Une pensée du primitif chez Roberto Longhi. Genèse et écriture d'une histoire de l'art

Chloé Monnatte

▶ **To cite this version:**

Chloé Monnatte. Une pensée du primitif chez Roberto Longhi. Genèse et écriture d'une histoire de l'art. Art et histoire de l'art. 2020. dumas-04592165

HAL Id: dumas-04592165

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04592165

Submitted on 29 May 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

Chloé MONNATTE

Une pensée du primitif chez Roberto Longhi

Genèse et écriture d'une histoire de l'art

Mémoire de recherche
(2ème année de 2ème cycle)
Histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction de Mme Michela PASSINI et de Mme Maria Clelia GALASSI

Octobre 2020

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

Sommaire

Remerciements 2

Avant-propos 3

Introduction 5

1. Genèse d'une pensée du primitivisme chez Roberto Longhi 10

a) Cadre historique et contextuel 11

1 - État des lieux général : l'Italie, de l'unification à la Première Guerre mondiale 11

2 - Le nationalisme dans l'imaginaire italien (fin du XIXème - début du XXème siècles) 14

b) L'histoire de l'art en Italie (XIXème-début du XXème siècles) : état des lieux historiographique 19

1 - Giovanni Morelli (Vérone, 1816-Milan, 1891) 20

2 - Giovanni Battista Cavalcaselle (Legnago, 1819-Rome, 1897) 25

3 - Benedetto Croce (Région des Abruzzes, 1866-Naples, 1952) 28

c) Pour une histoire de l'histoire de l'art des primitifs italiens 30

1 - La redécouverte des primitifs au XIXème siècle en Europe 31

2 - Les primitifs italiens dans les expositions de la Belle époque et de l'entre-deux-guerres 34

2. Roberto Longhi et les primitifs italiens 40

a) Aspects biographiques : Roberto Longhi, un homme du XXème siècle 41

b) Longhi et la découverte des primitifs italiens 45

1 - Adolfo Venturi (Modène, 1856-Santa Margherita Ligure, 1941) et l'art médiéval italien 46

2 - Pietro Toesca : une référence intellectuelle pour Longhi 51

c) Les primitifs italiens dans l'œuvre de Roberto Longhi (années 1930-années 1950) 52

3. Aperçu d'une pensée du primitivisme chez Roberto Longhi 59

a) Étude de trois textes majeurs sur l'art italien du Duecento et du Trecento 60

1 - « Momenti della pittura bolognese » (1934) 60

2 - « Arte italiana e arte tedesca » (1941) 66

3 - « Giudizio sul Duecento » (1948) 71

b) Les primitifs dans la pensée de Longhi : deux exemples d'expositions 75

1 - « Mostra della pittura bolognese del Trecento » (Bologne, 1950) 76

2 - « Arte lombarda dai Visconti agli Sforza » (Milan, 1958) 85

Conclusion 93

Bibliographie 96

Remerciements

Je tiens à remercier très chaleureusement, en premier lieu, mes deux directrices de recherche, Michela Passini, chargée de recherche au CNRS, et Maria Clelia Galassi, professeur d'histoire de l'art à l'Università degli Studi di Genova - l'Université de Gênes -, pour leurs conseils avisés et toujours bienveillants. Je remercie également tous les professeurs de l'Université de Gênes ayant témoigné un vif intérêt pour mes recherches, en particulier Elisabetta Villari, Clario di Fabio, Daniele Sanguineti et Laura Stagno. J'adresse aussi mes remerciements à l'ensemble du personnel de la bibliothèque de l'Université de Gênes. Merci enfin à Alain Madeleine-Perdrillat pour nos échanges et l'envoi de sa traduction de *Masolino et Masaccio*.

Je remercie bien évidemment mes amies, Nina, Claire, Ninon, Clémence et Juliette, pour leurs encouragements, leur bienveillance et leur soutien. Je les remercie pour leur patience à mon égard, et leur constance. Merci enfin à Sylvain, pour tout.

Avant-propos

Les circonstances concrètes de la réalisation de cette recherche sont exceptionnelles. En effet, j'ai achevé ma dernière année de deuxième cycle à l'École du Louvre en séjour Erasmus à l'Università degli Studi di Genova, en Italie. Malgré le caractère facultatif du mémoire lors d'un séjour d'étude à l'étranger, j'ai tout de même choisi de mener une recherche, car j'y porte un très grand intérêt. De ce fait, le choix de sujet devait s'adapter à ma destination, afin de pouvoir accéder aux sources.

Le sujet s'est donc naturellement restreint à l'histoire de l'art de l'Italie. Étant passionnée par le primitivisme sous toutes ses formes et expressions, essentiellement durant l'entre-deux-guerres, ainsi que par l'historiographie et l'histoire de la critique d'art, nous avons orienté le choix du sujet vers les grands historiens de l'art italiens du début du XXème siècle. Roberto Longhi correspondait parfaitement à mes centres d'intérêt spécifiques. Son œuvre prolifique a donné lieu à de nombreux écrits sur les artistes de la fin du Moyen-Âge, notamment du Duecento et du Trecento, constituant une forme précise du primitivisme. Le sujet rejoint également un autre concept, celui du nationalisme et de son expression dans l'histoire de l'histoire de l'art. La réunion de ces thématiques, qui me passionnent depuis plusieurs années désormais, a contribué à un profond enrichissement intellectuel.

Compte tenu des circonstances de cette recherche, la réalisation de ce mémoire ne s'est pas déroulée sans difficulté. Nous avons fait face à des difficultés intellectuelles multiples, dont la première et la plus évidente est la complexité linguistique de l'italien en tant que tel, mais aussi et plus précisément celle de la langue longhienne. Notre piètre niveau de traducteur a créé des manques, des incompréhensions, voire des contresens quant à l'étude de certains passages. Les citations sont par ailleurs en italien, issues des ouvrages de Longhi ou de sources secondaires italiennes. Nous nous excusons auprès des lecteurs non italophones, car nous ne nous sentions pas capables de traduire les phrases si complexes de nos différentes sources. Nous insistons sur le fait que nous avons réduit notre lecture des textes à ce que nous comprenions. Notre mémoire peut donc, nous l'espérons ponctuellement, paraître superficiel. Nous avons par ailleurs conscience que notre mémoire n'est pas exhaustif

concernant la thématique abordée ici, et ne cherche pas à l'être. De la même manière, dans le temps imparti et dans les conditions dans lesquelles nous nous trouvions, il nous a parfois été impossible de consulter certaines sources bibliographiques en français, ou bien indisponibles à Gênes. Nous nous excusons auprès des lecteurs de ce texte pour les inévitables contresens liés à la langue italienne, que nous ne maîtrisons pas de manière courante. Nous espérons que ces défauts ne gâcheront pas la lecture de notre recherche, qui fut malgré tout passionnante et très formatrice.

Il nous serait, bien sûr, impossible de terminer cet avant-propos sans mentionner le caractère doublement exceptionnel de la situation inhérente à la réalisation de notre recherche. L'année 2020 ayant été touché de plein fouet par la pandémie du Covid-19 dès la fin du mois de janvier a fortement impacté le déroulement de notre cursus, ainsi que de notre étude. La fermeture de l'université et de sa bibliothèque, l'impossibilité de revenir en France durant trois mois, ainsi que l'ensemble des difficultés morales découlant de cette situation sanitaire ont généré nombre d'angoisses et de frayeurs quant à notre avenir. Nous avons donc tenté de faire preuve de sang-froid, de mesure et de pragmatisme afin de terminer ce mémoire, en dépit des manques bibliographiques et des maladresses inhérentes au jeune chercheur.

Introduction

Roberto Longhi (Albe, 1890-Florence, 1970) est considéré comme l'un des plus grands historiens de l'art italiens du XXème siècle. L'ensemble de ses écrits est considérable, et traite de sujets, de contextes et d'artistes variés, allant des primitifs italiens à des artistes modernes et contemporains. Surtout connu pour ses écrits sur Caravage et les peintres italiens de la Renaissance et du XVIIème siècle, Longhi est l'héritier du *connoisseurship* italien - né à la fin du XVIIIème siècle et développé tout au long du XIXème siècle - et du formalisme de l'école de Vienne. D'un point de vue général, Longhi porte une attention particulière, tout au long de sa vie, à la dimension matérielle et technique des œuvres d'art, ainsi qu'à la pratique de l'attribution et à l'histoire des collections. Pourtant, si Longhi est une figure incontournable de l'histoire de l'histoire de l'art, ses ouvrages et essais qui abordent l'œuvre des primitifs italiens sont peu connus et peu étudiés par la recherche, en dépit de leur intérêt historiographique.

Les primitifs désignent cet ensemble d'artistes de la fin du Moyen Âge, allant du XIIIème au début du XVème siècle. Ils précèdent les artistes de la Renaissance, et présentent déjà des caractéristiques esthétiques innovantes pour leur époque. Ainsi, Giotto représente les personnages saints avec un grand réalisme anatomique et émotionnel. Ces artistes ont été nommés « primitifs » par l'historiographie en raison de leur esthétique pionnière, notamment en ce qui concerne l'imitation de la nature. Selon la construction nationaliste de l'histoire de l'art, née au XIXème siècle et qui s'exprime pleinement au début du XXème siècle, les artistes primitifs sont répartis selon leur origine géographique : il existerait donc des primitifs français, flamands ou italiens. Les artistes de cette période font en effet l'objet d'une lecture nationaliste par les historiens de l'art, à partir de la fin du XIXème siècle. Ils sont considérés comme les catalyseurs d'une identité nationale, car ils représentent tout le prestige et la beauté de chaque nation européenne. Par ailleurs, le Moyen Âge est alors compris comme une époque authentique et pure, recélant ainsi des sources nationales véritables. Nous avons donc cherché, dans l'œuvre de Roberto Longhi, des essais ou articles représentatifs d'une pensée nationaliste - ou du moins identitaire - des primitifs italiens, c'est-à-dire d'artistes tels que Cimabue, Duccio, Giotto ou encore Nicola Pisano. Au moment où Longhi écrit sur ces

artistes, au cours des années 1930 et au début des années 1940, le nationalisme fait partie intégrante de l'histoire des idées. Même si le sentiment national n'apparaît que très subtilement dans les écrits de Longhi sur les primitifs, à travers une langue poétique et littéraire, nous avons choisi de recenser ces détails et de les analyser dans cette perspective. De cette manière, le corpus de notre mémoire s'articule autour de trois essais : la leçon inaugurale de Longhi prononcée à l'Université de Bologne à l'occasion de la nouvelle année universitaire 1934-1935 et intitulée « Momenti della pittura bolognese » ; l'essai *Giudizio sul Duecento*, rédigé en 1938-1939 et publié en 1948, commentaire de la grande exposition monographique sur Giotto, organisée en 1937 ; le texte de la conférence « Arte italiana e arte tedesca », prononcé dans le cadre du cycle d'interventions *Romanità e Germanesimo* en 1941. Nous avons aussi choisi d'analyser deux expositions dont Longhi a été le commissaire : la « Mostra della pittura bolognese del Trecento » présentée en 1950 à la Pinacothèque de Bologne ; l'exposition « Arte lombarda dai Visconti agli Sforza », qui s'est tenue en 1958 au Palazzo Reale de Milan.

Cette lecture des primitifs de la part des historiens de l'art, dès la fin du XIXème siècle en Europe, s'inscrit dans un contexte de revendication et d'affirmation des identités nationales, surtout en France et dans les pays germaniques. L'Italie étant une nation jeune, unifiée politiquement dans les années 1870, puis culturellement dans les décennies suivantes, n'affirme pas un nationalisme aussi virulent que dans le reste de l'Europe. La construction identitaire italienne est progressive et plus lente durant la période 1870-1914. Pour autant, l'usage des primitifs comme référence culturelle et artistique s'exprime également en Italie, mais sans la virulence patriotique de la France ou de la Belgique. L'œuvre plutôt tardive de Longhi sur les primitifs italiens s'inscrit dans un contexte politique et idéologique précis, celui du fascisme et de sa dimension culturelle. Le nationalisme, composante incontournable de l'histoire européenne, de la fin du XIXème siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale imprègne progressivement la pensée de Longhi, et s'applique à sa lecture des primitifs, qui font déjà l'objet, en Italie et dans le reste de l'Europe, d'une interprétation patriotique. Même si la dimension nationaliste de la pensée longhienne est souvent implicite, et revêt une dimension poétique, elle demeure un objet d'étude pour l'historiographie des primitifs.

L'œuvre de Roberto Longhi est plutôt bien étudiée par la recherche, aussi bien en Italie qu'en France. Son importance est incontestable dans l'histoire de l'histoire de l'art italienne et française. Le volume dirigée par Giovanni Previtali, *L'arte di scrivere sull'arte : Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo* (1982), recense un grand nombre d'essais sur la méthode de Longhi, sa biographie et certaines problématiques précises de son œuvre. Il constitue une source incontournable pour comprendre les enjeux de la pensée longhienne. Plus récemment, l'ouvrage de Michela Passini *L'œil et l'archive : une histoire de l'histoire de l'art* (2017) dresse un portrait méthodologique actualisé de l'historien de l'art, étudié par rapport à d'autres figures de son temps. Au-delà des articles ponctuels portant sur Longhi, nous devons également citer le catalogue de l'exposition *De Giotto à Caravage : les passions de Roberto Longhi* (2014), dirigé par Maria Cristina Bandera et Mina Gregori, et dont les textes sont consacrés à l'œuvre écrite de l'historien de l'art. Ce catalogue et l'ouvrage de Michela Passini constituent des sources francophones précieuses pour l'étude de l'œuvre et de la pensée longhiennes. Enfin, le numéro 36 de la revue *Predella*, publié en 2014, recense des articles en diverses langues sur des sujets précis de l'œuvre de Longhi[1]. Concernant l'historiographie des artistes primitifs et du Moyen Âge en général, nous citerons majoritairement des sources en italien. De nombreux articles du volume *Il Medioevo al passato e al presente*, dirigé par Enrico Castelnuovo et Giuseppe Sergi, et publié en 2004, traitent de l'historiographie de l'art médiéval, et des expositions d'art médiéval en Italie et en Europe. Dans cette perspective, l'ouvrage *Medioevo/Medioevi : un secolo di esposizioni d'arte medievale* (2008), dirigé par Enrico Castelnuovo et Alessio Monciatti, aborde la question des expositions d'art médiéval en Europe, en proposant des monographies sur chaque exposition. Ces deux ouvrages sont majeurs pour la compréhension de la réception de l'art médiéval à l'époque contemporaine, au sein des expositions et dans l'historiographie. Comme source francophone, il est indispensable de citer le catalogue de l'exposition *Primitifs français : découvertes et redécouvertes*, dirigé par Philippe Lorentz, François-René Martin et Dominique Thiébaut, publié en 2004. Même si l'ouvrage se concentre sur l'exposition française de 1904, il nous a été utile pour comprendre la dimension européenne de la redécouverte des primitifs. Pour la dimension nationaliste de la réception des primitifs, l'ouvrage de Michela Passini *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de*

[1] Je remercie ma directrice de recherche, Michela Passini, pour m'avoir indiquée cette source au début de mes recherches.

l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933) (2012) a servi de cadre contextuel et conceptuel pour notre pensée, centrée sur l'Italie. Enfin, l'ouvrage d'Alessio Monciatti *Alle origini dell'arte nostra : la mostra giottesca del 1937 a Firenze* (2010), qui aborde l'exposition sur Giotto de 1937, s'inscrit dans la dimension nationaliste des expositions de primitifs italiens. Nous avons donc lié ces sources, à la fois sur Longhi et sur la réception des primitifs en Europe et en Italie, pour constituer notre bibliographie. Nous avons recensé quelques articles et extraits d'ouvrages sur notre sujet précisément, notamment dans l'ouvrage de Michela Passini *L'œil et l'archive*, ou encore l'article de Luciano Bellosi « Roberto Longhi e l'arte del Trecento »[2]. Ces sources ont servi de base factuelle à notre recherche, même si le sujet reste peu étudié dans sa précision. Notre recherche s'inscrit donc dans des champs précis de l'histoire de l'art, comme l'histoire du primitivisme, l'historiographie et la réception de l'art médiéval à l'époque contemporaine. Le sujet mobilise également des connaissances en histoire des musées, des expositions, des collections. Plus largement, notre recherche relève de l'histoire des mentalités et des idées, du contexte culturel et idéologique en Italie et en Europe.

Quelle est la dimension nationaliste des écrits de Roberto Longhi concernant l'art des primitifs italiens ? Quelles sont les origines de sa pensée, et quel est son déploiement tout au long de la carrière universitaire de Longhi ? Quels sont les enjeux politiques, idéologiques, culturels et historiographiques qui sous-tendent ces écrits ? C'est à ces questions que nous chercherons à répondre dans ce mémoire. Notre réflexion s'ancre autour de trois points principaux, suivant l'évolution chronologique du sujet. Dans un premier temps, nous avons cherché à déterminer le contexte historique dans lequel Longhi évolue durant sa jeunesse, en abordant le contexte italien à la fin du XIXème siècle, l'importance du nationalisme, et son héritage historiographique. Nous avons concentré notre propos sur le contexte italien. La deuxième partie est consacrée au lien qu'entretient Longhi avec les primitifs durant ses études universitaires, et la manière dont ses relations conditionnent sa vision de l'art médiéval. Nous étudierons son héritage intellectuel concernant la question précise des

[2] Michela Passini, *L'œil et l'archive : une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, coll. « Écritures de l'histoire », 2017, p. 202-206.
Luciano Bellosi, « Roberto Longhi e l'arte del Trecento », in Giovanni Previtali (dir.), *L'arte di scrivere sull'arte : Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Rome, Editori Riuniti, coll. « Universale arte e spettacolo », 1982, p. 27-36.

primitifs. Enfin, pour illustrer concrètement notre propos, nous avons choisi d'analyser trois textes et deux expositions dont Longhi a été le commissaire, portant sur l'art du XIIIème et du XIVème siècle. Il s'agit de montrer l'importance des primitifs dans l'œuvre de Longhi à partir des années 1930, et de comprendre comment le nationalisme imprègne la lecture de ces artistes.

1. Genèse d'une pensée du primitivisme chez Roberto Longhi

Avant d'entrer véritablement dans le vif de notre sujet, et d'examiner l'intérêt de Roberto Longhi pour les primitifs italiens, nous avons choisi, dans un premier temps, d'expliquer le contexte historique italien, en insistant notamment sur la question précise du nationalisme. En effet, le nationalisme, ou du moins la volonté de construire une identité nationale italienne, encadre la redécouverte des primitifs italiens. Ce même nationalisme guide en effet l'intérêt pour les primitifs en général en Europe, considérés comme les catalyseurs d'une identité nationale[3]. Il nous paraissait indispensable de partir du Risorgimento, et notamment de l'unification italienne en 1861, pour comprendre l'imaginaire dans lequel Longhi baigne dès sa naissance jusqu'à la Première Guerre mondiale. Le contexte italien, durant la période de la Belle époque, est très spécifique et complexe. Il s'agit donc de clarifier la situation en dressant un état des lieux général, afin que le lecteur puisse appréhender plus facilement la pensée primitiviste de Longhi. Nous souhaitons donner une vue d'ensemble, sans rentrer dans les détails de la biographie de Longhi, que nous étudierons précisément dans la deuxième partie de ce mémoire.

Après cet état général du contexte historique, nous examinerons les grandes figures dominantes de l'histoire de l'art italienne durant le XIXème siècle. Ces grandes figures, comme Giovanni Morelli ou Giovanni Battista Cavalcaselle, entre autres, construisent l'histoire de l'art italienne comme discipline indépendante, à travers leur rôle dans de grands musées italiens ou au sein de grandes institutions culturelles de la péninsule. La renommée que se construisent ces figures majeures de l'histoire de l'histoire de l'art inspirent également Longhi dans sa propre méthode, sa pensée de l'art et sa manière de concevoir l'histoire de l'art. Cet héritage intellectuel et méthodologique ne touche pas directement à la pensée du

[3] Michela Passini étudie la manière dont le nationalisme irrigue et oriente l'écriture de l'histoire de l'art en France et en Allemagne dans sa thèse de doctorat. Nous n'avons malheureusement pas pu consulter cet ouvrage, puisque nous nous trouvions en Italie au moment de la rédaction de ce mémoire. Nous avons repris quelques éléments déjà cités dans notre mémoire de l'année dernière, qui traitait déjà, de près ou de loin, de ces questions. Nous indiquons au lecteur que cet ouvrage sert de cadre méthodologique et conceptuel à notre réflexion. Par ailleurs, sa réflexion porte uniquement sur la France et l'Allemagne, tandis que la nôtre porte sur l'Italie. Le contexte de la fin du XIXème siècle et du début du XXème siècle présente cependant des points communs dans la construction nationaliste de l'histoire de l'art, à l'échelle européenne.
Michela Passini, *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012, 323 pages.

primitivisme, mais il semble indispensable de comprendre, en premier lieu, l'histoire de l'art italienne d'un point de vue global.

Enfin, nous nous attacherons à dresser là encore un état des lieux de l'histoire de l'histoire de l'art des primitifs italiens, en partant de cet intérêt pour les primitifs en général - qu'ils soient perçus comme français, allemands ou italiens. Si Longhi ne s'intéresse pas aux primitifs avant sa monographie sur Piero della Francesca, publiée en 1927, il nous semblait indispensable de comprendre la pensée du primitivisme - appliquée aux primitifs du XIIIème et du XIVème siècles - qui le précède. La pensée des primitifs pré-renaissants prend son essor tout au long du XXème siècle, mais elle connaît également une grande expansion au XIXème siècle. Nous pouvons supposer que Longhi, en tant qu'étudiant, s'est intéressé à ces questions et baigne dans ce contexte.

a) Cadre historique et contextuel

1 - État des lieux général : l'Italie, de l'unification à la Première Guerre mondiale

Afin de bien comprendre toute la complexité du contexte italien au lendemain de l'unification, nous examinons précisément l'ouvrage de Catherine Brice, intitulé *Histoire de l'Italie*[4]. D'un point de vue purement chronologique, l'unification a lieu en 1861, lorsque Victor-Emmanuel II devient roi d'Italie. L'unification territoriale n'est achevée qu'en 1870, lorsque les Piémontais prennent Rome, qui devient alors la capitale du pays[5]. La seconde moitié du XIXème siècle, en Italie, est donc marquée par des tentatives d'unification culturelle et économique du royaume. Si l'Italie est profondément marquée par le Risorgimento - compris comme processus d'unification territoriale, économique, politique et culturelle du pays -, la réalisation effective et pragmatique des ambitions antérieures à 1861 sont lentes et difficiles. La fin du siècle est marquée par une figure politique majeure, celle de Francesco Crispi (1818-1901), président du Conseil de 1887 à 1896. « Ancien républicain, mazzinien, compagnon de Garibaldi en Sicile, il exerça pourtant le pouvoir d'une manière très anti-démocratique.[6] » Nous reviendrons sur la question du nationalisme dans cette même

[4] Catherine Brice, *Histoire de l'Italie*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, 483 pages.
[5] *Ibid*., p. 464. L'auteur dresse une chronologie synthétique et efficace de l'histoire italienne, des origines à nos jours.
[6] *Ibid*., p. 332.

partie, mais nous mentionnons tout de même rapidement la personnalité politique de Crispi, qui marque les dernières années du XIXème siècle italien.

> « Les principaux traits de son action furent la fidélité à l'Allemagne, l'ambition coloniale, l'appui aux nouvelles classes moyennes terriennes et industrielles, une grande intolérance pour l'opposition et des tendances dictatoriales assez marquées. Pourtant, c'est plus dans les paradoxes qu'il faut rechercher l'originalité de Crispi. Nationaliste fervent, il lia le destin de l'Italie à celui de l'Allemagne ; démocrate, mais en même temps impérialiste, soucieux d'intégrer politiquement les masses, il ne comprit pas les transformations sociales qui bouleversaient l'Italie.[7] »

Crispi apparaît donc plutôt comme un homme du passé, tourné vers un certain autoritarisme. Pour autant, Catherine Brice nuance son discours en remarquant que Crispi donne « un souffle nouveau à la vie politique italienne[8] ». Il met effectivement en place un certain nombre de réformes, notamment dans le domaine administratif et dans le fonctionnement même du régime politique. Par exemple, il réforme les gouvernements locaux ainsi que la fonction publique, crée le ministère des Postes et des Télégraphes. Il institue un nouveau code pénal et accorde un droit de grève limité[9]. Crispi, tout en dirigeant le pays d'une main de fer, cherche simultanément à réformer l'Italie en profondeur, à donner des assises administratives et politiques solides. Il oriente par ailleurs, dans une moindre mesure, l'Italie vers la modernité et la seconde Révolution industrielle qui se fait alors jour en Europe - en France notamment. Son travail se concentre toutefois sur l'organisation politique du pays et du régime en lui-même.

Pour autant, malgré le caractère répressif de cette politique, l'Italie de la fin du XIXème siècle est également le théâtre, comme dans d'autres pays européens, d'oppositions politiques et sociales. « [...] c'était en dehors du Parlement et des milieux politiques que les transformations les plus radicales s'opéraient en Italie. L'opposition à l'État devenait de plus en plus virulente, les idées nouvelles, celles du socialisme progressaient. Au début des années 1880, une opposition existait, mais mal organisée et très divisée.[10] » Cette opposition, bien

[7] *Ibid*.
[8] *Ibid*.
[9] *Ibid*.
[10] *Ibid*., p. 332-333.

que prématurée, s'illustre par exemple par la présence d'un mouvement anarchiste au Sud de l'Italie, ou encore par la création, à Milan en 1892, d'un parti socialiste italien, le *Partito dei Lavoratori italiani*. Crispi exerce d'emblée une répression envers les mouvements ouvriers. Si, à la chute de Crispi, « le mouvement socialiste gagna en confiance et en popularité », des attentats anarchistes envers les monarques italiens ont lieu, et de nombreux troubles agitent le pays[11]. L'Italie des dernières années du XIXème siècle est profondément tourmentée, en proie à des bouleversements politiques et sociaux majeurs.

D'un point de vue économique, l'Italie est divisée entre les villes, où les conditions de vie sont meilleures, et les campagnes, dans lesquelles la vie paysanne demeure difficile. Le pays, au lendemain de l'unification, est victime d'un retard industriel, au regard de ses voisins européens. En dépit de ce retard, les gouvernants et l'apport de capitaux étrangers permettent le développement, dans une certaine mesure, de transports comme le chemin de fer, et des installations de gaz[12]. Malgré ces efforts, Catherine Brice qualifie « la société italienne à la fin du XIXe siècle de traditionnelle et archaïque[13] ». Les fermiers et les ouvriers subissent une grande misère, tandis que les classes dirigeantes - noblesse et bourgeoisie -, bien qu'hétérogènes, restent éloignées de ces préoccupations[14]. Ce n'est qu'à partir de la fin des années 1880 et du début des années 1890 qu'un processus d'industrialisation s'amorce, mais toujours en proie à de grandes difficultés.

> « Les conséquences politiques de ces difficultés économiques, on l'a vu, se traduisirent par une agitation sociale qui put laisser craindre, à la fin du siècle, une révolution italienne. Les successeurs de Crispi [...] ne parvinrent pas à inventer une formule politique permettant de tenir compte des masses, de plus en plus conscientes de la situation et mieux organisées. Ce fut donc à Giolitti qu'incomba la tâche difficile d'obtenir l'accord de la bourgeoisie du Nord pour mettre en place une nouvelle solution politique qui donnât satisfaction tout à la fois à la bourgeoisie et à la nation "élargie".[15] »

[11] *Ibid*., p. 334.
[12] *Ibid*., p. 336.
[13] *Ibid*., p. 337.
[14] *Ibid*.
[15] *Ibid*., p. 339.

Giovanni Giolitti (1842-1928) est également une figure majeure de cette période au tournant du siècle. Il marque profondément l'histoire politique italienne de 1900 jusqu'au début de la Première Guerre mondiale. Giolitti occupe le rôle de président du Conseil à plusieurs reprises durant cette période. La politique de Giolitti a pour but « d'intégrer à la vie politique italienne des masses jusqu'alors inorganisées, privées de droits politiques et non représentées dans les assemblées parlementaires[16] ». Cependant, lors des crises sociales ou des grèves, il prend le parti de ne pas intervenir, ce qui divise les forces syndicales entre réformistes et radicaux. Cette attitude favorise la stabilité politique, mais contribue également à alimenter le nationalisme et les mouvements révolutionnaires, dès les années 1910-1912[17].

C'est dans ce contexte de profonds bouleversements que Roberto Longhi naît en 1890. L'Italie, en somme, est en proie à des mutations multiformes : politiques, sociales, économiques et culturelles. À la veille de la Première Guerre mondiale, le pays se trouve dans une situation instable, tiraillé entre les tenants du régime et les chefs radicaux. Ces bouleversements entraînent un foisonnement culturel et artistique, dans lequel Longhi baigne dès les premières années du XXème siècle.

2 - Le nationalisme dans l'imaginaire italien (fin du XIXème - début du XXème siècles)

Comme en France et en Allemagne à la même période, le nationalisme fait partie intégrante de l'imaginaire italien dans les décennies qui suivent l'unification, puis au début du XXème siècle, jusqu'à la Première Guerre mondiale. Selon le *Dictionnaire d'histoire contemporaine*, le nationalisme se définit comme une « idéologie qui fait de la nation la valeur centrale et la communauté de référence principale[18] ». Le XIXème siècle a vu, en effet, l'épanouissement d'un mouvement de revendication des identités nationales européennes, notamment en Allemagne, en Italie et dans l'empire austro-hongrois. Ce processus complexe a pris le nom, en Italie, de Risorgimento - qui pourrait signifier en italien « Renaissance », si l'on traduit le terme littéralement, mais nous estimons qu'il serait plus juste de le traduire par « Résurrection », ou encore « Résurgence ». Elena Musiani, dans son ouvrage *Faire une*

[16] *Ibid*., p. 340.
[17] *Ibid*., p. 344.
[18] Guillaume Bourel, Marielle Chevallier (dir.), *Dictionnaire d'histoire contemporaine*, Paris, Hatier, coll. « Initial », p. 173.

nation : les Italiens et l'unité (XIXe-XXIe siècle)[19], étudie cette question en détails et retrace l'histoire de la construction progressive de la nation italienne, ainsi que de son identité culturelle. Si Victor-Emmanuel II devient roi d'Italie en 1861, la péninsule reste très divisée sur le plan territorial, social et culturel. La seconde moitié du XIXème siècle est donc le théâtre d'une construction progressive de l'identité nationale italienne. Nous orientons notre réflexion sur les années 1880-1890, puisque Roberto Longhi naît en 1890, dans ce contexte défini. Par ailleurs, comme nous l'avons dit en introduction de cette partie, le nationalisme guide les recherches sur les primitifs italiens et sur le Moyen-Âge italien en général. Dans le processus de construction de la nation italienne, mais aussi allemande et française, le Moyen-Âge joue un rôle majeur : cette époque de l'histoire est réinterprétée par les historiens, historiens de l'art, philologues ou écrivains afin de la considérer comme l'origine véritable des nations européennes. Nous étudierons plus en profondeur cette idée à la fin de cette partie.

Ainsi, comme l'écrit Elena Musiani, les différents gouvernants prennent en charge, durant cette période, l'unification effective de la nation italienne. Sans parler véritablement de nationalisme au lendemain de l'unification, il s'agit de « construire une identité italienne au moyen d'institutions qui [...] gagnèrent une dimension nationale[20] ». Ce processus s'illustre à travers l'école, ou encore « l'édification de monuments publics, les cérémonies officielles, les fêtes nationales[21] ».

> « Cette "religion civile de la patrie" s'est construite autour de figures emblématiques : Mazzini, Garibaldi, Victor-Emmanuel II… mais c'est surtout dans la métamorphose des villes italiennes qui fit parler aux rues et aux places un discours national que se fixa durablement le paysage patriotique. L'artisan de cette "mémoire commune" fut, pour l'essentiel, Francesco Crispi, ex-garibaldien et principal chef du gouvernement de 1887 à 1896. Grâce à une pédagogie habile, à la fois nationale et populaire, il contribua à imposer une lecture du Risorgimento assimilé à un combat dans lequel "la monarchie et le peuple contribuaient ensemble à donner à l'État-nation sa nouvelle identité".[22] »

[19] Elena Musiani, *Faire une nation : les Italiens et l'unité (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2018, 368 pages.
[20] *Ibid*., p. 202.
[21] *Ibid*.
[22] *Ibid*.

Les années 1880-1890, en Italie, sont donc marquées par une construction à la fois politique, administrative et culturelle. Crispi se trouve, durant cette période, sur l'ensemble de ces fronts. Afin d'unifier la société italienne, encore très divisée d'un point de vue territorial, il s'agit de construire une identité, une culture communes, à travers les grands hommes du Risorgimento, qui ont amorcé la naissance de l'Italie en tant qu'État-nation. Crispi instaure une véritable « pédagogie patriotique[23] », qui touche le quotidien des Italiens et imprègne les consciences en profondeur.

L'exemple de l'école semble être la meilleure manière d'étudier la création d'une conscience nationale dans les dernières décennies du XIXème siècle. Longhi, qui, nous le rappelons, naît en 1890 à Albe, dans le Piémont, vit ses premières années dans ce contexte de transformation et d'affirmation de cette identité nationale italienne, alors en pleine construction. Elena Musiani décrit très bien cette volonté d'engager une « pédagogie du Risorgimento », à travers « une transformation assez profonde de l'école en Italie, contemporaine alors de la mise en place du nouvel État »[24]. L'État italien, dès les années 1860, se soucie de l'instruction publique, rendue obligatoire et gratuite en 1859. Puis, en 1877, la loi Coppino supprime l'enseignement religieux dans les écoles publiques[25]. Les programmes de l'école primaire, datant de 1888, se concentrent notamment sur l'histoire des événements majeurs ayant conduit à la formation du royaume d'Italie.

> « Ces programmes s'organisaient essentiellement dans la mise en valeur de "biographies d'hommes illustres" et l'enseignement de l'histoire, généralisé à tous les niveaux, "se donnait pour but d'inspirer aux écoliers le sentiment du devoir, la soumission au bien public et l'amour de la patrie". [...] L'école est donc devenue, dans cette dernière partie du XIXe siècle, un moyen privilégié pour faire de l'histoire du Risorgimento un outil dans la consolidation de la nation italienne.[26] »

L'école est donc un véritable instrument politique pour consolider la nation en profondeur, et créer une identité nationale complète et stable. À ce moment-là, nous pensons

[23] *Ibid*., p. 209.
[24] Elena Musiani, *Faire une nation*, *op. cit.*, p. 211.
[25] *Ibid*.
[26] *Ibid*., p. 212-213.

plus juste de définir ce processus comme l'expression d'un sentiment national, et non comme du « nationalisme » à proprement parler. Il existe en effet dans le nationalisme une tendance au rigorisme et à la violence, que nous ne pouvons pas attribuer à ce type de politiques ou de lois.

Cependant, dans le contexte d'agitation politique, économique et social qui marque le tournant de la fin du XIXème siècle, et notamment le gouvernement de Giolitti, l'interprétation du Risorgimento fait l'objet de conflits. « Le Risorgimento cessa dès lors de fonctionner comme un ciment unitaire des Italiens.[27] » Si l'école est en effet un moyen indispensable pour créer la nation italienne sans tomber dans l'autoritarisme, les fractures politiques qui agitent le pays contribuent bel et bien à alimenter un nationalisme radical, voire révolutionnaire. Le contexte économique et social, dans les premières années du XXème siècle, est alors marqué, comme nous l'avons dit plus haut, par une crise économique, entraînant des grèves, et l'apparition plus large d'un mouvement socialiste. Ce climat d'opposition montre « les limites du consensus giolittien et celles de l'image conciliatrice du Risorgimento[28] ». C'est notamment à la veille de la Première Guerre mondiale, dans les années 1910-1912, que les voix nationalistes commencent à se faire entendre. Elles apparaissent comme « opposés à la représentation "inerte et vieillotte" de l'Italie du Risorgimento » et revendiquent « une nouvelle Italie, celle de la modernité »[29]. Catherine Brice remarque également la naissance de ces mouvements nationalistes et radicaux à la veille de la guerre, Mussolini entre autres. Le libéralisme giolittien, déjà fragilisé par la radicalisation du parti socialiste, est notamment contesté par ces mouvements nationalistes, qui obtiennent une audience de plus en plus importante[30]. Le nationalisme se trouve renforcé par la guerre de Libye, qui a lieu dans les années 1911-1912, et devient alors une colonie italienne. Ce contexte global exalte « les pulsions instinctives, l'élan vital et la volonté de puissance[31] ». La figure d'Enrico Corradini est représentatif de ces idées nationalistes. Écrivain et homme politique, « il appliqua à la politique le darwinisme - la lutte pour la vie [...][32] ». Il utilise également le concept d' « italianité », c'est-à-dire l'essence,

[27] *Ibid*., p. 217.
[28] *Ibid*., p. 221.
[29] *Ibid*.
[30] Catherine Brice, *Histoire de l'Italie*, *op. cit.*, p. 344.
[31] *Ibid*.
[32] *Ibid*.

l'identité italiennes. Dans cette même perspective, il estime que la colonisation et la conquête de nouveaux territoires permettraient de renforcer cette italianité, grâce à l'augmentation des forces démographiques italiennes. À la veille de la Première Guerre mondiale, il contribue également à créer l'Association nationaliste italienne, ainsi que son organe *L'idea nazionale*, qui diffusent ces idées radicales[33]. Comme nous le détaillerons dans la seconde partie de ce mémoire, Longhi est marqué par ces nouvelles idées nationalistes, qui ne touchent, au début des années 1910, qu'un public restreint d'intellectuels et de bourgeois.

Si l'on dresse le bilan de cette période agitée de l'histoire italienne, les nombreuses mutations économiques ont entraîné un renforcement des disparités sociales, notamment entre les classes dirigeantes ayant bénéficié de l'industrialisation et les ouvriers et paysans, dont les conditions de vie s'améliorent sensiblement, mais demeurent extrêmement difficiles. D'un point de vue culturel, l'Italie de la Belle époque est toute aussi florissante et foisonnante que les autres pays européens, à travers, par exemple, la musique de Verdi ou de Puccini[34].

> « La classe moyenne traditionnelle des petits rentiers, des petits agriculteurs, des artisans, s'estima lésée par cette révolution industrielle menée par le capitalisme libéral, et donc par le régime parlementaire qui en était l'instigateur. Ils se retrouvèrent dans des mouvements anti-capitalistes, anti-parlementaires, au sein des groupes nationalistes et du syndicalisme révolutionnaire.[35] »

Giolitti, à la veille de la guerre, se retrouve donc tiraillé, sur le plan politique, entre « l'opposition socialiste et l'agitation nationaliste », et dans une situation économique complexe due à la guerre de Libye évoquée plus haut[36].

Roberto Longhi vit donc ses premières années de jeune homme durant cette période tourmentée, entre l'accélération liée à la modernité européenne, le foisonnement culturel et artistique, et la violence de certaines doctrines politiques. Ces premières années sont bien sûr décisives dans sa découverte et sa lecture - orientée - des primitifs italiens.

---

[33] *Ibid*.
[34] *Ibid*., p. 347.
[35] *Ibid*., p. 349.
[36] *Ibid*., p. 352.

b) L'histoire de l'art en Italie (XIXème-début du XXème siècle) : état des lieux historiographique

L'objectif de cette partie est de décrire - sans prétendre à l'exhaustivité - l'héritage intellectuel et méthodologique de Roberto Longhi, en étudiant trois figures majeures et incontournables de l'historiographie italienne. Cette question dépasse la thématique plus précise du primitivisme chez Longhi, mais elle est indispensable pour comprendre la manière dont se forme cette conception de l'art italien. Ces trois figures - celles de Giovanni Morelli (1816-1891), de Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) et de Benedetto Croce (1866-1952) - marquent durablement l'histoire de l'art italienne, comprise comme une discipline en voie d'institutionnalisation dans la péninsule, et comme pratique. Ils jouent un rôle, surtout pour les deux premiers, dans la constitution d'une idée du patrimoine italien, par sa valorisation et sa conservation. L'apport méthodologique et théorique de ces trois personnages de l'historiographie italienne est majeur pour Longhi. À travers l'enseignement d'Adolfo Venturi, que nous étudierons ultérieurement dans ce mémoire, Longhi reçoit cet héritage méthodologique et théorique, que ce soit dans la manière de concevoir l'histoire de l'art et dans l'approche, l'interprétation des œuvres. Plus précisément, la notion de patrimoine national, c'est-à-dire d'un art représentatif de la nation italienne, encadre la conception longhienne des primitifs italiens.

L'histoire de l'art, comprise comme discipline universitaire indépendante, ne s'institutionnalise réellement que dans les pays germaniques au cours du XIXème siècle, en Allemagne, en Suisse ou en Autriche[37]. Cependant, si l'histoire de l'art n'est pas considérée comme une discipline universitaire à part entière en Italie, elle demeure une pratique concrète, notamment concernant l'attribution des œuvres d'art. Cette conception italienne se rapproche donc plutôt du domaine de la conservation et de la restauration, plus que de l'interprétation des œuvres et de leur contextualisation[38]. La pratique du *connoisseurship* et

[37] Le volume de Michela Passini intitulé *L'œil et l'archive : pour une histoire de l'histoire de l'art* et publié en 2017 retrace l'historiographie de l'ensemble de l'histoire de l'art. Nous nous appuyons sur cet ouvrage. Nous mentionnons ici au lecteur que, lors de nos recherches, nous avons consulté la version numérique de cet ouvrage. Il est donc possible, et fort probable, qu'il existe des décalages dans la pagination, cette dernière étant peu claire sur cette version du livre.
Michela Passini, *L'œil et l'archive : une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, coll. « Écritures de l'histoire », 2017, 342 pages.

[38] Il faut bien sûr nuancer ces généralités, mais nous souhaitons simplement dresser un état des lieux global afin de faciliter la lecture de notre mémoire.

de l'attributionisme constitue également un héritage pour Longhi, qui s'inscrit dans cette continuité scientifique.

1 - Giovanni Morelli (Vérone, 1816-Milan, 1891)

Giovanni Morelli est une figure hybride de l'histoire de l'histoire de l'art italienne. Collectionneur, il se rattache à la pratique du *connoisseurship*. Michela Passini définit cette pratique comme « mondaine et commerciale », et se développe essentiellement au XVIIIème siècle dans toute l'Europe[39]. Il s'agit de « juger de l'authenticité d'une œuvre d'art », afin d' « reconnaître la valeur » et de la dater[40]. « [...] le *connoisseurship* repose sur un ensemble de savoirs et de savoir-faire techniques, élaborés au sein des collections privées, des musées et du marché de l'art [...].[41] » Le développement du marché de l'art, surtout celui des maîtres anciens, des expositions temporaires, l'importance des collectionneurs, ainsi que la professionnalisation progressive de l'histoire de l'art à partir de la seconde moitié du XIXème siècle permettent l'essor de l'attributionisme et sa codification[42].

Morelli est né à Vérone en 1816[43]. Formé en Suisse notamment en sciences naturelles, il reçoit son diplôme de médecine en 1836, à l'Université de Munich[44]. Il n'exerce pas, mais conserve un fort intérêt pour le domaine précis de l'anatomie comparée[45]. Ce point de vue comparatiste et systématique s'applique à sa méthode pour attribuer et authentifier les œuvres d'art. Cette formation scientifique, fondée sur la classification, se retrouve en effet dans « l'étude systématique de la peinture de la Renaissance italienne[46] ». Sa méthode se fonde, d'un point de vue général, sur une connaissance des collections privées européennes - italiennes, allemandes et anglaises notamment -, ainsi que des « sources documentaires et [...] des archives de l'histoire de l'art[47] ».

---

[39] Michela Passini, *L'œil et l'archive*, *op. cit.*, p. 30.
[40] *Ibid*.
[41] *Ibid*.
[42] *Ibid*.
[43] Les informations biographiques qui suivent sont tirées de l'article suivant :
Jaynie Anderson, « Giovanni Morelli et sa définition de la "scienza dell'arte" », traduit de l'anglais par Jérôme Coignard, *Revue de l'Art*, 1987, n° 75, p. 49-55.
[44] *Ibid*., p. 50-51.
[45] *Ibid*., p. 51.
[46] *Ibid*., p. 49.
[47] *Ibid*.

Michela Passini décrit en détails la méthode de Morelli pour attribuer les œuvres. L'auteur le décrit comme une figure médiatique de l'histoire de l'art[48], assurant ainsi sa postérité auprès de ses successeurs italiens, Longhi entre autres. Pour Morelli, le *connoisseurship* est une « méthode d'attribution se voulant "scientifique", exacte[49] ». « Morelli n'a pas écrit une histoire de l'art. Ses travaux se fondent sur l'analyse visuelle d'œuvres conservées dans quelques grandes collections publiques [...].[50] » Dans ses articles, publiés entre 1874 et 1876, Morelli commente les œuvres exposées dans la Galerie Borghese, à Rome. Refusant l'interprétation littéraire et anecdotique des guides d'alors, il s'attache plutôt « à la dimension formelle et technique des œuvres[51] ». Il se concentre sur les détails les plus représentatifs et caractéristiques de chaque artiste, comme les cheveux, le dessin des mains ou des lobes des oreilles, le rendu des matières et des costumes, ou encore les coloris et les composantes du paysage[52]. Cette observation minutieuse et pointue se juxtapose à une comparaison des peintures d'un même artiste, afin de définir les spécificités stylistiques de chacun. De cette manière, Morelli parvient à remettre en question certaines attributions anciennes d'œuvres de Raphaël ou de Léonard de Vinci[53]. L'aspect positiviste de cette science de l'art réside dans la volonté « de circonscrire le plus précisément possible le corpus de chaque peintre[54] ».

> « La sûreté des attributions devient dès lors cruciale et implique d'acquérir une connaissance méticuleuse des traits stylistiques distinctifs de chaque artiste et de la grammaire figurative propre à chaque école, atteignable uniquement au prix d'un exercice constant de l'œil. Le connaisseur doit s'attacher à des détails telle la forme des oreilles, des cheveux, des doigts et des ongles des figures représentées. [...] C'est dans ces traits infimes, moins connotés par une intentionnalité stylistique et exécutés de manière presque mécanique, inconsciente, que l'artiste est le plus personnel. Ces détails-là, les plus difficiles à imiter, révèlent l'identité du peintre et permettent au connaisseur de distinguer l'original de la copie. Leur comparaison et leur analyse configurent une technique d'attribution se voulant exacte : la "méthode expérimentale" [...].[55] »

[48] Michela Passini, *L'œil et l'archive*, *op. cit.*, p. 31.
[49] *Ibid*.
[50] *Ibid*.
[51] *Ibid*., p. 32.
[52] *Ibid*.
[53] *Ibid*.
[54] *Ibid*., p. 34.
[55] *Ibid*.

Si la méthode purement visuelle de Morelli comporte des limites, et a pu faire l'objet d'un certain nombre de critiques de son vivant, il demeure une figure majeure de l'historiographie italienne. Son approche des œuvres d'art, sa volonté d'attribuer et d'authentifier marque durablement la pratique du *connoisseurship* en Italie. Ce point de vue uniquement formel et technique des œuvres implique de les considérer comme des structures indépendantes de leur contexte de création. Dans cette perspective, Morelli « oppose le connaisseur [...], fort d'un savoir technique, spécifique, sur les objets, à l'historien de l'art [...], préoccupé de retracer une histoire générale des civilisations, dont l'art ne serait qu'un reflet[56] ».

Au-delà de l'aspect novateur de sa méthode d'attribution, Giovanni Morelli joue également un rôle dans la prise de conscience politique de la richesse du patrimoine artistique italien. Comme l'explique Michela Passini, Morelli est lui-même collectionneur - notamment de peintures de la Renaissance italienne -, et exerce en tant que député, puis sénateur, lors de l'unification du pays. « [...] il œuvre pour la protection du patrimoine artistique du pays et contribue notamment à établir la première ébauche d'un inventaire général des monuments et des œuvres d'art de la Péninsule [...].[57] » Ainsi, Morelli est engagé pour la reconnaissance politique du patrimoine artistique, comme révélateur et catalyseur de la nation italienne, de sa richesse et de son prestige. Il s'agit aussi d'élever l'Italie récemment unifiée au même rang que les autres nations européennes. Morelli est en effet marqué par le mouvement de revendication des nationalités tout au long du XIXème siècle. La reconnaissance politique de la richesse artistique de l'Italie est une preuve matérielle de sa beauté culturelle. De cette manière, la reconnaissance de l'Italie comme nation solide et stable passe par des actions administratives, telles que cet inventaire général du patrimoine italien. Cet objectif de Morelli se poursuit avec Giovanni Battista Cavalcaselle, Adolfo Venturi puis Roberto Longhi, marqué par la pensée de ces acteurs de l'histoire de l'art italienne. Cette vision de l'art italien encadre également l'interprétation des primitifs italiens.

[56] *Ibid*.
[57] *Ibid*., p. 33.

Héritier de Giovanni Morelli, Bernard Berenson a également un lien avec Roberto Longhi et sa construction intellectuelle propre. Il existe une continuité méthodologique entre Morelli, Berenson et Longhi. De ce fait, nous avons choisi d'expliquer en quelques mots la méthode de Berenson et son importance pour Longhi. Historien, connaisseur et critique d'art, Bernard Berenson est né en 1865, d'une famille lituanienne émigrée à Boston[58]. Il étudie à l'Université de Harvard, puis s'installe à Florence à partir de 1900, où il s'intéresse à la peinture italienne, selon la méthode de Morelli. Ses ouvrages sur la peinture italienne - surtout vénitienne et florentine -, et les dessins des peintres italiens, publiés dès la fin des années 1890, sont majeurs dans l'histoire de la critique d'art[59]. Au cours de sa carrière, il continue d'étudier l'art italien et rédige également des essais sur sa méthode propre. Il meurt à Florence en 1959.

Selon Michela Passini, Berenson contribue à « la codification des pratiques de l'attribution » et « a achevé de faire du *connoisseurship* une méthode autonome, privilégiant la dimension visuelle des œuvres »[60]. « Berenson a légué à l'histoire de l'art un langage, des outils et des objectifs dont se saisiront, dans les années 1920 et 1930, les tenants d'une analyse formelle des œuvres d'art.[61] » Berenson s'inscrit dans la continuité de la méthode morellienne, essentiellement pour « l'ambition "scientifique", "objective" de sa méthode[62] ». « [...] Berenson reprend néanmoins de Morelli l'idée du *connoisseurship* comme science expérimentale et prône un savoir sur l'art nourri par une approche avant tout visuelle de l'œuvre, qui délaisse volontairement ses dimensions historiques, culturelles et sociales.[63] » Dès 1894, dans un premier volume sur les peintres vénitiens de la Renaissance, Berenson cite Morelli, qu'il a rencontré en 1890, ainsi que Cavalcaselle. Michela Passini remarque que, si Berenson s'inspire en effet de Morelli pour l'ambition scientifique de sa méthode, il affirme cependant une écriture littéraire, travaillée et personnelle[64].

---

[58] Les informations biographiques qui suivent s'appuient sur l'article en italien de l'encyclopédie Treccani. Nous joignons le lien URL : http://www.treccani.it/enciclopedia/bernhard-berenson/.
[59] La notice de l'encyclopédie cite les ouvrages suivants, à titre d'exemples : *The drawings of the Florentine painters* (publié en deux volumes en 1903) ; *The Italian painters of the renaissance* (publié en 1930, contient plusieurs essais rédigés à la fin des années 1890 sur la peinture vénitienne et florentine).
[60] Michela Passini, *L'œil et l'archive*, *op. cit.*, p. 31.
[61] *Ibid*., p. 31-32.
[62] *Ibid*., p. 40.
[63] *Ibid*.
[64] *Ibid*., p. 41.

Berenson se situe, chronologiquement, après Morelli et Cavalcaselle. Ces derniers avaient déjà une renommée importante en Italie, et dans le reste de l'Europe. La conception que se fait Berenson du *connoisseurship*, compris comme véritable métier, démontre cette continuité historiographique, jusqu'à Longhi. Michela Passini décrit que l'œuvre, en tant qu'objet renvoyant à lui-même, est la source primordiale pour l'historien de l'art. Il prend aussi en compte les documents contemporains de l'œuvre ainsi que la tradition[65]. Compte tenu de l'ensemble de ces éléments, nous percevons le lien avec la pensée longhienne, depuis Morelli. Longhi entre en contact avec Berenson lorsqu'il écrit pour la revue *La Voce*, à la veille de la Première Guerre mondiale[66]. Il entretenait un rapport d'admiration intellectuelle vis-à-vis de Berenson, dont il souhaitait traduire l'un des ouvrages sur l'art italien[67].

Ainsi, la méthode de Roberto Longhi se construit en regard de ces deux figures de l'historiographie italienne, ayant grandement contribué à la constitution de l'histoire de l'art en tant que discipline. Par ailleurs, leur intérêt pour l'art italien, compris comme un patrimoine national prestigieux, encadre, comme héritage, la future réflexion de Longhi sur les primitifs. Pour autant, Longhi nuance certaines idées, notamment concernant les différents foyers artistiques italiens. Pour Berenson, en effet, les foyers artistiques majeurs de l'art italien sont Florence, Sienne et Venise. Comme nous le verrons plus tard dans ce mémoire, Longhi prend en compte la grande richesse de la peinture toscane et vénitienne, tout en appréciant les écoles de l'Italie du Nord, et notamment l'école bolonaise[68]. Dans cette perspective, le travail de Longhi, en tant que jeune historien de l'art puis en tant que chercheur confirmé, est de prendre en compte cette base historiographique sur l'art italien et sur la méthode de l'histoire de l'art, tout en le remaniant et l'actualisant.

[65] *Ibid*., p. 42-43.
[66] *Ibid*., p. 404.
[67] *Ibid*.
[68] Mina Gregori, « Caravage dans le parcours critique de Roberto Longhi », in Maria Cristina Bandera, Mina Gregori (dir.), *De Giotto à Caravage : les passions de Roberto Longhi*, cat. expo., Paris, Musée Jacquemart-André (27 mars-20 juillet 2015), Paris, Culturespaces, p. 27.

2 - Giovanni Battista Cavalcaselle (Legnago, 1819-Rome, 1897)

Giovanni Battista Cavalcaselle est une seconde figure incontournable de l'historiographie italienne, et de la constitution de l'histoire de l'art comme discipline et comme pratique. Par son rôle dans les musées italiens et ses nombreux ouvrages, il demeure l'un des plus grands historiens de l'art italiens. Par son influence sur la discipline, il touche la formation de Roberto Longhi à travers la figure d'Adolfo Venturi, entre autres. D'abord formé à l'Académie des beaux-arts de Venise afin d'entreprendre une carrière artistique, il prend part, en 1848, aux insurrections en Lombardie-Vénétie, puis à Rome[69]. Il est arrêté par l'armée autrichienne, exilé en France puis à Londres. Avec Joseph Archer Crowe, un journaliste anglais, il se consacre à la critique d'art. Ils écrivent ensemble plusieurs ouvrages majeurs pour l'historiographie : *Notices of the Lives and Works of the early Flemish Painters*, publié à Londres en 1857 ; *A new History of painting in Italy from the second to the sixteenth Century* (1864-1865). Ils collaborent également pour la rédaction de monographies, comme celle sur Titien (1877) ou encore sur Raphaël (1882-1885). La méthode de Cavalcaselle se rapproche plutôt de la critique historique, s'opposant ainsi à la pensée positiviste de Morelli décrite plus haut. En plus de ces nombreuses publications, Cavalcaselle est aussi un homme engagé en faveur de la protection et de la valorisation du patrimoine italien, au sein des institutions culturelles publiques du pays. En 1863, il publie son ouvrage *Sulla conservazione dei monumenti e oggetti di belle arti*, et insiste sur la nécessité de la conservation et de la restauration des monuments et objets d'art italiens. À partir de 1867, il travaille au Musée du Bargello de Florence. Il est nommé en 1875 « ispettore di belle arti » pour le compte du Ministère de l'Instruction publique. Jusqu'en 1895, il est donc chargé de répertorier et d'inventorier, dans les différentes régions d'Italie, les monuments et les objets dignes d'être conservés dans les musées et galeries nationales. En dépit de leurs conceptions méthodologiques divergentes, il est chargé avec Giovanni Morelli d'effectuer ce travail. Ils rédigent ensemble, par exemple, le *Catalogo degli oggetti d'arte delle Marche e dell'Umbria* (1861). L'apport de Cavalcaselle à l'historiographie est donc double : par ses écrits, il contribue à l'élaboration d'une nouvelle pensée critique et historique de l'art ; par son action

[69] Les informations biographiques qui suivent s'appuient sur l'article en italien de l'encyclopédie en ligne Treccani. Nous joignons le lien URL : http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cavalcaselle/.

gouvernementale, il perpétue le *connoisseurship* à des fins de préservation du patrimoine national italien.

Plusieurs auteurs se sont intéressés à la dimension nationaliste et patriotique de la pensée de Cavalcaselle. L'importance du sentiment national chez Cavalcaselle peut être liée à la tradition historiographique italienne du XVIIIème siècle : celle de Luigi Lanzi puis de Leopoldo Cicognara. Ce dernier écrit la première histoire de la sculpture italienne, en partant de l'œuvre de Nicola Pisano. Selon un modèle évolutionniste, Cicognara oriente déjà l'histoire de l'art vers la définition de la nation italienne[70]. D'autre part, le processus d'unification de l'Italie coïncide avec une professionnalisation des métiers du patrimoine, contexte dans lequel Cavalcaselle s'inscrit pleinement. Le texte de Cavalcaselle publié en 1863 - *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico* (1863), étant le titre complet - est une première ébauche concernant la gestion du patrimoine historique et artistique italien, centrée sur la réorganisation des musées et la création d'un catalogue national[71].

Dans les actes du colloque *Giovanni Battista Cavalcaselle : conoscitore e conservatore*, plusieurs essais démontrent l'importance du nationalisme, ou du moins du sentiment national, dans la conception historiographique de Cavalcaselle. Dans cette perspective, Valter Curzi, dans son essai « Giovanni Battista Cavalcaselle "servitore dello Stato". La gestione della tutela e gli interventi in materia di restauro »[72], insiste sur le fait que les actions de Cavalcaselle effectuées pour le compte de l'État italien sont motivées par un dévouement à la patrie et aux beaux-arts[73]. Par ailleurs, la nécessité, pour Cavalcaselle, de réorganiser l'ensemble du système muséal italien est liée à une volonté nationaliste : élever les musées italiens au même rang que les autres grands musées européens[74]. Cavalcaselle a voyagé dans toute l'Europe et connaît parfaitement les grandes collections publiques européennes. Il obtient de ce fait une légitimité politique et institutionnelle. Cavalcaselle est

[70] Orietta Rossi Pinelli, *La storia delle storie dell'arte*, Turin, Einaudi, 2014, p. 186.
[71] *Ibid*., p. 285-286.
[72] Valter Curzi, « Giovanni Battista Cavalcaselle "servitore dello Stato". La gestione della tutela e gli interventi in materia di restauro », in Anna Chiara Tommasi (dir.), *Giovanni Battista Cavalcaselle : conoscitore e conservatore*, actes du colloque, Venise, Marsilio, 1998, p. 53-63.
[73] *Ibid*., p. 53.
[74] *Ibid*., p. 54.

l'un des premiers historiens de l'art, en Italie, à donner au musée une valeur d'utilité publique, et ayant un rôle à jouer dans la création de la jeune nation[75]. Le musée a un rôle profondément politique. Il doit imprégner les consciences de symboles, de mythes et de chefs-d'œuvre afin de créer une culture commune à tous les Italiens. Andrea Emiliani, dans son essai « Giovanni Battista Cavalcaselle politico. La conoscenza, la tutela e la politica dell'arte negli anni dell'unificazione italiana »[76], insiste également sur la dimension politique et didactique de l'action de Cavalcaselle. Le sentiment national guide ainsi un projet populaire et global[77].

Dans ce cadre, nous pouvons établir un parallèle direct entre la méthode de Cavalcaselle, sa conception de l'histoire de l'art, et la formation du jeune Longhi. Giacomo Agosti, dans son texte « Una maschera longhiana »[78], revient sur la manière dont Cavalcaselle a marqué la pensée longhienne. La continuité intellectuelle dans ces deux historiens de l'art se concrétise d'abord par les études de Longhi, qui a connu Adolfo Venturi à l'Université de la Sapienza à Rome. Ce dernier a côtoyé Cavalcaselle dans le cadre de la réorganisation des institutions culturelles italiennes, dans les années 1890. Pour autant, si Cavalcaselle est un personnage incontournable dans la formation universitaire d'un jeune historien de l'art, le « retour[79] » de Longhi à Cavalcaselle survient dans un contexte biographique précis. Au début des années 1920, Longhi rentre d'un voyage en Europe, durant lequel il visite les grands musées et les sites culturels incontournables. Giacomo Agosti remarque un changement dans les textes de Longhi écrits après ce voyage. La lecture des textes de Cavalcaselle n'est plus seulement méthodologique : Longhi en fait véritablement l'éloge. Il prend plus facilement Cavalcaselle comme référence, concernant ses opinions ou ses attributions, plutôt que Morelli, jugé plus polémique et littéraire[80]. Cavalcaselle fait figure d'autorité dans le domaine de l'attribution et du *connoisseurship* en Italie. Cette prise de position de Longhi, dans son étude des collections européennes puis italiennes, coïncide avec

[75] *Ibid*., p. 55.
[76] Andrea Emiliani, « Giovanni Battista Cavalcaselle politico. La conoscenza, la tutela e la politica dell'arte negli anni dell'unificazione italiana », in Anna Chiara Tommasi (dir.), *Giovanni Battista Cavalcaselle : conoscitore e conservatore*, *op. cit.*, p. 323-369.
[77] *Ibid*., p. 325-326.
[78] Giacomo Agosti, « Una maschera longhiana », in Anna Chiara Tommasi (dir.), *Giovanni Battista Cavalcaselle : conoscitore e conservatore*, *op. cit.*, p. 197-205.
[79] *Ibid*., p. 200.
[80] *Ibid*.

un retour au musée et à l'art ancien. Ce contexte intellectuel encadre l'écriture de la monographie sur Piero della Francesca, publiée en 1927[81]. De ce fait, le texte de Giacomo Agosti montre la manière dont Longhi étudie Cavalcaselle, au lendemain d'un épisode majeur de sa vie. Longhi prend conscience de l'importance de ce maître dans l'histoire de l'art, tout en réformant le *connoisseurship* traditionnel dont il est l'héritier[82].

Au-delà de ce contexte général, Cavalcaselle joue aussi un rôle dans la valorisation des primitifs. Valter Curzi remarque qu'avec la redécouverte générale des primitifs dans les grandes nations européennes, Cavalcaselle contribue lui aussi à la restauration et à la valorisation des primitifs italiens, considérés comme des symboles de la jeune nation[83]. Cavalcaselle, lorsqu'il était exilé en Angleterre, a contribué à l'organisation, en 1857, de l'exposition « Old Masters », à Manchester. Cette même année, il publie son ouvrage le plus célèbre sur les primitifs flamands, *The Early Flemish Painters*, avec Joseph Archer Crowe. De plus, son ouvrage *A New History of Painting in Italy* insiste sur le Moyen-Âge, jusqu'à Cimabue[84]. L'ensemble de ces éléments démontre l'importance des primitifs dans la pensée de Cavalcaselle, du contexte historiographique dans lequel il évolue, ainsi que la pérennité et la réception de ces écrits jusqu'à Longhi.

3 - Benedetto Croce (Région des Abruzzes, 1866-Naples, 1952)

Benedetto Croce est le dernier cas que nous étudions concernant l'apport de l'historiographie italienne à l'œuvre de Longhi. Philosophe et historien, Croce étudie à Naples[85]. Au-delà de l'historiographie, Croce est une figure importante pour la lutte antifasciste. Il devient sénateur en 1910. Il est une figure à la fois politique et philosophique. D'un point de vue intellectuel, Croce se rapproche de la pensée hégélienne, et affirme une autonomie de l'esprit, contre le naturalisme et le positivisme de son temps. Dans ses œuvres, il s'attelle également à des problèmes d'ordre politique, littéraire et esthétique. Parmi ses

[81] *Ibid*., p. 204.
[82] *Ibid*., p. 205.
[83] Valter Curzi, « Giovanni Battista Cavalcaselle "servitore dello Stato". La gestione della tutela e gli interventi in materia di restauro », art. cit., p. 62.
[84] Orietta Rossi Pinelli, *La storia delle storie dell'arte*, *op. cit.*, p. 196-197.
[85] Les informations biographiques qui suivent s'appuient sur l'article en italien de l'encyclopédie en ligne Treccani. URL : http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-croce/.

ouvrages incontournables, nous pouvons citer, entre autres, la *Filosofia dello spirito* en trois volumes publiés de 1902 à 1909, la *Teoria e storia della storiografia* (1917), ou encore *Problemi di estetica* (1910). Au début du XXème siècle, ses ouvrages sont déjà connus dans les cercles intellectuels. Il joue un rôle dans la formation de Longhi, notamment dans sa conception de l'art, de l'esthétique.

Gilles A. Tiberghien explique, dans son article « Croce et Longhi, des principes aux œuvres », cette connexion intellectuelle et philosophique entre les deux hommes[86]. L'auteur remarque que l'œuvre philosophique de Croce est un modèle pour beaucoup de jeunes intellectuels en Italie, dans les premières années du XXème siècle. L'auteur définit Croce comme le « parrain philosophique » du jeune Longhi, sans pour autant en être le « maître à penser »[87]. L'*Estetica*, œuvre majeure de Croce, publiée en 1902, est importante dans la formation intellectuelle de Longhi. Cet ouvrage est décrit comme « l'exposé d'une philosophie personnelle de l'art, et une manière de revisiter l'histoire d'une discipline depuis ses origines[88] ». Croce y évoque des auteurs alors peu connus, comme Konrad Fiedler et Adolph von Hildebrand, que Longhi découvre à la lecture de l'*Estetica*. Dans cette perspective, la conception esthétique de Longhi s'oriente plutôt vers le spiritualisme et le symbolisme tardif. Pour lui, l'art est autonome, renvoie à lui-même, à sa propre visualité.

Si Longhi est marqué par la pensée esthétique de Croce, qui fait autorité à la veille de la Première Guerre mondiale, il met cependant à distance certaines idées. Par exemple, Croce défend une unité de l'art, sans considérer les différents supports, en s'inspirant du modèle de la poésie. Pour autant, selon Longhi, ce point de vue ne vaut que pour la littérature, et estime que les connaissances de Croce en histoire de l'art sont trop générales et littéraires[89]. Il existe bel et bien, chez Longhi, des spécificités propres à chaque art, autrement dit à chaque support matériel. « La conception longhienne de l'histoire n'était pas celle d'une ligne continue mais plutôt d'une nébuleuse de points appartenant à un ensemble en éternel mouvement et en continuelle transformation.[90] »

[86] Gilles A. Tiberghien, « Croce et Longhi, des principes aux œuvres », *Predella journal of visual arts*, n° 36, 2014, p. 57-69.
[87] *Ibid*., p. 57.
[88] *Ibid*.
[89] *Ibid*., p. 58.
[90] *Ibid*., p. 64.

Il ne s'agit pas de rentrer dans tous les détails et toutes les nuances de la pensée crocienne, qui est complexe. Il apparaît simplement que Longhi baigne dans un contexte italien dans lequel Croce est une figure philosophique importante. Il encadre la réflexion esthétique de Longhi et d'autres intellectuels comme Lionello Venturi à la veille de la guerre. Il oriente Longhi vers la question de la visualité, l'autonomie de l'art, ainsi que vers des références allemandes originales. Croce contribue à nourrir sa conception de l'art, tout en lui permettant de s'affranchir et de prendre en maturité intellectuelle.

Nous avons vu, à travers trois exemples majeurs de l'historiographie italienne, la manière dont se forme l'univers intellectuel de Longhi, ainsi que sa méthodologie. Sa conception de l'art évolue tout au long de sa vie, et ces trois personnages demeurent des sources d'inspiration pour lui. Ces différentes approches de l'histoire de l'art encadrent la formation de Longhi à l'université puis son activité de critique d'art. Si ces idées peuvent sembler loin de notre sujet sur les primitifs, la pensée de Longhi à propos de ces artistes se forme au contact de ces historiens de l'art. Le contexte historiographique italien étant complexe, il nous semblait important, pour le lecteur français, de dresser cet état des lieux au préalable.

c) Pour une histoire de l'histoire de l'art des primitifs italiens

Pour finir notre état des lieux historiographique et contextuel, nous avons choisi d'expliquer, globalement, la manière dont les primitifs sont redécouverts à partir du début du XIXème siècle. Cette redécouverte coïncide avec la constitution des nations européennes, notamment durant la première moitié du XIXème siècle. C'est pourquoi les primitifs - qu'ils soient français, allemands ou italiens - font l'objet d'une lecture nationaliste. Ils sont considérés comme des sources artistiques et esthétiques pour la nation en question. Les primitifs cristallisent une quête de l'origine nationale, une identité puissante et prestigieuse, car ancienne. Le Moyen Âge, au XIXème siècle, est en effet perçu comme un âge pur de l'histoire, où l'œuvre d'art était le produit du collectif. Cette simplicité authentique est liée à une vision romantique de l'histoire au sens large. Le romantisme, compris comme courant d'idées et perception du monde, érige le Moyen Âge comme la source même des nations européennes, alors en pleine construction. Cette vision romantique et nationaliste des

primitifs perdure jusqu'au XXème siècle. L'affirmation explicite selon laquelle l'artiste de la fin du Moyen Âge représente un esprit national date plutôt des dernières années du XIXème siècle et du début du XXème siècle. Il s'agira donc de reconstituer ce contexte de redécouverte historiographique et d'exposition des primitifs en Europe - en insistant sur le contexte italien -, afin de comprendre l'interprétation de Longhi, et la manière dont se forge sa critique des primitifs italiens.

1 - La redécouverte des primitifs au XIXème siècle en Europe

Plusieurs chercheurs se sont intéressés à cette redécouverte des primitifs en Europe. Si cette redécouverte s'exprime à travers de nombreuses expositions, que ce soit en France, en Italie ou en Angleterre, elle s'applique aussi à l'histoire de l'art en tant que discipline universitaire. Michela Passini, dans son ouvrage *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, affirme que la lecture des primitifs est orientée par le nationalisme, notamment à la fin du XIXème siècle[91]. L'auteur se concentre sur l'historiographie de la France et de l'Allemagne, mais nous estimons possible d'appliquer ce prisme à l'Italie, nation alors en pleine construction, et en quête de repères culturels solides. Chaque nation européenne recherche, dans l'art médiéval, une identité artistique propre. Ce processus passe par une mise à distance de « la vision traditionnelle de la genèse de la Renaissance, qui situait en Italie, et notamment en Toscane, les origines d'un mouvement destiné à gagner l'Europe entière[92] ». Comme nous l'avons dit plus haut, le sentiment national chez les historiens de l'art italiens de la seconde moitié du siècle est présent, notamment chez Cavalcaselle. Nous nous concentrerons ici sur l'histoire de l'histoire de l'art médiéval en Europe, pour traiter plus tard dans ce mémoire les cas d'Adolfo Venturi et de Pietro Toesca pour l'Italie. Ce contexte européen de valorisation de l'art des primitifs joue, dans tous les cas, un rôle dans la formation de Longhi.

Cette interprétation des primitifs comme miroir de l'identité nationale se construit surtout à travers les expositions, qui ont lieu dans toute l'Europe dès la seconde moitié du

[91] Michela Passini, *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012, 323 pages.
[92] *Ibid*., p. 5.

XIXème siècle. Nous aborderons cette question, cependant nous avons souhaité nous concentrer d'abord sur l'historiographie à proprement parler, c'est-à-dire les essais, ouvrages et articles produits par des historiens de l'art durant cette période. Comme le montre Michela Passini, concernant le cas de la France, certains acteurs de l'histoire de l'art comme Henri Bouchot, Émile Mâle ou encore Henri Focillon considèrent le Moyen Âge comme l'origine de la nation française. Le climat nationaliste, qui imprègne les nations européennes à partir de la fin du XIXème siècle, joue un rôle dans cette volonté d'affirmer son indépendance face aux modèles italiens.

> « Entre les dernières décennies du XIXème siècle et le début de la Grande Guerre, la construction historiographique d'une renaissance "nationale" s'est faite en étroite imbrication avec la négation de toute référence étrangère, en érigeant l'art italien en repoussoir. Il ne s'agissait pas de contester la valeur de l'art de la Renaissance en Italie, mais de revendiquer l'autonomie de la Renaissance française par rapport à celle-ci, en mettant en avant - de manière parfois manifestement contradictoire - à la fois la faible qualité des modèles et des maîtres importés, leur redoutable influence corruptrice, qui aurait abâtardi l'art français en l'entraînant loin des chemins tracés par la "tradition nationale" [...], et l'imperméabilité de l'art français à toute forme de "contamination".[93] »

Le nationalisme radical et violent s'exprime plus amplement en France qu'en Italie. Cette virulence que remarque Michela Passini est liée au choc de la guerre franco-prussienne de 1870, et par l'idée de décadence qui règne alors en France, jusqu'à la Première Guerre mondiale. Émile Mâle et Henri Focillon sont des références dans l'histoire de l'art et dans cette lecture de l'art médiéval. Longhi connaît bien la France et les collections françaises, surtout à partir des années 1920, et a certainement eu l'occasion de feuilleter les ouvrages incontournables de ces auteurs. Émile Mâle publie, en 1898, *L'art religieux du XIIIème siècle en France*. Cette œuvre demeure une référence dans l'histoire de l'art médiéval, et notamment dans le domaine de l'iconographie[94]. Par ailleurs, sa vision politique de l'art français du XIIIème siècle érige cette période comme « le sommet de l'art national[95] ». Henri Focillon s'inscrit également dans cette lecture politique de l'art médiéval, notamment à

[93] *Ibid*., p. 9.
[94] *Ibid*., p. 148.
[95] *Ibid*., p. 149.

travers ses études sur l'art roman[96]. Ses travaux datent plutôt de l'entre-deux-guerres, et affirment une dimension plus poétique et vitaliste que chez Mâle.

Kathryn Brush, dans son essai rédigé en italien « La storia dell'arte medievale : Goldschmidt, Vöge, Toesca, Mâle e Porter », décrit également la construction de l'histoire de l'art médiéval à à partir de la fin du XIXème siècle en Europe[97]. Comme nous nous concentrerons ultérieurement dans ce mémoire sur les cas italiens, nous traitons ici les autres exemples européens. Comme l'indique l'auteur, l'étude de l'art médiéval devient progressivement un objet d'étude et de spécialisation, au sein de l'histoire de l'art et de la littérature, entre les années 1890 et 1920, en Europe et aux États-Unis. La naissance de cette spécialité coïncide avec l'institutionnalisation de l'histoire de l'art en tant que discipline universitaire. Les monuments du Moyen Âge avaient déjà été étudiés plus tôt au cours du XIXème siècle par Franz Kugler ou Carl Schnaase, dans leurs histoires générales de l'art et manuels. Ces publications, répandues dans les pays germaniques, posent les jalons d'une étude académique de l'art médiéval[98]. L'affirmation de l'art médiéval comme objet d'étude universitaire s'inscrit dans ce contexte de construction culturelle des nations européennes[99]. Les pionniers de l'école de Vienne, comme Franz Wickhoff ou Alois Riegl, donnent une grande importance à l'art médiéval dans leurs travaux[100]. L'art carolingien et l'art roman est l'objet d'étude le plus répandu. Deux professeurs allemands, Adolph Goldschmidt (1863-1944) et Wilhelm Vöge (1868-1952), se consacrent à la sculpture gothique, allemande et française. Au-delà de l'apport méthodologique de leurs travaux pour l'étude de l'art médiéval, la dimension nationaliste demeure un prisme de lecture pour cette période de l'histoire[101].

Ainsi, d'un point de vue historiographique, l'histoire de l'art médiéval se développe progressivement à partir des dernières années du XIXème siècle, dans toute l'Europe. Longhi, dès sa formation universitaire, baigne dans cet environnement et, grâce à la

[96] *Ibid*., p. 231-232.
[97] Kathryn Brush, « La storia dell'arte medievale : Goldschmidt, Vöge, Toesca, Mâle e Porter », in Enrico Castelnuovo, Giuseppe Sergi (dir.), *Il Medioevo al passato e al presente*, Turin, Einaudi, 2004, p. 229-252.
[98] *Ibid*., p. 229.
[99] *Ibid*., p. 230.
[100] *Ibid*., p. 231.
[101] *Ibid*., p. 233.

circulation des écrits et des personnes, a une connaissance de ces différents travaux. La naissance des études universitaires sur l'art médiéval coïncide avec la naissance de Longhi, en 1890.

2 - Les primitifs italiens dans les expositions de la Belle époque et de l'entre-deux-guerres

Cette lecture nationaliste des primitifs en Europe ne se réduit pas à une approche strictement théorique. À travers les expositions de la fin du XIXème siècle, jusqu'à l'entre-deux-guerres, cette réception des primitifs demeure et contribue à attiser le nationalisme auprès du public. Avant d'aborder les expositions italiennes, nous devons étudier les cas majeurs en Europe[102].

Francis Haskell, dans son article « Old Master Exhibitions and the second rediscovery of the primitives »[103], aborde la question des expositions de primitifs - peinture, sculpture et arts décoratifs - en Angleterre. Dès la fin des années 1850, des expositions visant à glorifier la nation à travers ses chefs-d'œuvre artistiques y sont organisées. En 1857, l'exposition « The Treasures of the United Kingdom » a lieu à Manchester, ville emblématique de la Révolution industrielle, et rassemble un grand nombre d'objets issus de collections privées[104]. En 1866, le Burlington Fine Arts Club est fondé à Londres. Cette organisation privée est liée à ces nouvelles approches de l'histoire de l'art. L'objectif est de rassembler des collectionneurs privés, afin de discuter des œuvres en leur possession, ainsi que d'organiser ce type d'exposition à valeur didactique et nationaliste[105]. Ces événements, qui rencontrent un grand succès, se diffusent dans toute l'Europe à partir des années 1870-1880, en France, en Italie, en Allemagne ou encore en Espagne. Francis Haskell explique cet engouement pour les primitifs, au sein des expositions européennes, par un attrait du public pour la crudité de ces artistes. Cette pureté formelle est associée à une vision du Moyen Âge, comme un « âge de la foi[106] ».

---

[102] Nous indiquons ici au lecteur français que le terme « mostra » signifie « exposition » en italien.
[103] Francis Haskell, « Old Master Exhibitions and the second rediscovery of the primitives », in Pierre Rosenberg, Cécile Scailliérez, Dominique Thiébaut, *Hommage à Michel Laclotte : études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris/Milan, Electa/Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 552-564.
[104] *Ibid*., p. 553.
[105] *Ibid*., p. 554-555.
[106] *Ibid*., p. 558.

Dans cette même perspective, Enrico Castelnuovo décrit un véritable engouement pour les primitifs à partir de la seconde moitié du XIXème siècle[107]. L'intérêt pour les primitifs se développent grâce à la circulation des œuvres dans le marché de l'art, aux collections privées et aux musées qui les acquièrent, après la sécularisation des institutions religieuses[108]. Pour Enrico Castelnuovo, cet engouement est lié à des raisons religieuses, philosophiques, sociales et politiques, donnant ainsi lieu à cette série d'expositions[109]. L'auteur évoque la grande exposition de primitifs flamands, qui s'est tenue à Bruges à l'été 1902 et intitulée « Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien ». Cette exposition est sans doute l'un des exemples les plus remarquables pour illustrer l'importance des primitifs dans les expositions européennes de la Belle époque. L'exposition rassemble des peintures allant du XVIème au XVIème siècle, des sculptures, des objets d'art ainsi que des reproductions de monuments[110]. Y figurent les chefs-d'œuvre de Hans Memling, de Van Eyck ou de Brueghel. L'État belge, récemment unifié, a besoin d'un tel événement pour affirmer le passé glorieux de la communauté flamande, ainsi que des racines culturelles communes[111]. Il s'agit de créer un sentiment national, en utilisant le Moyen Âge comme socle culturel commun. D'autres expositions sont organisées en Europe, comme à Barcelone en 1902 l' « Exposición de arte antiguo », ou encore, la même année, la « Kunsthistorische Ausstellung » à Düsseldorf[112]. Ce phénomène européen est donc lié, selon l'auteur, à la revendication des valeurs nationales, à la contestation du positivisme par un certain mysticisme. Les primitifs sont associés à une esthétique pure ainsi qu'à un sentiment religieux authentique[113].

Une exposition de primitifs aussi importante que l'exemple flamand a lieu à Paris, en 1904[114]. Cet exemple est, là aussi, représentatif de l'interprétation nationaliste de l'art des

[107] Enrico Castelnuovo, « L'infatuazione per i primitivi intorno al 1900 », in Enrico Castelnuovo, Giuseppe Sergi (dir.), *Il Medioevo al passato e al presente*, Turin, Einaudi, 2004, p. 785-809.
[108] *Ibid*., p. 785-786.
[109] *Ibid*., p. 786.
[110] *Ibid*., p. 787.
[111] *Ibid*., p. 789.
[112] *Ibid*., p. 791.
[113] *Ibid*., p. 801.
[114] Cette exposition est analysée en profondeur dans le catalogue de l'exposition *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, publié en 2004. Nous nous appuyons sur cette source majeur. Michela Passini étudie également cet exemple dans sa thèse déjà citée *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*.

primitifs. L'exposition « Primitifs français » se tient au Pavillon de Marsan et à la Bibliothèque nationale, organisée par Henri Bouchot, alors conservateur du cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale[115]. L'événement rassemble des œuvres allant du XIIIème au XVIème siècle. Il s'agit de montrer un échantillon d'objets représentatifs, aux yeux de Bouchot, d'un patrimoine national français, jugé glorieux et prestigieux[116]. Le succès populaire de l'exposition montre que le nationalisme, associé à l'art de la fin du Moyen Âge, ne se limite pas à une élite intellectuelle, mais touche, dans une certaine mesure, l'ensemble de la population[117]. Par ailleurs, l'exposition française vise à rivaliser avec celle de Bruges, tout en faisant ressortir « la spécificité de la peinture française du Moyen Âge et du début de la Renaissance[118] ».

Cet engouement pour les primitifs se diffuse également en Italie, où des expositions sont organisées dans diverses villes. Nous nous concentrons sur les exemples les plus parlants pour le lecteur, allant des premières années du XXème siècle jusqu'à l'entre-deux-guerres. Dès la seconde moitié du XIXème siècle, des expositions de primitifs sont organisées en Italie[119]. Lors des Expositions universelles, l'art médiéval tient une place toute particulière dans une Italie en pleine construction nationale. Ainsi, en 1861, à Florence, s'est tenue l' « Esposizione di oggetti d'arte del Medio-Evo e dell'epoca del Risorgimento dell'arte ». Le Moyen Âge y est présenté comme la source des institutions politiques italiennes[120]. Le phénomène des expositions dites « nationales » - Esposizioni nazionali en italien - prouve également le souhait, de la part de l'État, de fédérer les Italiens autour de références historiques et artistiques communes. La « Mostra della città di Roma », organisée dans les dernières années du XIXème siècle, présente les trois grandes périodes de l'histoire italienne :

[115] Dominique Thiébaut, « "Une grandiose manifestation en faveur de l'art primitif français" », in Philippe Lorentz, François-René Martin, Dominique Thiébaut (dir.), *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, cat. expo., Paris, Musée du Louvre (27 février-17 mai 2004), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2004, p. 13-23.
[116] *Ibid*., p. 13.
[117] *Ibid*., p. 22.
[118] François-René Martin, « Henri Bouchot et la "seconde redécouverte des maîtres anciens" », in Philippe Lorentz, François-René Martin, Dominique Thiébaut (dir.), *Primitifs français*, *op. cit.*, p. 26.
[119] Alessio Monciatti, Chiara Piccinini, « Medioevo in mostra. Note per la storia delle esposizioni d'arte medievale », in Enrico Castelnuovo, Giuseppe Sergi (dir.), *Il Medioevo al passato e al presente*, Turin, Einaudi, 2004, p. 813.
[120] *Ibid*., p. 814.

l'Antiquité, le Moyen Âge, l'époque contemporaine. Le rôle de l'époque médiévale dans cet événement majeur est prépondérant[121].

L'une des expositions les plus importantes à ce jour peut être la « Mostra d'arte antica senese », organisée du 17 avril au 30 octobre 1904, au Palais public de Sienne[122]. Cette exposition est incontournable pour comprendre la redécouverte des primitifs siennois. Organisée par Corrado Ricci, historien de l'art et grand homme de culture, l'exposition siennoise est un grand événement, et reçoit plusieurs milliers de visiteurs. Une autre exposition, rassemblant les mêmes objets, se tient à Londres la même année, dans le club privé Burlington Fine Arts Club[123]. Pour Elisa Camporeale, cette exposition d'art ancien est la plus importante jamais organisé en Italie jusqu'alors. Au sein du Palais public, elle occupe une quarantaine de salles, dont quinze sont occupées par les peintures. Elle document, à travers trente sections, la production artistique siennoise du XIVème au XVIIIème siècle, à travers une impressionnante diversité d'objets : armes, bronzes, céramiques, mobilier, sculptures, tissus, orfèvrerie[124]. L'exposition londonienne, intitulée « Exhibition of Pictures of the School of Siena and Examples of the Minor Arts of that City », rassemble des objets venus des collections privés anglaises[125]. Elle prouve le rayonnement européen des primitifs italiens, et du goût pour ces artistes. Concernant l'exposition siennoise, il s'agit de faire naître, dans l'esprit des Italiens, une conscience du patrimoine, de sa valeur et de sa beauté[126].

En 1907, à Pérouse, se tient une autre exposition, la « Mostra d'antica arte umbra »[127]. Élaborée sur le modèle de l'exposition siennoise, elle rassemble également des peintures allant du XIVème au XVème siècle, des tissus, des céramiques, des sculptures. Il s'agit de mettre en valeur la richesse artistique de la région, célèbre pour avoir vu naître l'un des plus

[121] *Ibid*., p. 815.
[122] Pour décrire cet exemple majeur, nous nous appuyons sur l'article de Elisa Camporeale, entièrement consacré à l'exposition.
Elisa Camporeale, « 1904, *annus mirabilis* per l'antica arte senese », in Enrico Castelnuovo, Alessio Monciatti, (dir.), *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pise, Edizioni della Normale, 2008, p. 109-139.
[123] *Ibid*., p. 109-110.
[124] *Ibid*., p. 111.
[125] *Ibid*., p. 112.
[126] *Ibid*., p. 116.
[127] Cet exemple est rapidement développé par Enrico Castelnuovo dans l'article déjà cité « L'infatuazione per i primitivi intorno al 1900 », p. 798-799.

grands maîtres de la peinture occidentale, Raphaël[128]. L'exposition vise à ériger Pérouse comme un véritable centre artistique, et à faire connaître les œuvres et les artistes du début de la Renaissance, parfois occultés par le grand nom du Pérugin[129]. Pour Enrico Castelnuovo, les expositions de primitifs en Italie sont quelque peu différentes. Si, dans le reste de l'Europe, il s'agit d'affirmer des valeurs nationales, il est plutôt question, en Italie, de mettre en valeur les grands centres artistiques régionaux, comme Sienne ou Pérouse, dont l'importance a été mise à l'écart par Rome, Venise ou Florence[130].

Durant l'entre-deux-guerres, sous le régime fasciste de Mussolini, arrivé au pouvoir en 1922, les expositions d'art revêtent un caractère explicitement nationaliste. L'art médiéval fait tout particulièrement l'objet de cette lecture orientée. Une politique culturelle est très rapidement organisée par le régime, visant à promouvoir l'identité italienne. Dès 1922, la « Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento » est organisée par Ugo Ojetti, dont les écrits sont teintés de nationalisme. Pour lui, cette exposition vise à montrer toute la gloire et le prestige de la peinture italienne[131]. De la même manière, en 1935, Mussolini accepte de prêter plusieurs œuvres italiennes pour l' « Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo », qui s'est tenue au Petit Palais à Paris. La place de Moyen Âge est importante. Des chefs-d'œuvre du XIIIème siècle, de Giotto ou de Cimabue notamment, y sont présentés. Il s'agit de montrer l'universalité de l'art italien, sur le plan religieux, ainsi que sa grande beauté[132].

Le dernier exemple intéressant pour notre propos est celui de la « Mostra giottesca », qui s'est tenue à Florence, au Palazzo degli Uffizi, du 27 avril et prolongée jusqu'au 30 novembre 1937[133]. Cette grande exposition est organisée à l'occasion du sixième centenaire

[128] *Ibid*., p. 798.
[129] *Ibid*., p. 799.
[130] *Ibid*., p. 801.
[131] Alessio Monciatti, Chiara Piccinini, « Medioevo in mostra. Note per la storia delle esposizioni d'arte medievale », art. cit., p. 821. D'autres exemples d'expositions, insérées dans cette politique culturelle fasciste, sont organisées mais ne traitent pas du Moyen Âge. Nous nous concentrons uniquement sur cette période, mais nous mentionnons tout de même que le culte de l'Antiquité est aussi majeur pour comprendre l'idéologie fasciste. Une exposition démontre ce fait : la « Mostra Augustea della Romanità », organisée en 1937 pour le bimillénaire de la naissance d'Auguste.
[132] *Ibid*., p. 822.
[133] Alessio Monciatti, « La *Mostra giottesca* del 1937 a Firenze », in Enrico Castelnuovo, Alessio Monciatti, (dir.), *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pise, Edizioni della Normale, 2008, p. 141-167.

de la mort de Giotto, artiste majeur du XIVème siècle italien et de la Renaissance en général. Alessio Monciatti retrace le contexte historiographique de l'organisation de cette exposition. Déjà, au début de l'année 1937, Emilio Cecchi avait publié une monographie sur l'artiste, le considérant comme un fondement majeur de l'histoire de l'art et de la civilisation occidentale. L'art de Giotto est vu comme l'un des points de départ de la peinture moderne. Pietro Toesca, l'ancien professeur de Longhi à l'Université de Turin, publie en 1920 un ouvrage sur la peinture florentine du XIVème siècle[134]. Les artistes italiens, comme Carlo Carrà, dans le contexte de retour à l'ordre, voient les primitifs italiens comme des modèles esthétiques[135]. Giotto est alors l'un des primitifs italiens les plus connus dans l'historiographie. Cette exposition monumentale compte en tout 303 objets, répartis selon leur médium : 204 peintures, des sculptures, dessins, manuscrits. La majorité d'entre eux viennent de Toscane, mais certains viennent aussi de collections étrangères, notamment de France, d'Allemagne ou des États-Unis[136]. Cet événement fait l'objet d'une campagne de propagande fasciste, associant l'œuvre de Giotto - et donc, celle des primitifs en général - au nationalisme. Dans son discours inaugural, Ugo Ojetti compare la Toscane du XIVème siècle avec la Grèce classique. L'art de Giotto, comme de Cimabue, cristallisent l'esprit de la romanité[137]. Le nombre important de visiteurs montre l'attrait pour cet art dit « national », et cette nécessité de comprendre les racines de la culture italienne[138].

Tout au long de sa vie, Roberto Longhi assiste donc à de grandes expositions de primitifs. S'il ne visite pas toutes ces expositions directement, il en a probablement la connaissance par la critique. Par ailleurs, concernant l'exposition sur Giotto, il écrit un long texte que nous étudierons ultérieurement dans ce mémoire. Le contact de Longhi avec les primitifs se noue grâce aux expositions, qui permettent un contact direct avec les œuvres. L'importance de ce phénomène d'exposition des primitifs, à une échelle européenne, contribue à faire entrer ces artistes dans l'œuvre critique de Longhi, notamment à partir de l'entre-deux-guerres.

[134] *Ibid*., p. 142.
[135] *Ibid*., p. 144.
[136] *Ibid*., p. 150.
[137] *Ibid*., p. 154-155.
[138] *Ibid*., p. 158.

2. Roberto Longhi et les primitifs italiens

Cette seconde partie s'articule en trois temps. Tout d'abord, afin de bien comprendre la pensée générale de Longhi, nous avons choisi de retracer rapidement sa biographie, ainsi que sa méthode, sans nécessairement parler des primitifs ou de l'art médiéval. Longhi a en effet traité de nombreux sujets durant sa vie de critique et d'historien de l'art, et son œuvre portant sur les primitifs italiens n'en est qu'une petite partie. Par ailleurs, ses écrits sont considérables, si l'on compte l'ensemble des articles et ouvrages rédigés durant sa vie. De cette manière, un rapide état des lieux biographiques permettra au lecteur de comprendre les enjeux de la pensée longhienne. Dans un second temps, nous nous attacherons à décrire la formation universitaire de Longhi, moyen par lequel il découvre les primitifs italiens, et l'art médiéval en général. Grâce à deux professeurs, Adolfo Venturi, professeur à l'Université de La Sapienza à Rome, et Pietro Toesca, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Turin, Longhi découvre la richesse des études médiévales, alors en pleine institutionnalisation en Italie et en Europe. Nous verrons la manière dont la pensée de ces deux professeurs contribuent à forger chez Longhi une pensée de l'art médiéval, même s'il ne traite pas encore de ce sujet au moment de sa formation. Pietro Toesca reste une référence intellectuelle pour Longhi, durant toute sa vie, puisqu'il l'affirme explicitement à plusieurs reprises. Cependant, le lien avec Adolfo Venturi est plus ténu, mais la reconnaissance historiographique dont il fait l'objet est indéniable. Son œuvre étant considérable et novatrice, nous avons choisi de traiter cet exemple. Enfin, nous décrirons la place des primitifs italiens dans l'œuvre de Longhi, et l'évolution générale de sa pensée des primitifs. Longhi ne s'intéresse que tardivement aux primitifs, à partir des années 1930, puis jusqu'à la fin de sa vie, en 1970. Il s'agira donc de décrire le contexte idéologique et culturel dans lequel il s'inscrit, et de comprendre les raisons pour lesquelles les primitifs deviennent un sujet de prédilection.

a) Aspects biographiques : Roberto Longhi, un homme du XXème siècle

Roberto Longhi est né en 1890 à Albe, petite ville du Piémont[139]. En 1907, il est diplômé dans un lycée de Turin, et s'inscrit cette même année à la faculté des lettres, où il suit les cours d'histoire de l'art du professeur Pietro Toesca, spécialiste d'art médiéval. À la Biennale de Venise, qu'il visite en 1910, il découvre la peinture novatrice de Courbet et de Renoir. Ce choc esthétique l'incite à mettre en relation l'œuvre de Courbet avec celle de Caravage. Ce lien constant entre art du passé et art moderne est un enjeu méthodologique chez Longhi[140]. Il sort diplômé de l'Université de Turin en 1911, avec un travail de recherche sur Caravage, sous la direction de Pietro Toesca. Comme l'indique Maria Cristina Bandera, le choix de cet artiste comme sujet prouve ce goût pour l'avant-garde, « prouvant qu'il était l'un des premiers à saisir la portée révolutionnaire de sa peinture[141] ». À partir de 1913, Longhi collabore en tant que critique à plusieurs revues d'art, comme la revue militante et radicale *La Voce*, et *L'Arte*. À propos de la revue *La Voce*, Maria Cristina Bandera remarque que cette revue d'idées, « ouverte au renouvellement de la société considérée sous tous ses aspects et examinée dans sa complexité dialectique[142] », est importante pour la construction intellectuelle de Longhi. Sa collaboration à la revue fait de lui « une figure marquante de cet esprit d'avant-garde caractéristique d'une génération d'intellectuels et d'artistes européens dont la jeunesse a coïncidé avec le début du XXème siècle[143] ». Parallèlement, il enseigne l'histoire de l'art dans deux lycées de Rome. Il est finalement mobilisé en 1914[144]. Ainsi, cette période de formation est pour Longhi un moment de découverte du milieu d'avant-garde et d'expérimentation. Il s'intéresse surtout à la peinture du XVIIème siècle, celle de Caravage

[139] Sauf indication contraire, les faits datés sont issus de la chronologie retraçant la vie de Longhi, établie dans le catalogue d'exposition suivant : Maria Cristina Bandera, Mina Gregori (dir.), *De Giotto à Caravage : les passions de Roberto Longhi*, cat. expo., Paris, Musée Jacquemart-André (27 mars-20 juillet 2015), Paris, Culturespaces, 2014, p. 16-21. Il existe d'autres sources en italien décrivant précisément la biographie de Longhi, mais comme notre mémoire est écrit en français, nous avons privilégié, dès que possible, des sources françaises.
[140] Maria Cristina Bandera, « Quittant le passé pour le futur », in Maria Cristina Bandera, Mina Gregori (dir.), *De Giotto à Caravage*, *op. cit.*, p. 36-37.
[141] *Ibid*., p. 35.
[142] *Ibid*., p. 36.
[143] *Ibid*.
[144] Voir la chronologie en début d'ouvrage, p. 16-17.

entre autres, et aux mouvements de la modernité, aussi bien le futurisme italien que l'impressionnisme français[145].

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, en 1920, il entreprend un long voyage en Europe, notamment en France, en Espagne et en Europe centrale avec le collectionneur et marchand Alessandro Contini Bonacossi, dont Longhi était le conseiller. Ils visitent alors de nombreux musées en France[146]. Il entame alors une carrière de professeur à Rome où il enseigne à l'université à partir de 1922-1923 un cours général d'histoire de l'art. Longhi publie en 1927 sa monographie *Piero della Francesca*, certainement l'une de ses œuvres les plus connues. Maria Cristina Bandera note l'importance chez Longhi de faire reconnaître, dans l'histoire de l'art et la critique, certains artistes peu étudiés. À la manière de sa thèse sur Caravage, Longhi s'attelle à cette figure aujourd'hui incontournable de l'histoire de l'art de la Renaissance[147]. Longhi fonde sa pensée sur une continuité entre l'ancien et le moderne. Lorsqu'il aborde les fresques d'Arezzo, il décrit la gravité et une ritualité du geste chez les figures de Piero. Cette idée rappelle, pour Longhi, les bas-reliefs égyptiens ou gréco-archaïques. Par ailleurs, la perspective et les couleurs de Piero anticiperaient déjà l'art de Véronèse, voire de Seurat[148].

Le contexte politique, à partir du début des années 1920, voit la mise en place progressive du régime fasciste par Mussolini, et a des conséquences sur les recherches de Longhi. Le fascisme peut se définir comme un mouvement politique qui récuse la démocratie parlementaire, et qui souhaite créer une nation, en exaltant l'appartenance au groupe, l'obéissance au chef et à la violence[149]. Dès le lendemain de la Première Guerre mondiale, l'Italie connaît une importante vague nationaliste. En 1921, Mussolini fonde le Parti national fasciste. Le 27 octobre 1922, la marche sur Rome des partisans du fascisme marque le début de la dictature. Mussolini est alors appelé au gouvernement par le roi Victor-Emmanuel III. Ainsi, l'école et l'université sont réformées dès 1923, la liberté de la presse est supprimée en

[145] Mina Gregori, « Caravage dans le parcours critique de Roberto Longhi », in Maria Cristina Bandera, Mina Gregori (dir.), *De Giotto à Caravage*, *op. cit.*, p. 26.
[146] Michel Laclotte, « Roberto Longhi et la France », in in Maria Cristina Bandera, Mina Gregori (dir.), *De Giotto à Caravage*, *op. cit.*, p. 54.
[147] Maria Cristina Bandera, « Quittant le passé pour le futur », art. cit., p. 35.
[148] *Ibid*., p. 42-43.
[149] Guillaume Bourel, Marielle Chevallier (dir.), *Dictionnaire d'histoire contemporaine*, Paris, Hatier, coll. « Initial », p. 143.

1925, et les lois fascistissimes de 1926 suppriment les partis d'opposition et créent une police secrète[150]. Comme l'indique Elena Musiani, la décennie 1912-1922 marque l'affirmation du nationalisme en Italie. « [...] les progrès du nationalisme et enfin la Grande Guerre firent évoluer les débats sur l'identité de la mémoire nationale.[151] » De nouvelles conceptions de la nation écartent la vision humaniste du Risorgimento, et impliquent une radicalisation de la lutte politique[152]. Pour les fascistes, il s'agit de créer un nouveau mythe national, sous-tendu par l'idée de modernité, de régénération, et l'importance fondamentale de l'État. Au cours des années 1930, la dimension culturelle du régime fasciste s'établit progressivement, et affirme une conception nationaliste du monde.

> « [...] dans son travail de propagande, le fascisme déploya beaucoup d'efforts pour investir les lieux de mémoire du Risorgimento de sa propre empreinte. Les musées, les institutions culturelles furent intégrés dans un réseau très dense de propagande politique qui reprit, mais aussi remodela, l'héritage risorgimental dans l'idéologie fasciste. [...] une véritable rupture intervint en 1932, avec le dixième anniversaire de la marche sur Rome et la décision de créer, dans la capitale, l'Exposition de la Révolution fasciste, un événement voulu pour célébrer les acquis du régime, consolider son image d'événement providentiel dans l'histoire italienne, mais aussi pour apporter un souffle nouveau aux ambitions pédagogiques du fascisme.[153] »

En dépit des contradictions culturelles du régime, l'un des fondements idéologiques reste le nationalisme et l'affirmation d'une suprématie italienne. Le culte de l'histoire nationale et de l'identité italienne est une caractéristique majeure pour comprendre le fascisme. Dans cette perspective, la pensée de Longhi implique une réappropriation de ces théories politiques, appliquées subtilement à sa conception de l'histoire de l'art. Michela Passini souligne en effet le rôle joué par Longhi dans l'établissement de la politique artistique et patrimoniale du régime fasciste, sans constater une adhésion idéologique explicite et directe[154]. Pour autant, si Longhi ne souscrit pas directement aux idées fascistes, nous

[150] Voir la chronologie élaborée par Elena Musiani dans son ouvrage *Faire une nation : les Italiens et l'unité (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2018, p. 306.
[151] *Ibid*., p. 222.
[152] *Ibid*.
[153] *Ibid.*, p. 227-228.
[154] Michela Passini, *L'œil et l'archive : une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, coll. « Écritures de l'histoire », 2017, p. 202.

pouvons supposer que la dimension nationaliste, très présente dans l'idéologie du régime, imprègne sa vision de l'histoire de l'art, d'une manière plus large et subtile.

En 1934, Longhi publie l'un de ses ouvrages les plus connus, l'*Officina ferrarese*. Cet ouvrage résulte de son intérêt grandissant, au début des années 1930, pour la peinture émilienne. Le volume est inauguré par sa conférence pisane de 1931 consacrée au peintre Vitale da Bologna, artiste du XIVème siècle bolonais. La même année, Longhi obtient le concours d'accès à la chaire d'histoire de l'art médiéval et moderne à l'Université de Bologne, établissement dans lequel il enseigne jusqu'en 1949[155]. Cette période marque pour l'historien de l'art la naissance d'un intérêt nouveau pour les primitifs italiens, notamment l'école régionale émilienne et les artistes bolonais du XIIIème et XIVème siècles. Son rôle au sein des institutions muséales italiennes s'illustre par sa nomination en tant que directeur général des Antiquités et des Beaux-arts à Rome, pour la période 1937-1938. Son intérêt pour les primitifs et les artistes du XVème siècle se poursuit avec la publication des *Fatti di Masolino e di Masaccio* (1940) et de l'essai *Arte italiana e arte tedesca* (1941), texte que nous tenterons d'analyser plus tard dans ce mémoire. En 1943, il est suspendu de ses fonctions de professeur à l'université pour avoir refusé de servir sous la République sociale italienne. Au lendemain de la guerre, Longhi poursuit ses recherches et publie le *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946), commentaire de l'exposition « Cinque secoli di pittura veneziana », qui s'est tenue à Venise en 1945[156]. Michela Passini étudie la place de Longhi dans le débat concernant la vacance de la chaire d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Rome. En 1947, Pietro Toesca, l'ancien professeur de Longhi à Turin, alors détenteur de cette chaire à Rome, prend sa retraite. Mario Salmi est nommé pour prendre sa place en 1949, et Longhi est écarté. Lionello Venturi, alors à la tête de la seconde chaire romaine d'histoire de l'art, s'oppose également à la nomination de Longhi. Figure de la résistance antifasciste, Lionello Venturi affirme une position politique contraire à celle de Longhi, qui a pris part à la politique patrimoniale du régime fasciste[157]. Finalement, en 1949, Longhi est nommé à la chaire d'histoire de l'art médiéval et moderne de l'Université de Florence, où il enseigne jusqu'en 1966. Dans les années 1950, il continue ses recherches sur

[155] Maria Cristina Bandera, Mina Gregori (dir.), *De Giotto à Caravage*, *op. cit.*, p. 18.
[156] *Ibid*., p. 19-20.
[157] Michela Passini, *L'œil et l'archive*, *op. cit.*, p. 202.

les primitifs italiens et les différentes écoles régionales de la fin du Moyen Âge, ainsi que sur Caravage, tout en organisant trois expositions importantes au Palazzo Reale de Milan. La première date de 1951, et porte sur l'œuvre de Caravage et des caravagesques. En 1953, la seconde exposition porte sur « I pittori della realtà in Lombardia ». Enfin, en 1958, la dernière exposition intitulée « Arte lombarda dai Visconti agli Sforza » conclut le cycle[158]. Longhi meurt en 1970. Nous constatons que la vie de Longhi s'est partagée entre la recherche, l'enseignement universitaire et le monde des musées. Bien que son œuvre portant sur les primitifs soit peu connue parmi l'ensemble de ses écrits, il semble qu'elle occupe une place significative dans la pensée et l'évolution intellectuelle de Longhi.

b) Longhi et la découverte des primitifs italiens

Notre réflexion sur la découverte, chez Longhi, des primitifs italiens et de l'art médiéval en général, s'articule autour de deux exemples. Il s'agit de comprendre comment et grâce à qui Longhi découvre le Moyen Âge, lors de sa formation universitaire. Si Longhi ne s'intéresse pas immédiatement aux primitifs durant ces années d'études, la portée intellectuelle des professeurs fréquentés à l'université permet de faire mûrir sa réflexion sur ces artistes et cette période de l'histoire de l'art. Le premier exemple porte sur la pensée d'Adolfo Venturi concernant l'art médiéval, sa valorisation institutionnelle et au sein de son importante œuvre historiographique. Longhi a été l'élève de Venturi, grand historien de l'art et acteur majeur au sein des musées italiens dès la fin du XIXème siècle. À la fin de sa formation universitaire en histoire de l'art, Longhi fréquente la Scuola di perfezionamento à l'Université de la Sapienza à Rome, dans les années 1912-1913. Le second exemple est celui de Pietro Toesca, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Turin et grand médiéviste. Longhi est son étudiant, à partir de 1907 jusqu'en 1911. Toesca se distingue plutôt par ses ouvrages sur l'art médiéval italien et dépasse le strict cadre des primitifs, compris comme des peintres et des sculpteurs. La figure de Toesca est très importante pour Longhi, que ce soit concernant l'art médiéval mais aussi comme figure didactique. La réappropriation par Longhi de la pensée de Venturi est moins évidente et explicite, mais l'importance de son œuvre écrite ne pouvait pas être négligée. Nous avons choisi, par ailleurs, de traiter l'exemple de Venturi en premier, malgré le fait que Longhi ait été son élève après Toesca. En effet, lorsque Longhi

[158] Maria Cristina Bandera, Mina Gregori (dir.), *De Giotto à Caravage*, *op. cit.*, p. 20-21.

devient l'élève de Venturi, ce dernier est déjà un historien de l'art reconnu en Italie, et dont l'œuvre est déjà considérable. Ce n'est pas tout à fait le cas pour Toesca lorsque Longhi assiste à ses cours à Turin. Toesca a d'ailleurs été lui-même l'élève de Venturi au sein de la Scuola di perfezionamento à Rome. À partir de Venturi, une continuité pédagogique et théorique s'opère jusqu'à Longhi sur l'art médiéval.

1 - Adolfo Venturi (Modène, 1856-Santa Margherita Ligure, 1941) et l'art médiéval italien

Adolfo Venturi joue un rôle à la fois dans les musées italiens, dans la continuité de Cavalcaselle, dans l'écriture de l'histoire de l'art italien, et élève l'histoire de l'art au rang de discipline universitaire grâce à son enseignement. Il s'inscrit en effet dans le même contexte que Cavalcaselle, c'est-à-dire les décennies suivant l'Unité italienne, et la prise de conscience progressive par l'État de son patrimoine artistique, de sa richesse, et de son devoir de le conserver[159]. Venturi est fonctionnaire de l'État italien dans le domaine patrimonial et artistique. L'un des objectifs des fonctionnaires des dernières années du XIXème siècle est de récupérer les objets jugés d'utilité publique sur les marchés de l'art européens, afin de reconstituer un patrimoine national[160]. Il travaille d'abord à la Galleria Estense de Modène, à partir de 1878, puis, en 1888, il est chargé par le Ministère de l'Instruction publique de dresser un catalogue des objets d'art du pays et de réorganiser les musées italiens[161]. Venturi occupe donc, à la fin du XIXème siècle, des fonctions importantes au sein de l'État, dans le domaine de la protection du patrimoine national. Dans le domaine muséal, Venturi mène un projet qui cristallise cet intérêt pour l'art médiéval durant cette période, et son association avec la quête d'une identité nationale italienne. À partir de 1898, il est nommé directeur de la Galleria Nazionale d'Arte antica, à Rome, inaugurée en 1895. Cette institution rassemble des chefs-d'œuvre du XVIIème et XVIIIème siècles - des œuvres du Guerchin, de Luca Giordano, Pompeo Batoni ou encore Pannini -, et complète les musées romains d'antiquités préhistoriques et classiques. Pour Venturi, cet ensemble d'institutions muséales contribuent à donner une image représentative de la patrie italienne et de sa richesse matérielle[162]. L'idée de

[159] Giacomo Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia : Adolfo Venturi dal museo all'università (1880-1940)*, Venise, Marsilio, 1996, p. 15.
[160] *Ibid*., p. 20.
[161] Nous renvoyons à l'encyclopédie italienne Treccani pour ces informations biographiques : http://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-venturi/.
[162] Giacomo Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia*, *op. cit.*, p. 137.

Venturi est de développer, grâce aux musées, une histoire de l'art national, depuis les débuts du christianisme en Occident[163]. L'art médiéval fait partie intégrante de ce projet de musée national, à l'image du Louvre et des musées de Berlin[164]. Par ailleurs, Venturi se positionne dans la continuité de Morelli et Cavalcaselle, chargés au lendemain de l'unification, de dresser un premier inventaire des biens artistiques et culturels italiens, allant du XIVème à la première moitié du XVIème siècles[165]. Venturi affirme, plus explicitement que Cavalcaselle, l'ambition nationaliste, identitaire et politique de cette entreprise, qu'il enrichit à son tour par l'élaboration d'un catalogue national. Il contribue au processus de réappropriation laïque du patrimoine par les Italiens[166].

Adolfo Venturi est également un grand historien de l'art, et se distingue par son œuvre prolifique et novatrice. D'un point de vue général, l'œuvre de Venturi marque le début de la critique d'art dans le sens moderne du terme[167]. Son champ d'étude se centre surtout sur l'art médiéval italien jusqu'au XVIème siècle. Il se situe dans la continuité des grands connaisseurs italiens, Morelli et Cavalcaselle essentiellement. Il se fonde sur les documents d'archives et la dimension philologique, érudite de la discipline. Il adhère au positivisme appliqué à l'histoire de l'art, ainsi qu'à l'évolutionnisme des formes et des styles[168]. Son entreprise la plus monumentale est l'écriture de la *Storia dell'arte italiana*, publié en plusieurs volumes de 1901 à 1940. Ces sept volumes devaient initialement constituer des manuels généraux d'histoire de l'art. L'œuvre est constituée, finalement, de 25 tomes en 1941. Il s'agit, pour Venturi, de systématiser l'art italien allant de l'Antiquité tardive jusqu'au XVIème siècle, de fournir un cadre historique à ces périodes, et de présenter un panorama le plus exhaustif possible des différents arts[169]. Si l'œuvre de Venturi se concentre majoritairement sur l'art de la Renaissance, il existe cinq volumes dédiés à l'art du Moyen Âge. Le volume sur la sculpture du Trecento, publié en 1906, est certainement le volume le plus novateur concernant l'art médiéval[170]. Le cinquième volume, publié en 1907, aborde l'art

[163] *Ibid*., p. 139.
[164] *Ibid*., p. 140.
[165] Valter Curzi, « Adolfo Venturi e il catalogo nazionale delle opere d'arte », in Mario D'Onofrio (dir.), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Modène, Panini, 2008, p. 64.
[166] *Ibid*.
[167] Gianni Carlo Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Turin, UTET, 1995, p. 50.
[168] *Ibid*., p. 51.
[169] *Ibid*., p. 54.
[170] *Ibid*., p. 55.

du Duecento à Rome et de sa diffusion. Pour autant, Gianni Carlo Sciolla nuance la place du Moyen Âge dans la pensée de Venturi. En vérité, sa conception de l'histoire de l'art reste évolutionniste, dans la lignée de Burckhardt, et affirme une vision mythique de l'identité artistique italienne[171].

Plusieurs auteurs remarquent le lien entre l'écriture de cette œuvre monumentale, qui retrace l'ensemble de l'histoire de l'art italien, et la volonté, chez Venturi, d'affirmer une identité nationale. Giacomo Agosti associe les volumes de la *Storia dell'arte italiana* à une recherche des racines nationales[172]. Les sujets abordés dans les premiers volumes sont les invasions barbares, l'époque carolingienne, l'environnement byzantin. Les objets sont classés par technique et par typologie. Le sens principal de cette œuvre reste la recherche d'une identité nationale, qui s'identifie en premier lieu avec l'art roman[173]. Le volume sur la sculpture du Trecento donne une définition de « l'italianité artistique[174] », à travers les exemples de Nicola Pisano. Dans cette même perspective, Xavier Barral i Altet aborde, dans son article « Adolfo Venturi, l'arte romanica e i nazionalismi del primo Novecento europeo », la question de l'art roman et de son interprétation nationaliste[175]. L'auteur affirme que les trois premiers volumes de la *Storia dell'arte italiana*, publiés respectivement en 1901, 1902 et 1904, permettent d'étudier l'interprétation idéologique et historiographique de l'art roman. Le premier volume traite des origines de l'art chrétien jusqu'à Justinien, le second de l'art dit « barbare » entre le VIème et le XIème siècle, et le dernier de l'art roman[176]. La pensée de Venturi s'inscrit dans un contexte historiographique de redécouverte de l'art médiéval, et de son interprétation idéologique. C'est le cas d'Émile Mâle en France, de Josef Strzygowski en Autriche ou encore de Josep Puig i Cadafalch en Catalogne. La position de Strzygowski est peut-être la plus radicale. Il mobilise des concepts comme ceux de la race, du sang, du sol,

[171] *Ibid*., p. 55.
[172] Giacomo Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia : Adolfo Venturi dal museo all'università (1880-1940)*, Venise, Marsilio, 1996, p. 168-171.
[173] *Ibid*., p. 171.
[174] *Ibid*., p. 27.
[175] Xavier Barral i Altet, « Adolfo Venturi, l'arte romanica e i nazionalismi del primo Novecento europeo », in Mario D'Onofrio (dir.), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Modène, Panini, 2008, p. 133-140.
[176] Les titres des volumes traitant du Moyen Âge en italien sont les suivants, dans l'ordre chronologique de publication : *Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano* (1901, premier volume) ; *Dall'arte barbarica alla romanica* (1902, second volume) ; *L'arte romanica* (1904, troisième volume) ; *La scultura del Trecento e le sue origini* (1906, quatrième volume).

appliqués à l'histoire de l'art du Moyen Âge[177]. Ses idées racistes et antisémites sont reprises par le régime fasciste. Il existe donc une réception et une réappropriation historiographique de ces théories nationalistes en Italie. L'œuvre de Venturi s'insère pleinement dans ce contexte de débats politiques et idéologiques de la veille de la Première Guerre mondiale[178]. La découverte de l'art roman, au début du XIXème siècle, coïncide avec la naissance des nationalismes européens, dont chacun cherche à se le réapproprier comme un art national[179]. Le volume sur l'art roman, publié en 1904, aborde l'œuvre de Nicola Pisano, dont l'œuvre est vue comme l'une des sources de l'art italien. L'art roman est identifié, dans la pensée de Venturi, à un art national[180].

La pensée orientée et idéologiquement marquée de Venturi se transmet à travers sa pédagogie. Il joue un rôle majeur dans le processus d'institutionnalisation de l'histoire de l'art en Italie, à un niveau universitaire. Comme l'explique Michela Passini, Venturi crée la première chaire d'histoire de l'art en Italie, à l'Université de la Sapienza à Rome, en 1901[181]. Il crée à cette occasion la Scuola di perfezionamento, dite aussi Scuola di specializzazione. En Italie, ce cursus se situe après la licence, et se destine aux étudiants souhaitant devenir conservateur du musée ou enseignant en histoire de l'art. Pour Venturi, l'histoire de l'art est une manière de construire une identité et une mémoire nationales[182]. Roberto Longhi est admis dans son cours en 1912, dans un contexte d'effervescence artistique en Italie, notamment avec la naissance du groupe futuriste[183]. Adolfo Venturi forme Longhi au formalisme, à la tradition du *connoisseurship*, et transmet, dans une certaine mesure, sa pensée de l'art médiéval.

---

[177] Xavier Barral i Altet, « Adolfo Venturi, l'arte romanica e i nazionalismi del primo Novecento europeo », art. cit., p. 133.
[178] *Ibid*., p. 135.
[179] *Ibid*., p. 136.
[180] *Ibid*., p. 137.
[181] Michela Passini, « Adolfo Venturi et la fondation de l'histoire de l'art en Italie au tournant du XIXe siècle », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [En ligne], 130-2 | 2018, mis en ligne le 31 juillet 2019, consulté le 28 juillet 2020. URL : http://journals.openedition.org/mefrim/4200. Nous notifions au lecteur que cet article n'est pas encore disponible au téléchargement. Nous n'avons donc pas pu écrire les pages précises des références.
[182] *Ibid*.
[183] Simone Facchinetti, « Dati e date : sul rapporto Adolfo Venturi-Roberto Longhi », in Mario D'Onofrio (dir.), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Modène, Panini, 2008, p. 101.

2 - Pietro Toesca : une référence intellectuelle pour Longhi

Pietro Toesca est né en 1877 à Pietra Ligure et mort à Rome en 1962. Historien de l'art médiéviste, il commence sa carrière de professeur à la chaire d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Turin en 1905. Il marque fortement la formation universitaire de Longhi, qui assiste à ses cours à partir de l'année 1907 à 1912. Toesca est l'un des élèves d'Adolfo Venturi, au sein de la Scuola di perfezionamento à Rome. Il est lui-même formé à Turin à la fin du XIXème siècle, à la méthode positiviste. Il affirme son goût pour l'art médiéval et pour l'aspect philologique de la discipline, tout en s'inspirant des nouvelles méthodes en histoire de l'art, notamment sur le contexte historique et culturel des œuvres. Selon Gianni Carlo Sciolla, trois aspects sont majeurs dans la pensée de l'art médiéval chez Toesca : l'étude de grands courants comme l'art carolingien et ottonien ; l'attention portée aux manuscrits et aux enluminures et la remise en contexte de ces objets dans l'évolution des formes ; la question de l'art byzantin[184]. D'un point de vue méthodologique, Toesca s'inscrit dans la tradition de la philologie germanique, la rigueur de l'École de Vienne, et l'héritage des recherches iconographiques françaises. Il porte également une attention à l'esthétique même des œuvres, en se réappropriant les théories de Croce[185]. L'aspect novateur de la pensée de Toesca, que ce soit à propos de l'art médiéval ou de l'histoire de l'art en général, réside dans une histoire des formes faite d'écarts et d'innovations. Il refuse les perspectives linéaires et évolutionnistes. Il conjugue la tradition du *connoisseurship* italien, de Luigi Lanzi jusqu'à Cavalcaselle, avec une connaissance approfondie des nouvelles méthodes appliquées à l'histoire de l'art. L'intérêt porté aux sources paléographiques et épigraphiques, à l'iconographie vient de sa formation avec Venturi à Rome. Il utilise une méthode comparative entre ses objets d'étude à un niveau européen, ce qui lui garantit une vision d'ensemble[186]. Francesco Gandolfo, qui étudie les élèves médiévistes de Venturi, affirme que ce dernier n'est pas un médiéviste de formation, mais que son habile compréhension de ce langage artistique contribue à former une génération de grands chercheurs. Les volumes sur l'art médiéval, publiés par Venturi au moment où Toesca est son étudiant, ont une influence sur ce dernier[187].

[184] Gianni Carlo Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Turin, UTET, 1995, p. 56-57.
[185] *Ibid*., p. 61.
[186] Orietta Rossi Pinelli, *La storia delle storie dell'arte*, Turin, Einaudi, 2014, p. 326.
[187] Francesco Gandolfo, « Gli allievi medievisti », in Mario D'Onofrio (dir.), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Modène, Panini, 2008, p. 93-94.

L'œuvre de Toesca sur le Moyen Âge est importante, et demeure une référence pour Longhi. Au début de sa carrière universitaire, ses thèmes de recherche se concentrent plutôt sur le Moyen Âge en Lombardie et dans le Piémont. Il publie quelques articles à ce propos dans des revues d'art spécialisées, comme *L'Arte*. Son premier grand ouvrage s'intitule *Pittura e miniatura il Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, publié en 1912. Dans cet essai, Toesca étudie l'évolution, durant tout le Moyen Âge, du langage pictural lombard, région alors très peu étudiée par les historiens de l'art. Il aborde également la dimension culturelle des objets, à travers la reconstitution de plusieurs biographies d'artistes. Son écriture fait preuve d'une grande finesse dans l'analyse[188]. Cet ouvrage, selon Francesco Gandolfo, propose un modèle innovant pour la recherche sur l'art médiéval. Toesca se concentre en effet sur la dimension esthétique et formelle des œuvres, tout en insérant une dimension historique et savante. Il s'agit de retracer une identité culturelle donnée[189]. Il publie ensuite, de 1913 à 1924, un ouvrage en deux volumes intitulé *Il Medioevo*, puis publié en un seul volume en 1927. Cet essai est une synthèse générale sur l'art du Moyen Âge, séparée en trois périodes, déterminées selon leur cohérence culturelle. Il affirme dans cette œuvre son refus du concept de « décadence » du style, et fonde sa pensée sur le rapport de rupture et de continuité[190]. Pour Toesca, l'art du Moyen Âge est le fruit d'une collectivité, sans individualités artistiques, et fait l'objet d'évolutions stylistiques lentes. La naissance d'un art proprement italien se trouve, selon Toesca, entre l'année mille et le XIIIème siècle, période durant laquelle on peut reconnaître des caractéristiques propres au nord de l'Italie, et différent des autres territoires du nord des Alpes[191]. Toesca publie également, à la fin de sa vie, un ouvrage intitulé *Il Trecento*, en 1951.

D'un point de vue général, la vision de l'art médiéval chez Toesca résulte, comme nous l'avons dit, d'une conception collective. Ce langage pictural est doté d'une telle force communicative qu'il annule les individualités artistiques. L'aspect collectif de l'art médiéval ne diminue en rien la dimension esthétique et la forme émotionnelle des œuvres. Elles sont le fruit d'émotions collectives, dont le but est d'exprimer et de communiquer. Toesca contribue donc à faire reconnaître l'art médiéval d'un point de vue historique et artistique, à un niveau

[188] Gianni Carlo Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, *op. cit.*, p. 59.
[189] Francesco Gandolfo, « Gli allievi medievisti », art. cit., p. 94.
[190] Orietta Rossi Pinelli, *La storia delle storie dell'arte*, *op. cit.*, p. 362.
[191] *Ibid*., p. 363.

universitaire[192]. Longhi, tout au long de sa carrière, garde en mémoire les écrits de son ancien professeur et l'aspect novateur de ses recherches.

c) Les primitifs italiens dans l'œuvre de Roberto Longhi (années 1930-années 1950)

Le rapport qu'entretient Longhi aux primitifs, et aux primitifs italiens tout particulièrement, est complexe. À notre connaissance, il n'existe pas, en effet, d'écrits de Longhi sur les primitifs italiens, ou bien de petits articles monographiques ponctuels, publiés dans des revues d'art. Il existe donc une contradiction, un paradoxe, entre ce contexte historiographique et muséal guidé par les primitifs, et cette absence d'écrits de Longhi sur ce sujet à la veille de la Première Guerre mondiale. Nous pouvons émettre l'hypothèse selon laquelle Longhi, au début de sa carrière d'historien et de critique d'art, s'est plutôt concentré sur les artistes d'avant-garde, les futuristes en tête, et sur le Seicento italien. Luciano Bellosi, dans son article « Roberto Longhi e l'arte del Trecento », retrace le parcours de l'historien de l'art en lien avec l'art du XIVème siècle[193]. L'auteur rappelle l'importance du contexte historiographique dans lequel Longhi se trouve à la fin de son cursus universitaire, à travers l'œuvre de Pietro Toesca étudiée plus haut dans ce mémoire, et les interventions de Bernard Berenson sur l'art italien du XIVème siècle, notamment l'art siennois. Par ailleurs, Venturi écrit les volumes sur le Moyen Âge de la *Storia dell'arte italiana* quelques années avant que Longhi ne devienne son étudiant. En dépit de cette importance du Moyen Âge autour de Longhi, à la veille de la guerre, il soutient un travail de recherche sur Caravage en 1911, sous la direction de Pietro Toesca. Cet artiste fait l'objet d'une redécouverte au moment où Longhi termine sa formation[194]. Le premier écrit de Longhi sur la peinture italienne du Trecento ne date que de 1928, un an après la publication de la célèbre monographie sur Piero della Francesca. La naissance progressive de ce sujet dans l'œuvre monumentale de Longhi s'inscrit dans un contexte artistique et esthétique, celui du retour à l'ordre et aux maîtres de la peinture italienne, et dans un climat politique, celui du fascisme et du nationalisme.

[192] Francesco Gandolfo, « Gli allievi medievisti », art. cit., p. 94.
[193] Luciano Bellosi, « Roberto Longhi e l'arte del Trecento », in Giovanni Previtali (dir.), *L'arte di scrivere sull'arte : Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Rome, Editori Riuniti, coll. « Universale arte e spettacolo », 1982, p. 27-36.
[194] *Ibid*., p. 27.

L'écrivain et critique d'art Emilio Cecchi et le peintre Carlo Carrà, qui publie une monographie sur Giotto en 1924, constituent un contexte littéraire et intellectuel pour Longhi, durant les années 1920[195].

Un autre fait contradictoire souligné par Luciano Bellosi est que Longhi ne traite pas d'emblée des artistes canoniques du Trecento, à la fin des années 1920. Il choisit au contraire de s'intéresser à un artiste peu connu du public et de la critique, le peintre d'origine florentine et ayant exercé à Padoue, Giusto de' Menabuoi. Cet artiste a un rôle majeur pour son esthétique romane. La source de cet intérêt réside dans l'attribution de certaines œuvres de l'artiste, en tant que connaisseur, donnant ainsi lieu à une publication. Il renouvelle le point de vue sur l'art du Trecento italien en nuançant l'idée, propre à la critique du XIXème siècle, que chaque peintre de cette période n'était ni plus ni moins qu'un héritier de Giotto. Au contraire, Longhi a une conscience de la grande complexité de l'art italien du Trecento. Il contribue également à une meilleure compréhension des débuts de Giotto[196]. Par ailleurs, Longhi affirme l'existence d'autres artistes florentins, hors du cercle de Giotto. Il évoque également d'autres artistes peu connus, comme Stefano Fiorentino ou Giovanni da Milano. La conception du Trecento italien chez Longhi se concentre donc sur des foyers régionaux, et la circulation des esthétiques. Durant la décennie suivante, dans les années 1930, Longhi ne s'intéresse pas aux artistes très connus du Trecento, mais aborde l'art de la plaine du Pô et de la région bolonaise - les artistes pisans par exemple[197].

La réévaluation de la peinture du Trecento bolonais est l'une des grandes entreprises de Longhi au cours des années 1930. Le peintre Vitale da Bologna, originaire de Bologne, est l'un des exemples étudiés par Longhi. Son discours ne se limite pas à quelques cas, mais comprend l'ensemble de la peinture bolonaise du Trecento, objet de ses cours donnés à l'Université de Bologne de 1934 à 1936 où il détient la chaire d'histoire de l'art médiéval et moderne[198]. Il contribue également à enrichir le catalogue des œuvres de Giotto[199]. Dans son texte *Giudizio sul Duecento*, Longhi commente la *Mostra giottesca*, organisée en 1937 à Florence. Nous analyserons ce texte ultérieurement dans ce mémoire. Publié dix ans après sa

[195] *Ibid*., p. 28.
[196] *Ibid*.
[197] *Ibid*., p. 30.
[198] *Ibid*.
[199] *Ibid*., p. 31.

rédaction, en 1948, Longhi affirme que l'art du XIIIème siècle en Italie n'est qu'occidental, et ne s'inspire que l'art roman. Il refuse que l'art de cette période trouve ses sources également dans l'art byzantin et oriental, provoquant ainsi la polémique. Il publie dans le même temps, en 1940, son ouvrage *Fatti di Masolino e di Masaccio*, dédié à son ancien professeur Pietro Toesca[200].

En 1946, Longhi publie *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, et aborde l'art du Trecento vénitien. Les années 1950 se révèlent fructueuses pour la recherche sur les primitifs. Avec la fondation de la revue *Paragone* en 1950, il mène en parallèle un cours universitaire sur la peinture ombrienne du Trecento, il participe à plusieurs expositions sur le sujet, et publie plusieurs ouvrages[201]. Le cours sur la peinture ombrienne du Trecento représente un apport historiographique comparable à celui sur la peinture bolonaise. L'œuvre de Longhi sur le Trecento, à partir des années 1920, constitue un apport majeur à l'histoire de l'art[202].

Dans un article intitulé « Lionello Venturi, Roberto Longhi and the Renaissance "primitives" », Andrée Hayum analyse le contexte de redécouverte des primitifs dans l'œuvre de Longhi[203]. Lionello Venturi, fils d'Adolfo Venturi, et également historien de l'art, publie en effet en 1926 un ouvrage, *Il Gusto dei primitivi*, centré sur l'histoire du goût pour les primitifs en Europe. En 1927, Longhi publie sa monographie sur Piero della Francesca. L'auteur s'interroge sur la manière dont Longhi et Venturi considèrent les primitifs, quelles significations ils revêtent, dans ce contexte politique italien et européen de montée des fascismes et des nationalismes. Quelles sont les valeurs incarnées par les primitifs ? Quelles sont les motivations de Longhi et Venturi quant à la rédaction et la publication d'ouvrages sur la peinture italienne de la fin du Moyen Âge ? Comment peut-on lier ces publications au contexte politique et culturel italien des années 1920 ? Ces questions problématiques sont abordées par Andrée Hayum dans son article[204]. L'auteur rappelle que les deux hommes ont été formés par Adolfo Venturi à Rome. Lionello Venturi enseigne à l'Université de Turin au

[200] *Ibid*., p. 32.
[201] *Ibid*., p. 33.
[202] *Ibid*., p. 34.
[203] Andrée Hayum, « Lionello Venturi, Roberto Longhi and the Renaissance "primitives" », *Journal of Modern Italian Studies*, 1 june 2012, vol. 17 (3), p. 331-349.
[204] *Ibid*., p. 334.

moment de la publication de ces ouvrages. Dans les années 1930, il fuit l'Italie fasciste pour la France, puis les États-Unis en 1940[205].

L'artiste Carlo Carrà, figure du futurisme avant la guerre, fait l'éloge de l'ouvrage de Longhi. Il estime que son ouvrage sur Piero della Francesca est un exemple représentatif de l'*italianità*, ou encore de *romanità*, des concepts présents dans la propagande fasciste à la fin des années 1920[206]. Ce contexte culturel met en avant un nationalisme et construit une identité italienne. Lionello Venturi dénonce quant à lui une vénération excessive de la Rome et de la Grèce antiques dans l'apprentissage de l'art. C'est pour cette raison que les primitifs affirment, chez lui, une libération de ces standards esthétiques, et revêtent une dimension intuitive. Les primitifs sont associés à une religiosité pure, une spiritualité mystique. Par exemple, les œuvres de Simone Martini et de Giotto cristallisent cette dimension miraculeuse, la simplicité spirituelle, et la présence directe du divin[207]. Andrée Hayum dresse plusieurs parallèles entre la pensée de Longhi et de Venturi : l'intérêt pour des styles et des artistes peu connus dans la recherche, et la proximité avec les artistes contemporains[208].

> « Proclaiming the importance of marrying painted narration to architectural ground and, cognizant of the mural's potential for public outreach, they applauded the effect of a masculine vigor resulting from fresco technique and proposed the fruitfulness of this most indigenous of mediums for the articulation and transmission of the evolving iconographies and ideologies of the fascist government.[209] »

L'interprétation longhienne des fresques de Piero della Francesca correspond aux orientations idéologiques fascistes. Longhi associe également l'esthétique de l'artiste avec une certaine rusticité, plus orientée vers une brutalité sauvage, que chez Venturi. Il dresse un parallèle avec l'œuvre de Piero della Francesca avec certains courants contemporains, comme le cubisme, la Peinture métaphysique, ou les *Valori Plastici*. Ce culte des primitifs devient une constante dans le système idéologique fasciste, durant les années 1930. D'un côté, Lionello Venturi refuse d'être loyal au régime. De l'autre, Longhi débute sa carrière

[205] *Ibid*.
[206] *Ibid*., p. 335.
[207] *Ibid*., p. 337.
[208] *Ibid*., p. 338.
[209] *Ibid*., p. 341.

universitaire, dans ce contexte politique[210]. Cette allégeance prouve l'orientation nationaliste, dans la pensée longhienne des primitifs.

Michela Passini, dans un passage de son ouvrage *L'œil et l'archive : une histoire de l'histoire de l'art*, explique également le lien entretenu par Longhi avec les primitifs italiens. L'auteur définit, comme Andrée Hayum, le contexte intellectuel dans lequel Longhi s'inscrit à la fin des années 1920, c'est-à-dire, entre autres, la publication de l'ouvrage de Lionello Venturi *Il Gusto dei primitivi* (1926). L'objet de cet ouvrage n'est pas, selon Michela Passini, « l'œuvre des peintres italiens du XIIIème au XVème siècle en elle-même, mais le contexte esthétique et intellectuel dans lequel leur activité s'enracinait et qui à son tour en constituait l'horizon de réception[211] ».

> « La perspective était d'en cerner les caractères par une analyse des différentes sources - littéraires, philosophiques, théologiques - livrant les traces du regard qu'une culture avait pu porter sur son art. La vogue des primitifs au XIXe siècle faisait également partie de cette histoire du goût, car elle était à la fois le symptôme et le moteur de l'apparition de nouvelles formes de primitivisme en peinture. Le titre du livre de Venturi, délibérément ambigu, peut ainsi se lire dans le sens d'un "goût" propre aux peintres dits primitifs et à leurs contemporains, ou d'un "goût" pour les primitifs, qui en déterminait la redécouverte au seuil du XXe siècle. L'ouvrage livre ainsi l'histoire sur la longue période d'une configuration culturelle et esthétique qui orientait les formes de la production artistique.[212] »

Michela Passini souligne également la réappropriation, par Lionello Venturi, des théories esthétiques de Benedetto Croce, comme nous l'avions souligné pour Longhi lui-même. Venturi lui emprunte « l'idée d'une sensibilité sous-jacente, structurant tout type de création[213] ». Pour Croce, « l'art était [...] l'incarnation d'un principe spirituel auquel obéissaient toutes les formes d'expression humaine[214] ». Ainsi, Venturi se positionne sous ce modèle historiographique et méthodologique - alors dominant en Italie -, et propose « une histoire philosophique des primitifs, en reconstruisant le discours sur l'art à leur époque et

[210] *Ibid*., p. 343-344.
[211] Michela Passini, *L'œil et l'archive : une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, coll. « Écritures de l'histoire », 2017, p. 203.
[212] *Ibid*.
[213] *Ibid*.
[214] *Ibid*.

l'élaboration d'une théorie de l'art qui a permis leur redécouverte au XIXe siècle[215] ». Pour comprendre le rapport qu'entretient Longhi avec la théorie sur l'art des primitifs italiens, il est indispensable de connaître l'ouvrage de Venturi et son positionnement théorique.

En effet, la production de Longhi, à travers la monographie sur Piero della Francesca, est représentative d'une opposition méthodologique avec l'œuvre de Venturi. Longhi s'ancre plutôt dans la lignée du formalisme international, hérité de l'École de Vienne. Il réintègre cette conception de l'histoire de l'art à un système critique propre, « qui allie la méticulosité de la description visuelle à une analyse approfondie des déterminations matérielles des œuvres, et notamment à leur inscription dans une géographie italienne de capitales et petits centres, de communes et de cours princières[216] ». « Ce parti pris matériel et topographique, typique de la production de Longhi tout au long de sa carrière, se laisse lire comme une réponse à l'histoire idéaliste des sensibilités esthétiques promue entre autres par Lionello Venturi.[217] » Au-delà de cette opposition méthodologique, Longhi et Venturi se distinguent par leur conception même des primitifs. Venturi associe les primitifs à au mysticisme, présent dans la culture européenne XIXème siècle, contenu dans le romantisme catholique, « pour les qualités de naïveté, fraîcheur, expressivité attribuées à la peinture préraphaélite[218] ».

> « Longhi lui opposait une vision laïque et pragmatique de ce processus. La redécouverte des primitifs n'aurait pas, dès lors, dépendu de l'essor d'une mouvance philosophique et religieuse dont les ambitions esthétiques avaient trouvé une réponse dans l'art des peintres des XIVe et XVe siècles, mais d'un ensemble de pratiques nouvelles qui s'étaient développées au sein d'une tradition illuministe et érudite, liée au marché, au musée, bref à un rapport extrêmement direct aux œuvres d'art.[219] »

[215] *Ibid*.
[216] *Ibid*., p. 204.
[217] *Ibid*.
[218] *Ibid*.
[219] *Ibid*.

Cette tradition historiographique est liée à la figure de Luigi Lanzi (1732-1810) qui étudie, dans sa *Storia pittorica della Italia* (1782), le développement dans la peinture italienne du XIIIème au XVIIIème siècles. Sur le plan méthodologique, Lanzi se concentre sur les écoles régionales, point de vue à la fois géographique et historique. Il se positionne à l'écart du modèle prosopographique des vies d'artistes, et recentre au contraire l'histoire de l'art sur l'étude des processus historiques. « La focale était donc résolument déplacée du canon des peintres les plus prestigieux, élaboré à la Renaissance, vers l'évolution historique de l'art italien dans sa globalité, ce qui permettait précisément de réintégrer des productions considérées comme moins accomplies esthétiquement, comme la peinture des primitifs.[220] » Lanzi étant lui aussi un grand connaisseur, il porte une attention toute particulière à la matérialité des œuvres. Longhi se réapproprie donc cette dimension technique des œuvres d'art et leur « inscription spatiale et culturelle au sein du tissu des "écoles" locales[221] », afin d'étudier la peinture des primitifs.

Dans cette perspective, l'étude des primitifs dans l'œuvre de Longhi apparaît comme un phénomène complexe et subtil. Le contexte intellectuel, culturel et historiographique dans lequel il s'inscrit ne peut être dissocié de son étude. De la même manière, il ne s'agit pas d'appliquer explicitement une théorie nationaliste ou identitaire sur sa conception des primitifs, mais bien de montrer comment, subtilement, le nationalisme s'ancre dans sa pensée des primitifs.

[220] *Ibid*.
[221] *Ibid*.

3. Aperçu d'une pensée du primitivisme chez Roberto Longhi

Le corpus de cette partie s'attache, dans un premier temps, à analyser trois textes incontournables de Roberto Longhi portant sur l'art de la fin du Moyen-Âge, allant du XIIIème au XIVème siècle. Nous avons choisi ces textes en raison de leur pertinence quant à notre problématique générale, qui décrit, chez Longhi, une pensée générale du primitivisme à travers un point de vue bien spécifique, celui de l'art des primitifs italiens. Cette approche s'inscrit dans un contexte déterminé, que nous avons analysé en première partie, et explique l'intérêt progressif - et tardif - de Longhi pour l'art des primitifs italiens, à partir de l'entre-deux-guerres. Nous avons fait le choix d'analyser trois textes emblématiques de la pensée longhienne du primitivisme, et nous avons conscience que cette analyse n'est pas exhaustive. D'autres textes, portant par exemple sur un artiste précis[222], ne seront pas analysés dans ce mémoire en raison de nos contraintes temporelles et intellectuelles. Ces textes ont été choisis en raison de leur problématique générale. N'étant pas spécialiste d'art médiéval, nous n'avons aucunement la prétention de traiter d'ouvrages plus précis ou d'artistes méconnus et redécouverts par Longhi.

Ainsi, le corpus choisi analyse les trois textes suivants, dans l'ordre chronologique de publication : tout d'abord, la leçon inaugurale de l'année universitaire 1934-1935 prononcée par Longhi à l'Université de Bologne et intitulée *Momenti della pittura bolognese* ; dans un second temps, le long article « Arte italiana e arte tedesca » publié en 1941 ; enfin, l'article « Giudizio sul Duecento », commentaire de l'exposition giottesque de 1937, écrit en 1938 et 1939, puis complété par un corollaire en 1947 et finalement publié en 1948. Nous avons choisi de maintenir l'ordre chronologique de publication pour plus de clarté. Même si le texte « Giudizio sul Duecento » a été écrit antérieurement à l'article « Arte italiana e arte tedesca », le corollaire et la publication sont postérieurs à ce dernier. Nous précisons que ces analyses historiographiques se concentrent sur notre compréhension parfois approximative des textes, en raison de la difficulté intellectuelle rencontrée lors de nos lectures.

[222] Nous pensons notamment aux nombreux articles publiés par Longhi dans les revues d'art italiennes, à partir des années 1930 et surtout au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Nous mentionnons également son ouvrage, publié en 1942, à propos du peintre milanais Carlo Braccesco. Il n'est pas à proprement parler un primitif, puisqu'il a vécu à la fin du *Quattrocento*, mais il s'inscrit dans la continuité des recherches de Longhi sur l'art lombard de la fin du Moyen-Âge.

a) Étude de trois textes majeurs sur l'art italien du *Duecento* et du *Trecento*

1 - « Momenti della pittura bolognese » (1934)

Comme nous l'avons dit plus haut, ce texte constitue la leçon inaugurale que prononce Longhi en 1934, afin d'ouvrir la nouvelle année scolaire à l'Université de Bologne. L'historien de l'art, alors reconnu pour sa monographie sur Piero della Francesca[223], publiée en 1927, mais surtout pour son ouvrage l'*Officina ferrarese* (1934)[224]. Cet essai commente l' « Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento », présentée à Ferrare en 1933, et exposait des peintures de l'école ferraraise du XVème et XVIème siècles. Longhi s'intéresse également dans l'*Officina* à des figures d'artistes méconnus, comme Giovanni da Modena, « protagoniste du gothique tardif bolonais depuis les fresques de la chapelle Bolognini à San Petronio (1411-1412)[225] ».

> « Mettant en question la notion de "gothique international" proposée par Louis Courajod en 1901, Longhi voyait dans cet artiste l'initiateur d'une autre Renaissance que celle promue peu après à Florence par Masaccio et Paolo Uccello et capable d'exprimer un esprit "communal et populaire, de *fraglia* et de corporation", en opposition nette avec le gothique "courtois" de Michelino da Besozzo et de Gentile da Fabriano. De fait, la tentative de conférer à Giovanni da Modena un rôle de premier plan dans les événements de son époque reste aujourd'hui encore très importante.[226] »

Dès le début des années 1930, Longhi s'inscrit dans un contexte de renouvellement intellectuel, puisqu'il s'intéresse progressivement à des figures plutôt méconnues du *Trecento*. Comme l'indique Silvia Benassai, c'est donc en vertu de la qualité de cet ouvrage que Longhi gagne le concours afin d'obtenir la chaire d'histoire de l'art médiévale et

---

[223] Roberto Longhi publie sa monographie sur Piero della Francesca en 1927, aux éditions des "Valori Plastici". Il existe une traduction française de cet ouvrage : *Piero della Francesca*, traduit de l'italien par Pierre Léglise-Costa, Paris, Hazan, 2003, 310 pages.

[224] Cet essai a été originellement publié en 1934 à Rome, puis augmenté en 1940 (*Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, Florence, Sansoni). Par ailleurs, il existe une traduction française de ce texte : *L'atelier de Ferrare*, traduit de l'italien par Claude Lauriol, Brionne, G. Monfort, coll. « Imago mundi », 1991, 215 pages.

[225] Daniele Benati, « De l'*Officina ferrarese* (1934) à la *Mostra della pittura bolognese del '300* (1950) », in Maria Cristina Bandera, Mina Gregori (dir.), *De Giotto à Caravage : les passions de Roberto Longhi*, cat. expo., Paris, Musée Jacquemart-André (27 mars-20 juillet 2015), Paris, Culturespaces, 2014, p. 68.

[226] *Ibid.*

moderne de l'Université de Bologne, établissement dans lequel il enseigne jusqu'en 1949. Par ailleurs, ce bel essai consacre Longhi comme un véritable connaisseur à l'échelle européenne, et est emblématique d'une part de sa méthode philologique et historique, et d'autre part de son talent littéraire[227]. Comme le démontre Daniele Benati, « c'est ainsi que s'ouvrit une période très féconde pour Bologne, dont Longhi eut tôt fait de devenir l'une des principales références culturelles[228] ». Daniele Benati introduit en quelques mots le texte que nous avons choisi d'étudier.

> « Lors de sa prise de fonctions à la chaire bolonaise, Longhi est chargé de prononcer le discours inaugural de l'année universitaire 1934-1935. Les *Momenti della pittura bolognese*, lus à cette occasion devant un auditoire subjugué [...], deviendraient un texte fondateur pour le travail de toute une génération d'historiens de l'art. Longhi avait décidé, en effet, de ne pas s'arrêter sur un seul épisode, mais d'enchaîner une série de connexions à même de projeter une lumière nouvelle sur l'histoire de la peinture bolonaise, de Vitale à Giorgio Morandi. Et si le nom de ce dernier, que le succès n'avait pas encore consacré, en fit sursauter plus d'un, la relecture proposée par Longhi contribuerait à réveiller l'attention sur de grands peintres de Bologne sur qui l'histoire semblait avoir déjà émis un jugement définitif. C'est le cas pour Vitale [...] ; mais aussi pour Amico Aspertini et, surtout, pour les Carrache, à propos desquels Longhi dissipait le malentendu qui avait conduit à interpréter leur expérience d'un point de vue "éclectique" et académique.[229] »

Dans cette perspective, nous percevons bien l'aspect tout à fait novateur de ce texte, qui inaugure pour Longhi un nouveau terrain de recherche[230]. Il s'agit pour lui de renouveler le regard porté sur l'art du *Trecento* bolonais. Maria Cristina Bandera voit également dans

---

[227] Silvia Benassai, « Roberto Longhi. L'occhio del conoscitore », in Alessandro Masi (dir.), *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, Florence, Vallecchi, 2009, p. 75 : « Frattanto il progressivo interesse di Longhi per gli argomenti della cultura pittorica emiliana diede origine, nel 1934, all'*Officina ferrarese*. Anche in virtù di questo scritto [...] in quell'anno vinse il concorso per la cattedra di storia dell'arte medievale e moderna presso l'Università di Bologna, città dove risiedette dal 1935. E con l'*Officina ferrarese* Longhi assunse, da consacrato conoscitore a livello europeo, la definitiva *facies* del saggista completo, sicuro dei propri mezzi espressivi e letterari e del proprio metodo filologico e storico. »

[228] Daniele Benati, « De l'*Officina ferrarese* (1934) à la *Mostra della pittura bolognese del '300* (1950) », in Maria Cristina Bandera, Mina Gregori (dir.), *De Giotto à Caravage : les passions de Roberto Longhi*, *op. cit.*, p. 63.

[229] *Ibid.*, p. 68-69.

[230] La biographie de Longhi, établie sous forme de chronologie dans les actes du colloque dirigés par Giovanni Previtali *L'arte di scrivere sull'arte : Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo* (Rome, 1982), souligne également ce fait, p. 260 : « La prolusione ai suoi corsi, *Momenti della pittura bolognese*, segna una svolta nella interpretazione del *Trecento* padano da un lato e dei Carracci dall'altro. »

cette période « les prémisses méthodologiques qui apparaîtront en filigrane dans les mémorables écrits dédiés parle grand connaisseur à des écoles artistiques considérées jusque-là comme secondaires et désormais promises à une belle reconnaissance, à des peintres négligés à l'époque et devenus grâce à lui des artistes adulés[231] ». Par ailleurs, comme nous allons le voir dans l'étude qui suit, ce texte apparaît comme représentatif du concept de continuité, majeur dans la pensée de Longhi et sa conception de l'histoire de l'art.

Les *Momenti della pittura bolognese* sont prononcés en 1934, puis publiés dans la revue *L'Archiginnasio*, en 1935[232]. Il s'appuie sur une pensée globale de la continuité en histoire de l'art, sur une évolution chronologique et progressive d'une esthétique bolonaise en peinture. Si Longhi débute sa réflexion à la fin du Moyen-Âge, au *Duecento* et au *Trecento* avec des figures telles que Vitale da Bologna[233], Duccio ou Giotto, il poursuit sa pensée par l'évocation de la Renaissance - avec le Primatice par exemple -, puis les Carrache, les caravagesques, et enfin Giorgio Morandi[234]. Ces connexions visent à construire, d'un point de vue historiographique et esthétique, une véritable école bolonaise. Longhi souhaite insister sur l'unité, la continuité et les rappels esthétiques opérés entre tous ces artistes, à travers le temps. Il s'agit de montrer une essence artistique, l'idée même de la peinture bolonaise. Nous soulignons tout de même l'aspect romantique et poétique de cette vision, qui contribue à toute la beauté de ce texte. Nous nous concentrerons sur la première partie du texte, qui traite de la peinture du *Trecento*, tout en prenant en compte cette notion de continuité jusqu'au XXème siècle.

[231] Maria Cristina Bandera, « Quittant le passé pour le futur », in Maria Cristina Bandera, Mina Gregori (dir.), *De Giotto à Caravage : les passions de Roberto Longhi*, cat. expo., Paris, Musée Jacquemart-André (27 mars-20 juillet 2015), Paris, Culturespaces, 2014, p. 35.

[232] Le texte se trouve également dans le volume 6 des *Opere complete* : *Lavori in Valpadana dal Trecento al Primo Cinquecento (1934-1964)*, vol. 6, Florence, Sansoni, 1973, p. 189-205.

[233] Peintre italien du *Trecento*, né et mort à Bologne en 1361, que Longhi a contribué à redécouvrir. Cet artiste est une figure importante dans la pensée de Longhi et est régulièrement cité dans ses écrits portant sur cette période de l'histoire de l'art.

[234] Giorgio Morandi (1890-1964) est également un peintre bolonais. D'abord affilié au futurisme, puis au retour à l'ordre au lendemain de la Première Guerre mondiale, Morandi est surtout connu pour ses natures mortes, et est grandement influencé par Cézanne. Longhi contribue à le faire connaître, en organisant une exposition personnelle en 1945.

Longhi débute son texte en expliquant son désir de renouveler le regard porté par l'histoire de l'art sur les artistes du *Trecento* bolonais. Il souhaite investir ce nouveau champ de recherche, et susciter l'intérêt du public, de la « conscience commune[235] ». Dès le départ, Longhi a conscience de l'aspect novateur de ce terrain de recherche, dont il veut faire reconnaître l'intérêt au public universitaire notamment. Longhi fait état d'une « résurrection des peintres italiens du *Trecento* » dans la critique moderne, mais déplore l'oubli de la peinture bolonaise, qualifiée comme « le seul Lazare oublié dans sa tombe »[236]. Il mentionne les recherches d'Igino Benvenuto Supino[237], que Longhi remplace à la chaire d'histoire de l'art de l'Université de Bologne, ayant contribué à cet oubli historiographique. Longhi souhaite peut-être se différencier de son prédécesseur, en ouvrant de nouvelles perspectives d'étude sur un art italien méconnu du public. Selon Longhi, Supino avait évoqué des raisons climatiques, qui dans la phase dite « gothique », auraient inhibé le développement d'une sculpture et d'une peinture locales[238]. Si l'on note d'emblée la prestigieuse architecture gothique, il existe également, pour Longhi, une peinture contemporaine, tout aussi remarquable en qualité[239]. Par ailleurs, cet art gothique apparaît comme représentatif d'un esprit artistique proprement italien, d'où l'usage du terme intraduisible en français « italianamente ». L'objectif de ce texte est à la fois de revaloriser une peinture locale dont la qualité esthétique est indéniable, tout en contribuant à inscrire dans l'histoire de l'art une véritable école bolonaise.

---

[235] Roberto Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, in *Lavori in Valpadana dal Trecento al Primo Cinquecento (1934-1964)*, vol. 6, Florence, Sansoni, 1973, p. 189 : « Se desidero in questa fortunata occasione far cenno di alcuni momenti della pittura bolognese nessuno si attenderà, ne sono certo, che ciò sia per il retorico fine d'infiorare di nuovi serti le glorie più note lume interpretativo sulle zone più buie di essa, o più variamente giudicate ; [...] semmai di arricchirli e portarli così più vicino alla coscienza comune ; proponendone implicitamente questo o quel punto come programma di nuovo e proficuo lavoro. » Nous indiquerons les passages dans lesquels l'expression ou la citation sont insérées.

[236] *Ibid.* : « Per cominciar subito dal momento più antico, è a tutti noto che, nella resurrezione dei trecentisti italiani operata dalla taumaturgica critica moderna, la pittura bolognese è ormai l'unico Lazzaro dimenticato nella tomba. »

[237] Igino Benvenuto Supino (Pise, 1858-Bologne, 1940) est un historien de l'art et professeur d'histoire de l'art. Il travaille à la fin du XIXème siècle dans différents musées - comme le Musée du Bargello de Florence - et dans l'administration culturelle publique.

[238] Roberto Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, in *Lavori in Valpadana dal Trecento al Primo Cinquecento (1934-1964)*, *op. cit.*, p. 189 : « Rammento come il nostro Supino abbia chiarito le ragioni persino climatiche che, nella fase del cosiddetto "gotico", privarono Bologna, così fiorente di nuova architettura, di una degnamente corrispettiva scultura locale. »

[239] *Ibid.* : « I vostri bei San Francesco, San Domenico, e via dicendo, postulano insomma, già come esigenza culturale (ciò che invece non varrebbe per Francia o Germania), l'esistenza di una pittura contemporanea di un livello coerente a quell'architettura, che non è già di gotico popolaresco, ma nobilissimo, italianamente spazioso, e pertanto buon portatore di buona figurazione dipinta. »

Cette revalorisation, dans l'esprit longhien, s'inscrit en rupture avec la pensée de Vasari qui critiquait négativement l'art bolonais au profit des maîtres toscans. Cette opinion s'est ainsi ancrée dans la conscience commune[240]. L'écriture de l'histoire de l'art italien, depuis la Renaissance, est visiblement construite sur des rapports de force entre régions et cités italiennes. Pour autant, malgré cette dépréciation, Longhi souligne bien la qualité esthétique de l'art émilien, notamment en peinture et en sculpture, avec Giotto ou Duccio. L'auteur évoque l'existe d'un « esprit figuratif », autrement dit une essence artistique régionale. Cette beauté réside notamment, pour Longhi, dans un « vérisme intuitif » ainsi que dans une « superbe complexité »[241], qualités propres à l'ensemble de la peinture du XIVème siècle bolonais et émilien en général. Dans cette même perspective de revalorisation, Longhi déplore l'absence d'œuvre de Vitale da Bologna à la Pinacothèque de Bologne.

La figure méconnue de Vitale da Bologna joue un grand rôle dans la pensée de Longhi et dans son appréciation du primitivisme. Cet artiste, originaire de Milan, est représentatif, pour Longhi, d'un esprit du *Trecento* émilien et bolonais. Son esthétique est habitée par un « lyrisme fabuleux ». Il avait déjà inauguré l'*Officina ferrarese* par sa conférence, prononcée à Pise en 1931, sur Vitale da Bologna. Plus globalement, la région du nord de l'Italie, en somme la plaine du Pô - des villes comme Milan, Udine, Trévise ou Vérone - est un « monde esthétique certes incomparable à celui de la Toscane » mais s'en différencie par son originalité[242]. À travers la figure de Vitale, Longhi affirme également un désir de revalorisation de certains artistes oubliés par l'histoire de l'art, et ne faisant pas l'objet d'une réception critique contemporaine. Si Longhi inscrit Vitale da Bologna dans ce

[240] *Ibid.*, p. 191 : « Ecco il modo di aggirare l'altro impedimento di ordine teorico o, diciam subito, accademico e formalistico ; quello cioè che avrebbe preteso di trascurare la pittura trecentesca di Bologna poco più che come massa informe di refusi e di storpiature di sui grandi e indefettibili modelli toscani ; un atteggiamento critico che, sia pur riformato, dura nelle coscienza comune dai tempi del Ghiberti e del Vasari. » Nous prévenons ici le lecteur que nous ne sommes pas persuadés de la validité de notre explication quant à cette partie du texte.

[241] *Ibid.* : « Allora la conformazione singolare dello spirito figurativo in Bologna, fin dai primi decenni del Trecento, una conformazione in cui, oltre e più che la *Madonna dei Servi* e il polittico giottesco, vigono gli ancor vicini e presenti scultori romanici emiliani, coi loro strappi di verismo intuitivo [...]. [...] geniale novità di aspetto entro la superba complessità di tutto il Trecento pittorico. »

[242] *Ibid.*, p. 192 : « [...] l'alta e poetica figura di Vitale da Bologna : creatore, non solo del primo singolarissimo momento della pittura bolognese, ma, per la sua precoce collocazione storica, iniziatore di quei sensi, talora fra sé contrastanti, di vivace naturalezza, di grazia costumata, di improvvisa favoleggiante liricità che, dal Pimento a Milano a Verona a Treviso a Udine, fanno del Trecento padano un monde estetico incomparabile certamente a quello di Toscana, ma non perché più scarso, soltanto perché diverso. »

qu'il appelle une « bonne histoire de la peinture italienne[243] », il cite aussi d'autres artistes du *Trecento* comme Simone Martini ou Jacopo Avanzi. Il inscrit ces artistes dans l'esthétique du gothique international, qui révèle d'une part un naturalisme et d'autre part une dimension lyrique. Si ces deux caractéristiques peuvent sembler contradictoires, elles représentent pour Longhi « les deux aspects fondamentaux du célèbre gothique international[244] ». Ces composantes esthétiques semblent, dans l'esprit de Longhi, définir une essence artistique proprement bolonaise et primitive, puisque née au XIVème siècle.

Si l'on observe la structure globale du texte de Longhi, son point de départ se trouve en effet au *Trecento*. L'objectif étant de montrer une continuité esthétique, au sein de l'école bolonaise, à partir de cette époque jusqu'au XXème siècle, nous nous attarderons sur les moments clés où l'auteur évoque cet héritage, cette tradition que l'on peut observer chez des artistes allant du *Seicento* au *Novecento* bolonais. Le but est de définir un héritage des primitifs bolonais, tout en montrant la spécificité d'artistes comme les Carrache. Par ailleurs, il s'agit de montrer comment les œuvres bolonaises du *Trecento* sont érigées en chefs-d'œuvres par ces mêmes artistes qui leur succèdent dans l'histoire de l'art. Cette survivance esthétique, qui permet d'unifier l'histoire de l'école bolonaise sur plusieurs siècles, correspond chez Longhi à une vision romantique de l'histoire de l'art, sous-tendue par des continuités spirituelles. Tout en retraçant le parcours d'artistes bolonais majeurs dans l'histoire de l'art, Longhi cherche à établir des liens de continuité entre eux, en partant de l'art de la fin du Moyen-Âge. L'art et l'école des Carrache, au début du XVIIème siècle, représentent un moment majeur dans l'histoire de l'art bolonais. Un parallèle est établi entre Cimabue - qui est un artiste toscan - et l'art des Carrache. Longhi évoque à ce propos l'aspect dramatique et poétique de l'œuvre de Cimabue, que l'on peut retrouver dans l'œuvre des Carrache[245]. Ces derniers ne semblent pas vouloir, selon Longhi, établir une continuité directe avec les grands maîtres primitifs, comme Giotto par exemple[246]. Pour autant, il semble juste

[243] *Ibid.*, p. 193 : « Eppure a Bologna, dopo Vitale, costantemente alato, anche Simone, anche Cristoforo, anche il cosiddetto Jacopo Avanzi appartengono, nei momenti più felici, alla storia della buona pittura italiana. »
[244] *Ibid.*, p. 193 : « Quel doppio grado di naturalismo empirico e insieme di desinenza vagante, irrealistica, una rete di notazioni dirette per un lato e di fioriture di grafici lirismi per l'altro, non sono per l'appunto in nuce i due aspetti fondamentali del famoso gotico internazionale che tanto s'addentra nel Quattrocento italiano ? »
[245] *Ibid.*, p. 198-199.
[246] *Ibid.*, p. 199 : « O si diffida del fatto che i Carracci abbiano voluto assorbire dalla pittura precedente più ingredienti di quanti comunemente sembrino costituire una omogenea continuità di tradizione artistica [...]. »

d'imaginer que l'œuvre de Giotto fait partie de l'imaginaire visuel des Carrache. Les primitifs italiens, dès le *Seicento*, semblent faire partie d'une tradition picturale italienne. Pour Longhi, les Carrache ont contribué à préserver une « coutume esthétique italienne[247] », liée aux primitifs et à l'art antique. Si d'emblée Longhi évoque l'art antique, il semble que l'art des primitifs fassent partie intégrante de cette tradition picturale italienne.

Ce concept de tradition et de continuité sous-tend le texte, même s'il est plus explicite à partir des Carrache jusqu'à Canova, pour finir avec Giorgio Morandi. Ce texte, bien que peu analysé dans la littérature, est représentatif de la pensée du primitivisme chez Longhi. Il est à la fois construit sur des concepts clés dans la méthodologie longhienne, et est d'autre part l'un des premiers textes traitant directement des primitifs italiens dans un contexte académique. En effet, l'entrée de Longhi à l'Université de Bologne en 1934 en tant que professeur implique un contexte officiel. Il souhaite affirmer, par le biais de cette leçon inaugurale, l'ouverture d'une thématique nouvelle pour ses propres recherches mais également pour de potentiels étudiants. C'est aussi dans le cadre de la chaire d'histoire de l'art médiéval et moderne de l'université bolonaise que Longhi enseigne jusqu'en 1949, dans la continuité de son ancien professeur Pietro Toesca, marquant ainsi l'institutionnalisation académique de l'histoire de l'art médiéval en Italie[248].

2 - « Arte italiana e arte tedesca » (1941)

L'article « Arte italiana e arte tedesca » a été publié dans le volume *Romanità e Germanesimo*, au sein de la section consacrée aux beaux-arts[249]. Comme l'indique Giuliana Tomasella, cet ouvrage recueille les textes des conférences prononcées au Lyceum de Florence entre le mois de décembre 1940 et mai 1941[250]. Cette institution fondée au début du

---

[247] *Ibid.*, p. 202 : « Come dimenticare questo gran merito che tocca ai Carracci, di avere nella loro romantica epopea additato il modo di conservar vitale, in una atmosfera moderna, il costume estetico italiano, attraverso i due secoli più gravi per il principio di nazione ? »

[248] Nous renvoyons le lecteur à la chronologie biographique de Longhi établie dans le catalogue d'exposition *De Giotto à Caravage*, *op. cit.*, p. 16-21.

[249] Le texte est publié dans le volume 9 des *Opere complete*, *Arte italiana e arte tedesca con altre congiunture fra Italia ed Europa (1939-1969)*, 1979, p. 3.-21. Le volume original a été publié par la maison d'édition Sansoni, à Florence.

[250] Giuliana Tomasella, « 1941. Romanità e Germanesimo », in Marta Nezzo, Giuliana Tomasella (dir.), *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, s.l., Canova, 2013, p. 457-471.

XXème siècle est un lieu de rencontre géré par des femmes, mais ouvert à tous les citoyens, et a pour objectif l'émancipation des femmes, l'internationalisme et la paix entre les peuples. Ces textes ont été rassemblés par Jolanda De Blasi, écrivaine et responsable de la section littérature de ce club. Cette dernière affirme explicitement un grand enthousiasme envers le régime fasciste, toujours en place en 1941 en Italie. Ce volume a été publié sous l'égide du Ministère de l'Éducation nationale et du Ministère de la Culture populaire. L'initiative de ces conférences vise à concrétiser l'alliance, sur le plan culturel, entre l'Italie fasciste et l'Allemagne nazie, dont le lien diplomatique et politique s'était rendu officiel en 1938. L'aspect idéologique de ces textes est donc indéniable[251]. Le choix du titre, et notamment le concept de « Romanità », évoque le passé et le futur glorieux de Rome, considérée comme un mythe historique. Giuliana Tomasella montre également que, en 1941, l'Allemagne nazie semblait invincible, et devait imposer sa domination sur l'Europe entière. Giuseppe Bottai, chargé d'organiser ces conférences, affirme l'ambiguïté du projet. Il s'agit à la fois de renforcer le lien culturel entre l'Allemagne et l'Italie, tout en affirmant l'autonomie culturelle italienne[252]. Il s'agit de retracer l'histoire du lien entre la civilisation germanique et la civilisation latine. Cette construction de l'histoire, chez Bottai, joue sur les rapports d'hégémonie entre celle de Rome et celle du monde germanique, à partir de la fin du Moyen Âge. Par exemple, le binôme Cavour-Bismarck est mis en parallèle avec le duo Mussolini-Hitler. Ceci démontre la tradition et la continuité politico-culturelle entre les deux nations, dont l'origine se trouve dans le monde latin[253]. Ainsi, les différents textes portent sur des problématiques culturelles au sens large, cristallisant ce lien entre les deux pays, de la Renaissance à nos jours.

Parmi cet ensemble d'essais, le texte de Longhi aborde la question spécifique des arts, et du primat italien sur les autres territoires. Il définit d'abord l'art comme une production libre, fruit d'individualités créatrices, et exprime sa méfiance envers une vision idéologique de l'histoire de l'art, séparée par des différenciations territoriales et/ou raciales. Même si Longhi s'oppose explicitement aux lectures racistes de l'histoire de l'art, son essai s'inscrit dans la ligne directrice de ces conférences définie par Bottai : la revendication du primat

[251] *Ibid*., p. 457.
[252] *Ibid*., p. 458.
[253] *Ibid*., p. 461.

artistique italien, d'un point de vue culturel et non biologique. L'auteur définit trois axes de lecture pour l'essai de Longhi. Premièrement, Longhi reconnaît l'importance des artistes, compris comme des individualités créatrices, dans la continuité de Croce[254]. Deuxièmement, il affirme sa conviction que l'humanisme et la Renaissance sont demeurés étrangers à la culture allemande, en dépit d'échanges fructueux entre certains artistes. Enfin, il constate qu'en Allemagne, les artistes étaient fascinés par la technique en général, ce qui les oriente ainsi plutôt vers l'artisanat que vers l'art. La qualité de certains artistes allemands n'affecte pas, dans le texte de Longhi, l'affirmation d'une supériorité de l'art italien. Il traite dans une première partie la question du Moyen Âge, et affirme l'existence d'une langue commune entre l'aire germanique et la péninsule italienne, grâce à une essence romaine. Cette base commune ne peut être fondée sur les frontières nationales modernes. L'histoire de l'art témoignerait d'une communauté romano-gothique. À partir du XIIIème siècle, les langues locales commencent à se détacher du substrat commun. Durant cette période, se situe le maître de Naumburg, admiré par Longhi[255]. Le Trecento toscan n'a pas de contact avec l'Allemagne, de même que pendant la Renaissance. Comme nous l'avons dit plus haut, ces contacts se réduisent à des individualités ponctuelles, comme Dürer ou Holbein[256]. Par ailleurs, si nous sortons de la stricte période médiévale, le maniérisme et le baroque sont importés d'Italie en Allemagne, notamment l'esthétique de Bernin et de Borromini à travers le cas de l'architecte Neumann[257]. Longhi achève son intervention en évoquant le concept d'un « classicisme », considéré comme une preuve de la primauté artistique italienne en Europe. Il est à la fois un modèle artistique, et une manière de contenir l'irrationalité de l'art allemand[258].

François-René Martin, dans son article « "Estrema Tule". Sur une métaphore géographique chez Roberto Longhi », s'intéresse à l'utilisation, dans l'essai de Longhi « Arte italiana e arte tedesca », de la métaphore « estrema Tule »[259]. Cet article dépasse notre seule question des primitifs italiens dans la pensée de Longhi, puisqu'il traite de l'exemple de

[254] *Ibid*., p. 465.
[255] *Ibid*., p. 466.
[256] *Ibid*., p. 467.
[257] *Ibid*.
[258] *Ibid*., p. 468.
[259] François-René Martin, « "Estrema Tule". Sur une métaphore géographique chez Roberto Longhi », *Predella journal of visual arts*, n° 36, 2014, p. 151-159.

Grünewald. Pour autant, François-René Martin met au jour des concepts applicables à notre sujet. L'irrationalisme et l'expressivité, caractéristiques propres, en théorie, à l'art allemand, trouvent en réalité ses correspondants en Italie, comme Lorenzo Lotto par exemple. L'esthétique de Grünewald cristallise cette interprétation de l'art allemand, teintée de nationalisme[260]. Tule désigne, dans la pensée romaine antique, un royaume mythique et lointain, « la limite septentrionale du monde connu[261] ». Cette terre est aussi mystérieuse et inaccessible.

> « Autant qu'une terre inaccessible, Thulé sera le symbole d'un lieu habité par des créatures d'une grande beauté, vivant une haute existence, souveraines dans leur con! - nement et leur éloignement extrêmes. L'image de Thulé engage ainsi étrangeté, éloignement, sauvagerie, mais aussi l'extraction supérieure de ses habitants, et même leur ardente beauté.[262] »

La peinture allemande de la Renaissance est associée à ce monde, en tension entre une beauté sublime et une étrangeté inconnue.

> « Ainsi, les créations de Grünewald pouvaient représenter pour Longhi une sorte de terre de Thulé pour l'art [...] ; elles correspondaient, dans leur radicalité, au lieu le plus reculé, le plus froid et inaccessible de l'art allemand. La proximité stylistique était paradoxalement signifiée par la distance géographique. Dans l'imaginaire longhien, les artistes les plus singuliers étaient des voyageurs stylistiques, les œuvres les plus excentriques d'un point de vue formel procédaient de longues et périlleuses expéditions fictives [...].[263] »

En donnant à Grünewald l'image d'un artiste mystique et romantique, indifférent aux séductions de l'art italiens, Longhi s'aligne sur une vision présente chez certains historiens de l'art proches des nazis, comme Wilhelm Pinder ou Walter-Karl Zülch. « Si Longhi pouvait difficilement ignorer cette image de Grünewald qui s'était imposée en Allemagne dans l'entre-deux-guerres [...], il ne semble pas s'être arrêté, dans ses lectures, sur les constructions les plus compromises.[264] »

---

[260] *Ibid*., p. 151.
[261] *Ibid*., p. 154.
[262] *Ibid*.
[263] *Ibid*., p. 154-155.
[264] *Ibid*., p. 155.

Dans cette perspective, même si Longhi n'adhère pas aux constructions essentialistes et nationalistes de l'histoire de l'art, sa lecture des primitifs italiens vise à affirmer le primat artistique italien. L'objectif nationaliste est bien présent dans sa pensée. Pour l'analyse de l'article « Arte italiana e arte tedesca », nous nous concentrons sur la partie dédiée au Moyen Âge. Cependant, le texte se prolonge jusqu'à l'art du XXème siècle, et nécessiterait une analyse approfondie.

Longhi débute son texte en affirmant d'emblée une vision romantique et spiritualiste de l'histoire de l'art. Pour lui, l'histoire de l'art repose, dans le cadre de cet exemple des liens entre art allemand et art italien, sur une transmission des esprits. Cette transmission spirituelle expliquerait la persistance de certaines caractéristiques esthétiques dans un art local, régional et ensuite national[265]. L'art serait un prélude à la nation, et contiendrait en germes une identité nationale définie[266]. Il existe, pour Longhi, dès la fin du Moyen Âge, une absorption culturelle de la culture latine vers la culture germanique. D'une part, le monde germanique crée un style « barbarico », tandis que le monde latin met en avant une forme de classicisme [267]. Le langage classique, venu de l'Antiquité, possède une unité spirituelle qui se métamorphose. Dans le même temps, l'art « barbarico » et l'art classique coexistent[268]. Le maître de Naumburg, sculpteur allemand du Duecento, est selon Longhi l'un des sculpteurs les plus novateurs de son temps. Il est considéré comme un symbole national, au même titre que Giotto en Italie. Le langage artistique du maître de Naumburg est à la fois grandiose et naturaliste[269].

---

[265] Roberto Longhi, « Arte italiana e arte tedesca », in *Arte italiana e arte tedesca con altre congiunture fra Italia ed Europa (1939-1969)*, vol. 9, Florence, Sansoni, 1979, p. 3 : « E non si vuol negare, posto che l'arte cresce soprattutto sull'arte, che questa trasmissione di spiriti trovi talora certe sue facilitazioni e quasi comodità maggiori entro certi limiti di luogo : donde l'impulso ad ascrivere stabilmente ad una zona geografica e magari geopolitica, il persistere di taluni aspetti in un'arte che tosto si corre a chiamar locale, regionale, nazionale. »

[266] *Ibid*., p. 4 : « L'arte sarebbe nazione senza neanche prender coscienza storica di essa. »

[267] *Ibid*., p. 4-5 : « È infatti impossibile non riconoscere che quando l'occidente si esprime in figura nel primo grande nucleo creativo della cultura "carolingia", le genti germaniche hanno già trasmesso e confidato il messaggio più puramente "barbarico" ad altri gruppi, persino d'altra stirpe, per esempio a quei folli miniatori che furono i monaci irlandesi ; ed esse invece parteggiano ormai, strenuamente, per la civiltà tardo-romana o, se si vuole, proto-romanica e, insomma, parlano in arte un primo neo-latino. »

[268] *Ibid*., p. 6 : « [...] ma senza mai dimenticare che la coesistenza, lì accanto, di creazioni che invece che sul barbarico stringono sul classico, denuncia trattarsi pur sempre di inclinazioni singole, personali, entro l'unità spirituale amplissima della lingua antica che si trasforma e segue quel suo lunghissimo patetico cammino. »

[269] *Ibid*., p. 7-8 : « Ma non basta : che sùbito accanto, ancora in Germania, scoppia, per dir così, il genio del cosidetto "Maestro di Naumburg" ; forse il più grande, certo il più nuovo scultore del Duecento. Che una persona di tanta statura non sia tuttavia divenuta, e già *ab antiquo*, un idolo nazionale come per noi un Giotto (cui del resto i tedeschi d'oggi non mancano di ragguargliarla, e con piena ragione) non è da spiegarsi che con la mancanza di una precisa coscienza linguistica differenziata ancora nel tardo Duecento.

Longhi évoque également des notions historiques complexes comme la définition du roma, du gothique, ou encore de l'esprit médiéval, expression répétée à plusieurs reprises dans le texte. Nous n'avons pas les capacités linguistiques pour comprendre toutes les subtilités de la pensée longhienne, à la fois si complexe et si riche. Pour autant, nous pouvons dire que ce texte cristallise plusieurs idées longhiennes sur l'art de la fin du Moyen Âge et sur les primitifs, à la fois italiens et allemands. La volonté de mettre en avant l'art italien, au détriment de l'art allemand, qui s'inspire du langage romain, s'inscrit bien dans une lecture nationaliste de l'histoire de l'art. En nuançant son propos, Longhi participe à la mise en avant de l'art des primitifs, compris comme des catalyseurs de l'identité nationale italienne.

3 - « Giudizio sul Duecento » (1948)

Comme nous l'avons dit en introduction, ce texte est notre dernier exemple, choisi pour sa pertinence quant à notre problématique sur la pensée primitiviste et nationaliste de Longhi[270]. Écrit en 1938-1939, deux ans après la grande « Mostra giottesca » de 1937, organisée à Florence, ce long texte est un commentaire de l'exposition, que Longhi ne publie que dix ans après, en 1948. Le texte d'une cinquantaine de pages a été publié dans la revue *Proporzioni*. Ce texte est d'une grande complexité, à la fois linguistique, historiographique et idéologique.

Alessio Monciatti, dans son ouvrage *Alle origini dell'arte nostra : la mostra giottesca del 1937 a Firenze*, propose une analyse de l'exposition sur Giotto et de sa réception critique et historiographique[271]. L'auteur étudie le texte de Longhi comme un élément majeur pour comprendre les enjeux critiques de l'exposition. La première partie du texte est consacré à l'exposition, et est suivie d'un *Corollario*, rédigé en 1947. Pour Alessio Monciatti, ce texte est important d'un point de vue historiographique car Longhi reconsidère la position de l'art

---

Eppure sentiamo tutti che il Maestro di Naumburg non è più un neolatino. Paragonarlo con Giotto può valere soltanto per la scala della grandezza, ma egli parla una lingua ormai diversa, da lui stesso inventata e di una tale inedita aderenza a un naturale schietto e grandioso da cader fuori del tempo e far pensare al Velazquez, a Louis le Nain. »

[270] Roberto Longhi, « Giudizio sul Duecento », in *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale (1939-1970)*, vol. 7, Florence, Sansoni, 1974, p. 1-53.

[271] Alessio Monciatti, *Alle origini dell'arte nostra : la mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Milan, Il Saggiatore, 2010, 328 pages. Nous indiquons au lecteur que nous avons utilisé la version numérique de cet ouvrage. La pagination peut donc être différente sur la version manuscrite.

byzantin pour les origines de la peinture italienne[272]. Par ailleurs, il étudie également la manière dont l'art du XIIIème siècle peut, selon certains aspects, être à l'origine de l'art italien. Les lectures idéologiques de l'art italien, contemporaines de Longhi, condamnent une « corruption » de l'art national par des apports esthétiques étrangers[273]. Le rôle de Giotto est ainsi prépondérant pour déterminer les origines de la peinture italienne. Selon ce que nous avons compris du texte de Monciatti, Longhi refuse l'influence byzantine sur l'art italien du Duecento[274].

Longhi débute son texte par un remerciement à Pietro Toesca, pour son enseignement en art médiéval. Il s'agit pour l'auteur de reconsidérer certains points de réflexion évoqués dans le catalogue officiel de l'exposition, publié en 1943. Il souhaite déterminer les courants artistiques auxquels ont appartenu Cimabue et Giotto, et réfléchir à la notion de « chef-d'œuvre » du XIIIème siècle[275]. Le cœur même de la problématique de Longhi est critique : peut-on émettre un jugement esthétique sur l'art italien du Duecento ?[276] De même, l'idée selon laquelle l'art du XIIIème siècle à la forme la plus pure dans le domaine de l'art religieux italien est aussi un problème critique[277]. L'art du Duecento, pour Longhi, s'apparente plutôt à l'art roman, et refuse l'apport des arts dit « balkaniques », ou « gréco-asiatiques »[278]. Le texte présente également, au-delà de notre problématique sur les

[272] *Ibid*., p. 150.
[273] *Ibid*., p. 151.
[274] *Ibid*., p. 156.
[275] Roberto Longhi, « Giudizio sul Duecento », in *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale (1939-1970)*, vol. 7, Florence, Sansoni, 1974, p. 1 : « I capolavori, dunque, del Duecento pittorico. Dove sono e quanti sono ? Almeno novanta a giudicare dal numero degli esposti nelle prime sale della mostra ; e sarebbe già un bel mazzetto per un secolo di pittura così remoto : una volta messe in conto le tante diminuzioni recate dal tempo e dagli uomini e la forzata assenza dei non carreggiabili affreschi. Ma si tratta proprio, e costantemente, di capolavori ? »
[276] *Ibid*., p. 2 : « Se il critico d'arte comincia dove finisce il perito calligrafo, non sarà tempo, insomma, di sostituire al fervore archeologico, tanto puro da essere incolpevole, il metro di un giudizio schietto sui valori del Duecento pittorico ? »
[277] *Ibid*. : « Ma che uno fra essi venga a dirci che le opere del nostro Duecento sono "la più interessante e pura forma della pittura religiosa in Italia" può annunziare subito con che sodezza sia stato impostato il problema critico. »
[278] *Ibid*., p. 4 : « Romanica è anche la spiegazione che talora si legge di artisti la cui nazione italica è accertata, come la famiglia milanese-lucchese dei Berlinghieri o il Pietro spoletino del *Crocefisso* di Campi o il gruppo "guidesco" di Siena ; ma se pure qualche impulso "romanico" fu da prima in costoro, nessun dubbio che al tócco degli invasori artigiani "greci" o addirittura "balcanici" e "greco-asiatici", sui primi del Duecento, sopraffatti culturalmente da codesta grammatica metallizzata, ora classicista, ora geroglificamente decorativa, tali impulsi si stecchiscono inceneriti e si riducono a gergo arbitrario e gratuito. »

primitifs, un enjeu sur l'art byzantin. Nous ne sommes cependant pas parvenus à décrypter la pensée de Longhi[279].

Le texte de Longhi souligne également une tension entre l'art gothique et l'art roman, ainsi que les spécificités de ces deux styles. Il interroge la manière dont les artistes du XIIIème siècle, en Italie et en France, se réapproprient le style antique et byzantin, afin de créer une nouvelle esthétique complexe. Dans la première partie, il s'attache plutôt à une description matérielle des œuvres exposées en 1937. Il utilise, à propos de l'œuvre de Cimabue, le concept de « latinità », affirmant ainsi le caractère national de cette figure artistique majeure[280]. Longhi remarque également la réappropriation, par les primitifs italiens, d'un art byzantin, ou du moins oriental.

Dans la seconde partie du texte, intitulée *Corollario*, Longhi justifie la publication une dizaine d'années après l'écriture de l'essai en 1938-1939. Il estime que cet article est utile aux générations de chercheurs et d'étudiants. Il revient par ailleurs sur cette question du statut de l'art byzantin, central dans son essai de 1938. La dernière partie de l'article consiste en une description de plusieurs œuvres exposées en 1937, à travers laquelle Longhi exprime la dimension nationale de certains objets.

Le « Giudizio sul Duecento » est sans doute l'un des textes les plus représentatifs de la complexité de la pensée longhienne, et de la conception nationaliste des primitifs italiens. Même si Longhi n'exprime que subtilement cette lecture nationaliste, nous la percevons dans ce texte riche et poétique.

[279] Le texte de Longhi, au prisme d'une historiographie de l'art byzantin, est analysé dans l'ouvrage suivant : Massimo Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia : tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Naples, Liguori, coll. « Nuovo Medioevo », 2003, 472 pages.

[280] Roberto Longhi, « Giudizio sul Duecento », *op. cit.*, p. 14 : « Ché, senza dubbio, dovette agitarsi intorno a Cimabue un'aura di commozione ineffabile ; se, in confronto a Duccio che, pure creato di Cimabue, si presentava a Firenze nell' '85 con l'eleganza di un aulico maestro costantinopolitano e in più il leggero tremito del gotico parigino, il mondo di Cimabue pareva scavare più in profondo nei sensi remoti della latinità o almeno di ciò che si credeva ancor tale. »

b) Les primitifs dans la pensée de Longhi : deux exemples d'expositions

L'importance des primitifs de la fin du Moyen Âge dans la pensée et l'œuvre de Roberto Longhi ne se réduit pas au grand nombre d'ouvrages et d'articles écrits à ce sujet. En effet, au-delà des ouvrages que nous avons pu étudier dans la partie précédente, Longhi a écrit, de manière prolifique, sur l'art du Trecento italien, entre autres. Ses ouvrages et articles, publiés dans diverses revues italiennes, peuvent porter sur des sujets thématiques, ou bien sur des cas d'artistes jugés emblématiques par le critique. La pensée de Longhi sur le primitivisme s'élargit donc à la pratique de l'exposition temporaire, qu'il exerce tout particulièrement à la fin de sa vie, à partir des années 1950. Nous étudierons deux expositions temporaires comme exemples, qui s'inscrivent dans une continuité culturelle. Comme le montre le très bel ouvrage dirigé par Enrico Castelnuovo et Alessio Monciatti, de grandes expositions sur l'art de la fin du Moyen-Âge et de la Renaissance italiennes ont lieu, dès l'entre-deux-guerres. Nous pensons à la « Mostra giottesca », organisée à Florence en 1937, à l'exposition intitulée « Gotico e Rinascimento in Piemonte » en 1938-1939, ou encore la « Mostra della scultura pisana del Trecento », qui s'est tenu à Pise en 1946-1947[281]. La revendication d'une culture nationale, par la mise en avant de l'art du Trecento et de la Renaissance, se poursuit donc après la Seconde Guerre mondiale.

Les deux cas que nous présentons ici sont représentatifs, selon nous, de la réflexion conceptuelle que mène Longhi, dans les dernières années de sa carrière, sur les primitifs du Duecento et du Trecento italiens. La première exposition que nous avons choisi comme exemple s'intitule « Mostra della pittura bolognese del Trecento », qui s'est tenue à la Pinacothèque nationale de Bologne, de mai à juillet 1950[282]. Cette exposition ne comprend que des œuvres allant de la fin du Duecento jusqu'au début du Quattrocento, uniquement de l'école bolonaise. Cette exposition a été plusieurs fois citées comme exemple représentatif de

[281] Enrico Castelnuovo, Alessio Monciatti, *Medioevo/Medioevi : un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pise, Edizioni della Normale, 2008, 605 pages. De très beaux essais sont consacrés à ces trois expositions, parmi d'autres exemples, notamment français.

[282] Nous indiquons la référence du guide fourni pour cette exposition, dont Longhi a écrit la préface : Roberto Longhi, *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, cat. expo., Bologne, Pinacothèque nationale (mai-juillet 1950), s.l., s.n., 1982, 70 pages. Ce texte se trouve également publié dans le volume 6 des *Opere complete* :
Roberto Longhi, *Lavori in Valpadana dal Trecento al Primo Cinquecento (1934-1964)*, vol. 6, Florence, Sansoni, 1973, p. 155-187. Moins qu'un véritable catalogue, cet ouvrage est un livret, un guide d'aide à la compréhension du propos de l'exposition. Il est composé de la préface de Longhi ainsi que de la liste desœuvres exposées.

la pensée primitiviste de Longhi dans un certain nombre d'articles et d'ouvrages que nous avons pu consulter lors de nos recherches, mais n'a en revanche - du moins pas à notre connaissance - jamais fait l'objet d'une étude en particulier. C'est ce que nous nous attacherons à faire ici, en prenant soin de nous concentrer sur ce que nous avons compris de la petite préface écrite par Longhi. Le deuxième exemple d'exposition que nous avons choisi de traiter s'intitule « Arte lombarda dai Visconti agli Sforza », présentée en 1958 à Milan. Cet événement a déjà fait l'objet d'un long article de Tiziana Barbavara di Gravellona[283]. Nous voulions tout de même mentionner l'importance de cette exposition dans la pensée primitiviste de Longhi, dont il est le commissaire.

1 - « Mostra della pittura bolognese del Trecento » (*Bologne, 1950)*

Avant de présenter ce que nous avons compris de la préface écrite par Longhi dans le catalogue de l'exposition, nous souhaitions tout d'abord donner quelques détails concernant l'organisation de l'événement en lui-même. Organisée au printemps 1950, du mois de mai à juillet plus précisément, à la Pinacothèque nationale de Bologne, cette exposition est un événement plutôt conséquent pour l'immédiate après-guerre. En effet, cette période est marquée, pour l'Italie mais également pour toute l'Europe, par de grandes difficultés liées aux destructions et aux nombreux traumatismes causés par Seconde Guerre mondiale, et l'instauration d'un nouveau régime politique. Quoiqu'il en soit, Roberto Longhi est le directeur du comité technique de l'exposition. Il retrouve ainsi Bologne où il a été professeur d'histoire de l'art médiéval, à l'Université, de 1934 à 1949[284]. Dans les premières pages du livret, une liste de tous les acteurs ayant collaboré à l'organisation aussi bien technique que scientifique de l'exposition est présentée, et nous en constatons de fait l'ampleur. Le nombre de collaborateurs, aussi bien des professeurs d'université que du personnel administratif ou technique, est en effet très important.

[283] Tiziana Barbavara Di Gravellona, « *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (Milano 1958) », in Enrico Castelnuovo, Alessio Monciatti (dir.), *Medioevo/Medioevi : un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pise, Edizioni della Normale, 2008, p. 253-299.

[284] Voir la chronologie de la biographie de Roberto Longhi, présentée dans le catalogue d'exposition suivant : Maria Cristina Bandera, Mina Gregori (dir.), *De Giotto à Caravage : les passions de Roberto Longhi*, cat. expo., Paris, Musée Jacquemart-André (27 mars-20 juillet 2015), Paris, Culturespaces, 2014, p. 16-21.

Dans un court texte de remerciement écrit par A. Sorrentino, directeur des affaires culturelles de la région de Bologne[285], il est souligné la continuité entre les recherches menées par Longhi sur l'histoire de l'art du Trecento italien durant l'entre-deux-guerres, surtout à partir de sa prise de fonction à la chaire d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Bologne en 1934[286], et la présente exposition qui semble concrétiser cette longue réflexion sur les primitifs italiens. Cette idée de continuité est confirmée par Mina Gregori, qui mentionne l'importance de la leçon inaugurale prononcée par Longhi en 1934 à Bologne, texte que nous avons étudié précédemment dans ce mémoire. L'auteur souligne que « cette réflexion trouverait son accomplissement dans la *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, organisée en 1950 à la Pinacoteca Nazionale de Bologne, pour laquelle s'assurerait la collaboration de spécialistes tels que Gian Carlo Cavalli, Cesare Brandi et Francesco Arcangeli[287] » - d'éminents historiens de l'art et professionnels de la culture. Maria Cristina Bandera confirme cette idée, dans le même catalogue consacré à Roberto Longhi[288]. Pour revenir au court texte d'introduction, placé juste avant la préface de Longhi, Sorrentino évoque la volonté, dès 1940, d'organiser cette exposition, sans succès en raison de la guerre et des difficultés financières[289]. La réalisation de cette exposition a donc été reportée à l'année 1949, malgré les problématiques inhérentes à l'immédiate après-guerre en Italie. C'est à l'initiative de Fernando Ghedini, défini comme professeur dans le texte, qu'un comité technique, présidé par Roberto Longhi et composé des « meilleurs chercheurs bolonais », est créé à cette date[290]. L'auteur souligne en effet les difficultés financières auxquelles le Comité a dû faire face pour le prêt des œuvres, lesquelles se trouvent « aux quatre coins du monde[291] ». Cette information nous permet de comprendre l'importance toute particulière que revêt

[285] Roberto Longhi, *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, *op. cit.*, p. 7-8.
[286] Introduction rédigée par A. Sorrentino, *ibid.*, p. 7 : « Fin dal 1935, salendo alla cattedra di storia dell'arte nell'Università di Bologna, il prof. Roberto Longhi auspicava nella sua prolusione una adunata delle creazioni disperse dei pittori bolognesi del Trecento. »
[287] Mina Gregori, « Caravage dans le parcours critique de Roberto Longhi », in Maria Cristina Bandera, Mina Gregori (dir.), *De Giotto à Caravage : les passions de Roberto Longhi*, *op. cit.*, p. 27.
[288] Maria Cristina Bandera, « Quittant le passé pour le futur », in Maria Cristina Bandera, Mina Gregori (dir.), *De Giotto à Caravage : les passions de Roberto Longhi*, *op. cit.*, p. 35.
[289] Introduction rédigée par A. Sorrentino, *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, *op. cit.*, p. 7 : « Nel 1940 il sottoscritto faceva sua questa aspirazione e in una importante riunione tenuta in Comune ne proponeva l'attuazione. Sopraggiunse la guerra e la realizzazione non fu più possibile. »
[290] *Ibid.* : « Nel 1949 la benemerita Associazione "Francesco Francia" presieduta dal prof. Fernando Ghedini raccoglieva la proposta : sorse così un Comitato Tecnico esecutivo presieduto dal prof. Roberto Longhi e composto dai migliori studiosi bolognesi. »
[291] *Ibid.* : « Insormontabili sembravano le difficoltà finanziarie perché le opere dovevano giungere da ogni parte del mondo e perchè, fu doloroso constatarlo, il Comitato promotore non trovò quella rispondenza e comprensione che era lecito sperare nella città famosa per il suo Studio. »

cette exposition. Elle est en effet le fruit concret de plusieurs années de recherches, menées par Roberto Longhi entre autres sur l'art de la fin du Moyen-Âge italien, depuis le début de l'entre-deux-guerres. Adolfo Venturi et Pietro Toesca avaient même déjà commencé leurs recherches sur ce sujet avant la Première Guerre mondiale[292]. Ainsi, cette exposition illustre les résultats de recherches relativement récentes, dans un contexte de reconstruction, au lendemain de l'armistice en 1945. Les remerciements s'adressent au ministre de l'Instruction Publique, « guide d'une grande sagesse et à qui l'on doit le contenu scientifique de l'exposition », ainsi qu'à d'autres acteurs majeurs comme des professeurs d'universités ou du personnel administratif de la ville de Bologne[293]. L'ampleur et l'importance de l'exposition est enfin soulignée par Sorrentino à la fin du texte, par le remerciement des différents collectionneurs privés sollicités, afin de rassembler le corpus d'œuvres souhaité[294]. Nous pouvons déduire de ces quelques lignes, placées en introduction du livret de l'exposition, toute la complexité de l'organisation d'une telle exposition, liée au contexte d'après-guerre. Par ailleurs, cet événement semble être l'un des plus majeurs dans la vie culturelle italienne de l'immédiate après-guerre.

La préface écrite par Roberto Longhi, d'une quinzaine de pages, vise à expliquer le plan, le contenu de l'exposition - les œuvres en elles-mêmes -, ainsi que le propos scientifique qui structure le corpus[295]. Nous insistons sur le fait que nous avons surtout cherché à dégager les lignes directrices, les thématiques majeures de la pensée de Longhi, et en aucun cas de traduire mot à mot cette préface. Nos capacités linguistiques en italien ne le permettent pas. A propos de ce texte, Daniele Benati insiste sur la démarche de Longhi et le caractère novateur de sa recherche.

---

[292] Adolfo Venturi commence à publier sa monumentale *Storia dell'arte italiana* en 1901, et publie les volumes 4 et 5, respectivement intitulés *La scultura del Trecento e le sue origini* (1906) et *La pittura del Trecento e le sue origini* (1907). Pietro Toesca publie son ouvrage *La pittura e la miniatura nella Lombardia* (Milan, 1912).

[293] Introduction rédigée par A. Sorrentino, *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, *op. cit.*, p. 7 : « Mi è grato ringraziare innanzi tutti il Ministero della Pubblica Istruzione, che ci è stato guide sapiente e a cui si deve il piano scientifico dell'esposizione ; il prof. Fernando Ghedini, animatore della Mostra ; il munifico Dott. Gerasmo Messinis, uno straniero che ama l'arte e che ama l'Italia come una seconda patria ; gli Enti locali che hanno contribuito e coadiuvato, fra i quali si sono segnalati il Comune di Bologna, l'Ente Provinciale per il Turismo, l'Amministrazione Provinciale, la Camera di Commercio, la Cassa di Risparmio. »

[294] *Ibid.*, p. 8 : « La nostra gratitudine va anche ai [...] privati collezionisti, che ci hanno concesso il prestito delle opere. »

[295] Roberto Longhi, *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, *op. cit.*, p. 11-24.

« Dans le mince catalogue de cette dernière, composé d'une riche introduction et de la simple liste des œuvres exposées, Longhi proposait à nouveau sa brillante reconstruction de l'épopée du gothique local, [...] et qui guiderait le réaménagement de la Pinacoteca Nazionale de Bologne, souhaité à la fin des années soixante par Gnudi. Seules de nouvelles découvertes documentaires la démentiraient en partie ; mais la remise en valeur du *trecento* bolonais, opérée par Longhi, comme celle de bien d'autres épisodes de l'art émilien, demeure un mérite que nul ne peut lui contester.[296] »

Cesare Gnudi, également historien de l'art, est alors directeur de la Pinacothèque nationale de Bologne. Daniele Benati souligne donc l'aspect novateur des recherches de Longhi, qui participent au réaménagement muséal et à la construction de nouveaux parcours muséographiques au lendemain de la guerre. La pensée de Longhi sur les primitifs italiens, et plus spécifiquement sur les peintres émiliens du Trecento depuis le début des années 1930, marque ainsi un tournant historiographique pour l'histoire de l'art et pour l'histoire du primitivisme.

Au début de son introduction, Roberto Longhi déplore le manque, dans l'histoire de l'art, d'une étude approfondie du Trecento italien, qui dépasserait la seule figure de Giotto. Il mentionne notamment l'historien de l'art Jacob Burckhardt, éminent représentant de l'École de Berlin en histoire de l'art au milieu du XIXème siècle - avec Waagen ou encore Rumohr -, dont Longhi connaît très bien l'œuvre. Il affirme cependant que Burckhardt déprécie l'art du Trecento italien, et n'y prête pas d'intérêt spécifique[297]. Cette image négative perdure dans l'histoire de l'art, et explique ainsi ce désintérêt et ce manque d'étude consacrée aux primitifs italiens du Trecento. Le prestige de l'œuvre de Burckhardt dans l'historiographie accentue par ailleurs ce manque, puisque ce dernier traite essentiellement, dans ses écrits, de l'art de la Renaissance. Mais, comme l'affirme Longhi, qui souhaite dépasser d'une certaine manière la tradition philologique du XIXème siècle, les études menées durant les années 1920 et 1930

[296] Daniele Benati, « De l'*Officina ferrarese* (1934) à la *Mostra della pittura bolognese del '300* (1950) », in Maria Cristina Bandera, Mina Gregori (dir.), *De Giotto à Caravage : les passions de Roberto Longhi*, *op. cit.*, p. 69.

[297] Roberto Longhi, *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, *op. cit.*, p. 11 : « Quasi cent'anni fa, nel 1855, in quel suo "Cicerone" che intendeva fornire una sobria e durevole traccia per bene gustare le opere d'arte d'Italia, Jacob Burckhardt cancellò fin l'ultimo segno delle pretese di Bologna dotta a un proprio e particolare "Trecento", affermando che, in quel secolo, "apparentemente indipendenti da Giotto rimasero solo gli inabili" e fra questi soprattutto i bolognesi "spaventosamente maldestri e insignificanti" ; dei quali anzi, se posti a Firenze, "non sarebbe neppure il caso di parlare". »

créent une rupture dans la perception des primitifs italiens. Des travaux ont en effet été réalisés par des conservateurs, des restaurateurs, des professionnels de la culture, afin de modifier l'image de l'art des primitifs du Trecento italien[298]. Longhi affirme explicitement que « l'urgence de cette exposition » est liée à ces travaux récents - y compris ses propres études -, majeurs pour l'histoire de l'histoire de l'art. La naissance d'un intérêt pour les primitifs du Trecento italien est aussi dû à cet esprit du temps de l'entre-deux-guerres, période de grands bouleversements et en proie à une quête des origines, aussi bien nationales, culturelles, qu'anthropologiques. Ce tournant dans l'histoire de l'art marque par ailleurs, selon Longhi, un gain pour la culture italienne, qui puise ses sources originelles dans le Moyen-Âge[299]. Il s'agit de montrer concrètement les racines artistiques italiennes, l'essence identitaire d'une nation présente dès l'époque médiévale. L'intérêt donné aux primitifs italiens revêt donc un caractère culturel, national, identitaire, comme c'est le cas dans d'autres pays européens à cette époque - la France ou l'Allemagne notamment.

Le corpus de l'exposition s'étend de la fin du Duecento au début du Quattrocento, et se centre plus particulièrement sur l'école bolonaise du Trecento italien. Longhi mentionne dans son texte l'impossibilité d'exposer des éléments d'architecture romane, puisque ceux-ci se trouvent encore en place sur les cathédrales. Pour autant, ces monuments sont représentatifs de la « nouvelle culture bolonaise[300] ». L'exposition se concentre donc sur le gothique qu'il qualifie, d'une manière poétique, d'un « esprit visionnaire et surréaliste[301] ». Dans une démarche d'analyse concrète et matérielle des œuvres exposées, dans la continuité du *connoisseurship* et du formalisme, Longhi décrit précisément quelques objets, en les

[298] Roberto Longhi, *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, *op. cit.*, p. 11 : « Ma gli ultimi venticinque anni di studi, preceduti dall'umile, proficuo lavoro dei cercatori locali di documenti e bene fiancheggiati dalle provvidenze conservative e restitutive sulle opere più sfigurate da restauri singolarmente insidiosi, o su quelle bisognevoli, per poter durare, di operazioni anche più radicali (ciò che è avvenuto con il distacco del ciclo murale di Mezzaratta e degli altri affreschi bellissimi, or ora riscoperti in San Giacomo maggiore) hanno mutato il metro del giudizio sul Trecento bolognese, ponendo con sempre maggiore chiarezza la opportunità e, infine, l'urgenza di questa Mostra. »

[299] *Ibid.*, p. 11 : « Dalla presentazione odierna di circa centottanta numeri tra pittura e miniatura, i valori schietti di un'arte certamente locale, non già provinciale, dovrebbero meglio spiegarsi ed entrare stabilmente nel circolo della cultura che più ci sta a cuore, quella degli italiani. »

[300] *Ibid.*, p. 12 : « Alcuni e non tutti, perchè, ad esempio, non era già possibile esporre in massa il "romanico", rappreso nelle pietre figurate delle cattedrali emiliane ; ma che fu pure il fondamento più sicuro della nuova cultura bolognese sele permise di scavalcare, quasi, il dato giottesco o di riconciliarlo con quell'aspetto più antico. »

[301] *Ibid.* : « Il visitatore vedrà invece da vicino quel capolavoro, così poco noto, che è il Piviale inglese di San Domenico ; giunto, ancora nel '200 ad offrire ai nostrani un vasto, inedito repertorio di argomenti sacri, vergati secondo lo spirito visionario e irrealistico del "gotico" nato in Francia [...]. »

mentionnant par leur titre ou par des éléments formels caractéristiques. C'est le cas, par exemple, lorsqu'il commente les enluminures, aussi appelées « miniatures » en italien. Lorsque Longhi évoque « la miniature bolonaise[302] », il définit ces petites peintures ornementales des livres et manuscrits anciens. La présence d'enluminures indique aussi le souhait de présenter tous types de travaux artistiques liés au Duecento et au Trecento italiens, et d'élargir le point de vue. Il cite notamment un exemplaire de la Bible venu de Paris, ou encore un psautier de l'Université de Bologne, dont Longhi souligne dans le texte la « vivacité narrative[303] » et celle des couleurs. De grands peintres du Trecento italien sont exposés, comme Vitale da Bologna - que Longhi a contribué à faire connaître dans l'histoire de l'art -, Francesco de'Bavosi ou encore Giovanni da Modena. Certaines œuvres exposées ont été attribuées par Longhi lui-même à certains artistes.

Il insiste sur la figure de Vitale da Bologna, peintre bolonais du Trecento, que Longhi estime représentatif de l'école bolonaise[304]. L'étude de cette figure est majeure dans la pensée longhienne du primitivisme, puisque cette préface contient une comparaison passionnante avec l'art de la Renaissance nordique, et notamment le peintre Matthias Grünewald[305]. François-René Martin a étudié cette question du parallèle entre l'art allemand et l'art italien du Cinquecento dans un article intitulé « "Estrema Tule". Sur une métaphore géographique chez Roberto Longhi », publié dans la revue *Predella*[306]. L'auteur affirme que, dès la publication de son essai *Arte italiana e arte tedesca*, publié en 1941 dans la revue *Le Arti*, Roberto Longhi dresse déjà des rapprochements « entre quelques Italiens singuliers et le maître d'Issenheim[307] ». Parmi ceux que cite François-René Martin dans son article, nous

[302] *Ibid.* : « Erano vicini i giorni in cui la miniatura bolognese (già viva in pieno Duecento [...]) avrebbe visto le carte del giovane Franco "ridere più" di quelle dell'anziano Oderisi. »
[303] *Ibid.* : « Gli esempi miniati qui esposti, a cavaliere fra i due secoli, come i famosi corali del Museo Civico, la Bibbia venuta da Parigi o il Salterio della Università di Bologna, sembrano suggerire soltanto che a un modo drammatico di vecchio latino in crisi, simile a quello parlato da Cimabue, un altro ne succedette a Bologna, più strettamente bizantineggiante nei suoi inizi, ma presto in grado di rianimare quello stringato classicismo in vivacità di narrazione e in nuovo fulgore coloristico. »
[304] *Ibid.*, p. 13 : « Vitale stabilisce una nuova fisionomia poetica, non per Bologna soltanto ma, ove si eccettui Venezia-città, quasi per tutto il Trecento padano. »
[305] *Ibid.* : « Per la prima fase, intanto, vi è lo straordinario "San Giorgio" di una raccolta privata di Amsterdam, proposto dal Dott. Gronau per il nome del maestro, del quale infatti reca la sigla completa e facilmente solubile : *Vitalis*. Favola tra arcana e selvaggia da precorrere le follie eteroclite di tanti maestri nordici, dai Boemi del Trecento fino a Mattia Grünewald. »
[306] François-René Martin, « "Estrema Tule". Sur une métaphore géographique chez Roberto Longhi », *Predella journal of visual arts*, n° 36, 2014, p. 151-159.
[307] *Ibid.*, p. 151.

retrouvons Piero di Cosimo, Filippino, Amico Aspertini ou encore Lorenzo Lotto. Ces artistes italiens ont vécu de la seconde moitié du Quattrocento jusqu'à la moitié du Cinquecento. Cette « familiarité stylistique » évoquée par François-René Martin réside notamment dans la « bizarrerie » et l' « inquiétude de l'art italien », ou encore « l'irrationalisme » et « l'expressivité »[308]. Ces traits esthétiques ne sont donc pas uniquement représentatifs de l'art de la Renaissance allemande, mais sont bien partagés par certains artistes italiens de la même période[309]. Ainsi, même si nous traitons dans ce mémoire des primitifs italiens et non d'artistes postérieurs au début du Quattrocento, nous pensons pouvoir appliquer la pensée de François-René Martin au corpus que nous avons choisi. Cette lecture comparative de l'histoire de l'art, dans la pensée de Longhi, revêt en effet un caractère idéologique, politique, nationaliste.

> « Nous sommes en même temps irrésistiblement enclins à traduire cette métaphore qui ne vise au départ qu'à donner une dimension fantastique à un rapprochement visuel complexe en des termes mythologiques, et même idéologiques. En faisant en 1941 de Grünewald un grand mage du Nord, Longhi fusionnait des motifs très lourdement chargés d'attendus politiques en Allemagne. L'image d'un Grünewald "romantique" et "mystique", souverainement indifférent, contrairement à Dürer, aux séductions de l'Italie, s'était imposée chez des historiens de l'art proches des nazis comme Wilhelm Pinder ou Walter-Karl Zülch. [...] Si Longhi pouvait difficilement ignorer cette image de Grünewald qui s'était imposée en Allemagne dans l'entre-deux-guerres (ou même encore les visions les plus fantastiques sur le royaume nordique de Thulé), il ne semble pas s'être arrêté, dans ses lectures, sur les constructions les plus compromises.[310] »

Même si, comme le note l'auteur, Longhi ne s'attache pas à ces lectures orientées idéologiquement, il est tout de même, probablement, marqué par un fort nationalisme au moment de l'écriture de *Arte italiana e arte tedesca*. De la même manière que les primitifs français symbolisent l'essence d'une identité nationale française, les primitifs italiens

[308] *Ibid*.
[309] *Ibid.*
[310] *Ibid.*, p. 155.

matérialisent eux aussi une idée de l'italianité. Les nombreuses expositions consacrées à l'art du Trecento et du Quattrocento italiens durant l'entre-deux-guerres le démontrent bien[311].

Pour revenir à l'analyse du texte de Longhi, certains concepts sont également présents dans le déroulement de sa pensée : les notions de « génie », ou de « grands maîtres » - qu'il évoque en parlant de Vitale da Bologna ou de Giotto - et l'idée d'un art « occidental »[312], c'est-à-dire représentatif d'une identité occidentale. L'usage de ces notions, au sein de l'écriture longhienne, traduisent une vision romantique de l'histoire de l'art. Les œuvres apparaissent comme des matérialisations d'un esprit, d'une pensée, d'une civilisation. De la même manière, l'usage des termes de « génie », de « de grand maître » ou encore de « culture figurative vitalesque » montrent bien la quête, chez Longhi, d'établir l'identité, les invariants ou les caractéristiques de l'art occidental. Plus spécifiquement il recherche la manière dont cet esprit occidental se concrétise dans l'art de la Toscane du Trecento. Longhi étudie également la manière dont le style d'un artiste se diffuse et est réapproprié par d'autres artistes, contemporains ou non. Par exemple, lorsque Longhi évoque le remaniement, par certains artistes, du style de Giotto, il mobilise le concept de « toscanité[313] ». Dans cette perspective de définition d'une identité esthétique italienne - ou au moins bolonaise -, Longhi utilise l'expression « nation émilienne[314] ». La capitale de la région émilienne étant Bologne, l'auteur cherche à définir des caractéristiques picturales locales, régionales, tout en incluant une vision politique, voire identitaire, de l'histoire de l'art.

---

[311] Nous mentionnons de nouveau le beau volume dirigé par Enrico Castelnuovo et Alessio Monciatti cité à la note 1, consacré à cette question de l'exposition des primitifs italiens et français à la fin du XIXème siècle et durant tout le XXème siècle.

[312] Roberto Longhi, *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, *op. cit.*, p. 14 : « Cultura, insomma, complessa e diramata, com'è spesso dei grandi maestri [...]. Ma che Vitale riesca a far squillare l'accordo periglioso, e inaudito altrove nell'Italia del Trecento, lì sta appunto il segno del suo genio. Anche per il successivo dilatarsi di una cultura figurativa vitalesca, sarà sempre utile tener ben chiare le due fasi successive del grande Maestro. Già nella prima, che culmina a Pomposa sul '40, egli aveva accanto a sè due collaboratori principali [...] che svolgono, e non senza sua traccia diretta, quelle immaginazioni vaganti e libere di favole bibliche, evangeliche, apocalittiche assai più nello spirito della miniatura "occidentale" che in quello dell'Italia toscana. »

[313] *Ibid.*, p. 16 : « Così, questi eccezionali dipinti [...] venati insieme di seria toscanità e di fantasioso umor bolognese [...] esprimerebbero la prima inserzione di motivi giotteschi a Bologna ad opera di Dalmasio. » La traduction du terme « toscanità » ne peut se faire que littéralement d'après nous, même s'il désigne en réalité l' « identité toscane ».

[314] *Ibid.*, p. 16-17 : « Il grande, violento, quasi insolente pittore del Camposanto e delle due figure superstiti in San Paolo a Ripa d'Arno, non si incontra altrove in Italia salvo che in due affreschi con una "Santa Caterina" e un "San Giorgio" nel Battistero di Parma ; ciò che viene ad appoggiare la certezza della sua nazione emiliana [...]. »

Après avoir exposé certains manques dans l'exposition, notamment dûes à l'absence de lisibilité de certaines œuvres endommagées, Longhi aborde le cadre conceptuel de l'exposition. Il souligne l'aspect novateur de l'exposition, dont les œuvres n'avaient jamais été présentées ensemble. Il affirme également les apports historiques et contextuels de l'exposition, qui visent à une meilleure compréhension de cette période, témoin des racines artistiques italiennes[315]. La découverte de l'art du Trecento bolonais et son étude rigoureuse, systématique par Longhi et d'autres connaisseurs invite également à une réflexion plus conceptuelle et sensible chez l'historien de l'art. En effet, à la fin de son texte, tout en usant de cette écriture poétique, Longhi souligne l'aspect sublime, lyrique ainsi que le rêve suscité par ces œuvres[316]. Dans cette même perspective, la caractérisation de cette peinture comme « humaine » et comme « populaire »[317] montre bien chez Longhi la volonté de percevoir la peinture du Trecento bolonais - ou italien en général - comme une réminiscence, un témoignage, une survivance de l'âme italienne.

Ainsi, cette exposition monumentale sur l'art du Trecento bolonais permet de dresser un bilan sur les connaissances purement historiques de cette période, ainsi que de montrer les œuvres et les artistes emblématiques. La volonté didactique du parcours de l'exposition vise à faire comprendre aux visiteurs les grands enjeux de l'art italien de cette période, tout en montrant toute la beauté de ces œuvres. Il s'agissait aussi de mettre en perspective les points communs, d'un point de vue esthétique, entre ces artistes issus de la même région, voire de la même ville. Cet événement vient achever un processus de réflexion autour des primitifs italiens du Trecento bolonais, et permet d'exposer un état des connaissances sur ce sujet.

[315] *Ibid.*, p. 23 : « Se il percorso è stato netto o almeno senza gravi errori [...], dalla Mostra devrebbe comunemente ricavarsi una idea nuova di questa singolare pittura bolognese [...]. Il Trecento di Bologna ha intanto radici ben profonde nel sottosuolo romanico della valle padana. »
[316] *Ibid.*, p. 24 : « Verrebbe fatto di credere che sia così quando si avverta ai due aspetti opposti che, nei momenti migliori, si accostano, senza volersi fondere, nel "trovare aperto" dei trecentisti bolognesi : realtà immediata, impugnata in abbozzo, da un lato ; dall'altro un'ala lirica che appuntisce e sublima in erta fantasia i frammenti di quella realtà, così da farli sembrare quasi un'interiezione, un'istante di lucidezza entro il sogno vagante. »
[317] *Ibid.* : « [...] pittura dichiaratamente umana e perciò, nella migliore accezione, popolare. »

2 - « Arte lombarda dai Visconti agli Sforza » (Milan, 1958)

Avant d'étudier la préface de Longhi publiée dans le catalogue de cette exposition, dont il est le commissaire, nous souhaitons d'abord présenter le contenu et l'organisation de cette dernière, en nous appuyant sur le très bel article de Tiziana Barbavara Di Gravellona[318]. Cet article traite, de manière détaillée, de la genèse et de l'organisation de cette grande exposition.

Cet exemple d'exposition s'inscrit dans un contexte défini. En effet, Longhi organise plusieurs expositions dès le début des années 1950 - en tenant compte de l'exposition étudiée précédemment sur la peinture bolonaise du Trecento. Le présent événement s'inscrit dans la continuité de trois expositions, ayant eu lieu quelques années plus tôt, au Palazzo Reale de Milan : « Caravaggio e i caravaggeschi » (1951) et « I pittori della realtà in Lombardia » (1953). Le cycle composé de ces trois expositions milanaises se clôt donc avec notre exemple. Ces événements abordent les sujets traités par Longhi durant sa carrière, depuis le Trecento jusqu'au Seicento lombards, en passant par le Caravage et les caravagesques. L'objectif de ce « triptyque des expositions milanaises[319] » est de présenter l'identité de l'art lombard, ses caractéristiques et évolutions. Dans cette perspective, l'exposition intitulée « I pittori della realtà il Lombardia » se consacre aux maîtres lombards du Cinquecento et du Seicento, et à leur rapport à la réalité. Notre exposition, présentée du 13 avril au 30 juin 1958 au Palazzo Reale de Milan, se consacre quant à elle à la présentation de plusieurs types d'objets - peinture, sculpture, pièces d'orfèvrerie, manuscrits, éléments architecturaux -, allant du Trecento au Quattrocento milanais. Nous avons choisi cet exemple car il traite de l'art du Trecento, et il nous semblait représentatif, de la même manière que l'exposition bolonaise, d'une pensée du primitivisme chez Longhi. Ce dernier semble mener à son point d'aboutissement, ou d'achèvement, cette réflexion autour des primitifs et du primitivisme, dans les dernières années de sa vie.

---

[318] Tiziana Barbavara Di Gravellona, « *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (Milano 1958) », in Enrico Castelnuovo, Alessio Monciatti (dir.), *Medioevo/Medioevi : un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pise, Edizioni della Normale, 2008, p. 253-299.

[319] Voir la chronologie de la biographie de Roberto Longhi dans le catalogue d'exposition suivant :
Maria Cristina Bandera, Mina Gregori (dir.), *De Giotto à Caravage : les passions de Roberto Longhi*, cat. expo., Paris, Musée Jacquemart-André (27 mars-20 juillet 2015), Paris, Culturespaces, 2014, p. 21.

Comme le montre Tiziana Barbavara Di Gravellona, cette exposition a fait l'objet d'un grand retentissement, lié à son prolongement jusqu'au 7 juillet 1958, ainsi qu'à la publication de nombreux ouvrages - outre le catalogue de l'exposition -, sur l'art de la Lombardie au cours de la Renaissance[320]. L'auteur débute son bel article par la mention d'un personnage très important dans l'organisation de cette exposition : Fernanda Wittgens (1903-1957). Diplômée en histoire de l'art à Milan, elle travaille à la Pinacothèque de Brera à partir de 1928, d'abord à un poste technique et administratif puis en tant qu'assistante d'Ettore Modigliani, alors directeur du musée. Elle est notamment connue pour avoir été la première femme à obtenir le poste de directrice de la Pinacothèque de Brera, et d'une institution aussi importante en Italie. Elle contribue à la reconstruction du musée après la Seconde Guerre mondiale[321]. Ainsi, dans l'article, l'auteur explique la genèse et les raisons qui ont conduit à l'organisation d'une telle exposition. En effet, Fernanda Wittgens était profondément attachée, depuis une dizaine d'années environ avant sa mort, à la « diffusion d'une image de la Lombardie entendue comme centre artistique[322] ». Une attention particulière est portée à la reconnaissance d'une identité régionale, locale italienne, celle de la Lombardie, à travers des objets et des œuvres d'art, une culture matérielle spécifique. Fernanda Wittgens montre de cette manière son attachement à cette identité lombarde. Nous savons en effet que la culture de chaque région italienne est marquée et toujours présente dans les imaginaires. C'est pourquoi il est possible de définir, par des caractéristiques esthétiques, une identité historique lombarde. L'exposition que nous étudions comme exemple concrétise cette conception.

---

[320] Tiziana Barbavara Di Gravellona, « *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (Milano 1958) », art. cit., p. 253 (voir la note 1 du texte à cette même page).

[321] Toutes les informations biographiques sont issues du site officiel de la Pinacothèque de Brera : https://pinacotecabrera.org/brera-stories/fernanda-wittgens/. Le lecteur peut également se référer à la courte note biographique de l'essai de Tiziana Barbavara Di Gravellona, p. 254 : « Fernanda Wittgens (Milano, 1903-1957), laureatasi a Milano nel 1926, divenne nel 1946, alla morte di Ettore Modigliani, soprintendente di Brera e si occupò indefessamente della ricostruzione dei musei e della valorizzazione dell'arte, attraverso l'organizzazione di mostre importanti nelle sale di Palazzo Reale e dando vita ad una serie di attività didattiche all'interno del museo, allo scopo di fare du Brera un "museo vivente". » Nous proposons ici une traduction maladroite de cette note : « Fernanda Wittgens [...], diplômée à Milan en 1926, devient en 1946, à la mort d'Ettore Modigliani, directrice de Brera et s'occupa assidûment de la reconstruction des musées et de la valorisation des biens artistiques, à travers l'organisation de remarquables expositions dans les salles du Palazzo Reale, donnant vie à une série d'activités annexes au sein même du musée, dans le but de faire de Brera un "musée vivant". »

[322] Tiziana Barbavara Di Gravellona, « *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (Milano 1958) », art. cit., p. 253-254 : « Per rintracciare i precedenti della mostra d'arte lombarda del 1958 converrebbe andare indietro di un decennio, quando l'allora soprintendente Fernanda Wittgens, pugnace pioniera nella diffusione di un'immagine della Lombardia come centro di produzione dell'arte, accompagnò in Svizzera i tesori d'arte lombarda [...]. »

Fernanda Wittgens, en compagnie de Gian Alberto Dell'Acqua[323], souhaitait au départ organiser une « exposition "globale" sur le modèle de celle de Zurich en 1948/49[324] ». En effet, une exposition avait eu lieu au Kunsthaus de Zurich sur les trésors d'art de Lombardie, sur une très vaste étendue chronologique allant du Vème siècle avant Jésus-Christ jusqu'au XIXème siècle[325]. Gian Alberto Dell'Acqua s'inscrit dans cette même démarche, plutôt pour des raisons financières : le but est en effet de lever des fonds grâce aux prêts des œuvres, et ainsi faire face à la situation catastrophique des musées lombards au lendemain de la Seconde Guerre mondiale[326]. Longhi souhaitait, quant à lui, concentrer le propos de l'exposition sur les XVIème et XVème siècles[327]. L'exposition de Zurich présentait des chefs-d'œuvre de l'art italien devenus mobiles durant la guerre pour des motifs de protection, en incluant tous les types d'objets d'art[328]. Roberto Longhi participe, Wittgens e Dell'Acqua, au choix des œuvres et à la constitution du catalogue de l'exposition zurichoise. Cette implication de Longhi montre son intérêt pour ce sujet de l'art lombard et de son identité esthétique, ce qui participe à la genèse de l'exposition milanaise.

> « En ces années difficiles, tant les organisateurs que la presse tinrent avant tout à souligner le message de civilisation et l'affirmation héroïque de la vie dont a été témoin l'exposition lombarde dans une capitale de la culture européenne telle que Zurich.[329] »

---

[323] Toujours dans ce même article, la note 5 p. 256 dresse quelques lignes biographiques, dont nous proposons un résumé : Né en 1909 et mort en 2004, Gian Alberto Dell'Acqua est un ancien élève de l'École Normale Supérieure de Pise. Il travaille d'abord à Milan comme fonctionnaire dans le domaine des Beaux-Arts et, de 1957 à 1973, il devient directeur des affaires culturelles. Il est de manière concomitante professeur d'histoire de l'art à l'Université Catholique de Milan. Il joue un rôle majeur dans la reconstruction des musées après la guerre et contribue à l'organisation de grandes expositions au Palazzo Reale de Milan.

[324] Florence Moly-Mariotti, « L'histoire des expositions d'art médiéval. À propos du colloque de l'École Normale Supérieure de Pise (15-16 octobre 2004) », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 191, juillet-septembre 2005, p. 244. Tiziana Barbavara Di Gravellona insiste également sur cette idée dans l'article consacré à notre exemple, p. 255-256.

[325] Le titre original de cette exposition en allemand est le suivant : « Kunstschätze der Lombardei. 500 vor Christus / 1800 nach Christus. »

[326] Tiziana Barbavara Di Gravellona, « *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (Milano 1958) », art. cit., p. 255-256 : « Proprio mentre ferveva la ricostruzione dei cinque musei milanesi (Musei civici, Brera, Poldi Pezzoli, Ambrosiana e Museo teatrale della Scala) avviata da Ettore Modigliani nel 1946, Fernande Wittgens organizzò insieme a Costantino Baroni e Gian Alberto Dell'Acqua la mostra zurighese, allo scopo di rispondere alla "situazione di emergenza dell'immediato dopoguerra" e quindi di "raccoglier fondi da un paese di valuta pregiata com'è la Svizzera per servirsene ai bisogni pressanti dei musei lombardi". »

[327] Florence Moly-Mariotti, « L'histoire des expositions d'art médiéval. À propos du colloque de l'École Normale Supérieure de Pise (15-16 octobre 2004) », art. cit., p. 244.

[328] Tiziana Barbavara Di Gravellona, « *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (Milano 1958) », art. cit., p. 257.

[329] *Ibid.*, p. 259 : « In quegli anni così difficili sia gli organizzatori che la stampa tennero peraltro a sottolineare soprattutto l'alto messaggio di civiltà e l'eroica affermazione di vita testimoniati con l'esposizione lombarda in un centro di cultura europea come Zurigo. »

La présence d'une dimension nationaliste dans la presse, à travers cette exposition, se rattache au contexte de l'immédiate après-guerre, en proie à d'immenses traumatismes moraux et identitaires. La lecture et l'orientation du propos global de l'exposition montre à quel point les objets d'art et la culture matérielle en général concrétisent une idée de la nation italienne, d'une civilisation capable de surmonter les chocs les plus rudes de l'histoire. Par ailleurs, l'exposition est perçue comme un témoin du prestige, de la beauté de la culture italienne. L'exposition traite ainsi d'une région spécifique du nord de l'Italie, mais elle est révélatrice, plus généralement, d'un talent proprement italien. Ces idées s'inscrivent dans un contexte en proie à de nombreux bouleversements, celui de l'immédiate après-guerre. A la fin des années 1940, il s'agit de reconstruire une unité italienne après le traumatisme du fascisme.

> « Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale l'Italie fut à nouveau confrontée à l'indispensable nécessité de reconstruire une mémoire unitaire dans un pays à la fois géographiquement et politiquement profondément divisé. L'héritage du fascisme et l'usage instrumentalisé qui avait été fait de l'histoire du Risorgimento, tout comme la fracture politique née de la guerre civile qui avait fait rage à partir de 1943, rendaient difficile la référence à la tradition du Risorgimento qui avait prévalu durant la période libérale. C'est le "deuxième Risorgimento" qui imposa ses idées et ses valeurs dans l'Italie d'après-guerre et écarta tous les "montages" idéologiques mis en place à l'époque fasciste.[330] »

Elena Musiani remarque ici les mutations du sentiment national italien au lendemain de la guerre. Face à la violence vécue durant le conflit, liée à l'occupation du territoire par les nazis et aux déportations, il s'agit, pour les organisateurs de telles expositions, de reconstruire une Italie démoralisée et ruinée par la guerre. L'auteur note également la permanence d'un nationalisme. Ces quelques éléments de contexte permettent ainsi d'expliquer l'usage de ces termes par les organisateurs et la presse autour de l'exposition.

Dans ce contexte, le but de Fernanda Wittgens et de Roberto Longhi - le comité d'organisation de l'exposition étant constitué de plusieurs acteurs - était d'organiser une exposition « plus organique et plus conceptualisée sur l'art lombard des origines au XVème

[330] Elena Musiani, *Faire une nation : les Italiens et l'unité (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2018, p. 231-232.

siècle[331] » que celle de Zurich. La mort prématurée et inattendue de Fernanda Wittgens crée une rupture dans l'organisation de l'exposition à Milan. Les organisateurs, dont Longhi et Dell'Acqua, choisissent en effet de concentrer le propos sur des objets datant du XIVème et du XVème siècles[332]. Concernant les artistes exposés, Longhi insiste sur les maîtres du Trecento milanais, comme Giovanni da Milano ou Giusto de' Menabuoi. Inaugurée le 13 avril 1958, l'exposition se concentre finalement sur « les "valeurs" essentiellement "lombardes"[333] ». L'étendue chronologique se concentre sur les familles nobles des Visconti et des Sforza, régnant sur le duché de Milan au Moyen-Âge et durant la Renaissance. L'exposition montre son ampleur à travers ses cinq cents œuvres - peinture, sculptures, enluminures, orfèvrerie. Roberto Longhi et Pietro Toesca ont, dans ce contexte, reconstitué les lignes de force de la « civilisation artistique[334] » lombarde, tout en choisissant des objets emblématiques de cette époque. Il s'agit également d'inviter les visiteurs à voir *in situ* les ensembles architecturaux et les fresques[335]. L'exposition a donc une visée didactique, et s'appuie sur une culture matérielle primitiviste qui concrétise le sentiment national. Le succès de l'exposition est notamment lié à la présentation de chefs-d'œuvre de primitifs italiens, qui font l'objet d'une lecture nouvelle. Ces artistes sont, entre autres, Giovanni da Milano, révélé par l'exposition, ou encore Giovannino de' Grassi, figure importante du Trecento, architecte et sculpteur[336]. L'auteur évoque également le très bel ouvrage de Longhi sur Carlo Braccesco, artiste ayant vécu durant la seconde moitié du XVème siècle, publié en 1942[337]. L'exposition présente par ailleurs le chef-d'œuvre attribué par Longhi à Carlo Braccesco : le *Triptyque de l'Annonciation* (vers 1490-1500), conservée au Musée du Louvre[338].

---

[331] Tiziana Barbavara Di Gravellona, « *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (Milano 1958) », art. cit., p. 259 : « L'impegno di una mostra in Italia più organica e meditata sull'arte lombarda dalle origini fino al Quattrocento, già preso dagli organizzatori in occasione della rassegna zurighese e ribadito coralmente nel libro successivo, fu idealmente rinnovato nell'autunno del 1955. »

[332] *Ibid.*, p. 264.

[333] *Ibid.*, p. 269.

[334] *Ibid.* : « I lineamenti della civiltà artistica mirabilmente ricomposti da Pietro Toesca e ridefiniti da Roberto Longhi [...]. »

[335] *Ibid*., p. 270.

[336] *Ibid.*

[337] Roberto Longhi, *Carlo Braccesco*, Milan, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1942, 27 pages. Ce texte a été republié dans le volume 6 des *Opere complete* intitulé *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento (1934-1964)*, Florence, Sansoni, 1973, p. 267-287. Simone Facchinetti a enfin écrit une très belle introduction à cette ouvrage, publié en 2008 (Milan, Fondazione Pietro Bembo Guanda, 2008, 247 pages).

[338] Carlo Braccesco (peintre d'origine milanaise, connu en Ligurie entre 1478 et 1501), *Triptyque*, comprenant une *Annonciation*, *Saint Benoît et un évêque*, *Saint Étienne et saint Ange le carme*, vers 1490-1500, 158 x 107 cm, Paris, Musée du Louvre.

A l'origine de cette exposition se trouve également un hommage, rendu par Longhi, à Pietro Toesca qui fut son professeur à Turin. Ce dernier s'était déjà intéressé à l'art médiéval italien, notamment dans son ouvrage sur *La peinture et l'enluminure en Lombardie* (1912)[339]. Cette exposition s'inscrit également dans la continuité de l'ouvrage de Longhi *Officina ferrarese* (1934)[340], ainsi que de l'exposition sur la peinture bolonaise du Trecento, analysée précédemment dans ce mémoire. Le socle conceptuel de l'exposition repose sur la mise en évidence des lignes de force fondamentales de l'art lombard, tout en démontrant la complexité et les spécificités intrinsèques des objets et de leur contexte de création[341]. Les commissaires de l'exposition ont porté une attention majeure au contexte historique et culturel des objets présentés.

La préface de Longhi publiée dans le catalogue de l'exposition s'inscrit donc dans ce contexte. Intitulée « Aspetti dell'antica arte lombarda », le texte a également été publié dans la revue *Paragone* en 1958[342]. Longhi souligne tout d'abord que la présence exposition vise à réaffirmer tout l'intérêt de l'art lombard, ayant longtemps souffert d'un sentiment d'infériorité par rapport à d'autres régions, comme la Toscane. Il s'agit de montrer, comme l'a expliqué Tiziana Barbavara Di Gravellona dans son article, les persistances, les invariants d'un art proprement lombard, même s'il s'insère dans l'art italien[343]. Il déplore par ailleurs le manque de recherche concernant l'art de la Lombardie, que ce soit de la fin de l'époque médiévale ou de la Renaissance. Longhi cite entre autres Friedrich von Rumohr (1785-1843), l'un des premiers historiens de l'art allemand. Ce dernier s'est intéressé à l'art lombard du

[339] Pietro Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia : dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1912.
[340] Roberto Longhi, *Officina ferrarese*, Rome, Le edizioni d'Italia, 1934, 232 pages.
[341] Tiziana Barbavara Di Gravellona, « *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (Milano 1958) », art. cit., p. 275-276 : « Come fu sottolineato anche dalle recensioni entusiastiche scritte in Italia e all'estero, alla base della mostra milanese c'era un'idea poetica forte di arte lombarda in linea con gli studi e le scoperte fondamentali sia di Toesca che di Longhi, che avevano avuto il grande merito non solo di accendere un faro sull'arte lombarda e di difinirne e distinguerne i caratteri, ma anche di tessere una storia dell'arte come "storia di rapporti, di relazioni estremamente sottili, un tessuto infinitamente complesso" restituito "nelle sue specificità così numerose e intrecciate". »
[342] Dans les *Opere complete*, *Lavori in Valpadana dal Trecento al Primo Cinquecento (1934-1964)*, vol. 6, Florence, Sansoni, 1973, p. 229-248.
[343] Roberto Longhi, « Aspetti dell'antica arte lombarda », in *Lavori in Valpadana dal Trecento al Primo Cinquecento (1934-1964)*, *op. cit.*, p. 229 : « Non ultimo fra i risultati che la Mostra di Milano ha voluto proposi è, amo crederlo, quello di sciogliere la cultura lombarda dagli estremi ma ostinati residui del lungo complesso d'inferiorità che l'ha costantemente tenuta in soggezione al confronto d'altre regioni d'Italia ; della Toscana soprattutto. È probabile che dal tracciato della Mostra sia emersa infatti una schieratura di valori che, mentre s'inseriscono a buon diritto nel corpo dell'arte d'Italia, rilevano certe persistenze di aspetti e preferenze poetiche che sarà ormai ingiusto chiamare altrimenti che "lombarde". »

Trecento, dans une logique attributionniste propre à la méthode du XIXème siècle. Longhi insiste aussi sur le rôle majeur des collectionneurs dans la mise en avant de ces artistes méconnus[344]. Pour continuer dans ce rapide état des lieux de la recherche sur l'art lombard, Longhi s'interroge sur les raisons pour lesquelles Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897), immense connaisseur et historien de l'art italien, n'a pas poursuivi ses recherches sur ce sujet. L'évocation du livre majeur de Pietro Toesca intitulé en italien *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, publié selon Longhi en 1911[345], marque un réel tournant dans l'histoire de l'art lombard du début de la Renaissance. Cet ouvrage est en effet le premier à traiter de ce sujet, et sans lequel cette exposition n'aurait pas pu voir le jour, comme l'explique Longhi dans la préface du catalogue de l'exposition[346]. Le livre de Toesca participe véritablement de la genèse de l'exposition, à travers la figure de Longhi qui a étudié auprès de ce professeur à Turin. Cet œuvre majeure a donc marqué durablement l'histoire de l'art italien, en découvrant ce nouveau champ de recherche sur l'art lombard. Comme l'affirme Longhi, « dans tous les cas, c'est le livre fondamental sur l'art lombard[347] ». « [...] la structure, presque en totalité, de cette exposition est un hommage continu à la science de Toesca [...].[348] » La méthode de Pietro Toesca consiste à remanier l'héritage positiviste du XIXème siècle. Il est également marqué par la philologie germanique et la rigueur formaliste de l'école de Vienne[349]. Dans son ouvrage sur la peinture et l'enluminure lombardes, « Toesca étudie l'évolution, dans une

[344] *Ibid.*, p. 230 : « Archeologi, raccoglitori di notizie non mancarono, s'intende, a quei tempi neppure in Lombardia : è una serie che dal Giulini all'Allegranza all'Albuzzi ci può condurre fino alla metà del secolo scorso, e cioè fino al Calvi che è ancora il migliore fra di essi. Ma quando il Calvi riprende a tessere la tela di Giovanni da Milano, è quasi soltanto per ragione di anagrafe ; s'egli non sa neanche rilevare che una prima precoce riscoperta critica del grande trecentista "de Comm'" ("de Commo" è detto infatti Giovanni nel primo documento fiorentino), posto addirittura e predestinatamente in rapporto mentale con l'arte del van Eyck, era già stata compiuta da Friedrich von Rumohr fin dal 1827. »

[345] L'ouvrage a été publié en réalité en 1912.

[346] Roberto Longhi, « Aspetti dell'antica arte lombarda », in *Lavori in Valpadana dal Trecento al Primo Cinquecento (1934-1964)*, *op. cit.*, p. 231 : « Sembrerà perciò più sorprendente che di appena quattro anni dopo, nel 1911 esattamente, sia l'opera del Toesca - *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del '400* - che per rigore di analisi, varierà di riscoperte, vigore di sintesi è, forse, nel campo della storia dell'arte, il più gran libro apparso in Italia negli ultimi cinquant'anni. In ogni caso è il libro principe dell'arte lombarda. Un libro senza il quale questa mostra non si sarebbe saputa, non dico condurre, ma neppure immaginare. »

[347] La citation entière se trouve à la note précédente.

[348] *Ibid.*, p. 231 : « [...] la struttura, quasi per intero, di questa Mostra è un omaggio continuo alla scienza del Toesca [...]. »

[349] Nous renvoyons à la première partie du deuxième chapitre de l'ouvrage de Gianni Carlo Sciolla, consacré aux connaisseurs italiens du début du XXème siècle, Adolfo Venturi et Pietro Toesca entre autres : Gianni Carlo Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Turin, UTET, 1995, p. 59-61. Ces pages sont consacrées à la formation, la méthode Toesca ainsi qu'à son ouvrage sur la peinture et l'enluminure lombardes.

amplitude chronologique de dix siècles, du langage picturale lombard, région jusque-là négligée par la recherche[350] ». Gianni Carlo Sciolla souligne également la richesse de l'ouvrage, grâce à la description de personnalités artistiques peu connues alors dans l'histoire de l'art[351]. L'auteur confirme donc l'influence de Toesca sur l'histoire de l'histoire de l'art italien de la fin du Moyen-Âge.

Avant d'expliquer les grandes thématiques qui sous-tendent le propos de l'exposition, Longhi tient à rappeler les insuffisances et les manques de celle-ci. En effet, il indique clairement que l'art lombard du Trecento et du Quattrocento est majoritairement constitué de peintures murales et de sculptures massives[352]. Le transport de ces productions s'avèrent, pour des raisons pragmatiques, difficiles, et ne peuvent donc pas être présentées dans les murs du Palazzo Reale de Milan. Il manque nécessairement des œuvres majeures mais, dans l'esprit de Longhi, ces manques peuvent avoir une fonction didactique, puisque cela invite les visiteurs à se rendre sur les lieux mêmes où se trouvent ces productions.

Longhi insiste sur le fait que l'exposition s'inscrit dans une histoire sociale, culturelle, une « storia civile[353] » comme il le définit dans le texte. Il s'agit de comprendre les échanges et les mutations artistiques dans la Lombardie du Trecento et du Quattrocento, tout en montrant les caractéristiques essentielles de l'art dans cette région de la péninsule italienne. Longhi remarque la réception et la diffusion de l'œuvre de Giotto dans la peinture milanaise, à travers ses étudiants - Stefano Fiorentino et son fils Giottino[354]. Au-delà de considérations très pragmatiques, Longhi insiste sur la figure de Giovanni da Milano, peintre italien du Trecento actif à Milan notamment. Cet artiste est qualifié de « gothique » par Longhi, et caractérise le « génie milanais »[355]. Longhi déplore également l'absence de l'une de ses

[350] Gianni Carlo Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Turin, UTET, 1995, p. 59.
[351] *Ibid*.
[352] Roberto Longhi, « Aspetti dell'antica arte lombarda », in *Lavori in Valpadana dal Trecento al Primo Cinquecento (1934-1964)*, *op. cit.*, p. 231 : « La produzione figurativa del Trecento lombardo è infatti composta per la maggior parte di pitture murali e di sculture massicce, due casi ugualmente poco carreggiabili [...]. »
[353] *Ibid.*, p. 232.
[354] *Ibid*., p. 233.
[355] *Ibid.*, p. 235 : « « Fu dunque fra questi giotteschi di "fronda" - dove già si mormorano i nomi di Giottino e di Giusto - che poté accrescersi l'animo del pittore milanese ; il quale, per giunta, avrà conosciuto da sempre altre cose del gotico più "continentale" d'inflessione francese. Equi, per spiegarsi meglio, bisognerebbe persino una gita un po' più lunga fino a Montiglio in Piemonte (a quegli anni però in possesso visconteo) dove un ignoto ma elettissimo pittore, che sembra ancor prima della metà del Trecento, prefigura singolarmente l'aspetto più intimamente padano e "continentale" del giovine genio milanese. »

fresques dans l'exposition. L'auteur construit sa vision du primitivisme et des primitifs italiens en général autour de plusieurs figures d'artistes, souvent citées dans ses écrits portant sur ce sujet, qui semblent cristalliser un esprit du Trecento. Ces artistes, comme Giovanni da Milano ou Giusto de' Menabuoi, incarnent toute la beauté et l'essence de l'art des primitifs italiens. Si la méthode de Longhi reste pragmatique et très attachée aux œuvres, aux faits matériels de l'histoire de l'art, nous percevons toutefois une vision poétique, voire romantique parfois, de l'art médiéval, comme un retour aux origines de l'art italien. L'historien de l'art souligne la forme d'émerveillement que peuvent ressentir les visiteurs face aux nombreuses œuvres exposées.

Ainsi, ces deux expositions sont révélatrices d'une certaine vision du primitivisme dans l'esprit de Roberto Longhi. Plusieurs années de travail et de recherche sur les primitifs du Duecento et surtout du Trecento sont concrétisés, matérialisés par ces riches expositions. En tant que commissaire d'exposition, il met un point d'honneur à valoriser le patrimoine des primitifs italiens les plus méconnus. Son approche, au-delà du pragmatisme et du formalisme, s'attache à l'histoire culturelle et sociale. Dans cette perspective, Longhi souhaite également valoriser ce qu'il considère comme les racines artistiques italiennes, la naissance d'une esthétique proprement italienne. Les primitifs italiens rejoignent en effet une quête identitaire, et érigent la culture italienne au même rang que les autres nations européennes.

Conclusion

Ainsi, nous avons vu tout au long de ce mémoire la manière dont Roberto Longhi construit une vision subtilement orientée des primitifs italiens. À partir de son héritage intellectuel personnel et des grandes figures de l'historiographie italienne du XIXème siècle, il construit une lecture poétique et implicitement idéologique de ces artistes et de cette période. Le contexte nationaliste contribue à faire des primitifs italiens des catalyseurs de l'identité nationale. Ces artistes sont considérés comme des miroirs, des révélateurs de l'esprit national. La complexité du sujet résidait dans la détection, au sein des textes de Longhi, des détails qui trahissaient ce sentiment national, appliqué à l'art des primitifs italiens. En dépit de la participation directe de Longhi à la politique culturelle fasciste, sa vision nationaliste des primitifs n'est, selon nous, pas explicite. Elle est exprimée d'une manière poétique et littéraire, à travers des expressions comme celle d' « italianità ». Longhi ne se place pas, comme ses collègues français par exemple, dans une position explicitement patriotique et nationaliste. Par ailleurs, le choix de sujets portant sur l'art médiéval, à partir des années 1930, montrent la participation de Longhi à cet engouement pour les primitifs, que ce soit lié au fascisme ou non. La dimension implicite de la pensée primitiviste de Longhi est peut-être l'une des raisons pour laquelle ses textes sont peu étudiés. Ils révèlent en effet une difficulté linguistique et intellectuelle pour le chercheur.

Ce mémoire ne se veut bien sûr pas exhaustif. Notre objectif était surtour de centrer notre pensée sur le contexte historique et intellectuel dans lequel Longhi s'inscrit, afin de comprendre la manière dont il construit une lecture nationaliste ou identitaire des primitifs italiens. Notre corpus étant très restreint, il s'agirait, afin de compléter cette recherche, de dresser un inventaire des écrits de Longhi sur l'art des primitifs, selon les différentes phases de sa vie. Cet ensemble d'écrits est considérable, et pourrait constituer plusieurs sujets de mémoires. Par ailleurs, notre mémoire présente des insuffisances en termes d'analyse linguistique des textes, nous empêchant ainsi de saisir toutes les nuances de la pensée longhienne. Ce mémoire peut de cette manière présenter des contresens ou des imprécisions, en ce qui concerne l'analyse critique des textes de Longhi. D'un point de vue plus global, l'œuvre de Longhi est peu étudiée en France. Quelques ouvrages sont traduits, mais il

s'agirait de rendre cette œuvre si complexe et riche plus accessible aux lecteurs français. Ce mémoire constitue ainsi un maigre point de départ pour ce champ de recherche gigantesque. Notre objectif, au-delà de l'ensemble des difficultés rencontrées, était de démontrer l'importance des écrits de Longhi sur les primitifs pour l'étude de l'historiographie de ces artistes au XXème siècle.

Ce sujet témoigne de l'importance prise par l'art médiéval au XXème siècle, et de ses implications idéologiques et politiques. La lecture politique de l'histoire de l'art, à des fins de propagande ou de promotion d'une identité culturelle, est une constante à partir de la fin du XIXème siècle. Il s'agissait donc de comprendre la réception de l'art des primitifs, en tant que figures esthétiques et sociales - comme témoins d'une pureté et d'une certaine authenticité.

Bibliographie

Sources primaires

Textes issus des *Opere Complete*

LONGHI, Roberto, « Momenti della pittura bolognese », in *Lavori in Valpadana dal Trecento al Primo Cinquecento (1934-1964)*, vol. 6, Florence, Sansoni, 1973, p. 189-205.

LONGHI, Roberto, « Aspetti dell'antica arte lombarda », in *Lavori in Valpadana dal Trecento al Primo Cinquecento (1934-1964)*, vol. 6, Florence, Sansoni, 1973, p. 229-248.

LONGHI, Roberto, « Giudizio sul Duecento », in *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale (1939-1970)*, vol. 7, Florence, Sansoni, 1974, p. 1-53.

LONGHI, Roberto, « Arte italiana e arte tedesca », in *Arte italiana e arte tedesca con altre congiunture fra Italia ed Europa (1939-1969)*, vol. 9, Florence, Sansoni, 1979, p. 3-21.

Autres textes

VENTURI, Lionello, *Il gusto dei primitivi*, Bologne, Zanichelli, 1926, 430 pages.

PREVITALI, Giovanni, *La fortuna dei primitivi : dal Vasari ai neoclassici*, Turin, Einaudi, 1964, 273 pages.

LONGHI, Roberto, *A propos de Masolino et Masaccio : quelques faits*, traduit de l'italien par Alain Madeleine-Perdrillat, Aix-en-Provence, Pandora éditions, coll. « Art et architecture », 1981, 188 pages (éd. or. : *Fatti di Masolino e Masaccio*, 1940).

LONGHI, Roberto (dir.), *Mostra della pittura bolognese del Trecento*, cat. expo., Bologne, Pinacothèque nationale (mai-juillet 1950), s.l., s.n., 1982, 70 pages.

LONGHI, Roberto, FACCHINETTI, Simone, *Carlo Braccesco*, Milan, Fondazione Pietro Bembo Guanda, 2008, 247 pages (éd. or. : 1942).

Sources secondaires

Histoire de l'Italie et historiographie générale de l'art

AGOSTI, Giacomo, *La nascita della storia dell'arte in Italia : Adolfo Venturi dal museo all'università (1880-1940)*, Venise, Marsilio, 1996, 274 pages.

BOUREL, Guillaume, CHEVALLIER, Marielle (dir.), *Dictionnaire d'histoire contemporaine*, Paris, Hatier, coll. « Initial », 446 pages.

BRICE, Catherine, *Histoire de l'Italie*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002, 483 pages.

D'ONOFRIO, Mario (dir.), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Modène, Panini, 2008, 423 pages.

LEVI, Donata, *Cavalcaselle : il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, coll. « Saggi », 1988, 450 pages.

MUSIANI, Elena, *Faire une nation : les Italiens et l'unité (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2018, 368 pages.

PASSINI, Michela, *L'œil et l'archive : une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, coll. « Écritures de l'histoire », 2017, 342 pages.

PASSINI, Michela, « Adolfo Venturi et la fondation de l'histoire de l'art en Italie au tournant du XIXe siècle », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [En ligne], 130-2 | 2018, mis en ligne le 31 juillet 2019, consulté le 28 juillet 2020. URL : http://journals.openedition.org/mefrim/4200.

ROMANO, Giovanni, *Storie dell'arte : Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Rome, Donzelli, coll. « Arti e lettere », 1998, 112 pages.

ROSSI PINELLI, Orietta, *La storia delle storie dell'arte*, Turin, Einaudi, 2014, 514 pages.

SCIOLLA, Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, Turin, UTET, 1995, 416 pages.

TOMMASI, Anna Chiara (dir.), *Giovanni Battista Cavalcaselle : conoscitore e conservatore*, actes du colloque, Venise, Marsilio, 1998, 393 pages.

Historiographie des primitifs

BERNABÒ, Massimo, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia : tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Naples, Liguori, coll. « Nuovo Medioevo », 2003, 472 pages.

CASTELNUOVO, Enrico, SERGI, Giuseppe, *Il Medioevo al passato e al presente*, in *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4, Turin, Einaudi, 2004, 924 pages.

CASTELNUOVO, Enrico, MONCIATTI, Alessio (dir.), *Medioevo/Medioevi : un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pise, Edizioni della Normale, 2008, 605 pages.

LORENTZ, Philippe, MARTIN, François-René, THIÉBAUT, Dominique, *Primitifs français : découvertes et redécouvertes*, cat. expo., Paris, Musée du Louvre (27 février-17 mai 2004), Paris, éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2004, 182 pages.

MONCIATTI, Alessio, *Alle origini dell'arte nostra : la mostra giottesca del 1937 a Firenze*, Milan, Il Saggiatore, 2010, 328 pages.

PASSINI, Michela, *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012, 323 pages.

ROSENBERG, Pierre, SCAILLIÉREZ, Cécile, THIÉBAUT, Dominique, *Hommage à Michel Laclotte : études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milan, Electa/Réunion des Musées Nationaux, 1994, 660 pages.

Biographie et méthode de Roberto Longhi

BANDERA, Maria Cristina, GREGORI, Mina (dir.), *De Giotto à Caravage : les passions de Roberto Longhi*, cat. expo., Paris, Musée Jacquemart-André (27 mars-20 juillet 2015), Paris, Culturespaces, 2014, 191 pages.

BANDERA, Maria Cristina, « Sotto il segno di Cézanne. Il nodo Longhi-Morandi-Piero della Francesca », in PAOLUCCI, Antonio (dir.), *Piero della Francesca. Indagine su un mito*, cat. expo., Forlì, Musées San Domenico (13 février-26 juin 2016), Milan, Silvana Editoriale, 2016, p. 325-333.

BENASSAI, Silvia, « Roberto Longhi. L'occhio del conoscitore », in MASI, Alessandro (dir.), *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, Florence, Vallecchi, 2009, p. 69-84.

CASTELNUOVO, Enrico, *La cattedrale tascabile : scritti di storia dell'arte*, Livourne, Sillabe, 2000, 416 pages.

GREGORI, Mina, ROMANO, Giovanni (dir.), *La collezione di Roberto Longhi : dal Duecento a Caravaggio a Morandi*, cat. expo., Albe, Fondazione Ferrero (14 octobre 2007-10 février 2008), Savigliano, L'Artistica, 2007, 225 pages.

HAYUM, Andrée, « Lionello Venturi, Roberto Longhi and the Renaissance "primitives" », *Journal of Modern Italian Studies*, 1er juin 2012, vol. 17 (3), p. 331-349.

MARTIN, François-René, « "Estrema Tule". Sur une métaphore géographique chez Roberto Longhi », *Predella journal of visual arts*, n° 36, 2014, p. 151-159.

MASCOLO, Mario M., « "Una spuntatura affrettata" : *Arte italiana e arte tedesca* di Roberto Longhi », *Prospettiva*, n° 155-156, juillet-octobre 2014, p. 151-166.

MONTAGNANI, Cristina, *Glossario longhiano : saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Pise, Pacini, 1989, 170 pages.

PREVITALI, Giovanni (dir.), *L'arte di scrivere sull'arte : Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Rome, Editori Riuniti, coll. « Universale arte e spettacolo », 1982, 264 pages.

ROWLEY, Neville, « Introduction. Roberto Longhi, fragments de masques », *Predella journal of visual arts*, n° 36, 2014, p. 7-11.

TIBERGHIEN, Gilles A., « Croce et Longhi, des principes aux œuvres », *Predella journal of visual arts*, n° 36, 2014, p. 57-69.