaliste de la production. Comme Bologna nous explique, l'attitude de détachement et de neutralité

---

<sup>197</sup> Idem., p. 260

<sup>198</sup> ANTAL, Considerazioni sul metodo, cit. o. 213, cit par Bologna, p 263

dans la critique artistique n'est qu'une manière d'idéaliser l'oeuvre d'art. finalement, aussi pour Argan l'art est un produit « dello spirito »<sup>199</sup>. Bologna attaque directement Argan, car la neutralité qu'il applique à ses recherches n'est pas cohérente avec son engagement politique :

« Oggi Argan, quale indipendente eletto nelle liste del partito comunista italiano, è sindaco comunista di Roma : ciò indica senza dubbio uno svolgimento importante. Augurandogli anche noi buon lavoro, gli auguriamo di mantenere i contatti con le forze vive che militano da quella parte, piuttosto che con le burocrazie tecnocratiche che purtroppo anche da quella parte non mancano.»<sup>200</sup>

Comme dernier approche de la part des italiens, il se plaint de ne pas avoir eu le temps d'analyser en profondeur l'ouvrage *La « Tempesta » interpretata*, éditée par Einaudi en 1978 : « mi riferisco al rigoroso « interprete » Salvatore Settis »<sup>201</sup>. Cet ouvrage, est considérée aujourd'hui comment une des premières ouvrages d'iconologie italienne, un ouvrage qui a aidé à prendre en considération le contexte des commanditaires, sous la très forte influence d'Aby Warburg sur l'archéologue italien. Il prends la place dans les notes pour citer cet ouvrage très importante : « Esce solo ora questo notevole saggio, che avrebbe avuto diritto a una più ampia considerazione anche dal punto di vista del metodo, se non fosse giunto quando il presente scritto è ormai alle ultime e affrettate battute.»<sup>202</sup>.

La partie finale de l'essai de Bologna est un vrai programme méthodologique, une proposition d'approche à l'histoire de l'art. Après cette analyse de l'historiographie artistique, il cible trois axes de recherche correspondantes à autant de problématiques :

- 1) *L'immagine come rappresentazione « naturale » organizzata in iconografia* (L'image comme representaton naturelle organisée en iconographie) : la conception de l'image comme symbole iconographique a donné lieu à trois approches idéalistes. Le premier est la critique du Cinquecento et la hiérarchisation des genres et des sujets ; le deuxième est le romantisme et son approche mystique au symbolisme ; le dernier est l'iconologie dite laïque du Novecento, qui voit aussi la primauté du significat dans l'oeuvre d'art.
- 2) *L'elaborazione plastica*, c'est-à-dire la concentration sur l'élaboration figurative de l'artefact. L'attention à la matérialité de l'oeuvre porte à la science de la connoisseurship, anticipée par les théories baroques et du XVIIIe siècle sur la spécificité des langages artistiques. Cet courant porte à la théorisation de la *puro-visibilità*.

<sup>199</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, cit. p. 270

<sup>200</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 270

<sup>201</sup> Idem., p. 272

<sup>202</sup> Ibidem, note 36, p 272

- 3) *Contenuto in senso globale* : l'art comme porteur de valeurs historico-idéales, une histoire de l'art qui est histoire de la culture, de l'esprit, de l'histoire sociologique. Cela a donné lieu à l'histoire sociale en sens marxiste, et dans le cas de Walter Benjamin un exemple d'histoire de l'expérience sociale selon les paramètres du matérialisme dialectique. Cette démarche, au delà de l'histoire des rapports sociaux, prend en compte aussi la connoisseurship matérielle des œuvres et l'interprétation iconologique, sans tomber dans l'histoire de l'esprit ou dans la pure histoire sociologique.

Le premier problème fondamental dans la recherche en histoire de l'art est celui du moment d'invention iconographique. Avec une responsabilité historique, il faut connaître les formules iconographiques pour comprendre comment l'artiste et le commanditaires souhaitent réaliser l'oeuvre. L'initiative du commanditaire ou de l'artiste sont toujours à prendre en considération. S'il existent des règles iconographiques, c'est vraie qu'ils existent maintes exceptions. Reconnaître un code, un langage iconographique, signifie aussi prendre en compte les transgressions du code même. Les rapports entre artiste, commanditaires ou élaborateurs iconographiques est une partie fondamentale, car « L'interpretazione storico-culturale e storico-sociale incomincia fin dal controllo di questi rapporti. »<sup>203</sup>. Le deuxième problème de notre discipline est le moment de l'élaboration pratique de l'oeuvre, dans toutes ses implications matérielles. La spécificité du langage artistique fait identifier l'oeuvre d'art dans sa réalisation plastique. Bologna nous rappelle la particularité sémantique (en citant le sémiologue et médiéviste Umberto Eco) de la représentation de quelque chose qui existe dans la réalité mais que dans l'oeuvre d'art ne sera qu'une image exemplaire de ce sujet. Il s'appelle aussi aux théories de Wittgenstein pour expliquer comment la pensée et son application pratique dans un langage sont deux faces fondamentales de la même médaille. Ainsi, pour Bologna, distinguer la pensée du langage n'est qu'une « operazione falsa »<sup>204</sup>. L'art a toujours une implication avec la matière :

« nell'opera d'arte, l'identità di immagine e linguaggio coinvolge senza introduzione di alterità anche le tecniche [...] »<sup>205</sup>.

Aucune analyse historico-culturelle ou historico-sociale peut accomplir une recherche complète, si elle ne fait pas l'effort de vérifier le processus de réalisation, « l'unica cerniera su cui il messaggio ruota per raggiungere il pubblico [...] »<sup>206</sup>. Retracer les mécanismes de production fait partie du travail du

<sup>203</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 275

<sup>204</sup> Idem, p. 276

<sup>205</sup> Ibidem, p. 276

<sup>206</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 277

connoisseur-philologue. Mais on ne peut pas s'arrêter à ce stade, ou nous aurons une simple opération d'inventaire. Les artistes et les groupes qui élaborent des formes d'art, selon Walter Benjamin, sont les interprètes de la dialectique sociale contemporaine à leur période de production. Selon Bologna, en effet, « Letto Benjamin, non ci sarebbe molto da dire ancora », dans le sens où la lecture de l'art selon Benjamin est une des théories les plus complètes selon l'auteur italien. La réception, la distribution et la valeur économique sont des facteurs essentiels à étudier pour l'analyse d'une période ou d'un artiste.

Un des points difficiles à organiser dans l'histoire de l'art est la lecture des sources comme des témoignages. Toutefois, les sources sur lesquelles nous étudions sont à analyser avec la conscience que le passé (les individus qui ont ménagé les documents) a conservé ce qui voulait être conservé pour la postérité. La censure, mais aussi le dépassement de la fortune critique d'une période ou d'un artiste, sont des causes pour lesquelles nous risquons de ne jamais avoir une compréhension totale d'un phénomène historique. Quand l'historien prend en compte une société ou un groupe sociale, il risque de tomber dans l'idéalisation d'un style sur-individuel, comme a fait Hauser d'après Bologna. Toutefois, aussi étudier l'art en partant d'un seul individu apporte des risques méthodologiques. Selon l'auteur il faut encadrer deux conditions fondamentales de l'art : le style a une autonomie relative, qui dérive de son caractère spécifique et correspond aux caractères de la société où il se forme. Pourtant il est aussi évident comment ces caractères ne sont pas fixes et se basent sur un bipolarité qui existe dans les rapports sociaux. Les historiens sociaux doivent se rappeler en fait que la théories de Marx « non sono la bibbia »<sup>207</sup> et elle peuvent être révisées. Selon l'auteur, une histoire sociale qui ne soit pas dogmatique est possible dans le cas où les auteurs prennent en compte la globalité du monde artistique et non plus des secteurs (personnalité, monuments, peinture, idéologie, etcetera). Par exemple, les recherches d'histoire sociale récente, selon Bologna, en prenant en compte le territoire et le paysage, font une recherche obligée de prendre en compte tous les facteurs sociaux. L'histoire de la communauté peut être rédigée à partir d'une analyse de l'architecture et de l'urbanisme, pour prendre en compte les problèmes de la vie publique. Un exemple est certainement l'essai publié dans les pages successives à l'essai de Bologna, l'article *Centro e periferia* de Carlo Ginzburg et Enrico Castelnuovo, qui souhaitent une étude des relations géographiques entre les artistes, qui se concentre notamment sur les situations de frontière et sur la différence entre centre et périphérie.

---

<sup>207</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 280

Le facteur esthétique, selon Bologna, est seulement une partie de l'oeuvre d'art, et l'histoire sociale de l'art en Italie sera possible quand les chercheurs comprendrons que cette esthétique prend du sens quand elle est mise en relation avec tous les autres facteurs sociaux. L'art possède un caractère structurale complexe qui, si il est étudié dans tous ses acceptions et angles de recherche, peut dépasser une fois pour toutes la conception déterministe de reflet de la société dans la production esthétique.

« L'illustrazione dei prodotti estetici sotto il punto di vista della loro variata partecipazione alla vita associata, è anzi la condizione essenziale per superare la maggior parte delle difficoltà storiografiche entro cui ancora ci dibattiamo [...]»<sup>208</sup>.

---

<sup>208</sup> BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 281



## Conclusion

Pour conclure cette petite étude, nous chercherons de dresser une liste des idées que nous avons tirées de cette enquête. Pour le public académique français, nous souhaitons que l'histoire de la maison d'édition Einaudi soit une source utile pour se confronter et pour obtenir des pistes pour ultérieures recherches. Le rôle d'un lieu du savoir, qui fait partie intégrante de l'industrie culturelle du deuxième après-guerre, peut être utile plus généralement aussi pour le monde contemporain, pour comprendre les affinités mais surtout les différences avec l'ère pré-internet. Les pratiques d'une maison d'édition traditionnelle comme celles d'Einaudi sont des aspects intéressants aux yeux des jeunes chercheurs et intellectuels : les lettres, les rencontres, les réunions activement participées peuvent nous sembler très éloignées du monde actuel. Après avoir parcouru brièvement l'histoire de la maison, un des aspects les plus innovants que la maison a apportée à la culture italienne (au delà du contenu même du catalogue), est l'attention à la graphique éditoriale. Graphistes comme Bruno Munari apportent une véritable révolution graphique qui exprimera la rigueur et l'expérimentation éinaudienne pour maintes années. L'attention à la forme du livre est, à notre avis, un bon argument pour se lier à la différence fondamentale entre un livre d'histoire de l'art traditionnel du XXe siècle et un essai Einaudi. Le passage du beau-livre à l'essai d'histoire de l'art est un tournant qui explique l'attention donnée au texte et à l'amélioration de la discipline du côté épistémologique. Nous avons ainsi ouvert le sujet clé de notre mémoire, l'histoire de l'art chez Einaudi. La dernière question de la première partie est dédiée aux collections de la maison, et met en évidence les collections d'histoire de l'art et les divers personnages qui s'occupent de cette discipline. En étudiant les historiens qui participent activement comme collaborateurs pour les collections d'histoire de l'art, nous pouvons tracer aussi l'historiographie italienne entre la première et la deuxième partie du Novecento. En effet, les différences entre l'idéalisme de Carlo Ludovico Ragghianti et l'histoire sociale d'Enrico Castelnovo ont leurs explications dans l'historiographie de cette période, des changements qui passent aussi par la maison Einaudi.

Grâce aux Archives d'États de Turin et au Fonds dans l'archive Giulio Einaudi Editore nous avons eu l'occasion de prendre en analyse un cas d'étude très intéressant pour ses conséquences épistémologiques. Les lettres et les comptes rendus conservées dans le Fonds à propos d'Arnold Hauser sont nombreuses, et elles nous ont donné la possibilité de mieux comprendre les pratiques de la maison. En suivant l'ordre chronologique de la correspondance, nous avons tracé l'histoire éditoriale d'Arnold Hauser chez Einaudi : la *Social Art History*, la *Philosophy of Art* ; *Maniérisme* et la

*Sociology of Art*. Si d'une part grâce aux correspondances nous pouvons comprendre les pratiques intellectuelles des collaborateurs, des auteurs et de l'éditeur, d'autre part nous avons trouvé dans les comptes rendus la réception généraliste qui démontre l'intérêt public pour ces publications. Après une tractation de la réception de Hauser dans le milieu de l'histoire de l'art, nous avons pu remarquer l'attention pour les traductions, les discussions sur le format du livre, les pratiques de politesse entre intellectuels et le rôle des collaborateurs d'histoire de l'art. Les lettres entre Giulio Einaudi, Enrico Castelnuovo, Giulio Bollati et Arnold Hauser sont écrites pendant une période de 20 ans à-peu-près, qui couvrent la dernière partie de la carrière de Hauser. La publication d'un ouvrage innovant, qui porte sur une tractation sociale de la production artistique et qui dépasse les conceptions idéalistes du milieu italien n'a pas seulement influencé le public de la presse généraliste dont on a lu les comptes rendus. En fait la réception de Hauser après la publication de ses ouvrages fait partie d'un changement de paradigme bien plus complexe, qui s'avère dans le milieu extra-académique italien, comme celui de l'édition Einaudi. L'histoire sociale de l'art, non seulement celle de Hauser mais aussi celle de Klingender et Antal, donnent aux historiens italiens la possibilité d'ouvrir l'éventail des arguments à prendre en considération dans leurs recherches. Enrico Castelnuovo, qui reste le personnage fil-rouge de nos recherches, est un des auteurs italiens qui apportent une critique et une analyse de l'histoire sociale finalisée au changement méthodologique de la discipline. Dans le dernier chapitre de notre mémoire nous avons analysé des textes importants pour la théorie italienne, publiés chez Einaudi avant le 1983, la date qui voit la fin de notre enquête. Enrico Castelnuovo publie une récolte d'essais en 1985, sous le titre de *Arte industria rivoluzioni*. Les essais de Castelnuovo sont finalisés à une tractation critique de l'histoire sociale de l'art et ses possibles applications à travers des cas d'études, comme l'art de la révolution industrielle ou le vandalisme français. Dans la dernière partie de notre essai, le texte programmatique du premier volume de la collection *Storia dell'arte italiana* Einaudi est *Il problema metodologico*, écrit par Ferdinando Bologna. Ce dernier, élève de Roberto Longhi comme Castelnuovo, se déclare comme matérialiste et nous donne une tractation de l'historiographie de l'art depuis Vasari au Novecento autour de deux points : l'alternance historique entre période d'attention à la forme et période où la critique se concentre sur le contenu idéal de l'oeuvre, et l'attention portée par les historiens pour les aspects sociaux pour la compréhension de l'art.



## Bibliographie

### Sources de première main

Archivio di Stato di Torino (Archive d'État de Turin)

Section Corte, Archives industriels et de société, Fonds Giulio Einaudi Editore, Correspondance auteurs étrangers, série I, paquets numéro 2, 7, 8, 15

Section Corte, Archives industriels et de société, Fonds Giulio Einaudi Editore, Office presse, Recensions, paquets numéro 11, 146-148, 154, 164, 233, 303-305, 322, 347, 348, 374-375, 389, 390

### Sources de première main \_ textes imprimés

CASTELNUOVO E., GINZBURG C., *Centro e periferia* dans *Storia dell'arte italiana*, I. Materiali e problemi, I. Questioni e metodi, éd. par Giovanni Previtali, Turin, Einaudi, 1981

CASTELNUOVO Enrico, GINZBURG Carlo, « Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien », dans *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, 1981

CASTELNUOVO Enrico, *Arte, industria, rivoluzioni: temi di storia sociale dell'arte*, Pise, Edizioni della Normale, 2007

CASTELNUOVO Enrico, *Il significato pittorico del ritratto nella società*, Turin, Einaudi, 1987

CASTELNUOVO Enrico, *Ritratto e società in Italia. Dal medioevo all'avanguardia*, Turin, Einaudi, 2015

GOMBRICH, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, 1957, trad. italienne par FEDERICI Renzo, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Collana Saggi n.354, Turin, Einaudi, 1965

HASKELL, *L'antico nella storia del gusto : la seduzione della scultura classica, 1500-1900*, Turin, Einaudi, 1984

HAUSER Arnold, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Paris, Le Sycomore, 1982, 4 vol.

HAUSER Arnold, *Storia sociale dell'arte*, Turin, Einaudi, (1955) 1957, 4 vol.

HAUSER Arnold, *Teorie dell'arte*, Turin, Einaudi, XXX

HAUSER Arnold, *Sociologia dell'arte*, Turin, Einaudi, XXX

SETTIS Salvatore (éd. par), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin, Giulio Einaudi Editore, 1986

SETTIS Salvatore, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Turin, Einaudi, 2010

SETTIS Salvatore, *La Tempesta interpretata*, Turin, Einaudi, 1978

SETTIS Salvatore, *Laocoonte. Fama e stile*, Rome, Donzelli Editore, 1999

WARBURG Aby, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina* et *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, Milan, Abscondita, 2015

### Bibliographie critique

*Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983*, Turin, Einaudi, 1983

*Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1998*, Turin, 1999

*Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, in «Predella», 28, 2010

AGOSTI G., *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università, 1880-1940*, Venezia, Marsilio, 1996

ARÉNILLA L., *Arnold Hauser : Histoire sociale de l'art et de la littérature*, 1982, dans *Dix-huitième Siècle. D'Alembert*, n°16, 1984, pp. 507-508, [www.persee.fr/doc/dhs\\_0070-6760\\_1984\\_num\\_16\\_1\\_1520\\_t1\\_0507\\_0000\\_6](http://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1984_num_16_1_1520_t1_0507_0000_6)

ARGAN Giulio Carlo, *La Storia dell'arte*, in «Storia dell'arte», 1/2, 1969

ATTAL F., *Histoire des intellectuels italiens au XXe siècle. Prophètes, philosophes et experts*. Paris, Les Belles Lettres, 2013, 772 pages

BOLLATI G., FOSSATI P. (éd. par) *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 12 vol., 1979 – 1983

BOLOGNA F., *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Questioni e metodi*, in *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979-1983, vol. I, 1979, p. 165-282

BRIOSCHI F. (éd. par), *Gli anni '60: intellettuali e editoria : atti del Convegno, 7 e 8 mai 1984*, Milan, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1987

BRUNETTI D. (éd. par), *Gli archivi storici delle case editrici*, Turin, Centro studi piemontesi, 2011

CASTELNUOVO Enrico, «La storia dell'arte», in *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del Novecento italiano*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 2015, p. 335-342

CASTELNUOVO Enrico, «Warburg: tutti gli indizi per svelare le opere d'arte», in "Tuttolibri" XI, n. 393, 11 febbraio 1984, Turin, La Stampa, 1984

CASTELNUOVO Enrico, Introduction à *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Editori Rome-Bari, Laterza, 2004

CASTELNUOVO Enrico, *La cattedrale tascabile: scritti di storia dell'arte*, Livourne, Sillabe, 2000

CESARI Severino, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Turin, Einaudi 2007

ERCOLI Giuliano, *La critica italiana tra crocianesimo e pura visibilità*, in «Antichità Viva», XXVI, 5-6, 1987, pp. 5-11

ESPAGNE Michel et SAVOY Bénédicte (éd. par), « Aby Warburg » in *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, Paris, CNRS Editions, 2010

FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia, 1945-2003*, Turin, Einaudi, 2004

FRUGONI Chiara, *L'affare migliore di Enrico : Giotto e la Cappella Scrovegni*, Turin, Einaudi, 2008

GALANSINO Arturo, "Lettera Di Enrico Castelnuovo a Paolo Fossati per La Pubblicazione Del Volume Di Giovanni Romano, 'Casalesi Del Cinquecento', Giulio Einaudi Editore, Turin, 1970 [1967]." dans *Prospettiva*, no. 149/152, 2013, p. 290–290. [www.jstor.org/stable/24435785](http://www.jstor.org/stable/24435785).

GALANSINO Arturo, "Commento Di Enrico Castelnuovo Al Volume Di Madeleine Hours, 'Les Secrets Des Chefs-D'oeuvre', Paris, Éditions Robert Laffont, 1964." *Prospettiva*, no. 149/152, 2013, p. 333–334, JSTOR, [www.jstor.org/stable/24435791](http://www.jstor.org/stable/24435791).

GAMBA Carlo (éd. par), *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, Milan, Electa, 2012

GAMBA Carlo, *Convergenze critiche divergenti: la generazione degli storici dell'arte nati nei primi tre lustri del Novecento*, in «Predella», 28, 2010, [http://www.predella.it/archivio/indexc877.html?option=com\\_content&view=article&id=104&catid=60&Itemid=88](http://www.predella.it/archivio/indexc877.html?option=com_content&view=article&id=104&catid=60&Itemid=88)

GINZBURG Carlo, «Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo», in *Miti emblematici e spie. Morfologia e storia*, Turin, Einaudi, 1986, p. 29-106

GINZBURG Carlo, «Spie. Radici di un paradigma indiziario», in *Miti emblematici e spie. Morfologia e storia*, Turin, Einaudi, 1986, p. 158-209

GINZBURG Carlo, *La leçon de méthode de Carlo Ginzburg* dans la revue *Histoire* n° 360 janvier 2011 p. 8-15

MANGONI Luisa, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Einaudi, Turin, 1999

MARTIN François-René, « Images pathétiques. Aby Warburg, Carlo Ginzburg et le travail de l'historien de l'art » in *Les Cahiers du Mnam*, Printemps 1998

MARTIN François-René, « La « migration » des idées Panofsky et Warburg en France », in *Ecrire l'histoire de l'art : France-Allemagne, 1750-1920*, éd. par KRZYSZTOF Pomian, LE RIDER Jacques, ESPAGNE Michel, Presses Universitaires de France, Paris, CNRS Éditions, 2000, p. 239-259

MUNARI Tommaso (éd. par), *Verbal del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943 – 1952*, Einaudi, Turin, 2011

MUNARI Tommaso (éd. par), *Verbal del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953 – 1963*, Turin, Einaudi, 2011

NICOLETTI Luca Pietro, *Argan e l'Einaudi : la storia dell'arte in casa editrice*, Macerata, Quodlibet, 2018

NICOLETTI Luca Pietro, *Enrico Castelnuovo consulente Einaudi, fra gli anni Sessanta e Settanta*, en «Ricerche di storia dell'arte», Carrocci Editore, Rome, 2017, Vol. 123, p. 15-27

PANETTA Maria, *Panorama storico-critico dell'editoria italiana nel Novecento*, in «Bibliomanie. Ricerca umanistica e orientamento bibliografico», n. 24, gennaio/marzo 2011  
[http://www.bibliomanie.it/panorama storico critico editoria italiana novecento panetta.htm](http://www.bibliomanie.it/panorama_storico_critico_editoria_italiana_novecento_panetta.htm)

PASSINI Michela, *L'œil et l'archive : une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, Editions La Découverte, 2017

PINELLI Antonio, Postface à SETTIS Salvatore, *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Turin, Einaudi, 2010

PINTO Sandra, *Gli storici dell'arte e la peste*, Milan, Electa, 2006

RAGGHIANI Carlo Ludovico, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Florence, Vallecchi, 1973

RAGONE Giovanni (éd. par), *L'editoria in Italia: storia e scenari per il XXI secolo*, Naples, Liguori, 2005

RAGONE Giovanni, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'unità al post-moderno*, Turin, Einaudi, 1999

ROMANO Serena et TOMASI Michele (éd. par), *Per Enrico Castelnuovo: da Losanna, le vie della storia dell'arte*, Rome, Viella, 2017

ROSSI PINELLI Orietta, «L'Attualità di Enrico Castelnuovo», in *Per una storia dell'arte a tutto campo. Attualità di Enrico Castelnuovo*, en «Ricerche di storia dell'arte», Rome, Carocci Editore, 2017, Vol. 123, p. 5-14, Rome - Viella, 2017

ROSSI PINELLI Orietta, *La storia della storia dell'arte*, Turin, Einaudi, 2014

ROSSI PINELLI Orietta, *Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S.Settis, Turin, Einaudi, 1986, vol.III, pp.183-250.

SCIOLLA Gianni Carlo, "Paura del nuovo". *La ricezione della storia sociale dell'arte nell'Italia del Dopoguerra*, dans NEZZO M. et TOMASELLA G. (éd. par), *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, Treviso-Canova, 2013, p. 429-437

SCIOLLA Gianni Carlo, *Critica d'arte nell'Italia della Ricostruzione. Alcune riflessioni*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: Figure e protagonisti nel Secondo Dopoguerra*, Actes de colloque, Pérouse, 17-19 novembre 2015, édité par GALASSI C., Pérouse -Aguaplano, 2017, p. 17-32

SCIOLLA Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, Turin, UTET, 1995

SODDU P. (éd. par), actes du colloque *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura nel Novecento italiano* (Turin, 25/36 octoobre 2012), Florence, Olshki, 2015 p. 337

TORTORELLI Gianfranco, *L'inchiostro sbiadito. Studi di storia dell'editoria*, Bologne, Pendragon, 2008.

TURI Gabriele (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Giunti, Florence, 1997

TURI Gabriele, *Casa Einaudi. Libri, uomini, idee oltre il fascismo*, Bologne, 1990;

