

## La construction de la Renaissance florentine au XIX<sup>e</sup> siècle. La perspective des voyageurs du Nord\*

Christine Tauber

Paradoxalement, Giorgio Vasari est l'initiateur de la construction de la Renaissance florentine au XIX<sup>e</sup> siècle. Dès sa première édition des *Vite* (1550) – un ouvrage conçu comme modèle pour ses collègues artistes et comme texte de référence pour le postulat d'un primat florentin – il déploya un développement artistique « d'un point assez bas jusqu'au plus haut sommet » et puis, à la suite « de hauteurs sublimes vers des abîmes profondes ». Dans cette conception téléologique, ce sont les artistes qui sont susceptibles de suivre le développement progressif de la renaissance de l'art jusqu'aux temps modernes, « au niveau atteint par notre époque actuelle » comme l'exprime la première traduction allemande par Ludwig Schorn et Ernst Förster (1832-49, vol. I, p. 42). Le champ terminologique d'un renouveau artistique est déjà largement étendu au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. On trouve un véritable arsenal de verbes et de substantifs pour désigner ce resurgissement (*risuscitare, risorgimento*), ce renouvellement (*rinnovazione*), cette nouvelle instauration (*restaurazione*), cette reprise et remise en état (*revisione*), cette régénération (*rigenerazione*), cette résurrection (*resurrectio*), toutes ces notions en concurrence terminologique avec la re-naissance au sens propre du mot (*rinascita, rinascenza, rinascere*).

La *rinascita* vasarienne suit un modèle de progrès dont l'objectif final se trouve dans les temps présents ; elle a culminé en un passé récent dans le génie divin de Michel-Ange. Cette sorte de téléologie fut volontiers accueillie par les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle : Florence, la ville florissante qui porte les fleurs-de-lys sur son blason, est la ville des origines, des innovations, où les bourgeons bien garnis éclosent – et c'est en même temps le berceau de la modernité politique ainsi qu'artistique. Selon Jacob Burckhardt, une des causes du sursaut innovatif à Florence, précisément, est climatique, le grand air qui souffle sur la ville<sup>2</sup>. Sans Florence, pas de renaissance (ni de Renaissance) – voilà le crédo burckhardtien : « es bedurfte dazu einer ausserordentlichen Stadt und eines gewaltigen Menschen, welche das Neue thatsächlich einführten. Zu Florenz, in einer Zeit hohen Gedeihens, wird zuerst das Gefühl lebendig, [dass] etwas Neues kommen müsse »<sup>3</sup>.

L'agent moteur de ce développement progressif, c'est le *genio fiorentino*<sup>4</sup>. Nous le trouvons dans le folio de luxe de Charles Yriarte *Florence. L'histoire, les Médicis, les humanistes, les lettres, les arts, orné de 500 gravures et planches*, paru en 1881 (Fig. 16). Ce petit bonhomme malin représente toutes les qualités

attribuées au stéréotype florentin : la curiosité juvénile, l'ambition, l'habileté pleine d'aspiration ainsi que la résolution ferme de couronner sa ville de naissance du laurier – qualités indispensables pour la genèse de tout élément fondamentalement nouveau. À Florence, selon Vasari, la raison conceptuelle prédomine, le *concetto* et le *disegno* triomphent. À travers toute l'historiographie et tous les récits des voyageurs du Nord du XIX<sup>e</sup> siècle, Florence fait figure d'antipode distingué de Rome<sup>5</sup>. Le *genius loci* florentin n'est contaminé ni par la malaria des Marais Pontins ni par la mauvaise gestion de la papauté, on n'y trouve ni protectionnisme ni népotisme.

### *Le mythe florentin*

C'est à Florence même que tout a commencé : pour nourrir ce mythe, il faut successivement repousser les origines de l'art florentin dans la chronologie pour couvrir le plus grand nombre de siècles possible de ce développement d'excellence artistique. Pour garantir la prépondérance florentine d'innovation, Burckhardt a exposé dans sa *Geschichte der Renaissance* la conception douteuse (sur le plan méthodique) d'une « Protorenaissance » : l'art roman et surtout les incrustations en marbre des façades de San Miniato al Monte ou du baptistère sur la Piazza del Duomo deviennent ainsi des précurseurs sinon les premiers germes de la Renaissance florentine : « Le mot *rinascita* paraît peut-être pour la première fois chez Vasari », mais même dans ces temps précoces, on comprenait par ceci « sans doute le grand mouvement artistique depuis le XII<sup>e</sup> siècle comme entité » (*Geschichte der Renaissance*, p. 22). Vasari, lui aussi, fait fleurir quelques premiers beaux jours du printemps de la Renaissance en Toscane déjà au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle en instituant Cimabue comme protagoniste de cette époque artistique. La nouvelle façade de la cathédrale Santa Maria del Fiore, construite par Emilio de Fabris en 1871-1887 ainsi que la façade de Santa Croce (consacrée en 1887) se réfèrent à de tels exemples d'une soi-disant « Protorenaissance ».

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le terme et la notion de la Renaissance en tant que phénomène culturel et politique furent formés de manière déterminante par Jacob Burckhardt, avant tout dans sa *Cultur der Renaissance in Italien*, parue à Bâle en 1860. Pour lui, la renaissance fut « une Civilisation », une culture au sens large du mot qui avait engendré les temps modernes et qui est la mère et la patrie de l'homme moderne<sup>6</sup>. Burckhardt renoue ici avec Jules Michelet qui, dans le septième tome de son *Histoire de France* (1855) avait établi le terme en tant que désignation d'une époque historico-culturelle<sup>7</sup>. La plus grande conjoncture favorable à la Renaissance se produisit au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle surtout en Allemagne et dans les pays germanophones. Après l'échec des aspirations nationales de 1848/49 et le désillusionnement succédant à l'enthousiasme lors de la fondation de l'empire allemand en 1871, nombre de bourgeois cherchèrent à s'enfuir dans des utopies rétrogrades en s'identifiant avec la culture bourgeoise de la Renaissance italienne, notamment celle de Florence. Cette culture se prêtait d'autant mieux à l'identification par la bourgeoisie alle-

mande qu'elle présentait la possibilité de légitimer un pouvoir politique moyennant la culture et l'éducation humaniste ; en outre, c'était justement pendant la Renaissance que la bourgeoisie commençait à prévaloir en tant que formation sociale. Par ailleurs, le *Risorgimento* italien fut intégré par les mythographes dans la généalogie de la Renaissance comme idéal politique qui garantissait une liberté civique sans réserves. Cet imaginaire de Florence est une construction arbitraire d'une époque exemplaire du passé, sur laquelle se projetaient toutes les espérances non réalisées du présent.

### *Un musée des monuments italiens*

William Roscoe, notaire anglais, banquier sans fortune, mais auteur de *The Life of Lorenzo de' Medici called the Magnificent* (2 vol., 1795) et *The Life and Pontificate of Leo the Tenth* (4 vol., 1805) fut l'un des premiers constructeurs du mythe florentin<sup>8</sup>. Il instaura même plusieurs mythologies de la ville toscane qui furent reçues et transmises tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle notamment par des auteurs anglo-américains. Selon Roscoe, la ville de Florence sous le règne médicéen jouissait d'une liberté politique sans réserves, fondement d'une production artistique prospère. Cette perspective libérale fut accueillie par l'économiste et historien genevois, Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi, dans son *Histoire des républiques italiennes du Moyen Âge* (1807-18) et plus tard par John Addington Symonds dans *The Age of Despots* (vol. 1 de son ouvrage *The Renaissance in Italy*, paru en 1875). Roscoe lui-même n'a jamais mis pied sur le sol italien, sa conception de la Renaissance fut élaborée à Liverpool.

On peut en déduire une règle générale. Plus les instaurateurs du mythe se trouvaient éloignés de la réalité florentine, plus aisément arrivaient-ils à construire une image idéalisante, appropriée à servir de contre-exemple positif à un présent éprouvé comme déficitaire. Dans sa biographie de Laurent le Magnifique, Roscoe a instauré Florence comme *villa franca* (dans la terminologie significative de « revival », « improvement » et « progress of the arts » lié à la « restauration »), officine de la bourgeoisie mercantile en pleine expansion et du soi-disant « Bürgerhumanismus »<sup>9</sup>, en tant que ville florissante de prospérité et de convivialité et bénéficiant d'une Constitution ultramoderne. Les aspirations despotiques des Médicis, en revanche, sont passées sous silence<sup>10</sup>. Dans cette « invention of tradition » ripolinée, ce n'est qu'après le règne propice et bienfaisant du duc Cosimo I<sup>er</sup> (1537-1574) que l'âge d'or de la république florentine prend fin.

Durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, une véritable « construction » du mythe de Florence se produisit au Nord des Alpes sous Louis (I) de Bavière qui visait à réinstaller Florence dans sa ville résidentielle de Munich. Lord Byron avait célébré la ville de Florence sous les Médicis comme résurrection de l'Athènes de Périclès ; dans *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-18), il la baptise du titre honorifique « Etrurian Athens ». De même, la ville de Munich sous le prince héritier Louis fut glorifiée après 1800 comme la nouvelle Athènes sur l'Isar. La collection d'art qu'il s'efforçait avidement d'assembler devait re-

splendir des grands noms de la peinture florentine du XV<sup>e</sup> siècle<sup>11</sup>. Au sein de son palais d'art récemment bâti, la « Pinakothek », avec l'école florentine dans la dernière salle nommée « Tribune » conforme au modèle florentin, il était censé illustrer l'apogée du développement progressiste de l'art italien. Même la Loggia dei Lanzi (« Feldherrnhalle », Fig. 17) et le Palazzo Pitti furent copiés à Munich. L'architecte de cour, Leo von Klenze, n'était point enthousiasmé par l'idée de faire ressusciter ce palais florentin en son « Königsbau » de la résidence (Fig. 18). Dans ses mémoires il objecte que ce style florentin – donc républicain – « so charakteristisch und schön er auch an und für sich ist, dennoch durchaus nicht für unser Klima passte »<sup>12</sup>.

Pour les palais flanquant la Ludwigstraße, il aurait également préféré adapter le style des palais romains de la haute Renaissance. Mais Louis insistait obstinément sur l'« architettura bugnata »<sup>13</sup> dans le genre du Palazzo Strozzi et du Palazzo Pitti. Pour des échantillons de la Renaissance florentine, Klenze se servit du livre d'Auguste Grandjean de Montigny et d'Auguste Famin, *Architettura toscane*, recueil monumental de gravures qui parut en édition originale à Paris à partir de 1806 et qui faisait courir le mythe des architectes florentins en tant qu'« êtres d'une nature supérieure à la nôtre ». Ce jugement ressemble à celui de Burckhardt sur le Palais Pitti dans son *Cicerone. Guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie* (le sous-titre allemand *Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* est d'autant plus pertinent pour l'intention didactique de l'auteur) en 1855 : « Man fragt sich, wer denn der weltverachtende Gewaltmensch sei, der mit solchen Mitteln versehen allem bloss Hübschen und Gefälligen so aus dem Wege gehen mochte ? ». Ce bâtiment colossal incite l'impression : « als hätten beim Vertheilen dieser Massen übermenschliche Wesen die Rechnung geführt »<sup>14</sup>.

Burckhardt partit pour la première fois en Italie en 1838 et il visita alors Florence, la « plus belle ville du monde » :

Selig preis ich jeden, der wie wir, von der großen marmornen Pomona auf der höchsten Terrasse aus Florenz überschaut hat, den ungeheuern Dom, Giottos Glockenthurm, den alten Pallast und Santa Croce die Gräberkirche, wo Galilei, Alfieri, Machiavelli und Michel Angelo neben einander schlafen ; – ferner Fiesole auf dem herrlichsten aller Felsen, Prato im Duft des Nachmittags verschwimmend und den heiligen Vater Apennino. – 19 Raphaels habe ich in Florenz gesehen – ferner die Medicische Venus – ja du lieber Himmel, wenn ich in's catalogisieren verfallen sollte, wo wollte ich enden?<sup>15</sup>

Son éloge plein d'enthousiasme juvénile déborde dans son récit de voyage « Bilder aus Italien ». Florence lui devient un cours préparatoire d'esthétique, un musée immense plein d'œuvres d'art, qui l'initie à la beauté de l'art italien<sup>16</sup>. Les dix-neuf Raphaëls dans la Galleria Palatina et aux Offices accablent le jeune voyageur suisse, la ville entière avec ses places publiques et ses monuments lui semble une grande collection d'art :

Übrigens haben mit diesen zwei großen Sammlungen die Kunstwerke von Florenz noch kein Ende ; auf öffentlichen Plätzen und in Kirchen finden sich noch tausend

schöne Sachen, und wenn man vollends die Gebäude mitbetrachtet, so ist die ganze Stadt nur eine große Kunstsammlung<sup>17</sup>.

Johann Georg von Dillis, agent d'art de Louis de Bavière, a appelé Florence un véritable « trésor de peintures classiques » (« Schatzkammer von klassischen Gemälden ») et William Roscoe, dans sa biographie de Léon X, institue le lieu commun de désigner la ville comme espace urbain muséalisé<sup>18</sup> (Fig. 19). L'historiographe de la ville de Rome au Moyen Âge, Ferdinand Gregorovius, caractérise Florence comme un véritable musée de plein air dans son texte « Die öffentlichen Monumente von Florenz » en 1856. Dans la Loggia dei Lanzi, les voyageurs du XIX<sup>e</sup> siècle se donnaient rendez-vous avec les représentants du peuple florentin, qui animait ce musée de sculptures à visée républicaine et antidespotique :

In Florenz scheint die Kunst noch ein überraschend demokratisches Wesen zu haben, sowohl was die Öffentlichkeit ihrer Werke als ihren geschichtlichen Zusammenhang mit Stadt und Volk selbst betrifft. Eine große Menge von Bildsäulen ist auf Plätzen oder in Kirchen aufgestellt, und mögen sie nun von größerem oder geringem Wert sein, ihre Beziehung auf das Volk ist lebendig, anregend und erfreulich. In der Loggia dei Lanzi lagert sich das Volk in der Morgenfrische oder in der Abendkühle unangefochten unter den Statuen, welche dort aufgestellt sind. Musik erschallt dort an den Festtagen, die Loge wird erleuchtet, Kinder tanzen ungestört um die Gruppe des Ajax und des Patroklos und unter dem Perseus des Benvenuto Cellini oder der Judith des Donatello<sup>19</sup>.

La distance temporelle a donc muséifié le patrimoine, les œuvres d'art deviennent des monuments commémoratifs et rappellent un passé glorieux, des mémoriaux autosuffisants. L'esprit du peuple florentin (le fameux « Volksgeist ») se laisse toujours déceler parmi eux, mais son rapport à sa ville natale n'est plus immédiat ni intact ; une distance historicisante a détaché l'esprit populaire des monuments. La liberté politique de la république florentine, commémorée dans ce musée des monuments, n'existe plus. Florence a été la proie de plusieurs dominations étrangères consécutives. Elle s'est figée dans une sorte de chronique rétrospective gravée dans le marbre des monuments<sup>20</sup>. L'historien érudit seul peut encore apprécier le passé triomphal d'une ville morte, il sait lire les rudiments des périodes révolues, il connaît les hommes héroïques représentés sur les monuments, et lui seul sait estimer la richesse du génie florentin.

#### *Entracte moderniste : Firenze Capitale*

Dans *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, au sein du chapitre « L'État au point de vue du mécanisme », Burckhardt a érigé un monument à la ville de Florence en tant que « premier État moderne du monde »<sup>21</sup>. Rationalité, objectivité, autoréflexion et changement continu sont les caractéristiques de cette modernité : « Le merveilleux esprit florentin, cet esprit à la fois juste, fin, épris du beau, avide de créer, transforme sans cesse l'état politique

et social ; sans cesse il le décrit et le juge. C'est ainsi que Florence devint la patrie des doctrines et des théories politiques, des expériences et des brusques changements » (p. 94). Les Florentins ont une disposition naturelle pour le calcul, pour « mettre en chiffres tout ce qui est relatif à la vie matérielle » (p. 101), et en même temps pour rendre des comptes permanents de leurs actions. Florence, c'est le berceau « de la statistique et, avant tous les États du monde, celui des études historiques dans le sens moderne du mot » (p. 94), somme toute « le centre le plus important où se soit élaboré l'esprit italien et même l'esprit moderne de l'Europe en général » (p. 109). Mais le maniement calculé du passé de la ville par ces « artistes d'état » florentins ne suffisait à créer ni une Constitution durable ni des œuvres d'art d'une beauté éternelle. Il faut franchir la frontière entre Florence et l'État de l'Église pour dépasser la beauté calculée de la première Renaissance florentine et parvenir à l'âge d'or de la haute Renaissance romaine. Selon Burckhardt, c'est Rome l'endroit inébranlable des événements de la politique actuelle, où les ruines et les monuments antiques perdurables nous enseignent de manière ostensible que chaque perte est suivie d'un recommencement. Dans la Ville éternelle, le passé et le présent sont en équilibre, Rome seule peut devenir un refuge pour ceux qui sont las de la modernité.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Florence, cette « ville du mouvement » (*Civilisation en Italie*, p. 79), n'était cependant pas susceptible d'être le refuge idéal pour les européens de la vieille école. En 1865 au plus tard, quand la ville sur l'Arno devint pour la période de cinq ans la capitale passagère du royaume unifié d'Italie, la modernisation des structures urbaines s'imposait en raison de l'expansion démographique et du besoin d'héberger la cour ainsi que le nouvel appareil administratif<sup>22</sup>. Giuseppe Poggi, architecte et urbaniste, présentait en 1863 un plan d'aménagement et d'agrandissement pour Florence, la *Pianta indicativa dell'ingrandimento*, qui proposait tout d'abord de démolir l'enceinte séculaire. Les vastes Lungarni, le Stradone dei Colli, cette route panoramique oltr'Arno, ainsi que plusieurs parcs et villas des nouveaux riches témoignent jusqu'à présent de ces interventions urbanistes. Le Ghetto et le Mercato vecchio furent les victimes du *sventramento*, de cette éviscération complète à la Haussmann du centre historique médiéval. La nouvelle Piazza Vittorio Emanuele (aujourd'hui Piazza della Repubblica) avec son arc de triomphe monumental et son monument équestre du roi remplaçait au cours de ce *riordinamento* et *risanamento* l'ancienne place du marché aux conditions hygiéniques déplorables. L'inscription sur l'*Arcone* L'ANTICO CENTRO DELLA CITTÀ / DA SECOLARE SQUALLORE / A VITA NUOVA RESTITUITO annonce la renaissance du vieux centre, sur l'endroit même de l'ancien forum romain. Ce n'est qu'en 1889 que la résistance contre cette modernisation forcée et des initiatives pour la protection du patrimoine florentin s'organisent moyennant la création de la *Società per la difesa di Firenze antica*. Le livre de Guido Carocci *Firenze scomparsa. Ricordi storico-artistici*, paru également en 1889, s'efforçait de reconstruire l'architecture vandalisée dans une rétrospective historicisante et de la conserver au moins par des gravures.

L'implication de Florence comme Capitale intérimaire de l'Italie jusqu'en 1871 fut de courte durée. La plupart des projets ambitieux (et coûteux) de remaniement et d'expansion urbanistique ne furent jamais réalisés. Le jugement de Gregorovius sur la production artistique contemporaine à Florence est négatif ; selon lui, elle devient de plus en plus imitative, remuant les grandes traditions d'antan<sup>23</sup>. De cette perte d'originalité et de génie créatif résulte une architecture déclinant de manière éclectique tous les styles historicisants ; on n'y trouve que des monuments et des décorations rétrogrades :

Die heutige Bildhauerei der Florentiner hat kaum noch eine andere Aufgabe behalten als die der monumentalen Ausschmückung ihrer Stadt. Es ist nicht ungerecht, zu sagen, daß in allen ihren Werken auch die letzte Spur so von der Kühnheit des Michelangelo, wie von dem frischen und lebhaften Sinn des Donatello, des Luca della Robbia und des Verrocchio untergegangen ist<sup>24</sup>.

Dans l'espace urbain du XIX<sup>e</sup> siècle, cette valorisation historique s'affiche dans plusieurs mesures constructives de grandes dimensions : l'instauration d'un Panthéon comme lieu de sépulcre pour les *uomini famosi* de toutes les époques de l'histoire florentine à Santa Croce ; l'installation de vingt-huit statues représentant des *illustri toscani* qui ont augmenté la gloire de la Toscane – parmi eux à peu près la moitié sont des hommes politiques et des artistes de la Renaissance – dans le *corridoio* des Offices, opération commémorative déjà prévue par Vasari dans son projet initial ; l'ouverture d'un musée dans la Casa Buonarroti, maison d'habitation de Michel-Ange dans la Via Ghibellina en 1858 ; la célébration du cinquième centenaire de l'anniversaire de Donatello en 1886 et l'exposition de ses œuvres organisée à cette occasion dans le Palazzo del Bargello nouvellement restauré ; la mise en place de sculptures de la Renaissance dans l'espace public, par exemple le Marzocco par Donatello sur la Piazza della Signoria et le monument équestre de Giovanni dalle Bande Nere par Baccio Bandinelli sur la Piazza di San Lorenzo ; la production sérielle de répliques des fameuses sculptures de la Renaissance pour satisfaire le marché touristique ; la rénovation et l'agrandissement de plusieurs bâtiments du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle (entre autres le Palazzo Strozzi all'Antinori, les palais Guadagni et Gondi) ; enfin la construction dans un style néo-Renaissance d'un vaste nombre de palais (le plus fameux est le palais Lavanis – aujourd'hui Palazzo delle Assicurazioni Generali – sur la place de la Signoria, mélangeant les styles du palais Strozzi et du palais Pitti, terminé en 1871 après la démolition préalable de l'église tardo-médiévale de Santa Cecilia et de la Loggia dei Pisani).

### *Le centenaire Michel-Ange en 1875*

Selon la volonté de Giuseppe Poggi, le Viale dei Colli trouve son apogée sur le Piazzale Michelangelo (Fig. 20), situé tout près de San Miniato al Monte. De par cette plateforme immense outre Arno, la ville se présentait au touriste, à la fois en vue panoramique et en rétrospective, car la distance spatiale créait

l'illusion qu'elle était conservée dans sa silhouette des premiers temps modernes. Dans cette vue d'ensemble à distance, le corps urbain se montrait toujours intact et fermé sur lui-même, ainsi que l'avait dépeint la fameuse chorographie du plan de Florence contourné d'une chaîne par Lucantonio degli Uberti, d'après Francesco Rosselli vers 1500. Dans la loggia en style néoclassique qui devait border la place, Poggi avait prévu l'installation d'un musée de monuments dans lequel il comptait exposer des sculptures originales et des fontes des plus célèbres statues de Michel-Ange, comme dans une sorte de seconde « Tribuna ». Non seulement pour les rénovateurs de la ville de Florence mais aussi pour la bourgeoisie européenne dans son ensemble, Michel-Ange devint, dans le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, la figure de projection par excellence pour leurs propres discussions de valeurs politiques et esthétiques. Dans ce processus d'identification culturelle, les anniversaires fournissaient de parfaits moments de cristallisation. En 1865, c'était le sixième centenaire de la naissance de Dante Alighieri, en 1875, le 500<sup>e</sup> anniversaire de Michel-Ange ; Florence par ces fêtes rendait honneur à ses plus grands fils<sup>25</sup>.

Dans un monde sécularisé, l'art est considéré comme le dernier élément relevant du divin. Les métaphores religieuses dans les nombreuses lettres de dédicace et de félicitation envoyées à Florence par les associations d'arts et les académies allemandes en 1875, à l'occasion de l'anniversaire de Michel-Ange, en témoignent de manière éloquente. Plusieurs fois le cortège d'honneur à travers la ville est décrit comme une procession religieuse, le voyage dans la ville sur l'Arno comme un pèlerinage vers la beauté. On attribue à l'artiste l'épithète d'un « surdoué de l'esprit », sa création bénie se répand « au plus saint Jour d'Expiation » sur toute l'humanité, son génie se dévoile dans des chefs-d'œuvre divins<sup>26</sup>.

Mais l'apothéose de Michel-Ange comporte le risque de mettre l'artiste vénéré dans un firmament inaccessible ; la comparaison avec lui pourrait devenir trop honteuse pour la propre réalité historique. C'est pour cela qu'on s'efforce, dans un stratagème quasiment compensatoire, d'équiper le héros divin d'autant de vertus civiles possibles. Il en résulte cependant un certain nivellement de caractère parce que la divinité est réduite à une bonhomie petite-bourgeoise. Michel-Ange doit être maintenant tout à la fois : l'artiste solitaire luttant pour l'inspiration *et* l'artiste convivial qui crée des chefs-d'œuvre avec légèreté dans le cercle de ses amis ; rigoureux *et* plein de clémence ; regardant l'antique *et* introduisant la modernité ; titanique *et* innocent comme un enfant ; en somme le génie divin *et* le bourgeois florentin exemplaire, celui qui avait défendu héroïquement la ville en 1529 contre la *prepotenza straniera*. Dans une sorte de double renversement, les admirateurs allemands semblent avoir projeté dans l'artiste les qualités qui dans la perception étrangère passaient justement pour typiquement allemandes, c'est-à-dire la profondeur d'esprit (« Tiefsinn »), un tempérament marqué et concentré, une disposition mélancolique et grave, une réflexion profonde, un esprit qui tend à la métaphysique (« dem Transzendentaltalent zugewandt »), soit un penchant vers l'intériorité auparavant rarement attribué à Michel-Ange dans la littérature

artistique. L'historien de l'art anglais, Walter Pater, souligne cette disposition dans son livre *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* en 1873 : Michel-Ange y apparaît en apothéose au ciel de l'art, « with a genius spiritualised by the reverie of the middle age, penetrated by its spirit of inwardness and introspection, living not a mere outward life like the Greek, but a life full of intimate experiences, sorrows, consolations »<sup>27</sup>. Seulement des œuvres d'art capables de dévoiler les pensées les plus secrètes et sublimes de leur créateur sont dignes d'exprimer son âme délicate et sensible, pleine de « sentiment » et « grave and temperate sweetness »<sup>28</sup>.

Quand le culte de Michel-Ange s'atténue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ses derniers éclats anticipent néanmoins une nouvelle orientation peu intériorisée. Par la suite, les métaphores enthousiastes célébrant une race de héros de sang pur se multiplient, par exemple dans la lettre de félicitation de l'académie de Berlin à la ville de Florence : « Diese Weisung des künstlerischen Strebens auf Macht und Mannheit hin möge ein Schild der Abwehr sein gegen andringende Richtungen des Zeitalters, gegen Ermattung und Entartung ». Ce ne fut sûrement pas par hasard que dans cette période la popularité du *David* montait considérablement auprès des amateurs d'art : « Wandelte irgendwo in einer höher gearteten Welt ein Geschlecht von Riesen, gewiß, ihre Jugend würde sich solcher Schenkel und Hüften, solcher fest packenden Hände, wie sie dieser herabhängende Arm des David trägt, zu erfreuen haben »<sup>29</sup>. Ce garçon géant, manifeste prééminent de la *terribilità* michelangelesque, fut également le protagoniste du monument érigé entre 1868 et 1873 sur le Piazzale Michelangelo (cf. Fig. 20). De plus en plus, le *David* fut hypostasié vers un surhomme au-delà du bien et du mal. Dans l'imminence du XX<sup>e</sup> siècle atroce, de nouveaux cris de guerre se faisaient entendre dans les éloges de Michel-Ange. Le titan de la sculpture florentine devient maintenant le protecteur de l'art contre sa dégénérescence. Sous sa bannière se rassemblent ses admirateurs facilement corruptibles, qui se soumettent volontiers à tout ce qui est plus grand et plus puissant qu'eux et qui ont par cela abandonné tout jugement critique et en matière politique et sur le champ esthétique.

#### *Au-delà du surhomme nietzschéen : l'approche de l'histoire de l'art*

Le soi-disant « renaissancisme hystérique » (« hysterischer Renaissancismus ») à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle représentait une variante vitaliste du culte de la Renaissance<sup>30</sup>. La vénération du gigantisme des tyrans de cette époque permettait de se distraire de la fadeur du propre présent conçu comme déficitaire. On souhaitait s'identifier avec un passé imaginaire peuplé de criminels virtuoses. Les scènes historiques de la *Renaissance* du comte Arthur de Gobineau (publiées pour la première fois en allemand en 1896) semblaient livrer une alternative à la langueur ressentie par les contemporains. Mais le « Gewaltmensch » burckhardtien<sup>31</sup> n'est point identifiable avec le surhomme nietzschéen transgressif et activiste au-delà du bien et du mal ; tout au contraire, cette dénomination se réfère à l'architecte florentin Leon Battista Alberti,

exemple d'une approche conceptuelle et rationaliste de l'architecture. Pour Burckhardt, Alberti se montre titanique et génial parce qu'il maîtrise toutes les matières d'art ; il est capable de créer des œuvres extraordinaires, « bewußte, von der Reflexion abhängige, auf genau berechneten sichtbaren Grundlagen ruhende Schöpfungen »<sup>32</sup>.

Tous ces Suisses, Italiens, Anglais et Allemands du XIX<sup>e</sup> siècle qui écrivaient (et ainsi construisaient) l'histoire de l'art florentin, s'engageaient moins dans la rédaction de l'histoire de l'architecture qu'ils ne s'intéressaient à l'histoire de la peinture à Florence au XV<sup>e</sup> siècle. Les auteurs prééminents de cette historiographie furent le florentin d'adoption Luigi Lanzi, depuis 1776 conservateur en chef aux Offices, qui rédigea en 1795-96 sa *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*<sup>33</sup>, ouvrage de visée historique universelle structuré selon les différentes écoles de peinture en Italie ; puis Franz Kugler avec son *Handbuch der Geschichte der Malerei in Italien seit Constantin dem Grossen* (1837), Anna Jameson avec *Memoirs of Early Italian Painters and the Progress of Painting in Italy. From Cimabue to Bassano*, publié en 1845, l'Américain James Jackson Jarves qui publiait ses *Art Studies. The « Old Masters » of Italy. Painting* en 1861 ; enfin Joseph Archer Crowe et Giovanni Battista Cavalcaselle avec leurs trois volumes de *New History of Painting in Italy* (parus en 1864, en allemand entre 1869 et 1876). Cet ouvrage traite en détail de l'école florentine du Quattrocento ainsi que de la renaissance de l'érudition grâce à la redécouverte de l'antiquité grecque : « The fifteenth century, however, witnessed the restoration of learning and the rekindling of a sacred fire, whose flame has never since been suffered to expire » (vol. 2, p. 271). Dans plusieurs de ces histoires de la peinture florentine, Botticelli figure comme le nouveau héros du XV<sup>e</sup> siècle. En 1870, dans son *Fragment on Botticelli*, Walter Pater l'a caractérisé comme « poetical » et « visionary », plein d'humanité et d'expressivité chaleureuse ; Botticelli possède « meditative subtlety » en même temps que « passion » et « energy ». Selon Pater, il devient ainsi l'incarnation d'un Grec moderne, qui surpasse même les créations artistiques les plus sublimes de la Grèce antique sans jamais perdre sa fraîcheur et son authenticité du début, caractéristiques fondamentales de la première Renaissance florentine :

He has the freshness, the uncertain and diffident promise which belong to the earlier Renaissance itself, and make it perhaps the most interesting period in the history of the mind. In studying his work one begins to understand to how great a place in human culture the art of Italy had been called<sup>34</sup>.

En plus d'être un objet d'étude de prédilection à la fin du siècle, Botticelli fut aussi le témoin principal de l'esthétisme préraphaélite. Bernard Berenson, Herbert Horne et surtout Walter Pater dotaient les esthètes victoriens d'une idéologie convenable en attribuant aux artistes florentins du XV<sup>e</sup> siècle un penchant morbide prononcé<sup>35</sup>. Ce mythe décadent de la Renaissance fut cultivé avant tout dans la vaste colonie anglo-américaine de Florence par les romanciers, poètes et littérateurs tels que George Hillard, Nathaniel Hawthorne,

Thomas Adolphus Trollope, Edward Morgan Forster, Elisabeth Barrett et son mari Robert Browning, George Eliot (alias Mary Ann Evans), Vernon Lee (Violet Paget), Walter Savage Landor, Henry James, Harriet Monroe et Ezra Pound<sup>36</sup>. Cette Renaissance imaginaire fut imprégnée de volupté décadente, de sang et d'artificialité. Autour de 1900, l'engouement pour la Renaissance ne sévissait pas seulement dans les nouvelles qui traitaient des sujets de cette époque rendue avec un érotisme sombre, mais aussi dans les intérieurs tarabiscotés des villas en style Renaissance ou néo-Renaissance, habités par les Américains capricieux et les Anglais « spleen ». Dans cette communauté des étrangers avides de la nouvelle religion de la beauté, se déroulaient des fêtes où les dames huppées arrivaient costumées en Botticelli avec des coiffures à la Ghirlandaio. La gazette des esthètes étrangers à Florence, le *Marzocco*, avait emprunté son nom et son emblème à la fameuse sculpture de Donatello sur la Piazza della Signoria ; la devise sur la page de titre « *Multa renascentur...* » illustre de manière pertinente la nostalgie et les désirs rétrogrades des exilés étrangers vis-à-vis de la Renaissance (Fig. 21).

La seule voix discordante dans cette chorale jubilatoire entonnée par les fanatiques de la Renaissance fut celle de John Ruskin dans son livre *Mornings in Florence, being simple studies of Christian art, for English travellers* (1881). Henry James a sévèrement critiqué le ton insupportablement élitiste et moralisant de l'auteur dans sa satire splendide *Recent Florence*. Ruskin oppose le monde imaginaire et idéal qu'il décèle dans les peintures de Cimabue et de Giotto, pleines de sensibilité religieuse et en même temps proches de la vie, à la ville de Florence barbarisée par la modernisation et à la Renaissance elle-même qui, selon Ruskin, se trouve en pleine décadence artistique en comparaison avec le Moyen Âge parce qu'à cette époque la modernité prend son essor. Il n'accepte que le premier volume des *Vite* de Vasari qui couvre la peinture du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle comme manuel de formation esthétique pour les jeunes voyageurs du Nord. Botticelli seul en tant que peintre profondément religieux est épargné de son verdict contre la modernité, contre le manque de profondeur, la vulgarisation d'effets et le sensationnalisme, dont Ghirlandaio fut la première victime.

Dans la colonie germanophone à Florence – dominée par les artistes Arnold Böcklin, Hans von Marées, Karl Stauffer-Bern, Hans Thoma et Karl Hillebrandt, par les écrivains Paul Heyse et Isolde Kurz ainsi que par les critiques d'art et les historiens de l'art Adolf von Hildebrand, Ernst Steinmann, Adolf Bayersdorfer, Konrad Fiedler, Henry Thode et Aby Warburg – la résistance contre le surhomme nietzschéen et contre la réception esthétisante de la première Renaissance se manifestait de plus en plus. Aucun document ne reflète mieux le dégoût que Warburg portait contre la recherche naïve de la beauté sur les traces de Ruskin que sa fameuse citation :

Mit dem diskreten Lächeln innerer Überlegenheit wendet sich der moderne müde Kulturmensch auf seiner italienischen Erholungsreise von so viel banalem Realismus ab ; ihn zieht Ruskins Machtgebot hinaus auf den Klosterhof, zu einem mittelmäßigen Giottesken Fresko, wo er in den lieben, unverdorbenen einfachen Trecentisten sein

eigenes primitives Gemüt wieder zu finden hat. Ghirlandajo ist eben kein ländlich murmelnder Erfrischungsquell für Präraffaeliten, aber auch kein romantischer Wasserfall, dessen tolle Kaskaden dem anderen Reisetypus des Übermenschen in den Osterferien, mit Zarathustra in der Tasche seines Lodenmantels, neuen Lebensmut einrauscht im Kampf ums Dasein<sup>37</sup>.

Les interprétations de Botticelli que propose Warburg, divergent largement de cette attitude hautaine du « surhomme en vacances de Pâques »<sup>38</sup>. Le point final dans la construction du mythe florentin est marqué par un acte d'institutionnalisation : un groupe de chercheurs libres en histoire de l'art se rassemblaient le 16 novembre 1897 dans l'appartement privé de Heinrich Brockhaus pour fonder le « Kunsthistorisches Institut » allemand à Florence. Dans la suite, le mythe florentin fut désenchanté à juste titre par la recherche scientifique objective de l'histoire de l'art allemande.

#### NOTES

\* Je voudrais remercier Olivier Bonfait et Iris Lauterbach qui ont relu et corrigé mon texte.

<sup>1</sup> MATTEO BURIONI, «Vasari's Rinascita: History, Anthropology or Art Criticism», in *Renaissance? Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300-c.1550*, sous la dir. de Alexander Lee, Pit Péporté et Harry Schnitker, Leiden/Boston 2010, pp. 115-127.

<sup>2</sup> JACOB BURCKHARDT, *Geschichte der Renaissance in Italien* (vol. 4 de la *Geschichte der Baukunst* par Franz Kugler), Stuttgart 1868, p. 35.

<sup>3</sup> BURCKHARDT 1868 (note 2), p. 32 ss.

<sup>4</sup> Voir pour ceci et pour la suite : CHRISTINE TAUBER, «Die Konstruktion der Florentiner Renaissance im 19. Jahrhundert», in *Florenz !* (catalogue d'exposition), sous la dir. de Silvestra Bietoletti et Jutta Frings, Bonn 2013, pp. 132-141.

<sup>5</sup> HENRY KEAZOR, «Einleitung» in *Florenz – Rom. Zwischen Kontinuität und Konkurrenz*, sous la dir. de Henry Keazor, Münster 1998, pp. 9-20 ; RÉGINE BONNEFOIT, « 'Florentinis ingeniis nil ardui est': Der Kult des Florentiner Genies. Von der Restauration bis zur Hauptstadt des neuen Königreichs Italien (1865–1870) », in *Florenz – Rom*, pp. 209-231.

<sup>6</sup> JACOB BURCKHARDT, *Briefe*, sous la dir. de Max Burckhardt, Basel/Stuttgart 1949-1994, vol. IV, p. 23 : « Mutter und Heimath des modernen Menschen ». JACOB BURCKHARDT, *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel 1860, 1: «eine Civilisation [...], welche als nächste Mutter der unsrigen noch jetzt fortwirkt».

<sup>7</sup> WALLACE K. FERGUSON, *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*, Boston/New York 1948 ; LUCIEN FEBVRE, *Michelet et la Renaissance*, Paris 1992 ; *The Renaissance in the Nineteenth Century*, sous la dir. de Yannick Portebois et Nicholas Terpstra, Toronto 2003.

<sup>8</sup> AMEDEO QUONDAM, «William Roscoe e l'invenzione del Rinascimento», in *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, sous la dir. de Marcello Fantoni, Roma 2000, pp. 249-338.

<sup>9</sup> HANS BARON, *The Crisis of the Early Italian Renaissance. Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton 1955 ; ID., *In Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought*, Princeton 1988.

<sup>10</sup> MARCELLO FANTONI, «Renaissance Republics and Principalities in Anglo-American Historiography», in *Gli anglo-americani a Firenze* 2000 (note 8), pp. 35-53.

<sup>11</sup> CORNELIA SYRE, «Wirken Sie, was Sie vermögen!» Die Erwerbungen italienischer Gemälde in der Korrespondenz mit den Kunstagenten», in «*Ihm, welcher der Andacht Tempel baut...*» Ludwig I. und die Alte Pinakothek, München 1986, pp. 41-55 ; KAROLINE DANZ, «Florenz ist die Schatzkammer von klassischen Gemälden». *Der Florentiner Kunstmarkt im beginnenden 19. Jahrhundert und die Gemäldesammlung Ludwigs I. von Bayern*, Diss. Freiburg i. Br. 2003, <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/813>.

<sup>12</sup> LEO VON KLENZE, *Memorabilien*, vol. 1, fol. 204r° ss., cité d'après STEFFI RÖTTGEN, «Florenz in München. Anmerkungen zum florentinischen Baustil unter König Ludwig I. von Bayern», in *Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer*, sous la dir. de Karl Möseneder et al., Zürich/

New York 1991, pp. 318–338, ici p. 318 ss. Röttgen s'oppose à WINFRIED NERDINGER, «Weder Hadrian noch Augustus – Zur Kunstpolitik Ludwigs I.», in *Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825–1848* (catalogue d'exposition), München 1987, pp. 9-16.

<sup>13</sup> RÖTTGEN 1991 (note 12), p. 318 ss.

<sup>14</sup> JACOB BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, sous la dir. de Bernd Roeck, Christine Tauber et Martin Warnke, 2 vol., München/Basel 2001, vol. 1, p. 177. Dans la traduction française par Auguste Gérard, le « Gewaltmensch », frère cadet du « surhomme nietzschéen » s'est transformé en « génie puissant et dédaigneux » et en « être surhumain » : « Ce palais l'emporte sur toutes les architectures profanes du monde, même les plus grandes, par une impression unique de sublime. Sa position sur un terrain en pente et ses dimensions vraiment considérables favorisent cet effet, lequel, en réalité, repose essentiellement sur le rapport entre les dimensions mêmes et la constance relative des formes qui se répètent. On se demande quel génie puissant et dédaigneux, avec de telles ressources, a pu éviter ainsi tout ce qui n'était que joli et agréable à l'œil ? – La seule grande variation, à savoir cette restriction de l'étage supérieur destiné à n'occuper que le centre du palais, est déjà d'un effet colossal ; il semble que la distribution de ces masses ait été faite par des êtres surhumains » (p. 90).

<sup>15</sup> BURCKHARDT 1949-1994 (note 6), vol. 1, p. 79 ss.

<sup>16</sup> CHRISTINE TAUBER, «Rechnender Geist oder Formgefühl? Jacob Burckhardt zu Florenz und Rom», in *Florenz – Rom* 1998 (note 5), pp. 189-208.

<sup>17</sup> JACOB BURCKHARDT, «Bilder aus Italien», in Jacob Burckhardt, *Reisebilder aus dem Süden*, sous la dir. de Werner von der Schulenburg, Heidelberg 1928, pp. 56-149, ici p. 131.

<sup>18</sup> La légende de la planche 79 dans GRANDJEAN DE MONTIGNY et FAMIN, *Architecture toscane* (éd. de 1815) décrit les Offices vues de l'Arno également en tant que musée des monuments florentins : « L'architecture, bien qu'elle ne soit pas très pure, présente ici un ensemble de la plus grande magnificence. Il y a très peu d'exemples d'une pareille réunion de monuments dans un si petit espace » (p. 31).

<sup>19</sup> FERDINAND GREGOROVIVUS, *Wanderjahre in Italien*, München 1967, p. 32 ; cf. ANDREAS BEYER, «Im Arsenal anschaulicher Geschichte. Die deutsche kunsthistorische Italien-Forschung vor den Institutsgründungen», in *Deutsches Ottocento. Die deutsche Wahrnehmung Italiens im Risorgimento*, sous la dir. de Arnold Esch et Jens Petersen, Tübingen 2000, pp. 257-272.

<sup>20</sup> GREGOROVIVUS 1967 (note 19), p. 31 ss. : « Die Geschicklichkeit der meisten Bildsäulen aber setzt sie in ein ererbtes und fortdauerndes Verhältnis zu den Bürgern. Der Florentiner sieht in ihnen die reiche und große Vergangenheit seiner einst freien Stadt verkörpert und hat diese gleichsam wie eine marmorne Chronik vor Augen ».

<sup>21</sup> JACOB BURCKHARDT, *La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, trad. de l'allemand par M. Schmitt, 2<sup>e</sup> éd., Paris 1906, t. 1, p. 94.

<sup>22</sup> *Il disegno della città. L'urbanistica a Firenze nell'ottocento e nel novecento* (catalogue d'exposition), Firenze 1986 ; MARCELLO VANNUCCI, *Firenze Ottocento*, Roma 1992 ; FRANCO BORSI, *La capitale a Firenze e l'opera di Giovanni Poggi*, Firenze 1970 ; Giuseppe Poggi e Firenze. *Disegni di architettura e città* (catalogue d'exposition), Firenze 1989 ; OSANNA FANTOZZI MICALI, *La città desiderata. Firenze come avrebbe potuto essere: progetti dall'Ottocento alla seconda Guerra mondiale* (catalogue d'exposition), Firenze 1992 ; CLAUDIO PAOLETTI, *La linea del tempo. Fatti d'arte e di storia nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze 2005.

<sup>23</sup> GREGOROVIVUS 1967 (note 19), p. 45 et 51 : « Ohne Zweifel hat keine andere Stadt Italiens mit einer gleich großen Liebe die geschichtlichen Erinnerungen und Monumente gepflegt, wie Florenz. [...] es [ist] die Aufgabe einer großen Zeit [...], selbständige Ideen zu schaffen, die einer kleinen Zeit, Monumente zu setzen ».

<sup>24</sup> GREGOROVIVUS 1967 (note 19), p. 47.

<sup>25</sup> CHRISTINE TAUBER, «'Mit einem Kranze aus dem Laube unserer hercynischen Wälder...' Bildungsbürgerlicher Kunstgenuss in Deutschland und das Michelangelo-Jubiläum 1875», *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 30 (2003), pp. 269-287 (avec bibliographie détaillée) ; *Michelangelo nell'Ottocento. Il centenario del 1875* (catalogue d'exposition, Florence), Milano 1994.

<sup>26</sup> Après avoir acquis un prétendu autoportrait de Raphaël possédé auparavant par la famille noble florentine des Altoviti, Dillis se sert de pareilles métaphores provenant du langage religieux dans une lettre au prince héritier Louis de Bavière du 3 décembre 1808 pour caractériser ce peintre divin : « Ich habe den König von der Mahlerei in meinen Händen – in deutschen Händen. [...] Ich habe das Licht der Kunstwelt in meinen Händen – das die ganze Kunstwelt beseligt hat ; er ist es selbst. Hier hat die Kunstwelt gewallfahrtet, künftig wird die Welt hin nach meinem Vaterland wallen – und loben und verherrlichen den Schöpfer dieser Reliquie. Nicht ein heiliges Gebein bringe ich, den Geist, die Seele eines Kunstheiligen » ; *Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von*

*Dillis, 1807–1841*, sous la dir. de Richard Messerer, München 1966, p. 64.

<sup>27</sup> WALTER PATER, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry. The 1893 Text*, sous la dir. de Donald Hill et al., Berkeley 1980, p. 52.

<sup>28</sup> PATER 1980 (note 27), p. 71.

<sup>29</sup> CARL VON LÜTZOW, «Die Michelangelo-Ausstellung in Florenz», *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 11 (1876), p. 26.

<sup>30</sup> CHRISTINE TAUBER, *Jacob Burckhardts ‚Cicerone‘. Eine Aufgabe zum Genießen*, Tübingen 2000, p. 225 ss. ; AUGUST BUCK, *Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann*, Tübingen 1990.

<sup>31</sup> BURCKHARDT 1860 (note 6), p. 139 ; dans la traduction française, p. 173 : « géants intellectuels ».

<sup>32</sup> BURCKHARDT 1860 (note 6), p. 89 ; dans la traduction française, p. 111 : « De même que la plupart des États italiens, considérés du point de vue de leur organisation intérieure, étaient des machines savantes (« Kunstwerke »), c'est-à-dire des créations voulues nées de la réflexion, reposant sur des bases visibles et bien calculées, de même leurs rapports entre eux et avec l'étranger devaient être soumis à des règles positives ».

<sup>33</sup> 3 vol., traduction en allemand par Johann Gottlob von Quandt parue en 1830-1833.

<sup>34</sup> PATER 1980 (note 27), p. 48.

<sup>35</sup> BERND ROECK, *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*, München 2001 ; *Gli anglo-americani a Firenze* 2000 (note 8), plus particulièrement intéressants sont les essais de JOHN PFORDRESHER, «Beauty athwart the darkness’: Constructing Florence in Nineteenth-Century Anglophone Writing», pp. 55-77 et de LUIGI MASCILLI MIGLIORINI, «Rinascimento fiorentino e crisi della coscienza europea», pp. 23-34.

<sup>36</sup> JOHN BARRIE BULLEN, *The myth of the Renaissance in nineteenth-century writing*, Oxford 1994 ; MICHAEL L. ROSS, *Storied Cities: Literary Imaginings of Florence, Venice, and Rome*, Westport 1994.

<sup>37</sup> ERNST GOMBRICH, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Hamburg 1992, p. 147.

<sup>38</sup> La thèse de Warburg sur *Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“: eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance* parut en 1893.



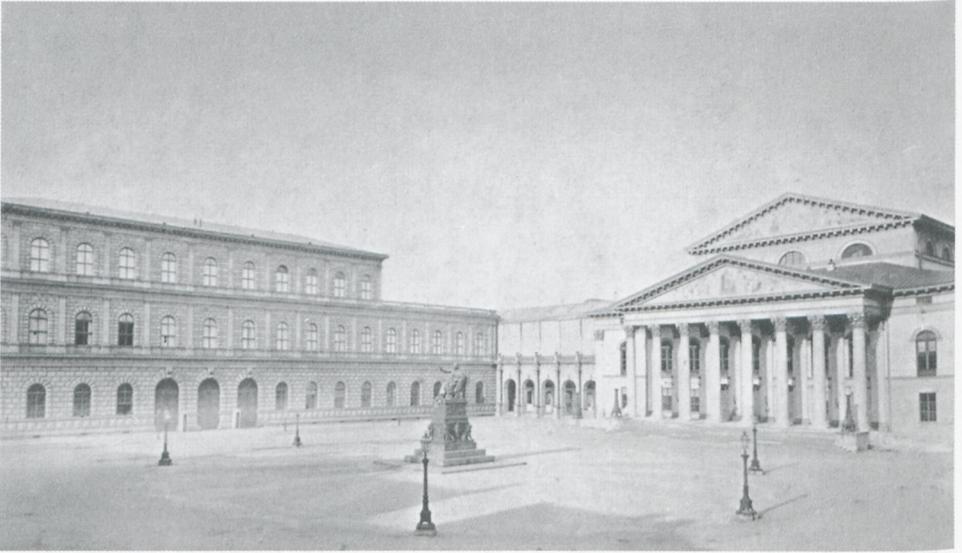
16



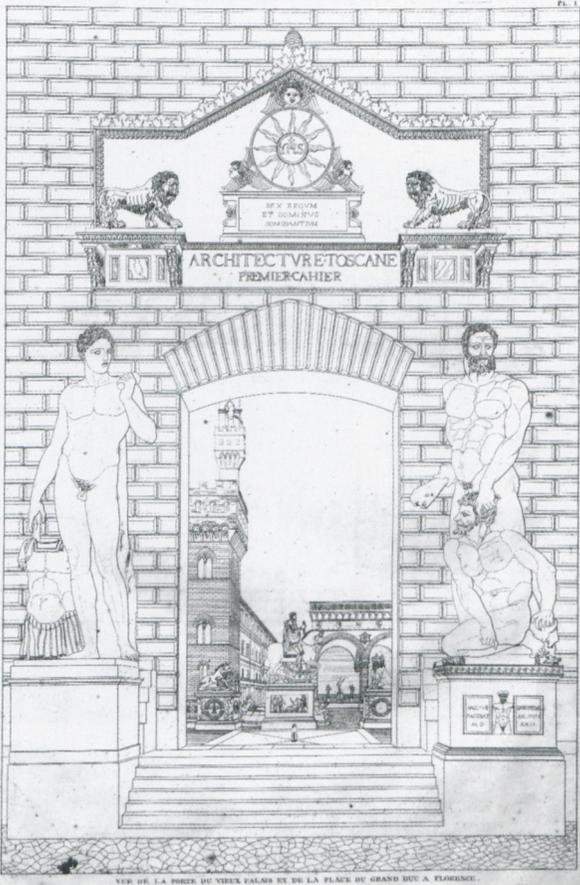
17

16. Gravure d'après le dessin de Claudius Popelin, Le Génie de Florence, in Charles Yriarte, *Florence*, Paris 1881, p. 1

17. Gustav Seeberger, La place de l'Odéon à Munich avec la Feldherrnhalle (Friedrich von Gärtner, 1841-44), la Résidence et l'église théatine, vers 1845 (München, Stadtmuseum, Gemäldesammlung, P 11638)



18



18. Leo von Klenze,  
« Königsbau » de la  
résidence de Munich et place  
du théâtre, 1826-35.  
Photographie par Josef  
Albert, vers 1860

19. Page de titre de la première  
livraison d'Auguste  
Grandjean de Montigny  
et d'Auguste Famin,  
*Architecture Toscane*, Vue  
de la porte du vieux palais  
et de la place du Grand Duc  
à Florence, 1815



20



21

20. Étienne Gabriel Bocourt, Piazzale Michelangelo et le monument avec la réplique du *David*, in *Le Monde illustré* du 25 septembre 1875 (*Michelangelo nell'Ottocento. Il centenario del 1875*, Milano 1994, p. 35, fig. 3a)
21. Page de titre de *Il Marzocco*, I, n° 4 du 23 février 1896 (<http://www.vieusseux.it/coppermine/thumbnails.php?album=133>)