

L'évolution récente des expositions temporaires sur le Moyen Âge en Italie: public, thèmes, finalités*

Alessia Trivellone**
Université de Bourgogne, Dijon

UDC 7.033(450):061.43»19»
DOI 10.2298/ZOG1135223T
Оригиналан научни рад

L'article propose une réflexion sur l'histoire des expositions sur le Moyen Âge au cours du XX^e siècle, afin de déceler la réception de l'histoire médiévale en Italie. Une comparaison est faite avec d'autres pays européens. Les importants changements dans la conception de l'offre culturelle et du fonctionnement des musées, qui ont eu lieu à partir de la fin du XX^e siècle, et leurs conséquences sur les expositions sont pris en compte, ainsi que le statut de l'objet exposé et sa mise en scène.

Mots-clés: Expositions d'art sur le Moyen Âge, réception de l'histoire médiévale, offre culturelle et muséale, fonctions des musées, statut de l'objet exposé, mise en scène.

This article proposes a reflection about Italian art exhibitions on Middle Ages all over the twentieth century in order to understand the reception of medieval history in Italy. The Italian case is compared with the other European countries and their own relationships with Middle Ages. The articles studies also the important changes in the cultural offer and in the museum function during the last decade of the twentieth century and analyses their major consequences on the exhibitions. Lastly the 'status' of the exhibited objects and their mise-en-scène are examined.

Key words: Exhibitions of medieval art, reception of medieval history, cultural offer, museum functions, status of the exhibited object, mise-en-scène.

En 1959, dans un dense essai critique, Roberto Longhi attirait l'attention sur la multiplication des expositions d'art dans l'Europe de l'après-guerre.¹ Dans les décennies suivantes, le nombre des expositions et de leurs visiteurs n'a cessé de croître: parallèlement, la physionomie des expositions a connu des transformations significatives. Dans cet article, nous nous proposons de faire le point sur l'évolution des expositions temporaires consacrées au Moyen Âge dans l'Italie de ces dernières décennies. Tout d'abord, la multiplication des expositions sera traitée dans le cadre des rapports entre expositions temporaires et musées. Ensuite, on se penchera sur les évolutions thématiques des expositions sur le Moyen Âge: on examinera l'apparition, dans les années 90, à côté d'expositions consacrées à l'histoire de l'art, de thématiques plus historiques; en même temps, on considérera l'introduction d'une perspective internationale, là où les expositions italiennes du XX^e siècle se caractérisaient par leur ancrage dans une perspective exclusivement

régionale. Ces deux évolutions semblent intimement liées à des questions de mémoire et d'identité nationale. Enfin, après avoir considéré les principales conséquences touchant au statut des objets exposés et à leur mise en scène, nous serons amenés à considérer le rôle et les potentialités des expositions temporaires aujourd'hui.²

Les expositions italiennes sur le Moyen Âge au cours du XX^e siècle : la « découverte » du public

Les premières expositions italiennes centrées sur le Moyen Âge apparaissent au début du XX^e siècle.³ Nées de la volonté des villes et des régions souhaitant redécouvrir et exposer leur propre passé artistique, elles portent sur la fin du Moyen Âge. Parmi les plus importantes, celle de 1904 à Sienne, sur la peinture siennoise, et la *Mostra giottesca*, organisée à Florence, en 1937, à l'occasion du six-centième anniversaire de la mort de Giotto.⁴ Voulu par la ville de Florence, la *Mostra giottesca* fut également soutenue par le Ministère italien de l'Éducation Nationale: c'était l'occasion, pour les cadres fascistes, d'exalter ce peintre, déjà objet d'un intérêt historiographique important pendant les années précédentes, en tant que père de l'art national italien.⁵ D'autres expositions,

* J'ai pu mettre au point certaines des idées exposées dans cet article grâce aux stimulantes discussions avec Valentino Pace, Emmanuel Bain et mes collègues de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Rome). Je remercie tous très chaleureusement.

** alessiatrivellone@gmail.com

¹ R. Longhi, *Mostre e Musei (un avvertimento del 1959)*, L'approdo letterario 8 (1959) 3–22 [rééd. plusieurs fois, in: *Paragone* 235 (1969) 3–23; *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze 1970, 393–414; R. Longhi, *Critica d'arte e buongoverno 1938–1969*, Firenze 1970, 59–74].

² Les expositions italiennes sur le Moyen Âge ont fait l'objet de deux études récentes: l'aperçu d'A. Monciatti, C. Piccinini, *Medioevo in mostra. Note per la storia delle esposizioni d'arte medievale*, in: *Il Medioevo al passato e al presente*, ed. E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2004 (*Arti e storia nel Medioevo*, 4) 811–845, prend en compte les expositions italiennes jusqu'à 1970 environ; le recueil d'essais *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni di arte medievale*, ed. E. Castelnuovo, A. Monciatti, Pisa 2008, contient des analyses minutieuses de nombreuses expositions.

³ Sur la naissance des expositions d'art à partir des XVII^e et XVIII^e siècles, cf. F. Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven–London 2000. Sur l'exposition du Moyen Âge au XIX^e siècle v. D. Levi, *Il Medioevo in mostra nell'Ottocento: alcuni spunti e riflessioni*, in: *Medioevo/Medioevi*, 1–29, 18–19.

⁴ Sur l'exposition siennoise cf. E. Camporeale, 1904, «*annus mirabilis*» per l'antica arte senese, in: *Medioevo/Medioevi*, 109–139.

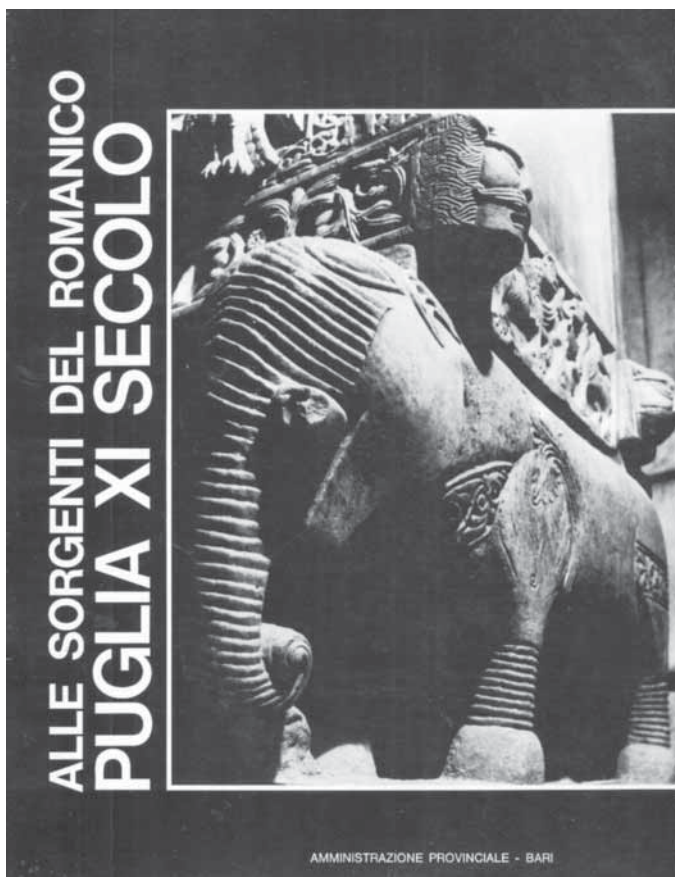


Fig. 1. Couverture du catalogue de l'exposition *Alle sorgenti del romanico. Puglia XI secolo* (Bari, 1975)

toutes issues de problématiques d'histoire de l'art et toutes portant sur le passé artistique d'une région déterminée, voient le jour au cours des années et des décennies suivantes : signalons, par exemple, les expositions, aujourd'hui bien étudiées, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, à Turin en 1938–1939, *La mostra della scultura pisana del Trecento*, à Pise en 1946–1947, et *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, à Milan en 1958.⁶ À celles-ci, on peut ajouter deux expositions des Pouilles, parmi les premières à prendre en compte des œuvres des premiers siècles du Moyen Âge : la *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococò*, à Bari, en 1964, et *Alle sorgenti del Romanico: Puglia XI secolo*, dans la même ville, en 1975.⁷ Cette dernière exposition, née de la volonté de mettre en valeur l'art dans les Pouilles au XI^e siècle, avant l'invasion normande, a suscité un large débat et a constitué une référence importante pour les études postérieures sur l'art roman de la région.⁸ L'important approfondissement de thématiques artistiques régionales continue, dix ans après, en Emilie-Romagne, avec l'exposition *Quando le cattedrali erano bianche – Lanfranco e Wiligelmo*, organisée après la restauration de la cathédrale de Modène, alors qu'en 1989, Rome rassemblait et présentait les « fragments » de son passé, avec l'exposition *Fragmenta picta*, sur ses fresques médiévales.⁹

Au cours de la dernière décennie du XX^e siècle, on assiste, d'une part, à la multiplication exponentielle des expositions d'art, y compris sur le Moyen Âge ; d'autre part, on remarque une évolution de leurs thématiques. La multiplication des expositions d'art se comprend dans le contexte des profonds changements qui, au cours des dernières décennies, ont affecté le fonctionnement des musées du monde occidental. En général, à partir des années 80, à commencer par les pays anglo-saxons et puis, avec des modalités différentes, dans le reste de l'Occident, les subventions d'État aux musées ont baissé considérablement, ce qui a poussé les conservateurs des

musées, selon les modes prévus par la législation des différents pays, à faire de plus en plus appel à des acteurs privés.¹⁰ En Italie, les musées sont désormais appelés à faire preuve d'une politique plus dynamique : pour profiter des financements d'État, considérablement réduits à partir des années 90, ils doivent démontrer leur capacité à attirer un nombre de visiteurs conséquent. À côté des visiteurs occasionnels, les conservateurs ont donc cherché à créer un public habituel : c'est ainsi que le renouvellement régulier de l'accrochage des collections permanentes des musées, la création de parcours de visite toujours différents et, surtout, l'organisation régulière d'expositions temporaires, sont devenus nécessaires.¹¹ Si les

⁵ A. Monciatti, *La «Mostra giottesca» del 1937 a Firenze*, in: *Medioevo/Medioevi*, 141–167.

⁶ Sur l'exposition de Turin, cf. C. Maritano, «*Gotico e Rinascimento in Piemonte*» (1938–1939), in: *Medioevo/Medioevi*, 187–212. Sur l'exposition de Pise, cf. E. Tolaini, *La «Mostra della scultura pisana del Trecento»*: Pisa 1946–1947, in: *Medioevo/Medioevi*, 213–236. Sur l'exposition de Milan v. A. Chiara Cimoli, *Consuntivo lombardo. Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Palazzo reale, Milano aprile – giugno 1958*, in: eadem, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia. 1949/1963*, Milano 2007; T. Barbavara di Gravellona, «*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*» (Milano 1958), in: *Medioevo/Medioevi*, 253–299.

⁷ *Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo. Bari, Pinacoteca provinciale, giugno – dicembre 1975*, ed. P. Belli D'Elia, Bari 1975 (2 ed.: *Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo*, ed. P. Belli D'Elia, Bari 1987).

⁸ L'exposition a fait l'objet de plusieurs comptes rendus, parfois enthousiastes, également dans des revues internationales : cf. Y. Labande-Mailfert, *Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo*, *Cahiers de civilisation médiévale* 18 (1975) 321–324; G. Andrisani, *Alle sorgenti del romanico Puglia XI secolo*, *Arte cristiana* 63 (1975) 227–236; M. Salvatore, *In margine alla mostra «Alle sorgenti del Romanico: Puglia XI secolo»* (Bari, Pinacoteca Provinciale, giugno – dicembre 1975), *Archeologia medievale* 3 (1976) 479–484; W. Krönig, *Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo, zur Ausstellung in Bari*, *Kunstchronik* 29 (1976) 93–101.

⁹ Sur la première exposition v. l'essai récent d'E. Mazzocchi, *Quando le cattedrali erano bianche – Lanfranco e Wiligelmo. Mostra sul duomo di Modena dopo il restauro (21 juillet 1984 – 31 juillet 1985)*, in: *Medioevo/Medioevi*, 401–422. Pour l'exposition *Fragmenta picta*, à côté du catalogue (*Fragmenta picta: affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano. Roma, Castel Sant'Angelo 15 dicembre 1989 – 18 febbraio 1990*, ed. M. Andaloro et al., Roma 1989), on pourra consulter le compte rendu de V. Pace, *Dieci secoli di affreschi e mosaici romani. Osservazioni sulla mostra «Fragmenta picta», Roma, Castel Sant'Angelo, dicembre 1989 – marzo 1990 e sul suo catalogo*, *Bollettino d'arte* 76 (1991) 199–207.

¹⁰ Pour les changements dans le fonctionnement des musées v. l'efficace aperçu de K. Schubert, *The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present*, London 2000; on fera ici référence à l'édition italienne : idem, *Museo. Storia di un'idea*, Milano 2004, 80–87.

¹¹ Ces changements n'ont pas manqué de susciter des réactions contre la « tyrannie des expositions » minant l'organisation du musée traditionnel ; cf., par exemple, D. Poulot, *Une histoire des musées de France. XVIII^e–XX^e siècle*, Paris 2005, 170. On remarquera, toutefois, que la baisse des financements d'État pour l'art a provoqué, en Italie, la disparition d'un type particulier d'expositions temporaires, à savoir celles sur les œuvres restaurées, organisées par les *soprintendenze*. Ce type d'exposition connaît un grand développement après la deuxième guerre mondiale. La *soprintendenza* de Florence, a été parmi les plus actives dans ce type d'exposition, surtout après la mobilisation internationale suite à l'inondation de 1966, qui a fait de la ville une capitale de la restauration, rôle consacré par les deux expositions des œuvres restaurées en 1972 et en 1986 ; cf. *Firenze restaura: il laboratorio nel suo quarantennio. Mostra di opere restaurate dalla Soprintendenza alle gallerie sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Giovanni Leone. Firenze, Fortezza da Basso, 18 marzo – 4 giugno 1972*, ed. U. Baldini, P. Dal Poggetto, Firenze 1972; *Capolavori & restauri*, Firenze 1986 (cat. exp., Firenze, Palazzo Vecchio, 14 dicembre 1986 – 26 aprile 1987). Jusqu'au début des années 80, l'exemple de Florence a été suivi par de nombreuses autres *soprintendenze*, qui ont consacré des expositions temporaires à des œuvres restaurées. Le nombre de ce type d'exposition s'est toutefois considérablement réduit au cours des deux dernières décennies, parallèlement à la diminution des restaurations régulières financées par le *Ministero dei Beni Culturali*.

expositions temporaires deviennent un élément stratégique d'importance primordiale pour la vie du musée, l'organisation de celles-ci est passée, dans quelques cas, du musée à des acteurs privés, souvent des maisons d'édition, qui s'occupent, seules ou en collaboration avec l'institution muséale, de tous les aspects de l'organisation, des demandes de prêt jusqu'à la réalisation et la vente du catalogue.¹² Parfois, ce type d'expositions a lieu en dehors des musées, dans des lieux consacrés exclusivement aux expositions temporaires; en revanche, quand elles sont conçues pour un musée, celui-ci se limite à fournir les locaux de l'exposition, touchant les *royalties* versées par l'organisateur de l'exposition et profitant du nombre accru des visiteurs.¹³ Dans tous les cas de figure, conservateurs et acteurs privés ont intérêt à ce que les expositions temporaires soient visitées par un public vaste. Le public est ainsi devenu un élément d'importance primordiale pour la vie même du musée: c'est ce que quelques muséologues qualifient de «découverte» du public.¹⁴ Celui-ci n'est plus formé uniquement des spécialistes et des amateurs, mais est de plus en plus diversifié (d'où la réalisation, dans maints cas, de catalogues conçus par typologie de visiteurs: petit guide-souvenir et catalogue scientifique) et compte souvent des touristes: les catalogues des expositions sont souvent édités en plusieurs langues.

L'essor des expositions à thématique historique, entre mémoire nationale et identité européenne

Cette multiplication des expositions d'art s'accompagne, en Italie, d'une évolution des thèmes traités, évolution évidente tout particulièrement pour le Moyen Âge. Si au cours du XX^e siècle les expositions naissent de problématiques strictement artistiques, notamment dans une optique régionale, celles des années 90 s'ouvrent à des thèmes plus largement historiques. Les premiers signes de ce phénomène se retrouvent dans l'exposition *Wiligelmo e Matilde: l'officina romanica*, organisée à Mantoue en 1991 par Arturo Carlo Quintavalle, Arturo Calzona et Giuseppa Zanichelli: dans cette exposition, l'étude approfondie de la sculpture de Wiligelmo donne lieu à la recherche de définition d'un art lié au phénomène historique de la Réforme «grégorienne».¹⁵ L'histoire inspire ensuite directement le sujet des trois expositions sur l'empereur Frédéric II, organisées entre 1994 et 1995, à l'occasion du VIII^e centenaire de sa naissance, à Bari, Palerme et Rome.¹⁶ Nous reviendrons sur la «fortune» de ce personnage dans les expositions italiennes. Pour l'instant, notons que l'une de ces expositions a été organisée à Rome. Jusqu'au milieu des années 90, les expositions étaient en effet organisées dans les régions qui avaient été intéressées par le phénomène examiné: en d'autres termes, les lieux de la mémoire et de l'évocation coïncidaient avec ceux de la réalité historique. L'exposition romaine sur Frédéric II, au contraire, ne suit pas ce schéma: visant à reconstruire le rayonnement de la politique de l'empereur dans la péninsule italienne, elle avait lieu à Rome, ville qui n'avait jamais été gouvernée par Frédéric II. Le même phénomène s'était produit l'année précédente, quand une exposition sur les Normands avait été organisée, toujours à Rome, par Mario D'Onofrio. Dans ce cas, la perspective géographique était large: l'exposition prenait en compte les signes laissés par ce peuple en Normandie, en Angleterre, en Italie du Sud et jusqu'en Terre Sainte. De plus, l'exposition ne répondait à aucune exigence de célébration, ni d'anniversaire. Seul l'intérêt pour ce thème justifiait l'exposition, qui a été ainsi la première à être conçue

comme un moment de réflexion sur l'histoire, indépendant de la géographie et des contingences des dates.¹⁷

D'autres expositions naissant de thématiques purement historiques ont ensuite vu le jour en Italie au cours des années suivantes. En 2000, à Rome, à l'occasion de l'Année sainte, les deux expositions *Romei e Giubilei* et *Bonifacio VIII e il suo tempo* éclaircissaient, respectivement, des aspects liés au pèlerinage médiéval et au pape promoteur de la première Année sainte, en 1300.¹⁸ L'évolution des thèmes des expositions, de l'histoire de l'art à l'histoire, et d'un cadre géographique régional à un cadre international, culmine dans l'exposition *Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*, organisée à Parme en 2003, sur la vision du Moyen Âge par cet historien français.¹⁹ L'exposition relevait le défi de présenter et d'illustrer des aspects de la «mentalité» médiévale, chers à la tradition de l'école des Annales: les différentes sections thématiques de l'exposition portent ainsi, entre autres, sur les lieux et les paysages, la mer, les bateaux et les voyages, le rêve et la vie courtoise, la musique et le jeu, l'au-delà. La largeur du cadre géographique est frappante: il comprend l'Est européen avec les peuples slaves et hongrois, ainsi que l'Islande, la Scandinave, la péninsule ibérique, la Méditerranée.²⁰ L'évolution par rapport aux expositions «régionales» des années précédentes est ainsi évidente.

Les expositions issues d'une problématique historique sont assurément loin d'être les seules de ces dernières années. D'autres expositions importantes, naissant de l'exigence et

¹² Sur le fonctionnement des expositions temporaires récentes en Italie v. S. Dell'Orso, *Altro che musei. La questione dei Beni Culturali in Italia*, Roma 2002, 162–169: l'autrice indique Skira et Mondadori comme les maisons d'édition italiennes les plus engagées dans l'organisation d'expositions.

¹³ Dell'Orso, *op. cit.*, 162–166.

¹⁴ Schubert, *Museo*, 80–97. Un recueil d'essai prenant en compte l'évolution des musées européens, dans leurs relations avec le public, est *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, ed. S. Bodo, Torino 2003.

¹⁵ *Wiligelmo e Matilde: l'officina romanica*, ed. A. Calzona, A. C. Quintavalle, Milano 1991 (cat. exp., Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 15 giugno – 30 settembre 1991). Sur cette exposition v. également le compte rendu de Ch. B. Verzar, *Wiligelmo e Matilde: l'officina romanica*, *The Burlington Magazine* 135 (1993) 832–833.

¹⁶ *Federico e la Sicilia: dalla terra alla corona. Archeologia, architettura e arti della Sicilia in età sveva*, ed. C. A. Di Stefano, A. Cadei, Palermo 1994 (cat. exp., Palermo, Real Albergo dei Poveri, 16 dicembre 1994 – 18 aprile 1995); *Federico II e l'Italia: percorsi, luoghi, segni e strumenti*, ed. C. Damiano Fonseca, Roma 1995 (cat. exp., Roma, Palazzo Venezia, 22 dicembre 1995 – 30 aprile 1996); *Federico II: immagine e potere*, ed. M. Stella Calò Mariani, R. Cassano, Venezia 1995 (cat. exp., Bari, Castello Svevo, 4 febbraio – 17 aprile 1995). Sur ces trois expositions v. les considérations de F. Gandolfo, *Le celebrazioni dei personaggi storici attraverso le mostre d'arte medievale*, in: *Medioevo/Medioevi*, 441–454, 448–454.

¹⁷ *I Normanni: popolo d'Europa 1030–1200*, ed. M. D'Onofrio, Venezia 1994 (cat. exp., Roma, Palazzo Venezia, 28 gennaio – 30 aprile 1994). V. notamment, pour notre propos, l'essai introductif de M. D'Onofrio, *Le ragioni della mostra*, 1–3.

¹⁸ *Romei & Giubilei: il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350–1350)*, ed. M. D'Onofrio, Milano 1999 (cat. exp., Roma, Palazzo Venezia, 29 ottobre 1999 – 26 febbraio 2000); *Bonifacio VIII e il suo tempo: anno 1300 il primo Giubileo*, ed. M. Righetti Tosti-Croce, Milano 2000 (cat. exp., Roma, Palazzo Venezia, 12 aprile 2000 – 16 luglio 2000). Remarquons que le thème du pèlerinage avait déjà inspiré quelques expositions allemandes, notamment *Wallfahrt kennt keine Grenzen. Katalog der Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum München vom 28. Juni bis 7. Oktober 1984*, red. Th. Raff, München 1984.

¹⁹ *Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*, ed. D. Romagnoli, Cinisello Balsamo 2003 (cat. exp., Parma, Galleria Nazionale, 28 settembre 2003 – 6 gennaio 2004). V. également le compte rendu par R. Buttafava, *Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*, *Arte cristiana* 91 (2003) 456–460.

²⁰ Une carte géographique de l'Europe, dans le catalogue, met en évidence les lieux d'origine des objets et les villes des institutions où ils sont conservés; cf. *Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*, 32–33.

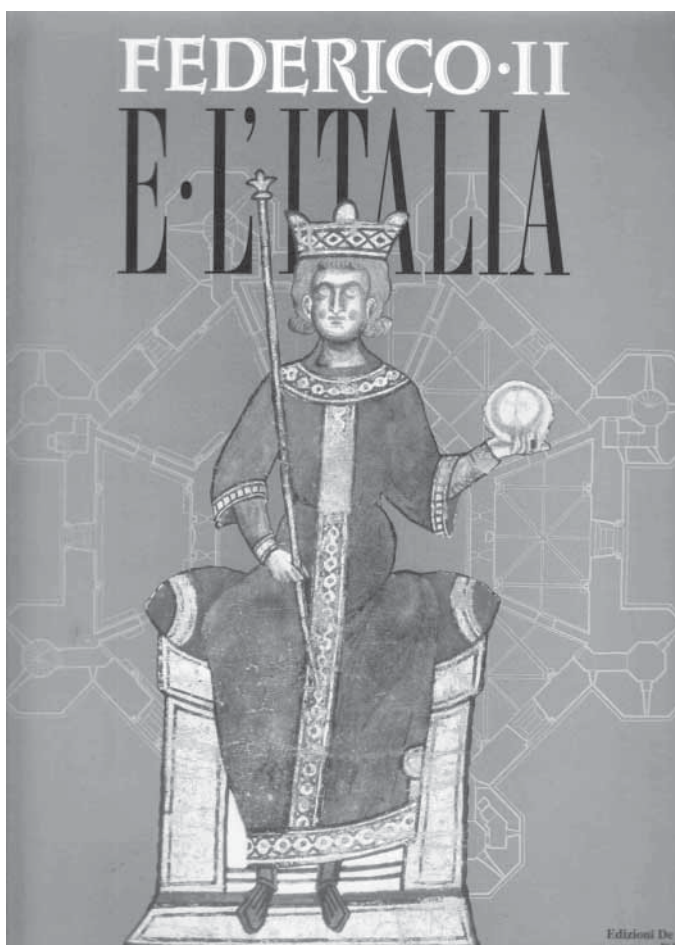


Fig. 2. Couverture du catalogue de l'exposition Federico II e l'Italia : percorsi, luoghi, segni e strumenti (Rome, 1995–1996)

de la volonté d'éclaircir des problèmes purement artistiques, ont été réalisées: parmi celles-ci, signalons celle de Palerme et Vienne sur les tissus du Palais Royal de Palerme (2003–2004),²¹ celle de Sienne sur Duccio de Buoninsegna (2003–2004), suite à la découverte d'importantes fresques dans la crypte de la cathédrale,²² et celles sur Arnolfo di Cambio, à Florence et à Pérouse, en 2005–2006, dans le cadre des célébrations du septième centenaire de la mort de l'architecte et sculpteur, décédé entre 1301 et 1310.²³ Cependant, l'entrée de l'histoire, à partir des années 90, dans les expositions sur le Moyen Âge en Italie, constitue un fait nouveau et mérite une réflexion particulière.

On remarquera tout d'abord que l'histoire entre tardivement dans les expositions italiennes par rapport aux autres pays. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer le cas italien à l'Allemagne. Ici, depuis les années 60, les expositions visaient à reconstruire l'art émanant des grands commanditaires du passé, qui s'identifiaient dans la plupart des cas avec l'empereur ou avec des dynasties liées à ce dernier: l'exposition d'art s'ouvrait ainsi tout naturellement à des problématiques d'histoire, touchant à de nombreux aspects de la vie de cour et de l'idéologie politique des commanditaires. L'exposition européenne consacrée à Charlemagne à Aix-la-Chapelle en 1965 et celle sur les Staufens à Stuttgart en 1977, dont le succès consacra l'Allemagne comme le pays à l'avant-garde dans l'organisation des expositions temporaires sur le Moyen Âge, sont un exemple de ce procédé.²⁴

Le «retard» de l'Italie dans l'organisation des expositions d'histoire est dû, en partie, à l'histoire politique du pays. Alors que l'Allemagne et d'autres pays, comme la France, peuvent

retrouver dans le Moyen Âge les racines de leur propre identité nationale, l'Italie voit dans son histoire médiévale les sources de sa fragmentation culturelle.²⁵ Ce n'est pas un hasard, de ce point de vue, si l'idéologie nationaliste du fascisme a puisé non pas dans l'histoire des premiers siècles du Moyen Âge (comme c'était le cas du nazisme), mais principalement dans le passé romain et dans les siècles qui vont du Moyen Âge tardif à la Renaissance.²⁶ Aucune réalité politique médiévale n'est donc susceptible de fournir une référence pour la «nation» Italie. Un indice en est que la fragmentation politique médiévale de la péninsule italienne constitue actuellement une référence historique importante dans la propagande du principal parti séparatiste italien, la Ligue du Nord: le symbole de ce parti est le *carroccio*, le char utilisé par les villes du Nord au XIIIe siècle dans leur lutte pour l'indépendance contre l'empereur Frédéric Barberousse.

C'est peut-être également en raison de l'absence de grands personnages médiévaux susceptibles d'être lus comme préfiguration de l'Italie unifiée que, dans le panorama des expositions italiennes, celles dédiées à des souverains médiévaux ont trouvé peu de place. Francesco Gandolfo a fait remarquer que les seuls personnages du Moyen Âge objets d'expositions ont été le pape Boniface VIII et l'empereur Frédéric II, au cœur des trois expositions déjà mentionnées, auxquelles il faut ajouter celle sur le beau-fils de celui-ci, Ezzelino de Vérone, en 2001.²⁷ La fortune de Frédéric II dans l'historiographie et dans les expositions temporaires réside probablement dans la perception de ce souverain comme créateur d'une cour multiculturelle. Sa descendance de la normande Constance de Hauteville et son choix d'établir sa cour au Sud de l'Italie ont compensé, aux yeux de l'historiographie italienne, la perception de son origine étrangère.²⁸ Pour

²¹ *Nobiles Officinae: perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, ed. M. Andaloro, Catania 2006 (cat. exp., Palermo, Palazzo dei Normanni, 17 dicembre 2003 – 10 marzo 2004); *Nobiles Officinae: Die königlichen Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit der Normannen und Staufer im 12. und 13. Jahrhundert*, Kunsthistorisches Museum, 31. März bis 13. Juni 2004, Wien 2004.

²² *Duccio: alle origini della pittura senese*, ed. A. Bagnoli, R. Bartolini, L. Bellosi, Cinisello Balsamo 2003 (cat. exp., Siena, Santa Maria della Scala, 4 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004).

²³ *Arnolfo: alle origini del Rinascimento fiorentino*, ed. E. Neri Lussanna, Firenze 2005 (cat. exp., Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, 21 dicembre 2005 – 21 aprile 2006); *Arnolfo di Cambio: una rinascita nell'Umbria medievale*, ed. V. Garibaldi, B. Toscano, Cinisello Balsamo 2005 (cat. exp., Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 7 luglio 2005 – 8 gennaio 2006; Orvieto, Chiesa di Sant'Agostino, 7 luglio 2005 – 8 gennaio 2006).

²⁴ *Karl der Grosse. Werk und Wirkung*, ed. W. Braunsfels, Aachen 1965 (cat. exp., Aachen, 26. Juni bis zum 19. September 1965). Sur cette exposition v. aussi l'essai récent de F. Crivello, *Karl der Grosse: Werk und Wirkung (Aquisgrana 1965): dai presupposti ai risultati di una mostra epocale*, in: *Medioevo/Medioevi*, 301–311. *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*, I–IV, ed. R. Haussher, Stuttgart 1977 (cat. exp., Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 26 März – 5 Juni 1977). L'exposition de Stuttgart célébrait le XXV^e centenaire de la création du Land Baden-Wurtemberg.

²⁵ V. à titre d'exemple, les relectures nationalistes de la figure de Charlemagne opérées en France et en Allemagne, analysées par R. Morrissey, *L'empereur à la barbe fleurie. Charlemagne dans la mythologie et l'histoire de France*, Paris 1997, et par K.-F. Werner, *Karl der Grosse oder Charlemagne?*, München 1995.

²⁶ Pour les références artistiques de l'idéologie fasciste v. F. Haskell, *Botticelli in the Service of Fascism*, in: idem, *The Ephemeral Museum*, 107–127 (sur l'exposition italienne organisée à Londres en 1930).

²⁷ Gandolfo, *Le celebrazioni*, 441–454. Pour l'exposition sur Ezzelino de Vérone v. *Ezzelini: Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, ed. C. Bertelli, G. Marcadella, Milano 2001 (cat. exp., Bassano del Grappa, Palazzo Bonaguro, 16 settembre 2001 – 6 gennaio 2002).

²⁸ A propos de la fortune historiographique de Frédéric II v. G. Fortunato, G. Villani, *L'età federiciana: in appendice „La fortuna europea di Federico II“*, Roma 1994.

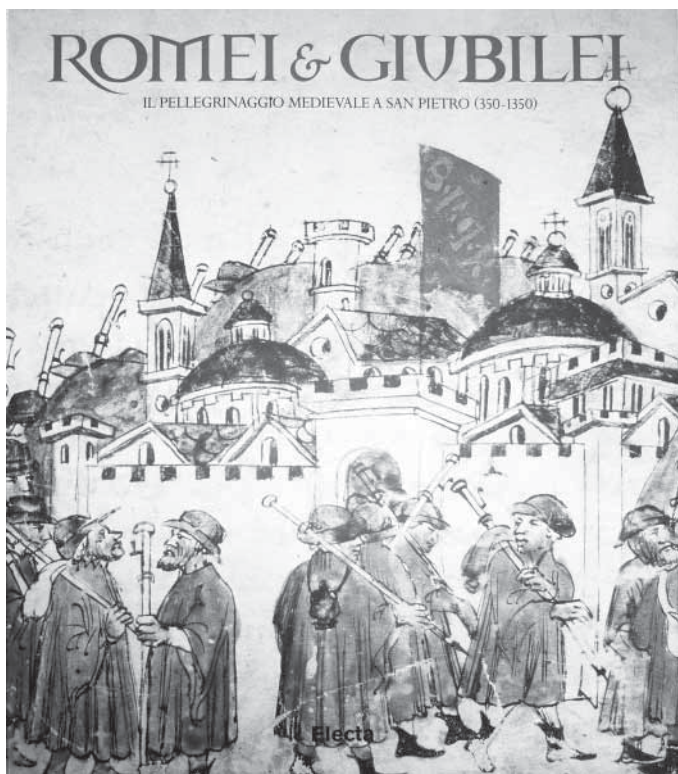


Fig. 3. Couverture du catalogue de l'exposition Romei e giubilei : il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350-1350) (Rome, 1999-2000)

s'en convaincre, il suffit de remarquer que le sort de la cour angevine, qui a suivi celle des Hohenstaufen, a été opposé. De leur vivant même et ensuite dans l'historiographie, la provenance étrangère des Angevins fut en effet perçue comme gênante. Comme Caroline Bruzelius l'a fait remarquer, sur le plan artistique, les églises angevines les plus fidèles au style français furent tôt abandonnées à leur destin, alors que, malgré l'importance de la vie culturelle et artistique attachée à leur cour, aucun des Anjou de Naples n'a eu droit à une exposition commémorant la date de sa naissance, de son couronnement ou de sa mort. Cette «négligence» laisse entrevoir une sorte de refus de considérer cette dynastie comme faisant partie de l'histoire du pays.²⁹ Les considérations exprimées par Caroline Bruzelius en 1999, sont valables encore aujourd'hui. Après cette date, la seule grande exposition consacrée aux Anjou a eu lieu non pas à Naples, mais à Fontevraud: organisée par le conseil général de Maine-et-Loire, correspondant *grosso modo* à l'Anjou, région d'apanage de Charles I^{er} depuis 1246, l'exposition portait sur les différentes branches de cette dynastie qui ont régné sur l'Italie méridionale, la Hongrie, la Croatie, la Pologne.³⁰

Non spécialement liée à l'exigence de redécouvrir les racines nationales, l'attention récente pour l'histoire médiévale dans les expositions temporaires italiennes, ainsi que le choix des cadres géographiques plus larges, pourraient en revanche être liés à la volonté d'attirer l'attention d'un public plus vaste que celui formé uniquement par les spécialistes et les amateurs de l'art médiéval. Comme nous l'avons vu, la politique des conservateurs des musées et des organisateurs des expositions a visé, dans les dernières décennies, à élargir le public de l'art. Le public de l'art et des expositions temporaires est donc, à l'heure actuelle, un public vaste et varié, pas nécessairement spécialiste d'histoire de l'art, mais ayant une culture générale: il attend de l'exposition non pas uniquement une présentation des objets, mais également une interprétation de l'histoire.³¹ Les expositions deviennent donc une occasion, pour les

visiteurs, de réfléchir sur des problèmes historiques faisant écho, de manière plus ou moins explicite, à l'actualité. Face à l'importance croissante de la politique internationale dans la vie quotidienne, on assiste ainsi à la multiplication des expositions sur les cultures orientales et sur les échanges qu'elles entretiennent avec le monde occidental.³² Au sein de cette nouvelle conception des expositions, le Moyen Âge est devenu tout spécialement une période clé pour l'étude de la formation de l'Europe. Toutefois, si à partir des années 60 du XX^e siècle, l'unificateur de l'Europe avait été surtout identifié en Charlemagne, les expositions italiennes récentes focalisent l'attention sur l'apport des peuples dits «barbares» à la construction de l'« identité culturelle » européenne. Dans ce sens, on rappellera, l'exposition de Brescia, en 2000, *Il futuro dei Longobardi*, qui incarne pleinement cet esprit.³³ L'exposition *Roma e i Barbari*, présentée au Palazzo Grassi de Venise, poursuit cette réflexion: dans l'introduction du catalogue, le curateur de l'exposition Jean-Jacques Aillagon, ancien ministre français de la culture, fait ainsi explicitement référence aux débats dans le Parlement européen sur les racines judéo-chrétiennes de l'Europe, dénonçant l'oubli des apports barbares pour la formation de la culture occidentale. De plus, les migrations vers l'Europe de l'Antiquité tardive sont comparées au déplacement des populations d'aujourd'hui.³⁴

²⁹ C. Bruzelius, *Trying to Forget: The Lost Angevin Past of Italy*, in: *Memory & Oblivion: Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996*, ed. W. Reinink, J. Stumpel, Norwell 1999, 735-743. Sur la perception des Angevins dans l'historiographie italienne v. P. Gilli, *L'intégration manquée des Angevins en Italie: le témoignage des historiens*, in: *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle. Actes du colloque international (Rome-Naples, 7-11 novembre 1995)*, Rome-Paris 1998, 11-33.

³⁰ *L'Europe des Anjou: aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, Paris 2001 (cat. exp. Fontevraud, Abbaye Royale: 15 juin - 16 septembre 2001).

³¹ A partir de la dernière décennie du XX^e siècle, des recherches approfondies ont été menées sur le public des musées. A un niveau international, un ouvrage pionnier sur ce sujet est celui d'E. Hooper-Greenhill, *Museums and their Visitors*, London 1994. Pour l'Italie v. L. Solima, *Il pubblico dei musei. Indagine sulla comunicazione nei musei statali italiani*, Roma 2000, et le récent recueil d'études *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, ed. A. Bollo, Milano 2008 (au sein duquel l'essai de L. Solima, *Visitatore, cliente, utilizzatore: nuovi profili di domanda museale e nuove traiettorie di ricerca*, 65-76, reconstruit l'histoire de la recherche internationale sur le public des musées).

³² Parmi les expositions récentes, citons par exemple *Venezia e l'Islam: 827-1797*, ed. S. Carboni, Venezia 2007 (cat. exp., Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio - 25 novembre 2007); ed. française: *Venise et l'Orient*, Paris 2007. On remarquera, dans la même ligne de réflexion, la multiplication récente des expositions sur l'art et la culture chinois, parallèlement à l'agrandissement de l'importance politique et économique de la Chine dans les équilibres internationaux. V. à ce propos *Cina: nascita di un impero*, ed. L. Lanciotti, M. Scarpari, Milano 2006 (cat. exp., Roma, Scuderie del Quirinale, 22 settembre 2006 - 28 gennaio 2007), et le projet appelé *La via della seta e la civiltà cinese*, comprenant quatre expositions organisées à la Casa dei Carraresi à Treviso: les deux premières étaient consacrées à *La nascita del celeste Impero* (22 octobre 2005 - 30 avril 2006) et à *Gengis Khan e il Tesoro dei Mongoli* (20 octobre 2007 - 11 mai 2008).

³³ *Il futuro dei Longobardi: l'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, ed. C. Bertelli, G. P. Brogiolo, Milano 2000 (cat. exp., Brescia, Monastero di Santa Giulia, 18 giugno 2000 - 19 novembre 2000). Parmi les nombreuses autres expositions sur les barbares, signalons également *L'oro degli Avari: popolo delle steppe in Europa*, ed. E. A. Arslan, M. Buora, Milano 2000 (cat. exp., Udine, Castello, 28 novembre 2000 - 18 mars 2001). Certains enjeux politiques des expositions sur les Francs et les Lombards sont évoqués par C. Bertelli, *Franchi e Longobardi nelle mostre recenti*, in: *Medioevo/Medioevi*, 455-464.

³⁴ *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo*, ed. J.-J. Aillagon, Milano 2008 (cat. exp., Venezia, Palazzo Grassi, 26 gennaio - 20 luglio 2008), 43, et pour le deuxième argument, 51-52: «Comment ne pas considérer que l'Europe, et plus généralement l'Occident [...] sont

*L'évolution de la mise en scène et le statut
de l'œuvre exposée*

Les transformations récentes des thèmes des expositions ont des conséquences importantes sur le rôle des pièces exposées et sur leur mise en scène. Dans les expositions dont la problématique de base est artistique, l'objet est le protagoniste absolu de l'exposition. Le but du spécialiste qui visite l'exposition est de pouvoir observer de près des œuvres recueillies pour l'occasion et de pouvoir les comparer l'une à l'autre; le public non spécialiste sera attiré par l'opportunité de voir des objets à la valeur artistique reconnue, transportés à grand frais de loin, qu'il n'aura peut-être plus l'occasion de voir personnellement. Au contraire, dans les expositions issues d'une problématique historique, l'objet, appelé à illustrer un phénomène historique, perd inévitablement sa centralité. La preuve de ce phénomène se trouve parfois dans les catalogues mêmes, qui consacrent plus de place aux essais critiques qu'à la description et à l'analyse des objets.³⁵ Pour une exposition d'histoire, aucun objet original n'est en soi strictement nécessaire. Ensuite, dans ce type d'expositions, il n'y a aucune nécessité d'exposer l'objet d'auteur, car toute copie fidèle d'un objet remplit la fonction de l'original. L'usage de la copie au lieu de l'original est parfois justifié pour des raisons de sécurité: si l'objet ne sert pas à la comparaison sur place avec d'autres œuvres, ni à l'analyse détaillée du style, pourquoi le soumettre alors aux risques potentiels et à la détérioration imperceptible due au déplacement? Dans certaines expositions, alors, où la question centrale est de type historique, les objets sont souvent des copies des originaux. Cet usage s'est affirmé de manière importante en 2003 dans l'exposition, déjà citée, *Il Medioevo europeo di Jacques le Goff*. A cette occasion, beaucoup de copies ont été exposées: parmi celles-ci, celles de la figure de proue d'un navire viking et d'une partie de mât à tête animale, dont les originaux sont conservés à Oslo, celle du parchemin Flateyjarbók, dont l'original est conservé à Reykjavik, et celle d'une petite statue islandaise en bronze du dieu Thor.³⁶ En Italie, où un véritable discours critique sur la mise en scène dans les expositions consacrées au Moyen Âge n'a pas encore été mis en place, ce recours aux copies est le seul point qui ait suscité des réactions: Francesco Gandolfo a par exemple critiqué cet usage dans une exposition sur Charlemagne à Rome; Adriano Peroni, en reconnaissant l'utilité didactique des copies et des moulages, a souligné la nécessité de différencier nettement, dans la mise en scène, les œuvres originales des copies.³⁷ Dans les expositions à thème historique, à côté des copies, d'autres instruments de communication peuvent juxter, voir remplacer l'objet. C'est le cas, par exemple, des reproductions photographiques. Toujours dans l'exposition *Il Medioevo europeo di Jacques le Goff*, beaucoup de reproductions photographiques étaient exposées. Celles-ci étaient parfois nécessaires, comme dans le cas des chartes de fondation de l'Université de Prague dont les originaux sont perdus, ou pour la mosaïque du pavement d'Otrante, évidemment intransportable, ou encore pour des objets fragiles, comme les dessins de la cathédrale de Strasbourg des XIII^e–XIV^e siècles.³⁸ Toutefois, dans l'exposition, des photos reproduisaient également des peintures, comme la toile de Vittore Carpaccio représentant le *Rêve de sainte Ursule* conservée à la Galleria dell'Accademia de Venise, des sculptures, comme les hauts-reliefs du musée de la cathédrale de Ferrare, et des ivoires, comme les échecs du XI^e siècle conservés au cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de France.³⁹ Maquettes de bâtiments,

reconstructions en plastique de villes et de parcours, cartes géographiques, ont également un rôle important dans l'exposition historique, ainsi que les instruments technologiques: en 2000, des films sur les Lombards étaient projetés et discutés dans la section didactique de l'exposition *Il futuro dei Longobardi*, à Brescia.⁴⁰ Malgré ces exemples, les expositions récentes ne tendent ni à l'usage des copies, ni à l'utilisation d'instruments technologiques. En général, les organisateurs misent encore sur l'attrait exercé par l'objet original sur le public. Considérons encore une fois l'exposition *Roma e i Barbari* à Venise: la presque totalité des objets exposés sont de précieux originaux. En définitive, l'usage des pièces originales assure un plus grand succès de public.

*Conclusions: quel but pour les expositions sur le Moyen
Âge dans l'avenir?*

En conclusion de cet aperçu sur l'évolution récente des expositions temporaires italiennes, il convient de s'interroger sur leur rôle dans la réception de l'art à l'heure actuelle et sur leur impact sur le public. Nous avons vu que leur multiplication est due à de nombreux facteurs politiques, culturels, sociologiques: faisant l'objet d'une large publicité, elles sont de plus en plus intimement liées à une logique économique.⁴¹ Or, des essais récents ont mis en avant les gros risques dérivant de la soumission de l'art et de la culture aux règles de l'économie.⁴² Pour les expositions temporaires, le risque consiste surtout dans la banalisation des thèmes: dans certains cas la nécessité d'attirer les visiteurs semble primer sur le but scientifique d'une exposition.⁴³ La visite des expositions, auparavant considérée comme une activité formatrice et culturelle, est ainsi progressivement assimilée à une pratique relevant de l'industrie du temps libre.

Cependant, la redéfinition des expositions temporaires dégage également de nouvelles potentialités pour ces dernières. Bien conçue, l'exposition d'art, quasiment intégrée dans le système des médias, pourrait devenir une occasion de vulgariser

aujourd'hui exposés à une situation proche de celle vécue par l'Empire romain ? [...] cet Occident doit apprendre à faire vivre ensemble, également sur ses territoires, des hommes et des femmes venus d'horizons géographiques, humains, religieux, culturels différents ».

³⁵ Sur le problème du rôle de l'objet dans les expositions d'art et dans les catalogues cf. Gandolfo, *Le celebrazioni*, 449–454.

³⁶ *Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*, 114–115 (n. 35); 116–117 (n. 36); 152–153 (n. 51); 182–183 (n. 63).

³⁷ Cf. Gandolfo, *op. cit.*, 444 [l'exposition visée est celle organisée aux Musées du Vatican en 2000–2001; cf. *Carlo Magno a Roma*, Roma 2001 (cat. exp., Città del Vaticano, Musei e gallerie pontificie, 2000–2001)]; A. Peroni, *Il Medioevo in mostra tra archeologia arti e storia: alcune considerazioni (e qualche interrogativo)*, in: *Medioevo/Medioevi*, 465–479, 468.

³⁸ *Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*, 150–151 (n. 50); 128–129 (n. 41); 132–133 (n. 43).

³⁹ *Ibid.*, 158–159 (n. 53); 138–139 (n. 46); 176–177 (n. 61).

⁴⁰ Cf. aussi Bertelli, *op. cit.*, 464.

⁴¹ V. à ce propos, Dell'Orso, *Altro che musei*, 162–169 (sur les expositions temporaires italiennes en général); Peroni, *op. cit.*, 472–479.

⁴² Pour le cas italien, le livre de S. Settis, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino 2002, reste une référence utile dans la description des risques de la soumission de l'art à des règles économiques. V. également à ce propos, Dell'Orso, *op. cit.*

⁴³ Pour des exemples d'expositions de ce type dans des musées anglais et américains, centrées sur les impressionnistes, cf. Schubert, *Museo*, 95. Pour l'Italie, S. Dell'Orso a déjà qualifié l'exposition *I cento capolavori dell'Ermitage* (Roma, Scuderie papali del Quirinale, 22 dicembre 1999 – 11 giugno 2000) d'opération de mass-market, cf. Dell'Orso, *op. cit.*, 163; les puissants enjeux touristiques et économiques liés à certaines expositions des dernières années à Brescia sont soulignés par A. Peroni (*op. cit.*, 475–479).

les dernières connaissances scientifiques auprès d'un public large. En ce qui concerne le Moyen Âge, cette perspective est d'autant plus engageante que des études récentes ont montré qu'il existe un grand décalage entre la perception de l'histoire médiévale et la recherche scientifique.⁴⁴ Parfois, certaines lectures superficielles des phénomènes historiques de cette époque se sont imposées pour leur simplicité. C'est le cas de la pyramide féodale: reproduite dans les manuels d'histoire de l'Europe entière, elle brouille la perception de la structure de la société féodale, qu'il faut en revanche imaginer comme formée par des réseaux qui s'entrecroisent.⁴⁵ D'autres mythes se sont imposés dans la perception commune du Moyen Âge grâce à l'impression qu'ils exercent sur l'imaginaire. Il suffit de mentionner les nombreux mythes sur la vie dans les châteaux et le cas bien connu du droit de cuissage: bien que les historiens, déjà à partir du XIX^e siècle, aient démontré qu'il s'agit d'un impôt féodal sur le mariage, il est encore perçu, dans l'opinion commune, comme l'obligation, pour un vassal, de laisser son seigneur passer la première nuit de nocce avec sa femme.⁴⁶ À ces malentendus, on peut ajouter les nombreux mythes concernant l'hérésie médiévale. L'historiographie récente a dévoilé les enjeux qui se cachaient derrière les accusations médiévales d'hérésie et a reconstruit les étapes de construction du mythe hérétique au Moyen Âge.⁴⁷ Des intérêts commerciaux liés au tourisme dans le sud de la France (qui se proclame encore aujourd'hui «Pays cathare»), ainsi que la résistance des érudits locaux, s'opposent pourtant à l'intégration de ces acquisitions.⁴⁸ Des études récentes ont fait remarquer que des mythes, des malentendus ou tout simplement une image trop simplifiée du Moyen Âge peuvent parfois être véhiculés par d'autres médias (cinéma, bande dessinée, etc.).⁴⁹ L'exposition temporaire, pourvu qu'elle soit organisée par des spécialistes, pourrait donc contribuer à renouer le contact direct entre les scientifiques et le grand public, relevant le défi de déconstruire des mythes nuisibles à la connaissance de l'histoire et de restituer les phénomènes historiques de manière plus authentique. Des expériences en cette direction existent déjà pour ce qui concerne les autres périodes de l'histoire. C'est le cas, entre autres, de l'exposition sur Lucrèce Borgia qui a eu lieu à Ferrare en 2002.⁵⁰ D'après les sources du XVI^e siècle, prises au pied de la lettre par certains ouvrages des XIX^e et XX^e siècles, la fille du pape Alexandre VI aurait été une dame de mœurs dissolues, qui n'hésitait

pas à empoisonner ses amants: c'est ainsi, par ailleurs, que Victor Hugo la décrit dans son drame *Lucrèce Borgia*, mis en scène pour la première fois à Paris en 1833. Bien que dès le XIX^e siècle, certains historiens aient dévoilé les distorsions opérées dans les descriptions contemporaines de la duchesse d'Este, son charme «négatif» résiste aujourd'hui. L'exposition de Ferrare, en 2002, s'est donc proposé comme but de représenter Lucrèce Borgia telle que les analyses historiques plus lucides et sérieuses nous l'ont restituée, à savoir fille et femme dévouée. Il ne reste qu'à souhaiter que cet exemple courageux, parmi d'autres, soit suivi par les expositions sur le Moyen Âge: à condition qu'elles respectent l'équilibre entre la recherche scientifique et l'intérêt du public, elles pourraient devenir une occasion utile de réflexion sur l'histoire de l'humanité, dans toute sa complexité.

⁴⁴ G. Sergi, *La rilettura odierna della società medievale: i miti sopravvissuti*, in: *Medioevo reale, Medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*. Atti del convegno: Torino, 26 e 27 maggio 2000, ed. D. Lupo Jalla et al., Torino 2002, 89–98. Plus en général, sur la perception actuelle du Moyen Âge v. C. Amalvi, *Le goût du Moyen Âge*, Paris 1996 (on fera ici référence à la deuxième édition, Paris 2002).

⁴⁵ Cf. A. Brusa, *L'insegnamento del Medioevo nella scuola: problemi, esperienze, valutazioni*, in: *Medioevo reale*, 209–216.

⁴⁶ Pour les mythes concernant la vie dans les châteaux et d'autres v. A. A. Settia, *I "rottami del diroccato castello" tra evocazione romantica e credulità popolare*, in: *Medioevo reale*, 67–87, et encore G. Sergi, *op. cit.*, 89–98. Sur le droit de cuissage v. notamment A. Boureau, *Le droit de cuissage: la fabrication d'un mythe (XIII^e–XX^e siècles)*, Paris 1995.

⁴⁷ *Inventer l'hérésie? Discours polémiques et pouvoirs avant l'Inquisition*, ed. M. Zerner, Nice 1998; U. Brunn, *Des contestataires aux "cathares". Discours de réforme et propagande antihérétique dans les pays du Rhin et de la Meuse avant l'Inquisition*, Paris 2006. Sur le sujet, je me permets de renvoyer également à mon ouvrage: A. Trivellone, *L'hérétique imaginé. Hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval de l'époque carolingienne à l'Inquisition*, Turnhout 2009.

⁴⁸ Pour l'histoire de l'hérésie comme attrait touristique dans les régions du Sud de la France v. entre autres, Amalvi, *op. cit.*, 178–180. Pour un exemple de la violente résistance des érudits locaux aux nouvelles acquisitions scientifiques v. le volume *Les cathares devant l'histoire. Mélanges offerts à Jean Duvernoy*, ed. M. Aurell, Cahors 2005.

⁴⁹ V. à ce propos les nombreux essais sur la perception et la représentation actuelles du Moyen Âge in: *Il Medioevo al passato e al presente* (cf. n. 2 supra), parmi lesquels nous signalons celui de M. Viale Ferrero, *Scenografia*, 651–671, R. Bordone, *Editoria tra Ottocento e Novecento. Fumetto*, 711–735 et G. Gandino, *Il cinema*, 737–755.

⁵⁰ Cf. *Lucrezia Borgia*, ed. L. Laureati, Ferrara 2002 (cat. exp., Ferrara, Palazzo Bonacossi, 5 octobre – 15 décembre 2002).

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

- Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo. Bari, Pinacoteca provinciale, giugno–dicembre 1975*, ed. P. Belli D'Elia, Bari 1975 (2 ed.: *Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo*, ed. P. Belli D'Elia, Bari 1987).
- Amalvi C., *Le goût du Moyen Âge*, Paris 1996 (2. éd., Paris 2002).
- Andrisani G., *Alle sorgenti del romanico Puglia XI secolo*, *Arte cristiana* 63 (1975) 227–236.
- Arnolfo: *alle origini del Rinascimento fiorentino*, ed. E. Neri Lusanna, Firenze 2005.
- Arnolfo di Cambio: una rinascita nell'Umbria medievale*, ed. V. Garibaldi, B. Toscano, Cinisello Balsamo 2005.
- Barbavara di Gravellona T., «*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*» (*Milano 1958*), in: *Medioevo/Medioevi*, 253–299.
- Bertelli C., *Franchi e Longobardi nelle mostre recenti*, in: *Medioevo/Medioevi*, 455–464.
- Bonifacio VIII e il suo tempo: anno 1300 il primo Giubileo*, ed. M. Righetti Tosti–Croce, Milano 2000.
- Bordone R., *Editoria tra Ottocento e Novecento. Fumetto*, in: *Il Medioevo al passato e al presente*, 711–735.
- Boureau A., *Le droit de cuissage: la fabrication d'un mythe (XIII^e–XX^e siècles)*, Paris 1995.
- Brunn U., *Des contestataires aux "cathares". Discours de réforme et propagande antihérétique dans les pays du Rhin et de la Meuse avant l'Inquisition*, Paris 2006.
- Brusa A., *L'insegnamento del Medioevo nella scuola: problemi, esperienze, valutazioni*, in: *Medioevo reale*, 209–216.
- Bruzelius C., *Trying to Forget: The Lost Angevin Past of Italy*, in: *Memory & Oblivion: Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996*, ed. W. Reinink, J. Stumpel, Norwell 1999, 735–743.
- Buttafava R., *Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*, *Arte cristiana* 91 (2003) 456–460.
- Camporeale E., 1904, «*annus mirabilis*» per l'antica arte senese, in: *Medioevo/Medioevi*, 109–139.
- Capolavori & restauri*, Firenze 1986.
- Carlo Magno a Roma*, Roma 2001.
- Cimoli A. C., *Consuntivo lombardo. Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Palazzo reale, Milano aprile–giugno 1958*, in: eadem, *Musei e fimeri. Allestimenti di mostre in Italia. 1949/1963*, Milano 2007.
- Cina: nascita di un impero*, ed. L. Lanciotti, M. Scarpari, Milano 2006.
- Crivello F., *Karl der Grosse: Werk und Wirkung (Aquisgrana 1965): dai presupposti ai risultati di una mostra epocale*, in: *Medioevo/Medioevi*, 301–311.
- Dell'Orso S., *Altro che musei. La questione dei Beni Culturali in Italia*, Roma 2002.
- Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*, I–IV, ed. R. Haussher, Stuttgart 1977.
- D'Onofrio M., *Le ragioni della mostra*, in: *I Normanni: popolo d'Europa 1030–1200*, ed. M. D'Onofrio, Venezia 1994, 1–3.
- Duccio: alle origini della pittura senese*, ed. A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, Cinisello Balsamo 2003.
- Ezzelini: Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, ed. C. Bertelli, G. Marcadella, Milano 2001.
- Federico e la Sicilia: dalla terra alla corona. Archeologia, architettura e arti della Sicilia in età sveva*, ed. C. A. Di Stefano, A. Cadei, Palermo 1994.
- Federico II e l'Italia: percorsi, luoghi, segni e strumenti*, ed. C. Damiano Fonseca, Roma 1995.
- Federico II: immagine e potere*, ed. M. Stella Calò Mariani, R. Cassano, Venezia 1995.
- Firenze restaura: il laboratorio nel suo quarantennio. Mostra di opere restaurate dalla Soprintendenza alle gallerie sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Giovanni Leone*. Firenze, *Fortezza da Basso*, 18 marzo–4 giugno 1972, ed. U. Baldini, P. Dal Poggetto, Firenze 1972.
- Fortunato G., Villani G., *L'età federiciana: in appendice „La fortuna europea di Federico II“*, Roma 1994.
- Fragmenta picta: affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano. Roma, Castel Sant'Angelo 15 dicembre 1989–18 febbraio 1990*, ed. M. Andaloro et al., Roma 1989.
- 230 Gandino G., *Il cinema*, in: *Il Medioevo al passato e al presente*, 737–755.
- Gandolfo F., *Le celebrazioni dei personaggi storici attraverso le mostre d'arte medievale*, in: *Medioevo/Medioevi*, 441–454, 448–454.
- Gilli P., *L'intégration manquée des Angevins en Italie: le témoignage des historiens*, in: *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle. Actes du colloque international (Rome–Naples, 7–11 novembre 1995)*, Rome–Paris 1998, 11–33.
- Haskell F., *Botticelli in the Service of Fascism*, in: idem, *The Ephemeral Museum*, 107–127.
- Haskell F., *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven–London 2000.
- Hooper–Greenhill E., *Museums and their Visitors*, London 1994.
- I Normanni: popolo d'Europa 1030–1200*, ed. M. D'Onofrio, Venezia 1994.
- I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, ed. A. Bollo, Milano 2008.
- Il futuro dei Longobardi: l'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, ed. C. Bertelli, G. P. Brogiolo, Milano 2000.
- Il Medioevo al passato e al presente*, ed. E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2004 (*Arti e storia nel Medioevo*, 4).
- Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*, ed. D. Romagnoli, Cinisello Balsamo 2003.
- Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, ed. S. Bodo, Torino 2003.
- Inventer l'hérésie? Discours polémiques et pouvoirs avant l'Inquisition*, ed. M. Zerner, Nice 1998.
- Karl der Grosse. Werk und Wirkung*, ed. W. Braunfels, Aachen 1965.
- Krönig W., *Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo, zur Ausstellung in Bari*, *Kunstchronik* 29 (1976) 93–101.
- Labande-Mailfert Y., *Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo*, *Cahiers de civilisation médiévale* 18 (1975) 321–324.
- Les cathares devant l'histoire. Mélanges offerts à Jean Duvernoy*, ed. M. Aurell, Cahors 2005.
- L'Europe des Anjou: aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, Paris 2001.
- Levi D., *Il Medioevo in mostra nell'Ottocento: alcuni spunti e riflessioni*, in: *Medioevo/Medioevi*, 1–29, 18–19.
- Longhi R., *Mostre e Musei (un avvertimento del 1959)*, *L'approdo letterario* 8 (1959) 3–22 [reed. in: *Paragone* 235 (1969) 3–23; *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze 1970, 393–414; R. Longhi, *Critica d'arte e buongoverno 1938–1969*, Firenze 1970, 59–74].
- L'oro degli Avari: popolo delle steppe in Europa*, ed. E. A. Arslan, M. Buora, Milano 2000.
- Lucrezia Borgia*, ed. L. Laureati, Ferrara 2002.
- Maritano C., «*Gotico e Rinascimento in Piemonte*» (1938–1939), in: *Medioevo/Medioevi*, 187–212.
- Mazzocchi E., *Quando le cattedrali erano bianche – Lanfranco e Wiligelmo. Mostre sul duomo di Modena dopo il restauro (21 juillet 1984–31 juillet 1985)*, in: *Medioevo/Medioevi*, 401–422.
- Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni di arte medievale*, ed. E. Castelnuovo, A. Monciatti, Pisa 2008.
- Medioevo reale, Medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*. Atti del convegno: Torino, 26 e 27 maggio 2000, ed. D. Lupo Jalla et al., Torino 2002.
- Monciatti A., *La «Mostra giottesca» del 1937 a Firenze*, in: *Medioevo/Medioevi*, 141–167.
- Monciatti A., Piccinini C., *Medioevo in mostra. Note per la storia delle esposizioni d'arte medievale*, in: *Il Medioevo al passato e al presente*, ed. E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2004 (*Arti e storia nel Medioevo*, 4) 811–845.
- Morrissey R., *L'empereur à la barbe fleurie. Charlemagne dans la mythologie et l'histoire de France*, Paris 1997.
- Nobiles Officinae: Die königlichen Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit der Normannen und Staufer im 12. und 13. Jahrhundert. Kunsthistorisches Museum*, 31. März bis 13. Juni 2004, Wien 2004.
- Nobiles Officinae: perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, ed. M. Andaloro, Catania 2006.
- Pace V., *Dieci secoli di affreschi e mosaici romani. Osservazioni sulla mostra "Fragmenta picta", Roma, Castel Sant'Angelo, dicembre 1989–marzo 1990 e sul suo catalogo*, *Bollettino d'arte* 76 (1991) 199–207.
- Peroni A., *Il Medioevo in mostra tra archeologia arti e storia: alcune considerazioni (e qualche interrogativo)*, in: *Medioevo/Medioevi*, 465–479, 468.

- Poulot D., *Une histoire des musées de France. XVIII^e–XX^e siècle*, Paris 2005.
- Roma e i Barbari. *La nascita di un nuovo mondo*, ed. J.-J. Aillagon, Milano 2008.
- Romei & Giubilei: *il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350–1350)*, ed. M. D'Onofrio, Milano 1999.
- Salvatore M., *In margine alla mostra "Alle sorgenti del Romanico: Puglia XI secolo" (Bari, Pinacoteca Provinciale, giugno–dicembre 1975)*, *Archeologia medievale* 3 (1976) 479–484.
- Schubert K., *Museo. Storia di un'idea*, Milano 2004.
- Schubert K., *The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present*, London 2000.
- Sergi G., *La rilettura odierna della società medievale: i miti sopravvissuti*, in: *Medioevo reale, Medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa*. Atti del convegno: Torino, 26 e 27 maggio 2000, ed. D. Lupo Jalla et al., Torino 2002, 89–98.
- Settia A. A., *I "rottami del diroccato castello" tra evocazione romantica e credulità popolare*, in: *Medioevo reale*, 67–87.
- Settis S., *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino 2002.
- Solima L., *Il pubblico dei musei. Indagine sulla comunicazione nei musei statali italiani*, Roma 2000.
- Solima L., *Visitatore, cliente, utilizzatore: nuovi profili di domanda museale e nuove traiettorie di ricerca*, in: *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, ed. A. Bollo, Milano 2008, 65–76.
- Tolaini E., *La «Mostra della scultura pisana del Trecento»: Pisa 1946–1947*, in: *Medioevo/Medioevi*, 213–236.
- Trivellone A., *L'hérétique imaginé. Hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval de l'époque carolingienne à l'Inquisition*, Turnhout 2009.
- Venezia e l'Islam: 827–1797*, ed. S. Carboni, Venezia 2007 (ed. française: *Venise et l'Orient*, Paris 2007).
- Verzar Ch. B., *Wiligelmo e Matilde: l'officina romanica*, *The Burlington Magazine* 135 (1993) 832–833.
- Viale Ferrero M., *Scenografia*, in: *Il Medioevo al passato e al presente*, 651–671.
- Wallfahrt kennt keine Grenzen*. Katalog der Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum München vom 28. Juni bis 7. Oktober 1984, red. Th. Raff, München 1984.
- Werner K.-F., *Karl der Grosse oder Charlemagne?*, München 1995.
- Wiligelmo e Matilde: l'officina romanica*, ed. A. Calzona, A. C. Quintavalle, Milano 1991.

Развој изложби посвећених средњем веку у Италији. Публика, теме, сврха

Алесија Тривелоне

У раду се разматрају изложбе посвећене средњовековној уметности у Италији. Како би се приказала рецепција прошлости у Италији током више протеклих деценија и у оквиру различитих политичких система, најпре су анализирани теме изложби. Препознате су различите фазе: у време фашизма поново је откривен Тотто, који се сматра оцем италијанске националне уметности, а од краја Другог светског рата до осамдесетих година XX века приређују се изложбе посвећене уметничкој прошлости појединих области. Тек крајем последње деценије XX века изложбама се обухватају шире теме, националне и европске. Битно се изменио и начин деловања музеја: од деведесетих година XX

века организација изложби неретко се поверава приватним установама, што се догађа како у Италији тако и у целој Западној Европи. Изложбе тада постају намењене пре свега публици која плаћа да би их посетила, па зато теме које се на њима представљају првенствено треба да привуку пажњу публике. Истовремено почињу да се приказују и шире историјске теме; због тога се при постављању изложби неретко користе и различите нове технологије. Статус експоната стога зависи од врсте изложбе: док је у оквиру уметничке изложбе најзначајније оригинално дело, на интердисциплинарним изложбама са историјском тематиком једнаку важност имају и копије, модели, макете и видео материјал.

