

ENRICO CASTELNUOVO
À LA SCUOLA NORMALE SUPERIORE DI PISA

DANIELA GALLO

Mon premier souvenir d'Enrico Castelnovo remonte au printemps 1978, lorsque, avec Carlo Ginzburg, il était venu à la Scuola Normale Superiore de Pise présenter les prémices de leur essai sur « Centre et périphérie » qui serait sorti l'année suivante dans le premier volume de la *Storia d'Italia* Einaudi¹. C'était début mai et le séminaire s'était étalé sur plusieurs jours. Je ne me souviens plus des dates exactes, mais je n'ai jamais oublié que, pendant ces journées, le 9 mai, dans la matinée, nous apprîmes que le corps d'Aldo Moro venait d'être enfin retrouvé (Moro avait été enlevé le 16 mars par les Brigades Rouges) dans le coffre d'une voiture dans le centre de Rome, via Caetani, près du siège du Parti Communiste. L'émotion fut évidemment très grande et les

Ce témoignage a été présenté le 9 janvier 2015 à l'occasion de l'hommage rendu à Enrico Castelnovo à Paris, à l'INHA.

Je remercie Carmelo Occhipinti pour avoir souhaité l'accueillir dans les pages de cette revue.

¹ CASTELNUOVO, GINZBURG 1979.

discussions s'arrêtèrent pendant un temps pour rendre hommage à l'homme d'État. Vers midi, sur la piazza dei Cavalieri et dans les rues adjacentes, il n'y avait plus *anima viva* : on se serait cru en état de guerre. Personne n'arrivait à comprendre ce qui allait suivre. L'inquiétude était grande. Depuis, Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg et Aldo Moro, l'historien de l'art, l'historien et l'homme d'État, ont dans ma mémoire une place à part, associée à cette image de la façade du palais de la Carovana telle qu'on l'aperçoit en arrivant de la via San Frediano (fig. 1) car c'est en arrivant sur la place de ce côté que j'eus cette perception du vide et d'un silence lourd de conséquences. Chacun à sa façon, Castelnuovo, Ginzburg et Moro ont été des protagonistes de l'histoire intellectuelle et politique italienne du second XXe siècle. Quant à la Scuola Normale Superiore, à elle-seule, elle symbolise un grand pan de ces deux histoires de mon pays.

Après des études d'égyptologie, de copte et démotique et d'histoire des religions à l'université de Pise qui avaient abouti à une thèse en histoire des cultes du Proche-Orient et de l'archéologie soutenue sous la direction de Salvatore Settis en novembre 1977, j'avais été reçue *perfezionanda* à la Scuola Normale en février. Je suivais donc les discussions du séminaire de Castelnuovo et Ginzburg dans mon coin, silencieuse et intimidée, mais très attentive, et j'observais ces célébrités dont tout le monde parlait et qu'il fallait avoir entendues et connues. C'était l'un de ces grands événements de la vie de la Scuola Normale comme ceux que je connus ensuite dans les années 1980, et, en particulier, comme les semaines tout aussi inoubliables où se déroulaient les séminaires brillamment animés par Arnaldo Momigliano sur l'histoire sociale du monde romain ou sur les écrits d'histoire des religions de l'Antiquité méditerranéenne produits par l'historiographie allemande et russe des XIXe et XXe siècles. En ce mai 1978, tout intellectuel italien engagé – historien de l'art ou/et historien – était venu à Pise pour participer, ou tout simplement entendre, ce débat à deux voix, qui – tout le monde en était conscient – allait marquer l'histoire de l'art en Italie pour les années à venir. Mes collègues plus âgés et plus au fait – ces *perfezionandi*, souvent florentins, recrutés par Paola Barocchi, qui tutoyaient déjà le

professore di Losanna, me parlaient de l'engagement de Castelnovo dans la redécouverte *del territorio* dans les vallées alpines et de l'intérêt que pouvait avoir l'habitat ancien des vallées d'Aoste ou de Suse, un habitat que, dans le premier cas, je connaissais fort bien car, pendant toute mon enfance, j'avais passé des vacances dans ces vallées, mais qui ne m'avait jamais vraiment stimulée du point de vue intellectuel. Mes intérêts étaient – pensais-je alors – irrémédiablement tournés vers la Méditerranée et vers des périodes bien plus anciennes. Néanmoins, je comprenais l'importance des enjeux proposés par Ginzburg et par Castelnovo et je voyais bien le parti que je pouvais tirer de ces nouvelles ouvertures d'histoire sociale et de géographie artistique dans mes propres travaux sur le monde antique. En particulier, je fus immédiatement frappée par l'extraordinaire ouverture d'esprit et par l'immense culture européenne – et française et anglaise, en particulier – d'Enrico Castelnovo.

Ce fut à la suite de ce séminaire de mai 1978 – je pense pouvoir l'affirmer avec certitude – qu'Enrico, sur la proposition, en particulier, de Paola Barocchi et de Salvatore Settis, fut coopté comme professeur d'histoire de l'art médiéval à la Scuola Normale en 1983, même s'il était un élève de Longhi, dont le nom était à peine prononçable à cette époque-là dans les couloirs du palais della Carovana. Paola Barocchi, *la Signorina* (fig. 2), la plus ancienne en poste du nouveau quatuor d'historiens de l'art de la Normale, était titulaire d'une chaire de *storia della critica d'arte* tandis que Salvatore Settis avait été appelé en 1977 pour y enseigner la *storia dell'archeologia*². Enrico venait donc combler un grande vide chronologique, la période contemporaine étant couverte par Mimita Lamberti, une Turinoise *normalista*, élève de Carlo Ludovico Ragghianti à l'université de Pise et épouse de Paolo Fossati, le très brillant et célèbre historien de l'art contemporain professeur au DAMS (Discipline delle Arti della Musica e dello Spettacolo) de Bologne, qui travaillait aussi pour les éditions Einaudi, à Turin³. Mimita Lamberti avait fait ses études à Pise. Elle obtint

² Mais il sera *ordinario* à temps plein seulement à partir de 1985.

³ L'un des travaux les plus marquants de Paolo Fossati fut l'exposition *Valori Plastici*, qui eut lieu à Rome, au palais des Expositions, à l'automne 1998.

ensuite un poste d'assistant à la SNS, puis, en 1983, de *professore associato*, avant d'être recrutée comme *ordinario* à l'université d'Udine, puis à celle de Milan et, enfin, à partir de 1998, à l'université de Turin.

À son arrivée à la Scuola Normale, Castelnuovo noua tout de suite des liens avec des collègues médiévistes de l'université de Pise et avec les conservateurs des musées et les inspecteurs de la Soprintendenza. Comme on l'aura remarqué, l'histoire de l'art pratiquée à la Normale en ce début des années 1980 se démarquait par le parti historiographique, envisagé dans un temps très long, de l'Antiquité au XXe siècle, et dans une étendue géographique où les frontières se déplaçaient au gré des sujets traités par les uns et par les autres, enseignants, chercheurs, doctorants ou élèves des trois premières années préparant leur *colloquio* annuel. Ce parti articulait réflexions warburgiennes remises au goût du jour, histoire des collections et des institutions, muséales et académiques, lectures critiques des textes fondateurs (Lanzi, Cicognara, Cavalcaselle, Morelli, Ruskin, etc.) et histoire politique et sociale. Dans les séminaires dirigés par Settis, nous étudions les *Triumphes de César* de Mantegna en discutant le tout récent livre d'Andrew Martindale⁴, nous débattions d'originaux et de copies et nous nous interrogeons sur les conséquences de la redécouverte du *Laocoon*. En septembre 1982, Settis avait organisé un colloque international sur le remploi des sarcophages antiques qui se déroula en parallèle avec le plus traditionnel symposium sur les sarcophages dirigé, lui, par Bernard Andreae, alors directeur de l'Institut Archéologique Allemand de Rome. Dans ces mêmes années, Settis travaillait avec Giovanni Agosti et Vincenzo Fari-nella sur la colonne Trajane et son héritage et préparait pour Einaudi les *Memorie dell'Antico nell'Arte italiana* (fig. 3), les trois volumes qui devaient compléter la gigantesque entreprise de la *Storia dell'Arte* publiée par le même éditeur et à laquelle Enrico Castelnuovo avait participé dès le début. Quant à Paola Barocchi, elle tenait des séminaires sur l'histoire de la *Galleria* des Offices et sur la redécouverte de la Renaissance et du Moyen Âge dans l'Europe du XIXe siècle. Les grandes expositions florentines sur

⁴ MARTINDALE 1979.

Florence et la Toscane des Médicis dans l'Europe du XVI^e siècle, réalisées sous l'égide du Conseil de l'Europe, avaient été inaugurées en 1980. La *Signorina* y avait joué un rôle clé en assurant le commissariat de l'exposition du Palazzo Vecchio, consacrée au mécénat et aux collections des Médicis entre 1537 et 1610⁵. Elle avait aussi co-organisé le grand colloque qui avait clos les manifestations en septembre 1982, où elle avait présenté son célèbre essai sur l'histoire de la *Galleria*, dont nous, les *normalisti*, nous avons eu des avant-goûts dans ses séminaires hebdomadaires⁶. En commençant une très fructueuse collaboration avec Giovanna Gaeta Bertelà, la nouvelle directrice du musée du Bargello, Paola Barocchi allait désormais se concentrer sur le XIX^e siècle, à l'époque encore fort délaissé dans les études d'histoire de l'art, favorisant les recherches sur les matériaux, les techniques, les copies et, plus généralement, sur ces objets qui étaient encore trop souvent considérés comme des productions d'« arts mineurs ». Ce fut lors de son année pisane comme boursière d'échange entre les deux Écoles Normales de Paris et de Pise que Patricia Falguières eut la première idée de son projet d'édition française du *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance* de Julius von Schlosser, qui ne vit le jour qu'en 2012⁷. Si Settis avait inauguré sa longue collaboration, qui continue encore aujourd'hui, avec les éditions Einaudi de Turin, la *Signorina* avait sa propre maison d'édition à Florence, la SPES (fig. 4), où elle éditait des ouvrages d'histoire de l'art et des partitions musicales. Son but principal étant celui de fournir gli *strumenti*, les instruments du travail de l'historien de l'art, elle militait pour une politique d'édition et de réimpression de textes – les sept volumes des *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* de Filippo Baldinucci avec les annotations et les compléments de Ferdinando Ranalli⁸, le *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* du même auteur⁹, la correspondance

⁵ PALAZZO VECCHIO 1980.

⁶ GLI UFFIZI 1983.

⁷ SCHLOSSER 2012.

⁸ BALDINUCCI [1681-1728] 1974-1975.

⁹ BALDINUCCI [1681] 1975.

directe et indirecte de Michel-Ange¹⁰, les manifestes futuristes¹¹ ne sont que quelques-uns des titres parmi les plus importants que nous pouvons citer. Mimita Lamberti, beaucoup plus jeune, tenait alors des séminaires sur *Guernica* de Picasso et sur la collection de l'industriel piémontais Riccardo Gualino (Biella 1879-Florence 1964), faisant découvrir aux *normalisti* la peinture de Casorati, Soffici, Felice Carena, Scipione, Mafai et tant d'autres. Dans ce milieu foisonnant dont je n'ai évoqué que quelques événements majeurs, le nouveau professeur d'histoire de l'art du Moyen Âge avait une belle place à prendre pour ouvrir d'autres portes et enrichir un programme déjà fort attrayant.

Je n'ai pas été une assidue des séminaires d'Enrico à la Scuola. Lorsqu'il était arrivé à la Normale, j'étais déjà chercheur et je n'avais donc plus l'obligation de suivre de façon régulière tous les enseignements. Chargée par Settis de suivre la publication des actes du colloque sur le remploi des sarcophages dont j'ai parlé, je m'étais aussi beaucoup investie dans son séminaire sur Saxl. J'allai bientôt commencer mes travaux sur l'Académie étrusque de Cortone et me rapprocher davantage de la chaire de *Storia della critica*. En fait, à nous, *ricercatrici* et *perfezionande*, Enrico était apparu un peu misogyne et, puisque nous estimions être déjà très occupées, nous le fuyions un peu. Mais je garde le souvenir de ses passionnantes visites au Camposanto et de ses réflexions sur le projet pour le nouveau Museo dell'Opera del Duomo, inauguré en 1986 dans l'ancien siège du chapitre de la Primatiale, tout près de la place des Miracles (fig. 5 et 6). Venant compléter les travaux déjà engagés par Salvatore Settis et par d'autres archéologues de l'université de Pise sur l'histoire du Camposanto (fig. 7 et 8), Enrico prit fait et cause pour le monument – dont la conservation des fresques détachées suscitait les plus grandes inquiétudes et dont les sculptures funéraires déposées dans les réserves ou dans le cimetière de la ville périssaient dans l'oubli – et pour son histoire. Il organisa des colloques, consacra des séminaires à la Scuola Normale à l'histoire du Camposanto et lança des thèses – en particulier, celle d'Antonio Milone, *Pisa, officina dei primitivi*,

¹⁰ *IL CARTEGGIO* 1965-1983 et *IL CARTEGGIO* 1988-1995.

¹¹ *MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1904-1944.

parue aux éditions de la SNS en 2004. Il suivit de près les recherches pour l'exposition sur la collection de sculptures médiévales et modernes du Camposanto, organisée par Clara Baracchini à l'automne 1993¹² (fig. 9) et, avec cette dernière, qui était fonctionnaire de la Surintendance, il dirigea l'ouvrage collectif *Il Camposanto di Pisa* (fig. 10), paru aux éditions Giulio Einaudi de Turin, trois ans plus tard. Ce volume aux très nombreuses illustrations réunit les acquis de longues années de discussions passionnées et compte onze contributions, signées par des historiens, par des archéologues, des historiens de l'art médiéval, moderne et contemporain et par une historienne de la littérature¹³. Dans sa préface intitulée *Grandezza e decadenza* après avoir esquissé de façon magistrale les raisons qui ont opposé des moments de grand succès à la décadence et à l'oubli d'un monument si important et à l'histoire si extraordinaire, Castelnovo met le doigt sur une tendance fâcheuse de notre époque, dont le culte du détail a fait oublier que les fresques ne sont pas des tableaux de chevalet. Une fois détachées, ces grandes fresques furent exposées sans se soucier de les réunir à leurs anciennes bordures (fig. 11 et 12), qui, dans un grand nombre de cas, ne furent même pas transportées sur des supports appropriés et, quarante ans après avoir été enlevées des parois du Camposanto, elles sont encore sur toile. On pointe le fait qu'au XIXe siècle ont ait pu dépecer les polyptyques sans état d'âme, mais un siècle plus tard on a fait de même avec les fresques, oubliant la valeur des ensembles tant du point de vue iconographique que formel¹⁴. En sortant du palais de la Carovana et en s'éloignant de la place des Cavalieri, le professeur brillant et passionné était devenu une voix engagée, et très écoutée, de la vie culturelle de la ville de Pise.

Je ne m'arrêterai pas sur les interventions passionnées et passionnantes d'Enrico sur Wiligelmo et sur ses sculptures pour la façade de la cathédrale de Modène, qui firent l'objet de séminaires à la Scuola. Je vous invite à lire les actes du colloque *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica* qui eut lieu à Modène du 24 au 27

¹² *I MARMI DI LASINIO* 1993.

¹³ *IL CAMPOSANTO DI PISA* 1996.

¹⁴ CASTELNUOVO 1996, pp. 10-11.

octobre 1985¹⁵. En revanche, j'aimerais moi aussi attirer l'attention sur les mérites d'Enrico Castelnuovo comme passeur de culture en m'arrêtant sur deux ouvrages parmi d'autres qu'il fit traduire en italien, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* de Michael Baxandall (New Haven et Londres, Yale University Press, 1980) et *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance : Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt* de Martin Wackernagel (Leipzig, E. A. Seeman, 1938). L'ouvrage de Baxandall était la version revue des prestigieuses Slade Lectures que l'historien de l'art britannique avait tenues à Oxford en 1975. L'édition italienne parut chez Einaudi en 1989 (fig. 13) dans la traduction de Delia Frigessi, l'épouse d'Enrico. En proposant un tel livre – qui n'a toujours pas fait l'objet d'une traduction française – sur les sculpteurs sur bois de la Renaissance germanique à un public italien, Castelnuovo se démarquait de vieux préjugés, remontant au moins jusqu'à Vasari et qui avaient été encore partagés par Longhi, contre ces grandes « forêts » de bois, trop chargées de figures et de draperies qu'étaient pour eux les *Flügelaltäre*, les gigantesques retables d'un Tilman Riemenschneider ou d'un Veit Stoss¹⁶. Si l'on ajoute les valeurs nationalistes dont on avait chargé ces œuvres dans les années 1920-1940, l'importance de cette traduction n'en résulte qu'encore plus grande. Elle témoigne, une fois de plus, de la grande ouverture d'esprit et de la curiosité intellectuelle d'Enrico Castelnuovo, confirme son intérêt pour l'histoire sociale et prouve son ouverture vers une nouvelle histoire des formes. En effet, dans sa préface, Baxandall écrivait qu'il n'est pas nécessaire de connaître l'histoire de la Renaissance allemande pour comprendre ces sculptures en bois. En revanche, ces sculptures peuvent nous offrir des éléments nouveaux pour mieux comprendre l'histoire culturelle de l'Allemagne de la Renaissance¹⁷. Quant à l'ouvrage de Martin Wackernagel sur les commanditaires, les ateliers et le marché de l'art à Florence à la Renaissance, il était sorti en 1938, à un moment peu propice pour qu'il pût circuler et être lu aisément et sereinement

¹⁵ WILGELMO E LANFRANCO 1989.

¹⁶ CASTELNUOVO 1989.

¹⁷ SCULTORI IN LEGNO 1989, p. XXXIII.

en dehors d'un cercle très restreint et surtout hors d'Allemagne. L'édition italienne préfacée par Enrico (fig. 14) a paru à Rome, aux éditions de La Nuova Italia Scientifica, en 1994¹⁸. Ces deux traductions eurent un retentissement immédiat. Comment, en effet, ne pas relever que, dans l'exposition *L'Officina della maniera* qui ouvrit ses portes aux Offices le 28 septembre 1996, l'une des œuvres qui nous marqua le plus fut la grande statue en bois du *Saint Roch* de Veit Stoss (fig. 15), conservée à la Santissima Annunziata, dans la chapelle de la Résurrection ? Vasari parle de cette sculpture dans ses *Vite*, mais sa présence et sa considération dans les ouvrages et les travaux sur l'art florentin du XVI^e siècle n'étaient pas vraiment à l'ordre du jour avant cet événement. La bibliographie squelettique et datée de la notice du catalogue en témoigne¹⁹. Et que dire de l'exposition *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, que le même Enrico organisa au château du Buon Consiglio de Trente avec Francesca De Gramatica en 2002²⁰ ? Dans son introduction à la traduction italienne, Castelnovo considère l'ouvrage de Wackernagel – qui lui non plus n'a encore jamais fait l'objet d'une traduction française – comme un « chef-d'œuvre »²¹. Si l'on considère les sujets et les contenus d'un certain nombre d'expositions et de publications sur la Renaissance florentine – et sur le Quattrocento en particulier – qui ont eu lieu en Europe et aux États-Unis dans les vingt dernières années (fig. 15 et fig. 16), l'actualité du parti de ce livre est une évidence et la perspicacité d'Enrico apparaît encore plus grande. Avec Paola Barocchi et Settis il a profondément marqué la politique éditoriale italienne du dernier quart du XX^e siècle. Mais le rôle de passeurs de ces trois grandes figures de l'histoire de l'art en Italie ne s'est pas limité aux éditions. Chaque année, ils invitaient dans leurs séminaires des collègues ou des jeunes chercheurs particulièrement brillants, croisés lors de leurs déplacements ou remarqués au fil de leurs lectures, pour que les *normalisti* pussent les rencontrer et dialoguer avec eux. Tel a été le cas, par exemple, d'Olivier

¹⁸ WACKERNAGEL 1994.

¹⁹ SPINELLI 1996.

²⁰ *IL GOTICO NELLE ALPI* 2002.

²¹ WACKERNAGEL 1994, p. 22.

Bonfait, dont je crois avoir entendu mentionner pour la première fois le nom par Enrico.

Ayant quitté définitivement la Scuola Normale à la fin de l'été 1995, je n'en ai plus bien suivi les activités ensuite. Je ne peux donc pas témoigner des initiatives de Castelnuovo à la Scuola après cette date. Ses élèves qui ont pris et vont prendre la parole aujourd'hui²² témoignent de la qualité de son enseignement et des valeurs qu'il a transmises. Pour ma part, il ne me reste qu'à redire combien, avec Momigliano, Paola Barocchi, Settis et Pugliese Carratelli, il a été à la Scuola Normale de Pise un modèle d'ouverture d'esprit et de curiosité intellectuelle, sans parler de sa culture, qui était vraiment immense. Dans son esprit, l'histoire de l'art n'était pas « la chose » des seuls historiens de l'art²³. Enrico Castelnuovo a su partager et faire partager son savoir à de différents niveaux mieux que quiconque. Il a été et il reste en cela un modèle indépassable.

Paris, janvier 2015

²² Michele Tomasi et Michela Passini.

²³ Voir D'ITALIA 2011 (dernière consultation le 20 janvier 2015).

Bibliografia

- BALDINUCCI [1681] 1975 = Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, a cura di S. Parodi, Firenze 1975.
- BALDINUCCI [1681-1728] 1974-1975 = Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, con nuove annotazioni e supplementi a cura di F. Ranalli, 7 voll., Firenze 1974-1975.
- CASTELNUOVO, GINZBURG 1979 = Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana, Parte prima, Materiali e problemi, volume I, Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino 1979, pp. 283-352.
- CASTELNUOVO 1989 = Enrico Castelnuovo, *Introduzione*, in *SCULTORI IN LEGNO 1989*, pp. XXIII-XXV.
- CASTELNUOVO 1994 = Enrico Castelnuovo, *Premessa all'edizione italiana*, in WACKERNAGEL 1994, pp. 11-24.
- CASTELNUOVO 1996 = Enrico Castelnuovo, *Grandezza e decadenza*, in *IL CAMPOSANTO DI PISA 1996*, pp. 3-12.
- D'ITALIA 2011 = Serena D'Italia, "Recensioni": Enrico Castelnuovo per "L'Indice dei libri del mese", in *Storiedellarte. Un blog di storici dell'arte*, 12 giugno 2011, <http://storiedellarte.com/2011/06/recensioni-enrico-castelnuovo-per.html>.
- GLI UFFIZI 1983 = *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, atti del convegno internazionale di Studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, 2 voll., Firenze 1983.
- I MARMI DI LASINIO 1993 = *I Marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, catalogo della mostra (Pisa, Camposanto, 30 luglio – 11 ottobre 1993), Firenze 1993.
- IL CAMPOSANTO DI PISA 1996 = *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini ed E. Castelnuovo, Torino 1996.
- IL CARTEGGIO 1965-1983 = *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Firenze 1965-1983.
- IL CARTEGGIO 1988-1995 = *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi, 2 voll., Firenze 1988-1995.
- IL GOTICO NELLE ALPI 2002 = *Il gotico nelle Alpi, 1350-1450*, catalogo della mostra (Trento, Castello del Buon Consiglio, 20 luglio – 20

- ottobre 2002), a cura di E. Castelnuovo e F. De Gramatica, Trento 2002.
- MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI 1904-1944 = *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo*, a cura di L. Caruso, Firenze 1980.
- MARTINDALE 1979 = Andrew Martindale, *The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the collection of Her Majesty the Queen at Hampton Court*, London 1979.
- PALAZZO VECCHIO 1980 = *Palazzo Vecchio: Committenza e Collezionismo medicei, 1537-1610*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio) a cura di P. Barocchi, ('Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento'; 2), Firenze 1980.
- SCHLOSSER 2012 = Julius von Schlosser, *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive*, préface et postface de P. Falguières, Paris, 2012.
- SCULTORI IN LEGNO 1989 = *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, a cura di M. Baxandall, Torino 1989.
- SPINELLI 1996 = Riccardo Spinelli, *Veit Stoss. San Rocco*, in *L'Officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 28 settembre 1996 – 6 gennaio 1997), a cura di A. Cecchi e A. Natali, Venezia 1996, pp. 268-296, cat. 90.
- WACKERNAGEL 1994 = Martin Wackernagel, *Il Mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino. Committenti, botteghe e mercato dell'arte*, Roma 1994.
- WILIGELMO E LANFRANCO 1989 = *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, atti del convegno (Modena, 24-27 ottobre 1985), a cura di E. Castelnuovo e A. Peroni, Modena 1989.

Didascalie

Fig. 1. Piazza dei Cavalieri à Pise, avec, à gauche, le palais della Gheardesca, qui abrite désormais une partie de la bibliothèque de la Scuola Normale Superiore, et, à droite, le palais della Carovana, siège de la Scuola Normale.

Fig. 2. Paola Barocchi (Florence, 1927-2016).

Fig. 3. Premier volume de la trilogie éditée par Salvatore Settis aux éditions Einaudi de Turin entre 1984 et 1986.

Fig. 4. Florence, Lungarno Guicciardini, avec, sur la droite, au n° 9R, le siège de la S.P.E.S.

Fig. 5. Pise, Museo dell'Opera del Duomo.

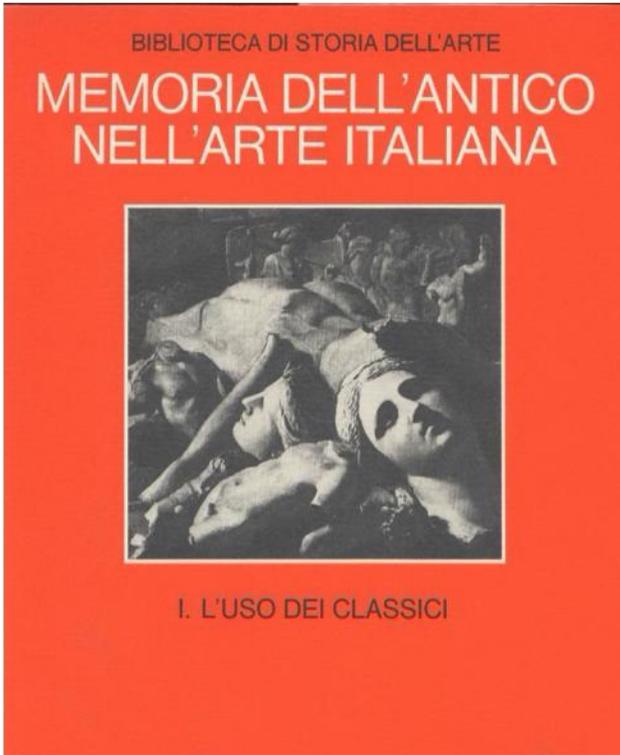
- Fig. 6. Tino da Camaino, *Statues du monument funéraire de l'empereur Henri VII de Luxembourg* (1275-1313), Pise, Museo dell'Opera del Duomo.
- Fig. 7. Pise, Camposanto Monumentale., le cloître.
- Fig. 8. Pise, Camposanto Monumentale, galerie occidentale avec, entre autres, le tombeau du juriste Francesco Vegio exécuté par Francesco di Taddeo Ferrucci da Fiesole dit Il Tadda vers 1560.
- Fig. 9. La couverture reproduit une vue gravée et aquarellée de l'intérieur du Camposanto par Carlo Lasinio (Trévisé 1759-Pise 1838), conservateur du Camposanto à partir de 1807.
- Fig. 10. Sur la couverture, l'édicule attribué à Lupo di Francesco, surplombant l'entrée du Camposanto.
- Fig. 11. Clara Baracchini, *Il restauro infinito*, dans *Il Camposanto di Pisa*, 1996, p. 210, fig. 92.
- Fig. 12. Buonamico Buffalmacco, *Le Triomphe de la mort*, vers 1335, détail, Pise, Camposanto.
- Fig. 13. Sur la couverture, détail de Tilman Riemenschneider, *Noli me tangere*, relief en bois de tilleul à l'origine dans le volet gauche du *Re-table de Marie-Madeleine* réalisé pour la ville de Műnnerstadt entre 1490 et 1492. Il est conservé à Berlin, au Bode Museum.
- Fig. 14. Sur la couverture, Sandro Botticelli, *Saint Augustin dans son cabinet*, détail de la fresque détachée, conservée à Florence dans l'église Ognissanti, 1480.
- Fig. 15. Veit Stoss, *Saint Roch*, Florence, Santissima Annunziata, vers 1510-1520.
- Fig. 16. Première édition du catalogue de l'exposition *At Home in Renaissance Italy*, organisée à Londres, au Victoria and Albert Museum par Marta Ajmar-Wollheim et Flora Dennis en 2006.
- Fig. 17. Jacqueline Marie Musacchio, *Art, Marriage and Family in the Florentine Renaissance Palace*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2008.



1



2



3



4



5



6



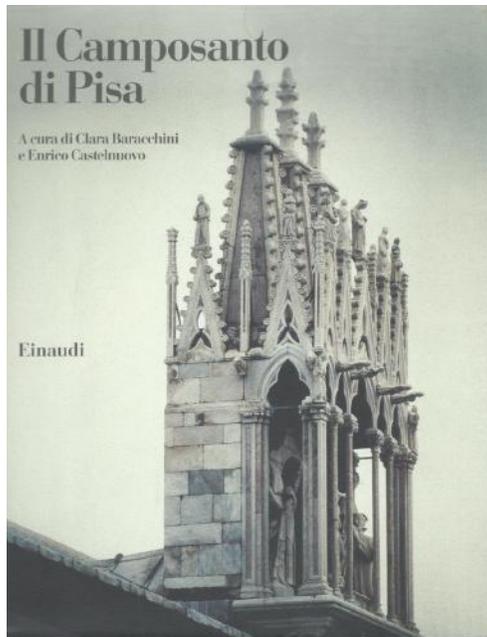
7



8



9



10

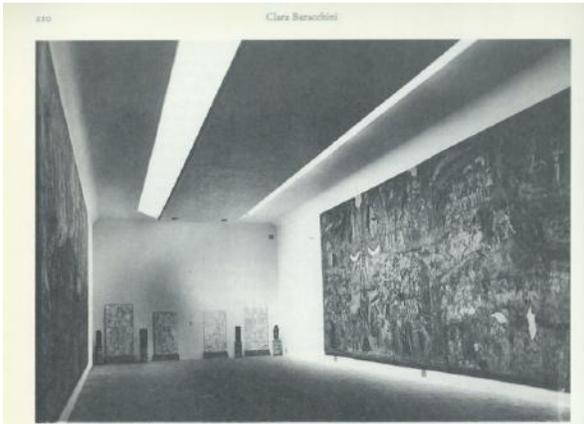


Fig. 91. Il *Trofeo della Mare* e l'*Ufferto* esposti in un salone attiguo al Camposanto nella ristrutturazione degli anni Sessanta.

tura dell'intonaco» e alla «conseguente spolveratura degli affreschi». Ma, in quel voto, si inclinava anche alla «rimozione dei mediocri monumenti funerari di scarso o di nessun valore artistico, in merito alla quale già si espresse favorevolmente il soprintendente all'arte medievale e moderna»; opinione presumibilmente espressa dal Poggi entro una Commissione ministeriale, costituita nel 1928, che vedeva la presenza di Corrado Ricci e di Pietro Toesca.

Se il 1932 segnò, per gli affreschi, l'inizio di una campagna di restauri affidata ad Amedeo Benini che fissò il colore con la caseina e lo ravvivò con una non meglio precisata «soluzione», più cauta fu la decisione sul destino dei monumenti. Sulla loro rimozione i membri locali della Commissione erano assai perplessi, per non urtare - dicevano - la sensibilità delle famiglie, ma anche - sembra di capire - perché mal

volentieri rinunciavano al loro farnetico, tanto che proponevano, pur di salvarlo, di concentrarlo in un'unica galleria.

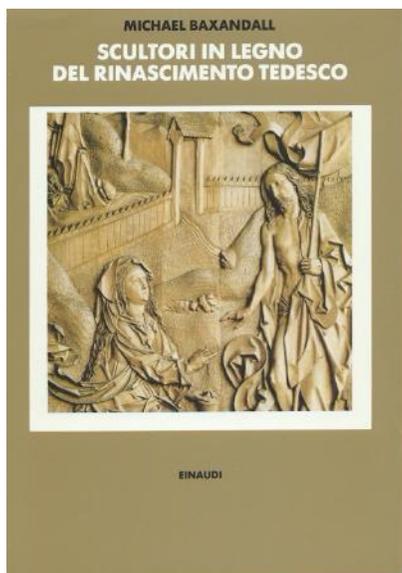
E già nella riunione di insediamento, fu proprio l'operato a introdurre un nuovo problema, proponendo che «fosse rispettato l'ordinamento del Lasinio più che fosse possibile» e che venissero ricollocate in Camposanto le sculture che il suo predecessore Toscanelli aveva rimosso e immagazzinato.

I tempi erano però ormai cambiati e la proposta cadde nel vuoto, che anzi nel 1933 si inaugurava, nelle loggette dell'Opera, in un luogo cioè attiguo ma esterno al Camposanto, un piccolo museo ordinato dal giovane Enzo Carli, dove trovarono posto le sculture più prestigiose della raccolta Lasinio che, ignorate nella selezione fatta per il Museo Civico, erano state rimosse e correttamente attribuite dal giovane studioso.

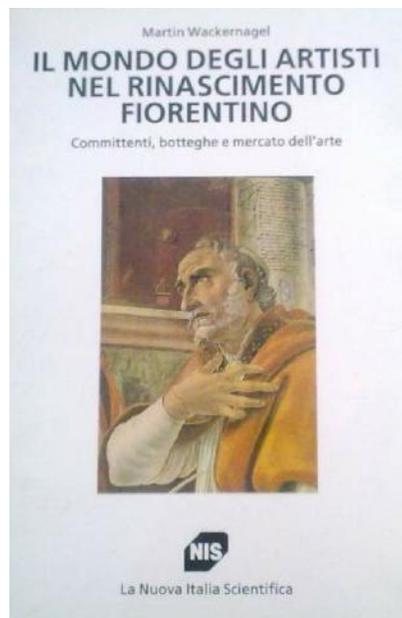
11



12



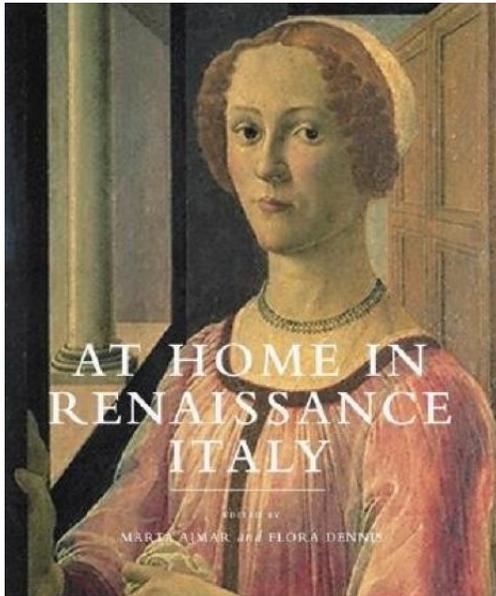
13



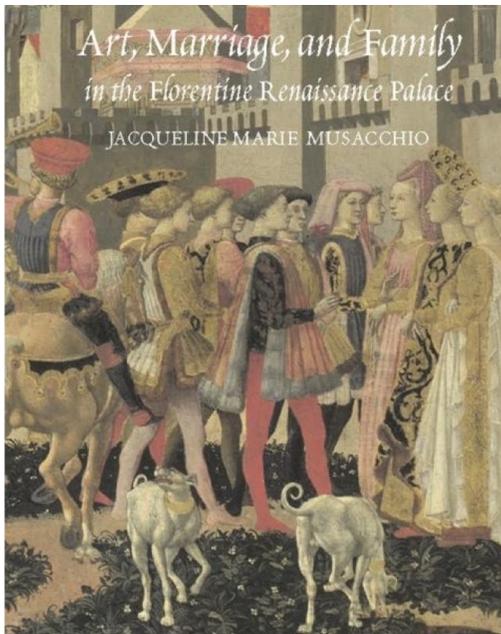
14



15



16



17