Perspective

Actualité en histoire de l'art

1 | 2007

Antiquité/Moyen Âge

Aux environs de l'an 1300 : l'art italien s'expose

Alessio Monciatti

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3764>

DOI : [10.4000/perspective.3764](https://doi.org/10.4000/perspective.3764)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2007

Pagination : 154-159

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Alessio Monciatti, « Aux environs de l'an 1300 : l'art italien s'expose », *Perspective* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3764> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3764>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2020.

Aux environs de l'an 1300 : l'art italien s'expose

Alessio Monciatti

RÉFÉRENCE

Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi, Michel Laclotte éd., *Duccio. Alle origini della pittura senese*, (cat. expo., Sienne, Santa Maria della Scala – Museo dell'Opera del Duomo, 4 octobre 2003 – 11 janvier 2004), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2003. 539 p., 300 fig. n. et b. et coul. ISBN : 88-8215-483-1 ; 48 €.

Mariagiulia Burresi, Antonino Caleca éd., *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto* (cat. expo., Pise, Museo Nazionale di San Matteo, 25 mars – 25 juin 2005), Pise, Pacini editore, 2005. 310 p., 272 fig. n. et b. et coul. ISBN : 8877816651 ; 48 €.

Angelo Tartuferi, Mario Scalini éd., *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)* (cat. expo., Florence, Galleria dell'Accademia, 1^{er} juin – 29 août 2004), Florence, Giunti, 2004, 216 p., 130 fig. n. et b. et coul. ISBN : 88-09-03693-6 ; 30 €.

Enrica Neri Lusanna éd., *Arnolfo di Cambio alle origini del Rinascimento fiorentino* (cat. expo., Florence, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, 21 décembre 2005 – 21 avril 2006), Florence, Pagliai Polistampa, 2005, 567 p., 250 fig. n. et b. et coul. ISBN : 8888304999 ; 60 €.

Vittoria Garibaldi, Bruno Toscano éd., *Arnolfo di Cambio. Una rinascita dell'Umbria medievale* (cat. expo., Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria – Orvieto, chiesa Sant'Agostino, 7 juillet 2005 – 8 janvier 2006), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2005, 303 p., 170 fig. n. et b. et coul., ISBN : 88-8215-896-9 ; 36 €.

Massimo Medica éd., *Giotto e le arti Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto* (cat. expo., Bologne, Museo Civico Medievale, 3 décembre 2005 – 28 mars 2006), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2005, 224 p., 100 fig. n. et b. et coul. ISBN : 88-8215-948-5 ; 30 €.

- 1 Dans son bilan sur la multiplication des expositions après la fin de la Seconde Guerre mondiale, rendues possibles par la disponibilité des œuvres décrochées dans un but préventif, Roberto Longhi identifie deux types de manifestations qu'il juge pertinent de

développer : les expositions « personnelles » qui rapprocheraient « pour la première fois de la culture du public une grande figure de l'art [italien] », et les expositions « locales »¹. En Italie, ce souhait s'est aussi réalisé pour l'art médiéval, bien que le rythme en ait été différent : les expositions significatives sont celles d'études et de mises en valeur d'un patrimoine dans un cadre géographique déterminé².

- 2 C'est seulement ces dernières années que se sont multipliées les expositions monographiques ou celles qui mettent en avant un nom d'artiste dans leur titre³. L'exposition *Giotto* en 2000 à l'Accademia de Florence⁴ peut marquer idéalement le début de cette phase. Son intention explicite était de rivaliser avec les fastes inégalables de la plus grande des expositions jamais organisées sur l'art médiéval en Italie : la *Mostra giottesca* de 1937 à Florence⁵. C'est d'ailleurs en cette occasion que R. Longhi avait rédigé le texte qui a eu le plus d'incidence sur les études nationales, le très célèbre *Giudizio sul Duecento*⁶.
- 3 *Duccio. Alle origini della pittura senese*⁷ a non seulement été la plus remarquable des expositions récentes sur la peinture italienne médiévale, mais aussi la plus cohérente par rapport à la méthode critique de R. Longhi, en reconnaissant dans la nouveauté un facteur d'une certaine importance historique qui prime sur la notion de qualité, et en adoptant un processus analytique qui se décompose en trois temps et reconnaît ainsi un « avant » et un « après », en accord avec l'idée de progrès historique linéaire. Le cœur de l'exposition était constitué par les œuvres du maître disposées par ordre chronologique. Il était précédé de salles réunissant les prédécesseurs, organisées selon des regroupements monographiques, et suivi par la présentation des maîtres influencés par Duccio, eux aussi séparés les uns des autres et regroupés par génération. Il en résultait une généalogie endogame, idéale, de la peinture siennoise pour laquelle les apports byzantins, cruciaux pour Duccio en particulier, apparaissaient de façon marginale, ainsi que le discours pictural isolé des autres techniques, exposées dans des salles à part.
- 4 De nombreux chefs-d'œuvre étaient présentés, dont le grand vitrail du Dôme démonté pour la restauration et point de départ de l'exposition et qu'il était ainsi possible d'observer attentivement. En comparaison, la croix peinte de la collection Salini semble avoir trouvé sa place dans le catalogue du maître en raison de sa grande qualité et de son style, sa réalisation datant justement de l'époque attestée par les documents pour la mise en place des vitraux (1287-1288). Moins claire en revanche était la mise en scène de la production des décennies suivantes, cruciale pour la compréhension de la *Maestà* du Dôme. Cette peinture se caractérise d'un côté par le retour d'un courant byzantin (paléologue), et de l'autre par ses rapprochements avec la décoration de la nef supérieure de Saint-François à Assise et par une révision de l'art antique⁸. L'importante valorisation de la *Maestà* de Massa Marittima témoignait de l'ouverture tardive aux sensibilités gothiques dominantes dans la tradition siennoise du Trecento.
- 5 La mise au jour de la décoration murale de la crypte de la cathédrale s'est faite parallèlement à la préparation de l'exposition. Enterré durant la première décennie du xiv^e siècle lors de la construction de la façade postérieure, le cycle offre un échantillon sans précédent de l'activité des maîtres de la génération antérieure à Duccio, réalisé de plus dans une technique dont on croyait qu'elle avait été acquise beaucoup plus tardivement dans le contexte siennois⁹. Aux côtés de l'importance que l'on accorde traditionnellement à Guido émerge surtout la figure de Deotisalvi di Speme, ce qui permet de mieux articuler la connaissance de ce que l'on appelle le « cimabuisme

siennois »¹⁰. Par ailleurs, c'est cette découverte qui a imposé précisément une lecture plus complexe de ce moment et la réévaluation d'influences orientales communes qui reflétaient en Toscane la force d'attraction d'Assise¹¹.

- 6 En définitive, la présentation des « suiveurs de Duccio », bien qu'encore un peu schématique, a été l'occasion d'une vérification précise de leurs profils respectifs et a également permis de suivre la naissance de types amenés à se diffuser, comme le polyptyque à registres superposés¹².
- 7 Le parti pris de l'exposition *Cimabue a Pisa*¹³ présentait de remarquables analogies avec l'exposition siennoise, comme s'il s'agissait de la réplique d'un schéma qui associe un artiste très célèbre et une ville. Au-delà de ce rapprochement – peut-être une stratégie de marketing ? – se trouve la volonté d'illustrer une histoire de la peinture à Pise. Dans l'exposition se succèdent des corpus de différents maîtres d'importance historique inégale et dont la reconstruction individuelle a tendance à être contraignante pour la diversification des œuvres. À celles qui gravitent autour de Giunta, chef de file reconnu, succédaient les peintures d'Enrico di Tedice¹⁴, du Maestro di San Martino (dont l'identification avec Ugolino di Tedice est acceptée) ou encore du Maestro della Croce di Castelfiorentino. La proposition d'identifier ce dernier à Michele di Baldovino semble forcée, ne serait-ce que parce qu'elle manque d'argumentations¹⁵ : dans la base de la croix peinte, conservée aujourd'hui au Cleveland Museum of Art, on lit [...] ael • d [...] / [...] uini / [...] it, une inscription qui permet des reconstitutions diverses, à plus forte raison en l'absence de traces documentaires.
- 8 Avec presque cent pièces, l'exposition réunissait un extraordinaire ensemble de peintures sur bois du xiii^e siècle, le plus important après la *Mostra giottesca*. Une très grande majorité des œuvres provenait du Museo di San Matteo – collection permanente (démontée pour l'occasion en suscitant des risques inutiles) – et les prêts pour les compléter étaient exceptionnels : il suffit de penser aux deux petits retables de Cimabue, la *Flagellation* Frick et la *Madone sur un trône* appartenant depuis peu à la National Gallery de Londres¹⁶. Ce diptyque, réuni pour la première fois, aura incontestablement été le sommet de l'exposition. Cependant, une telle abondance conduit à regretter les quelques absences, en particulier celle de la croix peinte de San Frediano dont l'accrochage à côté des miniatures de la Bible de Calci et des fragments de fresques contigus aurait pu être fécond. Ce manque, peut-être dû à des raisons contingentes, illustre bien la rigidité propre à une recherche historique sur la peinture locale qui renonce à questionner certains aspects encore à explorer, comme celui de la période précédant Giunta, au point d'exclure des phénomènes primordiaux, comme l'importation et la production d'icônes.
- 9 D'un autre point de vue, l'exposition de Pise soutient la comparaison avec *L'arte a Firenze nell'età di Dante*¹⁷. Cette manifestation prétendait également illustrer un panorama local, sans adopter cependant le schéma généalogique ou une logique d'accrochage par techniques. Bien que le catalogue organise les objets par type de matériau, les œuvres étaient présentées librement les unes à côté des autres dans des espaces dont l'étroitesse restituait l'effet des « *period rooms* ».
- 10 Aux côtés des retables de Giotto déjà exposés ailleurs, des prêts rares et judicieux permettaient d'examiner des pièces peu accessibles et ce avec des confrontations inédites, comme pour le Maestro della Maddalena ou pour Grifo di Tancredi, favorisant ainsi pour ce dernier, une appréciation complète de sa formation culturelle. Dans un petit triptyque de collection privée se combinaient les échos giottesques de la *Madone*

sur un trône avec des effets « néo-hellénistiques » attestés à Florence à la suite de la réalisation des mosaïques de la Scarsella du baptistère signées «*frater Jacobus*». Ils dialoguaient également avec des témoignages trop rarement mis en valeur : de la série des «*corali*» [livres de chants choraux] de Santa Maria Novella au précieux *Missel romanum* de la bibliothèque Laurenziana (Conv. Soppr. 233), ce dernier laissant voir, avec les symboles des évangélistes au corps humain de la *Maestas Domini* et la *Crucifixion* byzantine, un mélange de formules iconographiques stables et de cultures visuelles allogènes.

- 11 En général, les notices sur les codex constituent un révélateur utile pour l'enluminure florentine et Angelo Tartuferi recompose pour la peinture un cadre convaincant, bien que marqué par quelques rigidités incorrigibles : par exemple l'incapacité de séparer le *Couronnement de la Vierge* de la façade interne du Dôme du chantier de Santa Reparata du nom de Gaddo Gaddi¹⁸. Les parties sur les autres techniques apparaissaient en revanche plus faibles, en particulier pour la sculpture. Des fragments décoratifs épars et des attributions de convenance nuisaient à des pièces de grande valeur comme le relief de l'*Annonciation* d'Arnolfo di Cambio du Victoria and Albert Museum, provenant de Santa Maria Maggiore.
- 12 Cette même œuvre a été prêtée à nouveau pour *Arnolfo, alle origini del rinascimento fiorentino* et d'une manière générale la sculpture était mise au premier plan à l'occasion des célébrations du septième centenaire de la mort de l'artiste, dont la date reste, il faut le souligner, une « question toujours plus ouverte » (p. 313-317).
- 13 Le but de l'exposition était d'illustrer des aspects et des périodes de l'activité du sculpteur et architecte en s'appuyant sur l'ultime période florentine. La façade primitive de Santa Maria del Fiore s'imposait comme le point de départ et Enrica Neri, qui a à la fois conçu et réalisé l'exposition, mit à profit ses études spécifiques. Dans un accrochage suggestif, les fragments figuratifs et ornementaux ayant survécu au démontage du *xv^e* siècle étaient rassemblés de façon éloquente, confrontés aux témoignages indirects¹⁹.
- 14 Des sections distinctes étaient consacrées à la formation et à l'activité antérieure du maître et à son impact dans les années décisives suivantes. Parmi les témoignages de son activité ombrienne et romaine, le plus important était celui de Charles d'Anjou du Capitole, pendant majestueux du Boniface VIII de la façade de Florence. Mais la petite salle qui illustrait les références culturelles de la formation était plus éloquente encore. Idéalement axée sur le bénitier de San Giovanni fuori Civitas de Pistoia dont l'attribution est discutée, il est remarquable qu'ait été adoptée l'ancienne formule «*taille de Nicola Pisano*» plutôt que l'expression courante «*atelier de*», car celle-là a l'avantage de s'affranchir de la notion, post-giottesque, de matrice et de rappeler l'usage médiéval de l'«*opus*», lorsque l'on se réfère aux modes d'exécution. L'exposition s'achevait par un regroupement d'œuvres évoquant le développement de la sculpture à Florence autour du maître à travers, par exemple, la très estimable *Madone Loeser*, suggérant ainsi cet héritage au cours du *xiv^e* siècle dans une perspective qui, par chance, demeure en grande partie extérieure aux «*origines de la Renaissance florentine*».
- 15 Organisée entre Pérouse et Orvieto également pour le septième centenaire de l'artiste, *Arnolfo di Cambio una rinascita nell'Umbria medievale*²⁰ revêtait en revanche un caractère territorial explicite. À travers les histoires respectives de ces villes sont analysées les transformations de l'urbanisme et de l'art liées aux séjours de la papauté.

- 16 La présentation de Pérouse était centrée sur les restes de la Fontaine mineure et à Orvieto on ne pouvait pas ne pas évoquer le monument De Braye. Toutefois, le parti pris méthodologique de Bruno Toscano est explicite : « Inverser la manière même d'affronter la recherche s'est révélé être une condition indispensable [...] : [...] partir de ce qui est perdu pour comprendre en partie ce qui est encore conservé » (p. 13). Considérer la raréfaction des témoignages et les absences ne revient pas cependant à prendre en compte seulement les péripéties de conservation, mais tout autant le « principe de la destruction productive » : « si la modernité est fille de la destruction, alors cette dernière mérite qu'on lui accorde une attention majeure » (p. 77).
- 17 Les rares œuvres qui ont survécu sont particulièrement éloquentes en termes de géographie culturelle. À Pérouse par exemple, à côté des fragments de sculpture de la fontaine d'Arnolfo di Cambio réunis en une proposition de reconstitution convaincante, le groupe en bronze des porteuses d'eau de la fontaine majeure illustre la culture liée à l'atelier de Nicola Pisano dont les solutions se retrouvent également sur certaines pierres tombales. Le rapprochement de deux missels, produits l'un à Saint-Jean d'Acre et l'autre dans le milieu parisien (ms. 6 et 5 du musée du Capitole) illustre avec pertinence la rencontre, fondatrice pour l'art ombrien et italien en général, entre deux sources figuratives majeures de la fin du Moyen Âge.
- 18 À Orvieto en revanche, les échanges culturels n'étaient pas aussi fructueux soit parce qu'ils étaient en grande partie tournés au-delà des Alpes, soit parce que le choix des œuvres exposées sort du corpus et des dates d'Arnolfo qui, même dans les *Acolytes encensant* de San Domenico révèle une sensibilité toute gothique à la description de l'instant. Le groupe marial en bois du porche du Dôme permet d'identifier Ramo di Paganello, attesté sur le chantier de la cathédrale d'Orvieto entre 1293 et 1310 et mentionné comme provenant « d'outre monts », et qui a joué l'intermédiaire dans les rapports avec Sienne. L'attribution de cette statue à cet artiste, invérifiable, est néanmoins cohérente culturellement. L'empreinte nordique est d'ailleurs manifeste dans les deux grands dessins de la façade de la cathédrale ainsi que dans le puissant *Christ en trône* du Museo dell'Opera del Duomo qui, bien que privé de son revêtement polychrome, laisse deviner sa grandiloquence d'origine et dont la délicatesse de la pose et des visages évoque les productions d'Île-de-France (la façade d'Amiens par exemple).
- 19 Dans l'ensemble, les trois expositions parvenaient à restituer le contexte au sein duquel Arnolfo di Cambio dut œuvrer. Il est cependant décevant de voir qu'en raison d'exigences « locales » se soient multipliées expositions et colloques aux dépens d'une concentration certainement plus profitable. C'est aussi pour cette raison que la constitution d'une bibliographie exhaustive sur cet artiste est méritoire²¹.
- 20 *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*²² se distingue des expositions précédentes par la précision de son thème : la production artistique entre 1329 et 1334, années durant lesquelles on pensait faire de Bologne le siège pontifical, comme étape intermédiaire entre Avignon et Rome. Le cardinal-légat fit alors construire une résidence somptueuse à l'extérieur de la porte Galliera. Le palais ainsi que la chapelle peinte par Giotto ayant disparu, l'exposition « rapproche le polyptyque [de Giotto] des panneaux peints durant ces années dans les ateliers bolonais et les sculptures raffinées de Giovanni di Balduccio des ivoires français et des joyeux feuillets des enlumineurs » (p. 19) pour évoquer le tournant artistique qui aurait longuement marqué la ville au cours du siècle.

- 21 Étaient réunies presque toutes les œuvres de Giovanni di Balduccio encore existantes du polyptyque de San Domenico décrit par Vasari (« Notre Dame et huit autres figures très raisonnables [*ragionevoli*] »). Massimo Medica, commissaire de l'exposition, a pu mettre en œuvre un dialogue bienvenu avec les collections permanentes du Museo Civico, ainsi valorisées et non plus reléguées au rang de dépôt à piller. Giotto était représenté par le polyptyque de la Pinacoteca Nazionale qui, au moyen d'une confrontation appropriée avec le retable de Santa Maria a Ricorboli, permettait une réflexion sur les zones d'ombre de son histoire et sur la présence du maître dans la ville. En définitive, une fois la chronologie acceptée, au cours de la décennie 1330 (et non pas en 1326 comme cela a été avancé récemment²³), on peut se demander s'il avait été peint pour l'église de Santa Maria degli Angeli (où il est documenté à partir de 1732), ou s'il était destiné à un autre lieu. Avait-il été expédié ou a-t-il été exécuté à Bologne ? Peut-être fut-il commandé à l'occasion de la décoration de la chapelle pontificale pour laquelle Giotto dut vraisemblablement interrompre son séjour napolitain²⁴ ? Enfin, la reconnaissance de l'intervention du « Pseudo-Dalmasio » sur la prédelle est-elle convaincante ? Les différences de position exprimées dans le catalogue et les conclusions d'une journée d'étude qui suivit constituent un mérite de plus de cette manifestation. Celle-ci se distinguait également, comme le montrait le vaste rassemblement de manuscrits, par son effort pour « comprendre ce qui devait [cependant] être à l'époque le degré d'incidence de l'œuvre et plus généralement de l'art de Giotto sur l'école locale » (p. 17).
- 22 Étant donné les caractéristiques spécifiques de l'exposition, le catalogue bolonais est une référence indiscutable et scelle une recherche menée grâce à une heureuse intuition de Castelnuovo²⁵.
- 23 L'ambition de faire de ce catalogue la somme des connaissances sur le sujet relève d'une tendance désormais établie²⁶. Là encore, un précédent à ce phénomène fut le catalogue qui suivit l'exposition *Mostra giottesca* (intitulée précisément *Pittura italiana del Duecento e del Trecento*), mais c'est seulement au cours de ces dernières années que la production connexe aux expositions temporaires est devenue prépondérante dans le panorama de la discipline. En conclusion, il me paraît utile d'insister sur le fait que l'on n'a pas assez réfléchi sur les causes de cette dynamique. Posséderait-elle des explications internes à l'histoire de l'art – et par conséquent a-t-elle changé et pourquoi ? – ou plutôt et plus probablement, aura-t-elle été mise en mouvement par des facteurs externes, que ce soit la multiplication des occasions, ou une plus grande facilité que la qualité moyenne des manifestations révèle malheureusement ? L'espoir de ne pas abandonner les expositions d'art à la seule logique mercantile tient à la conscience que l'on a du rapport entre les aspects divers et variés qui en font un événement complexe, et l'étude de leur évolution historique, tout autant qu'à la variété des solutions possibles et des apports entre les différentes fonctionnalités et instances cognitives²⁷.

NOTES DE FIN

1. Roberto Longhi, « Bilancio di mostre nel dopoguerra », dans *Paragone*, 23, 1951, p. 68-73, p. 70-71. Pour un propos plus général, voir Alessio Monciatti, Chiara Piccinini, « Medioevo in mostra. Note per la storia delle esposizioni d'arte medievale », dans *Arti e storia nel Medioevo. IV. Il Medioevo al passato e al presente*, Enrico Castelnuovo, Giuseppe Sergi éd., Turin, 2004, 811-845.
2. Consacrée à une technique unique par exemple : *Sculture lignee nella Campania* Ferdinando Bologna, Raffaello Causa éd., (cat. expo., Naples, 1950), Naples, 1950 ; ou bien à une époque : *Il gotico a Siena. Miniature pitture oreficerie oggetti d'arte*, Giulietta Chelazzi Dini éd., (cat. expo., Sienne, 1982), Florence, 1982.
3. Les noms étaient ainsi certainement un prétexte pour l'exposition *Dipinti romani tra Giotto e Cavallini*, Tommaso Strinati, Angelo Tartuferi éd., (cat. expo., Rome, 2004), Milan, 2004.
4. *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, Angelo Tartuferi éd., (cat. expo., Florence, 2000), Florence, 2000.
5. *Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della Mostra giottesca di Firenze del 1937*, Giulia Sinibaldi, Giulia Brunetti éd., Florence, 1943. À propos de cette exposition, voir Alessio Monciatti, *Giotto, 1937. La Mostra giottesca di Firenze*, Milan, à paraître.
6. Roberto Longhi, « Giudizio sul Duecento », dans *Proporzioni*, II, 1948, p. 5-54.
7. Recensions : Bastian Eclercy, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69, 2006, p. 260-272 ; Gaudenz Freuler, dans *Kunstchronik*, 57, 2004, p. 576-594 ; Carl Brandon Strehlke, dans *The Burlington Magazine*, CXLVI, 2004, p. 58-61.
8. Ferdinando Bologna, « Duccio e Assisi, Duccio ad Assisi. Gli esordi di Duccio di Boninsegna, a proposito della mostra di Siena », dans *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea*, n° 3-4, juin-décembre 2004, p. 33-99.
9. Voir à ce propos, Roberto Guerrini éd., *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, Cinisello Balsamo, 2003.
10. Voir Luciano Bellosi, « Per un contesto cimabuesco senese » [1991], repris dans *id.*, « 'I vivi parean vivi'. Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento », dans *Prospettiva*, 121-124, 2006, p. 56-84.
11. Voir Giorgio Bonsanti éd., *La Basilica di San Francesco di Assisi*, Modène, 2002, *passim*.
12. Voir Victor M. Schmidt, *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola*, dans Bagnoli, *et alii*, p. 531-569.
13. Recensions : Donal Cooper, dans *The Burlington Magazine*, CXLVII, 2005, p. 513-515 ; Simona Di Nepi, dans *Apollo*, CLXI, 2005, p. 96-97 ; voir en particulier Miklós Boskovits, Ada Labriola, Valentino Pace, Angelo Tartuferi, « Officina pisana : il xiii secolo », dans *Arte cristiana*, 94, 2006, p. 161-209.
14. Luciano Bellosi, *Cimabue*, Milan, 1998, p. 34-39.
15. Voir aussi Mariagiulia Burrese, Antonino Caleca, *Le croci dipinte pisane*, Pise, 1993, p. 6.
16. Voir Dillian Gordon, « The 'Virgin and Child' by Cimabue at the National Gallery », dans *Apollo*, CLVII, 2003, p. 32-36.
17. Recension : Bastian Eclercy, dans *Kunstchronik*, 58, 2005, p. 189-196.
18. Voir Alessio Monciatti, « L'Incoronazione della Vergine nella controfacciata della Cattedrale di Santa Maria del Fiore, e altri mosaici monumentali in Toscana », dans *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLIII, 1999, p. 15-48.
19. Pour la façade, voir aussi Francesca Pomarici, *La prima facciata di Santa Maria del Fiore. Storia e interpretazione*, Rome, 2004.
20. Recensions : Julian Gardner, dans *The Burlington Magazine*, CXLVII, 2005, p. 845-847 ; Andrea M. Gáldy, dans *Renaissance studies*, 21, 2007, p. 105-110.

21. Anna Maria D'Achille, Francesca Pomarici, *Bibliografia arnolfiana*, Cinisello Balsamo, 2006 ; p. 335 pour la liste des manifestations pour le centenaire.
22. Recension : Victor M. Schmidt, dans *The Burlington Magazine*, CXLVIII, 2006, p. 222-223.
23. Diego Cauzzi, « Giotto e il polittico di Bologna : data e possibile, ulteriore firma », dans *Paragone*, 56, 2005, s. 3, 64, p. 91-96.
24. Voir Francesco Caglioti, « Giovanni di Balduccio a Bologna : l'Annunciazione' per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto) », dans *Prospettiva*, 117/118, 2005, p. 21-62 et p. 37-42 ; Pierluigi Leone de Castris, *Giotto a Napoli*, Napoli, 2006.
25. Enrico Castelnuovo, « Bologna come Avignone » [1992], maintenant paru dans Enrico Castelnuovo, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livourne, 2000, p. 304-310.
26. Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven/Londres, 2000, p. 149-152.
27. Sur ces questions, voir aussi *Medioevo/medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, Pise, à paraître.

INDEX

Index géographique : Italie

Keywords : exhibition, medieval art, Italian art, research, historiography

Mots-clés : exposition, art médiéval, art italien, recherches, historiographie

Index chronologique : 1300

AUTEURS

ALESSIO MONCIATTI

Université de Molise, alessiomonciatti@alice.it