

Michele Tomasi  
***Tutela e conoscenza: Trésors des Églises de France.***  
***Parigi, musée des Arts décoratifs, 1965***

[A stampa in *Medioevo - Medioevi: un secolo di esposizioni d'arte medievale*, a cura di E. Castelnuovo e A. Monciatti, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 313-330 © dell'autore - Distribuito in formato digitale da "Reti Medievali", [www.biblioteca.medievali.it](http://www.biblioteca.medievali.it)].



---

# Medioevo/Medioevi

Un secolo di esposizioni  
d'arte medievale

ESTRATTO



EDIZIONI  
DELLA  
NORMALE



13



SEMINARI  
E CONVEGNI

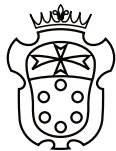


---

# Medioevo/Medioevi

Un secolo di esposizioni  
d'arte medievale

a cura di  
Enrico Castelnuovo  
Alessio Monciatti



| EDIZIONI  
DELLA  
NORMALE



## Sommario

---

Introduzione ENRICO CASTELUOVO e ALESSIO MONCIATTI	ix
Il Medioevo in mostra nell'Ottocento: alcuni spunti e riflessioni DONATA LEVI	1
La sezione di Storia dell'arte all'Esposizione di Torino del 1884 PAOLA ELENA BOCCALATTE	31
<i>Exposition des Primitifs flamands et d'art ancien.</i> Bruges 15 giugno-5 ottobre 1902 CLAIRE CHALLÉAT	61
L'administration du génie national. <i>L'exposition des Primitifs français de 1904</i> FRANÇOIS-RENÉ MARTIN	93
1904, <i>annus mirabilis</i> per l'antica arte senese ELISA CAMPOREALE	109
La Mostra giottesca del 1937 a Firenze ALESSIO MONCIATTI	141
<i>L'Exposition des Trésors de Reims.</i> Parigi, Musée de l'Orangerie, 1938 MICHELA PASSINI	169
<i>Gotico e Rinascimento in Piemonte (1938-1939)</i> CRISTINA MARITANO	187



La Mostra della scultura pisana del Trecento. Pisa 1946-1947 EMILIO TOLAINI	213
Jean Porcher e le esposizioni di miniatura alla Bibliothèque nationale FLORENCE MOLY	237
Arte lombarda dai Visconti agli Sforza (Milano 1958) TIZIANA BARBAVARA DI GRAVELLONA	253
Karl der Groe. Werk und Wirkung (Aquisgrana 1965): dai presupposti ai risultati di una mostra epocale FABRIZIO CRIVELLO	301
Tutela e conoscenza: Les Trésors des églises de France. Parigi, Musée des Arts décoratifs, 1965 MICHELE TOMASI	313
Il Medioevo in USA e The Year 1200 (New York 1970) FRANCESCA DELL'ACQUA	331
Dal territorio alla mostra. Valle di Susa arte e storia dall'XI al XVIII secolo (Torino 1977) SARA ABRAM	365
Les Fastes du Gothique, ovvero il Trecento francese riabilitato CHIARA PICCININI	381
Quando le cattedrali erano bianche - Lanfranco e Wiligelmo. Mostre sul duomo di Modena dopo il restauro (21 luglio 1984-31 luglio 1985) ELEONORA MAZZOCCHI	401
Trecento. Pittori gotici a Bolzano. 2000-2005 TIZIANA FRANCO	423
Le celebrazioni dei personaggi storici attraverso le mostre d'arte medievale FRANCESCO GANDOLFO	441

Franchi e Longobardi nelle mostre recenti CARLO BERTELLI	455
Il Medioevo in mostra tra archeologia arti e storia: alcune considerazioni (e qualche interrogativo) ADRIANO PERONI	465
INDICI	
Indice dei nomi	485
Indice de luoghi	507
ILLUSTRAZIONI	525



## Introduzione

---

Nella primavera del 1999 Francis Haskell venne a Pisa invitato a tenere alla Scuola Normale le *Lezioni Comparettiane*. Alla Normale Haskell era di casa, tante volte vi aveva tenuto delle lezioni, dei seminari, tante volte si era incontrato con gli studenti discutendo con loro, informandosi delle ricerche in corso e spesso era proprio alla Scuola che aveva presentato in forma provvisoria un primo abbozzo dell'opera cui stava lavorando. Era stato così per *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, che uscì nel 1993<sup>1</sup>, e le lunghe discussioni che avevano suscitato le sue lezioni gli erano state, a suo dire, molto utili. Perché gli interventi di Francis non erano mai chiusi e definitivi come spesso sono lezioni e conferenze accademiche, ma aperti alle critiche ai suggerimenti, *in progress* insomma. Anche questa volta si ripresentava la medesima situazione: in sei lezioni Haskell fece *per exempla* una storia delle esposizioni d'arte antica. Era il soggetto del libro cui stava lavorando<sup>2</sup> e che venne pubblicato incompiuto quando il suo autore, scomparso nel gennaio del 2000, non poteva più vederlo. Il nocciolo del libro sono appunto i testi delle sue *Lezioni Comparettiane*, che la Normale avrebbe poi pubblicato integralmente<sup>3</sup>.

Il tema era particolarmente affascinante e attuale vista la disordinata moltiplicazione delle mostre di arte antica che hanno imposto e continuano a imporre a centinaia di opere viaggi non privi di pericoli, suscitando l'interesse e le attese di pubblici sempre più vasti che affrontano code e disagi per visitarle. Un tema che poneva molti problemi e molte domande ma che gli storici dell'arte curiosamente non hanno particolarmente approfondito (lasciandolo piuttosto ai sociologi), al

---

<sup>1</sup> F. HASKELL, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, Yale University Press 1993, (trad. it., *Le immagini della storia*, Torino, Einaudi 1997).

<sup>2</sup> F. HASKELL, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of Art Exhibitions*, New Haven, Yale University Press 2000.

<sup>3</sup> F. HASKELL, *Antichi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di T. Montanari, Pisa, Scuola Normale Superiore 2001.

contrario di quanto è avvenuto e avviene per la storia dei musei, la cui bibliografia è in continua crescita. Nacque di qui, preparata dall'eco delle parole di Haskell e stimolata dall'esempio di Paola Barocchi, da cui generazioni di allievi avevano appreso un modo nuovo e aperto di fare storia della critica, dal desiderio di conoscere il clima in cui le esposizioni erano nate, l'idea, che già da tempo serpeggiava tra noi<sup>4</sup>, di consacrare una serie di seminari alla storia delle mostre d'arte medievale. Questi si svolsero durante gli anni accademici 2002-2003 e 2003-2004 e si conclusero con un incontro che ebbe luogo il 15 e 16 ottobre 2004 e che chiamammo *Medioevo/Medioevi*. Alle discussioni svoltesi nelle due giornate parteciparono, Maria Andaloro, Michele Bacci, Marco Collareta, Clara Baracchini, Enrica Pagella, Carlo Arturo Quintavalle, Francesco Gandolfo, Philippe Lorentz, Gerhard Wolf e molti altri, tra cui Adriano Peroni, il cui intervento (pubblicato a chiusura del volume) toccò un punto oggi fondamentale: il rapporto tra mostre e musei e le crescenti spinte verso gli eventi effimeri che trovano casse di risonanza nella pubblicità e nei media, a scapito delle strutture espositive stabili rappresentate dai musei.

*Medioevo/Medioevi*. Abbiamo voluto dare il titolo del convegno all'intero volume perché ci sembrava che da solo valesse ad evocare alcuni grossi problemi che ci stavano molto a cuore: quali immagini, talora diverse e contrastanti, talora convergenti si sono volute dare del Medioevo attraverso lo specchio, o meglio il prisma, delle esposizioni?, quali tesi si sono volute sostenere?, quali punti di forza mettere in luce, quali i rapporti tra eventi transeunti, come le mostre, e i musei? Desideravamo mettere in evidenza, come la storia e la conoscenza dell'arte medievale si fossero sviluppate attraverso le esposizioni, come queste fossero nate talora sullo stimolo delle ricerche più avanzate, talora, piuttosto, al seguito di sistemazioni tradizionali e comunemente accettate, come avessero accompagnato, stimolato ma talvolta anche frenato il corso della ricerca.

Al seminario partecipò un gruppo di studenti, dottorandi e docenti, composito ma coeso, anche perché molti avevano partecipato nell'anno precedente a un seminario sull'artista medievale, che aveva dato luogo a un libro<sup>5</sup>. Ad integrare i loro studi, ognuno pensato e tagliato

---

<sup>4</sup> Fabrizio Crivello, allora perfezionando, aveva pubblicato *Esposizione d'Arte sacra di Torino del 1898 e lo sviluppo degli studi sulla miniatura in Italia*, negli «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», s. IV, II, 1997, pp. 97-143.

sui caratteri specifici dell'oggetto, vennero invitati, come al solito, vari studiosi stranieri che avevano fatto esperienza di persona di importanti esposizioni. Così vennero Henri Zerner, Dominique Thiébaud, François-René Martin e lo stesso Michel Laclotte, per parlarci della storica mostra dei *Primitifs italiens* all'Orangérie del 1956, che segnò l'inizio della paziente ricostruzione della collezione di primitivi del marchese Campana, acquistata da Napoleone III e in seguito selvaggiamente dispersa nei musei di provincia francesi prima di essere riunita nel Musée du Petit Palais di Avignone.

Sapevamo che la scelta degli esempi da trattare nel seminario non sarebbe stata esaustiva né poteva codificare una storia delle mostre d'arte medievale attraverso una campionatura sistematica. Nella loro varietà, tuttavia, i singoli argomenti ricompongono attraverso il tempo un panorama esemplificativo dei vari tipi di esposizioni d'arte medievale, da quelle più celebri, come le mostre dei primitivi francesi e fiamminghi, la *Mostra giottesca* del 1937 o le mostre organizzate da Jean Porcher alla Bibliothèque nationale, tappa negli studi sulla storia della miniatura medievale e nell'esplorazione dello sconfinato patrimonio delle biblioteche di Francia, ad altre meno note ma dal forte carattere simbolico: trovarono così attenzione anche l'*Exposition des Trésors de Reims*, aperta nel 1938 all'Orangérie a conclusione dei lunghi restauri della 'cattedrale martire', quella sorta di esposizione permanente alla Viollet-le-Duc che rappresentò nel 1884 la costruzione del Borgo medievale a Torino, la *Mostra della scultura pisana del Trecento*, che nell'immediato dopoguerra fu la prima grande esposizione di arte medievale in Italia quando le ferite inferte dal conflitto erano aperte; in questo caso potemmo profittare dei ricordi di un testimone di eccezione, Emilio Tolaini, che da studente aveva collaborato alla preparazione e all'allestimento. E ancora alle mostre legate alla tutela, come la straordinaria e fantasmagorica presentazione dei *Trésors des églises de France* al Musée des Arts décoratifs a Parigi nel 1965, alle mostre di esplorazione territoriale, come quella dedicata alla Val di Susa, tenutasi a Torino nel 1977, o *Trecento, Pittori gotici a Bolzano*, a cui fece seguito l'utilissimo catalogo delle pitture murali gotiche nella città e nei suoi immediati dintorni, alle mostre dedicate a un monumento come quella che nel 1983 a Modena segnò il compimento del restauro della facciata della cattedrale.

---

<sup>5</sup> E. CASTELNUOVO, *Artifex Bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma-Bari, Laterza 2004.

È chiaro che le esposizioni d'arte antica, e nella fattispecie d'arte medievale non hanno riguardato solo gli storici dell'arte e che la posta in gioco era ben più alta coinvolgendo politica e società, come appare dalle appassionate e accese rivendicazioni nazionaliste che – a più riprese segnalate da Haskell - avevano accompagnato all'inizio del secolo le mostre dei primitivi a Bruges e a Parigi (si vedano gli interventi di Claire Challéat e di Martin), e che nel 1906 furono deliziosamente trasportate da Anatole France nell'*Ile des Pinguins* (nelle discussioni sulla precedenza tra i *Primitifs Pinguins* e i *Primitifs Marsouins*). Oltre che nelle polemiche primonovecentesche, nazionali, regionali o cittadine, l'aspetto socio-politico non è stato trascurabile, ad esempio, in tutte quelle occasioni in cui si è calcata la mano sulla parola e il concetto di Europa, sovente ribaditi fin dal titolo. Le mostre del Consiglio d'Europa, sia pur in toni meno esaltati e truculenti, rappresentavano nel secondo dopoguerra certa idea del futuro assetto del continente, da *Karl der Große. Werk und Wirkung*, aperta ad Aquisgrana nel 1965 (e qui studiata da Fabrizio Crivello) a *L'Europe gothique*, a *Les Vikings ... Les Scandinaves et l'Europe (800-1200)*, tenutesi a Parigi nel 1968 e nel 1992. D'altra parte, gli studi raccolti sono essenzialmente dovuti a storici dell'arte, cosicché l'interesse per gli aspetti più propriamente storico-artistici delle mostre sarà prevalente rispetto a quelli più genericamente storico-culturali, socio-politici o riguardanti l'allestimento. In questo senso è indicativa la costanza con cui emergono, qua e là in tutti i contributi, le osservazioni sui cataloghi, i loro contenuti e la loro impostazione in relazione all'esposizione. Nelle tendenze generali descrivono il passaggio da agili guide per la visita, che dopo le righe introduttive non contenevano altro che i riferimenti essenziali dei pezzi esposti, a ponderosi volumi organizzati autonomamente, sovente intrasportabili ma con l'ambizione di costituire il riferimento per gli studi sul tema. Nelle considerazioni particolari emergeranno molteplici esempi, da *Pittura italiana del Duecento e del Trecento*, che, uscito sei anni dopo la *Mostra giottesca*, anticipò la tendenza generale e finì per codificare gli studi italiani sul tema, ad *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* che nel 1958, a quasi mezzo secolo di distanza, offriva una sintesi aggiornata all'altezza del memorabile *La pittura e la miniatura nella Lombardia* di Toesca; da *Karl der Große*, che riuniva i risultati di generazioni di studi, a quello di *The Year 1200* al Metropolitan Museum di New York, che con i volumi connessi segnò nel 1970 l'ingresso di un nuovo stile nella storia dell'arte, ai cataloghi delle grandi mostre tedesche degli anni Settanta fino a *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und*

*Künstler der Romanik* (Colonia, 1985), insuperati contenitori per gli studi sull'arte romanica e gotica.

Potremmo chiederci a questo punto quanto sia legittimo considerare le mostre dedicate all'arte medievale isolandole da quelle dedicate in genere all'arte antica, agli *Old Masters*. Sul piano teorico questo può essere un falso problema, o quanto meno un problema irrisolvibile, visto che le periodizzazioni rappresentano una questione sempre aperta nelle discipline storiche. Diciamo tuttavia che da un punto di vista più pragmatico la cosa è fattibile, almeno a partire dal primo Novecento; come Donata Levi ha mostrato brillantemente nel testo che apre il libro, le cose andavano diversamente nel secolo precedente. Le ragioni che possono andare nel senso di una distinzione pragmatica tra i due tipi di esposizione sono di diverso ordine. In primo luogo l'arte medievale non è ricca di nomi di artisti di cui si siano conservate le opere, diversamente da quanto avverrà in seguito, e i protagonisti meglio connotati anagraficamente sono i committenti. Alle mostre dedicate, per fare un esempio a Lanfranco e Wiligelmo, Antelami, Giotto, Duccio, Simone Martini, Tomaso da Modena, la dinastia dei Parler, Cimabue o Andrea Pisano (ma in realtà quelle sugli artisti del Trecento italiano presentano problemi più affini a quelli delle mostre di *Old Masters*) si possono opporre quelle assai imponenti (si veda l'intervento di Gandolfo) dedicate a Carlo Magno, a Ottone I, agli imperatori Salii o Staufen, al vescovo di Colonia Annone, a Bernoardo di Hildesheim, a san Luigi, a Federico II, a Filippo il Bello, a Carlo V e Carlo VI di Valois. Potremmo aggiungere altri nomi, ma la situazione non muterebbe di molto: nelle mostre d'arte medievale i committenti fanno premio sugli artisti. In secondo luogo, le tecniche guida del Medioevo non sono quelle ormai canonizzate dal Cinquecento, anzi sono da esse profondamente diverse: dalle vetrate agli smalti, dall'oreficeria agli avori, dalle miniature ai ricami alle stoffe, e questo implica criteri diversi di esposizione delle opere, di strutturazione stessa della mostra, e una diversa applicazione degli strumenti della *Connoisseurship*. In terzo luogo, ci aiutano a perimetrare il campo, proprio le suddette valenze politiche di cui sovente sono state investite le mostre di argomento e cronologia medievali.

Un fatto di capitale importanza è emerso nel corso della ricerca (e ciò se vale per le esposizioni medievali, come abbiamo potuto accertare, riguarda di certo anche quelle sugli *Old Masters*), ed è che ben poco sappiamo della vicenda delle mostre, della loro preparazione, delle ipotesi che si sono presentate, talora scontrate; se conosciamo quelle che prevalsero, per lo più ignoriamo quelle che vennero scarta-



te. Di una mostra spesso ci resta solo il catalogo, l'elenco delle opere esposte, le notizie e recensioni che l'hanno accompagnata, i manifesti che l'hanno pubblicizzata. Molto spesso manca la documentazione fotografica delle sale che farebbe comprendere i criteri seguiti nella presentazione delle opere: dell'*Exposition des Primitifs français* del 1904 non è stata ritrovata a tutt'oggi una sola foto degli interni. Quanto ai documenti, ai verbali delle riunioni che hanno preceduto l'esposizione, alle lettere, ai carteggi che l'hanno accompagnata, alle opere richieste e non concesse sappiamo per lo più poco o nulla.

Questi seminari hanno condotto a molte scoperte, citiamo tra le altre le importanti e numerose, *trouvailles* di Tiziana Barbavara sulla mostra *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, quelle di Elisa Camporeale sulle due mostre d'arte senese del 1904, in Palazzo Pubblico e presso il londinese Burlington Art Club, quelle di Paola Elena Boccalatte e di Cristina Maritano, rispettivamente sulla sezione di Storia dell'arte all'Esposizione di Torino del 1884 e sulla mostra dedicata nel 1938 da Vittorio Viale al *Gotico e Rinascimento in Piemonte*. Essi hanno messo in evidenza come sarebbe un'urgente necessità il creare nei vari paesi dei veri e propri archivi delle mostre in cui confluisse e venisse conservato tutto il materiale che le riguarda (purtroppo le disavventure dei veneziani archivi della Biennale lasciano poco sperare!). Da alcuni anni si fa strada la coscienza dell'importanza che le prime storiche mostre hanno avuto, sono state organizzate esposizioni che a un secolo di distanza hanno ricordato i grandi eventi di Bruges, di Parigi e di Siena<sup>6</sup>, e anche le prime ricognizioni regionali di Macerata o di Ascoli Piceno hanno avuto diritto a studi approfonditi<sup>7</sup>. La ricerca intrapresa nel corso dei nostri seminari ha già dato luogo a ulteriori studi, spesso dovuti proprio a coloro che ad essi hanno partecipato: vuoi per le singole mostre, su quella senese del 1904<sup>8</sup> o sulla *Giottesca*<sup>9</sup>, vuoi complessivamente con

---

<sup>6</sup> Rispettivamente: *Impact, 1902 revisited. Early Flemish and Ancien Art Exhibition*, Bruges, Stedelijke Musea 2002; *Primitifs français: découvertes et redécouvertes*, Parigi, Réunion des Musées nationaux 2004. *Il segreto della civiltà. La Mostra di Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*, Siena, Protagon 2005.

<sup>7</sup> C. PRETE, *L'arte antica marchigiana all'Esposizione Regionale Marchigiana del 1905*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2006.

<sup>8</sup> E. CAMPOREALE, *La mostra dell'Antica Arte Senese del 1904 a distanza di un secolo*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere la Colombaria», LXIX, n.s. LV, 2004, pp. 47-126.

<sup>9</sup> È in stampa per il Saggiatore, A. MONCIATTI, *La Mostra giottesca. Cronache e storia dell'esposizione fiorentina del 1937*.

lo schizzo della storia delle esposizioni d'arte medievale tracciato nel IV volume di *Arti e Storia nel Medioevo. Il Medioevo al passato e al presente*<sup>10</sup>.

Crediamo che tutto questo stia a dimostrare che il filone scelto era quello buono, come dicevano i cercatori d'oro. Si tratta ora di andare avanti. Di recuperare il salvabile, attraverso il censimento e la costituzione di una rete di archivi delle mostre d'arte medievale (quello italiano si sta progettando), e di studiarlo, prima che sia troppo tardi.

Firenze, settembre 2007

ENRICO CASTELNUOVO e ALESSIO MONCIATTI

#### *Nota editoriale e ringraziamenti*

L'ordine dei testi che si offrono non riproduce quello dei seminari e del convegno. Si è preferito ordinare quelli dedicati alle singole esposizioni secondo la successione cronologica degli eventi e raggruppare gli altri di interesse più generale alla fine del volume.

Le note dei contributi monografici sono precedute da una breve scheda che fornisce i dati essenziali sull'esposizione, la sua organizzazione e il catalogo. Quando non era previsto un apparato di note è stata inserita una bibliografia che esplicitasse i riferimenti fatti, o presupposti, nella trattazione. La bibliografia dei testi consegnati all'indomani del convegno non è stata aggiornata.

Negli indici analitici i nomi sono normalizzati in italiano (e nella lingua moderna dal latino) quando è consentito dall'uso. L'indice dei luoghi comprende, sotto la specifica esposizioni, l'elenco delle mostre tenute in quella data città, ordinate per cronologia di apertura. L'indice dei nomi è stato curato da Tiziana Borriello, quello dei luoghi da Roberta Venditto.

I curatori sentono la necessità di ringraziare gli autori per la pazienza con cui hanno atteso l'uscita o hanno continuato a lavorare, nonché tutti coloro che a vario titolo e in diverse occasioni hanno contribuito a sviluppare l'argomento o reso possibile la realizzazione del volume: ovvero, nella speranza di non tralasciare nessuno, Maria Andaloro, Michele Bacci, Clara Baracchini, Maria Vittoria Benelli, Marco Collareta, Margherita d'Ayala Valva, Alessandro Della Latta, Massimo Ferretti, Michel Laclotte, Geraldine Leardi, Yuri Leoncini, Philippe Lorentz, Enrica Pagella, Bruna Parra, Arturo Carlo Quintavalle, Willibald Sauerländer, Tiziana Stagi, Dominique Thiébaud, Gerhard Wolf, Francesca Tolaini, Henri Zerner

Questo volume è dedicato alla memoria di Francis Haskell, e del suo magistero.

---

<sup>10</sup> C. PICCININI, A. MONCIATTI, *Medioevo in mostra. Note per la storia delle esposizioni d'arte medievale*, Torino, Einaudi 2004, pp. 811-845.



## Tutela e conoscenza: *Les Trésors des églises de France.* Parigi, Musée des Arts décoratifs, 1965

---

Il 6 giugno 1961 Jacques Guérin, conservatore capo del Musée des Arts décoratifs di Parigi, scriveva allarmato al direttore dei musei di Francia Henri Seyrig: avendo avuto notizia di una mostra in preparazione al Museo del Louvre<sup>1</sup>, Guérin esprimeva il timore che l'iniziativa facesse concorrenza ad un'esposizione progettata da tempo dalla Caisse nationale des Monuments historiques, che avrebbe dovuto essere ospitata dal Museo di arti decorative. Tale mostra, prevista per l'inverno 1962-1963, ambiva a «présenter groupées et classées scientifiquement les œuvres d'art prestigieuses qui sont la richesse de nos églises»<sup>2</sup>. I timo-

---

Sono grato a Josiane Sartre, direttrice, e a Guillemette Delaporte, conservatrice, della Bibliothèque des Arts décoratifs, per avermi agevolato nella consultazione dei documenti relativi alla mostra. Ho ricevuto preziose indicazioni da Catherine Arminjon e Danielle Gaborit-Chopin, cui va la mia riconoscenza.

*Les Trésors des églises de France*, Paris, Musée des Arts décoratifs, 6 febbraio-26 aprile 1965; prolungata fino al 24 maggio 1965.

Comitato scientifico: Jacques Dupont, inspecteur général des Monuments historiques, commissaire général; Jean Taralon, Pierre-Marie Auzas, François Enaud, inspecteurs principaux des Monuments historiques; Jean feray, Maurice Eschapasse, Georges Costa, Jacques Esterle, inspecteurs des Monuments historiques.

Catalogo: *Les Trésors des églises de France*, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1965, éd. par Jacques Dupont, préface de Jean Taralon, Paris, Caisse nationale des Monuments historiques 1965.

<sup>1</sup> *Cathédrales. Sculpture vitraux objets d'art manuscrits des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*. Catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, febbraio-aprile 1962), Paris, Musée du Louvre 1962. Sia Dupont, sia altri membri della sua *équipe* furono poi coinvolti nell'organizzazione di questa mostra.

<sup>2</sup> Parigi, Bibliothèque des Arts décoratifs, dossier sull'esposizione *Trésors des églises de France* (d'ora in poi: dossier), J. Guérin à H. Seyrig, 6 giugno 1961. Il dossier è contenuto in un faldone; un secondo faldone relativo alla mostra è disperso.

ri si sarebbero rivelati ingiustificati, ma l'inquietudine del conservatore è comprensibile, se si pensa che il progetto della mostra organizzata dai Monuments Historiques aveva iniziato a prendere corpo tre anni prima, con una lettera datata 13 maggio, indirizzata da Jacques Dupont allo stesso Guérin. Dupont<sup>3</sup> spiegava che «le projet d'une exposition: *Trésors des églises de France* a[vait] pris corps il y a[vait] plusieurs années déjà depuis que [étaient] poursuivies les mises en état des richesses de nos cathédrales»; auspicava che l'esposizione potesse essere ospitata dal Musée des Arts décoratifs, nell'inverno 1959-1960, facendo osservare che i tesori sacri esposti avrebbero dovuto ritornare alle chiese di provenienza entro la primavera, in tempo per la celebrazione della Pasqua e l'inizio della stagione turistica<sup>4</sup>. Jacques Guérin comunicava la disponibilità del museo ad accogliere la mostra, ma non prima dell'inverno 1960-1961, a causa del già fitto calendario espositivo<sup>5</sup>. La lettera a Seyrig prova che i tempi dovettero essere presto rivisti, ma l'organizzazione si rivelò tanto complessa che l'apertura ebbe luogo soltanto il 6 febbraio 1965.

Le ragioni della lunga gestazione sono chiarite da una lettera di Dupont a Guérin del maggio 1961:

Depuis notre lettre du 13 mai 1958 nous en [della mostra] avons toujours retardé la date parce que nombre de nouvelles découvertes étaient faites et que les nettoyages à l'échelle de la France entière demandaient beaucoup de soin et de temps<sup>6</sup>.

Lo stesso Dupont ritornò su queste difficoltà nella prefazione al catalogo, spiegando che l'esposizione, «projetée de longtemps», era stata «plusieurs fois remise à cause des longs travaux nécessaires à la restauration» degli oggetti esposti: «depuis de longues années, quelque quinze ans maintenant, nos restaurateurs s'attachent à les mettre

---

<sup>3</sup> Jacques Dupont (1908-1988), ispettore dal 1938, poi ispettore principale dal 1949, infine ispettore generale nel 1957 dei Monuments Historiques (R. ERGMANN, *En mémoire de Jacques Dupont*, in *Chronique des amis du Louvre*, «La Revue du Louvre et des musées de France», XXXVIII-2, 1988, p. 1; M. LACLOTTE, *Storie di musei. Il direttore del Louvre si racconta*, Milano, Il Saggiatore 2005, p. 333).

<sup>4</sup> Dossier, J. Dupont a J. Guérin, 13 maggio 1958.

<sup>5</sup> *Ibid.*, J. Guérin a J. Dupont, 2 giugno 1958.

<sup>6</sup> *Ibid.*, J. Dupont a J. Guérin, 22 maggio 1961.

en état»<sup>7</sup>. La mostra nasceva infatti da una capillare perlustrazione del territorio francese, finalizzata al censimento e al restauro dei manufatti d'arte antica conservati nelle chiese. Un caso eclatante ma non unico basterà per indicare l'ampiezza del compito. Nell'introduzione al suo volume sull'oreficeria sacra bretone, Pierre-Marie Auzas, ispettore principale dei Monuments Historiques e uno degli animatori della mostra del 1965, poteva elencare con orgoglio le cifre dei manufatti censiti nel corso di trent'anni: se nel 1914 la Bretagna aveva un patrimonio di settanta oggetti d'oreficeria protetti, altri trentacinque s'erano aggiunti alla lista prima del 1940, e cinquanta tra 1940 e 1952. Nel 1953 Auzas aveva intrapreso personalmente una nuova campagna di ricerche, inventariando altri 192 pezzi, di cui 120 nel solo Finistère<sup>8</sup>. Pierre Thomas-Lacroix, conservateur des Antiquités et Objets d'Art, lo affiancò nella ricognizione, percorrendo per sette anni il dipartimento delle Côtes-du-Nord, e classificando come monumenti storici, per la sola oreficeria, 185 oggetti<sup>9</sup>. Di queste scoperte, cui seguirono lavori di restauro, diedero conto il libro di Auzas e le mostre che si tennero annualmente nelle sale del Tesoro della cattedrale di Vannes, a partire dal 1960. Scopo comune delle mostre era di rendere note al grande pubblico le ricchezze del Morbihan e dei dipartimenti limitrofi, anche se talora il fine poteva essere più concreto e immediato, come nel caso dell'esposizione del 1971, con cui Auzas sperava di stimolare la creazione di un «Trésor d'État à Saint-Brieuc, avec l'appui de l'Évêché»<sup>10</sup>. I cataloghi delle esposizioni di Vannes sono una testimonianza emozionante dell'impegno e della passione profusi in quest'impresa in cui catalogazione, tutela e divulgazione procedono strettamente allacciate: le schede, precise e sintetiche, sono raccolte in fascicoletti dattilografati di poche pagine.

---

<sup>7</sup> J. DUPONT, *Avant-propos*, in *Les Trésors des églises de France*. Catalogo della mostra (Paris, Musée des Arts décoratifs, 1965), éd. par J. Dupont, préface de J. Taralon, Paris, Caisse nationale des Monuments historiques 1965 (d'ora in poi: *TEF*), pp. IX-XII, IX.

<sup>8</sup> P.-M. AUZAS, *L'orfèvrerie religieuse bretonne*, Paris, A. & J. Picard & C<sup>ie</sup> 1955.

<sup>9</sup> *Trésors des églises des Côtes-du-Nord. Exposition d'orfèvrerie et d'art religieux*. Catalogo della mostra (Vannes, Trésor de la Cathédrale, 1971), Vannes, Impr. De Vannes 1971, p. 3.

<sup>10</sup> *Ibid.*

La Bretagna non è, in quegli anni, un'eccezione nel panorama francese. L'intero Paese è attraversato da un fervore che si traduce in un pullulare di mostre, organizzate da comitati scientifici in cui siede, secondo geometrie variabili, un piccolo numero di funzionari. Jacques Dupont attribuisce un ruolo pionieristico proprio alle iniziative di Auzas, e alla mostra *Trésors d'orfèvrerie des églises du Roussillon et du Languedoc méditerranéen*, tenutasi al Musée Fabre di Montpellier nel maggio-giugno 1954, e preparata da un'inchiesta sul territorio nel 1952-1953<sup>11</sup>. Nell'introduzione al catalogo, Dupont riassume lo spirito di questa impresa (e di quelle consimili):

Sauvetage du patrimoine avec l'aide des communes, recensement et protection des objets d'art par le classement, telle est la première préoccupation du Service des Monuments Historiques chargé des objets mobiliers. Faire connaître ensuite les objets, les étudier de façon critique, favoriser et préciser les rapprochements, analyser les poinçons, tel est le programme de l'Exposition<sup>12</sup>.

Gli stessi proponimenti, la stessa formula, gli stessi uomini, si ritrovano da un capo all'altro della Francia per tutti gli anni Sessanta: nel 1960 Jacques Dupont e Pierre-Marie Auzas sono gli organizzatori principali della mostra dei *Trésors des églises angevines*, che si tiene ad Angers; i due collaborano l'anno seguente con Georges Costa, Mathieu Meras e Daniel Ternois per preparare l'esposizione dei *Trésors d'art gothique en Languedoc. Sculpture-orfèvrerie*, accolta dal Musée Ingres di Montauban fra giugno e settembre. In quello stesso 1961 Auzas lavora all'*Exposition des Trésors de Saint-Servant-sur-Oust (Morbihan) et de Saint-Jean-du-Doigt (Finistère)* a Vannes (coadiuvato da Thomas-Lacroix), e alla mostra su *Le trésor de la cathédrale Saint-Michel de Carcassonne et l'exposition du trésor de Fanjeux* a Carcassona. Nella maggior parte di queste occasioni, come poi a Parigi nel 1965, i restauri delle oreficerie furono eseguiti da Lucien Toulouse e da suo figlio Jean-Claude, cui giustamente i vari cataloghi resero omaggio. Le introduzioni ai cataloghi sono ritmate da una serie di parole chiave che si ripetono, come in un ostinato: «prospection», «protection», «restauration», «mise en valeur».

---

<sup>11</sup> Cfr. DUPONT, *Avant-propos* cit., p. x.

<sup>12</sup> J. DUPONT, *Introduction*, in *Trésors d'orfèvrerie des églises du Roussillon et du Languedoc méditerranéen*. Catalogo della mostra (Montpellier, Musée Fabre, maggio-giugno 1954), Montpellier 1954, p.n.n.

Quest'evocazione dell'ondata di ricerche e d'esposizioni che attraversò allora la Francia sarebbe irrimediabilmente incompleta se non ricordasse un altro aspetto cruciale di questo movimento: il riordino o l'apertura dei tesori delle chiese. Il ritmo serrato dei lavori si segue agevolmente sfogliando le pagine della rivista *Les Monuments Historiques de la France*, organo della Caisse nationale des Monuments historiques, che in quegli anni dava conto delle iniziative di perlustrazione, cura e presentazione su scala nazionale: talora si tratta di creazioni *ex-novo*, come a Quimper, Vannes, Rieux-Volvestre, Carcassonne, Béziers; più spesso sono antichi tesori che vengono riallestiti secondo criteri espositivi e di sicurezza aggiornati, come a Sens, Troyes, Chartres, Rouen.

Queste iniziative in parte precedettero la mostra del 1965, in parte ne furono a loro volta stimolate, grazie alla risonanza internazionale che la questione dell'accessibilità e della protezione dei tesori ecclesiastici francesi assunse dopo l'esposizione, tanto che si è potuto parlare di un «véritable effet trésors»<sup>13</sup>. I responsabili della riorganizzazione dei tesori ecclesiastici provinciali furono spesso quegli stessi ispettori dei Monuments Historiques che ebbero una parte di prima grandezza nell'organizzazione delle mostre, quella del 1965 nella fattispecie: Jean Taralon, Pierre-Marie Auzas, Georges Costa, François Enaud, Jean Feray. Per analogia d'intenti e per la partecipazione delle stesse personalità, le iniziative effimere e quelle permanenti si trovano dunque ad essere inestricabilmente intrecciate.

Il clima generale era del resto il medesimo. È importante rilevare che la nuova sistemazione dei tesori inizia già verso il 1950: uno dei primi casi è quello di Sens, la cui collezione riapre al pubblico nel 1948. Sono gli anni a cui Dupont fa rimontare la prima idea della mostra sui *Trésors des églises de France* e le prime ricognizioni sul ter-

---

<sup>13</sup> M.-A. SIRE, *Les trésors: origines et pratiques actuelles*, in *Meubles et immeubles. Actes des Colloques de la Direction du Patrimoine* (Abbaye aux Dames de Saintes, novembre 1992), Paris, Direction du Patrimoine, Caisse nationale des Monuments historiques et des Sites, Association pour la Mise en Valeur du Patrimoine 1993, pp. 79-87: 80; cfr., anche per quello che segue, Id., *Du trésor de sanctuaire au trésor de regroupement*, in *Trésors d'église, musée d'art religieux: quelle présentation?*, in «Les Cahiers de l'École nationale du patrimoine», II, 1998, pp. 20-23; Id., *Les trésors des cathédrales: salles fortes, chambres à reliques ou cabinets de curiosités, in 20 siècle en cathédrales*. Catalogo della mostra (Reims, Palais du Tau, 29 giugno-2 dicembre 2001), éd. par C. Arminjon, D. Lavalle, Paris, Éditions du Patrimoine 2001, pp. 191-202.



ritorio. Passata la tormentata della guerra e dell'occupazione, l'intero sistema delle Belle Arti in Francia assume un volto nuovo. È messo in opera il piano di riforma del sistema museale progettato da Louis Hauteœur e Jacques Jaujard durante la guerra, che prevede un saldo controllo dello Stato su tutti i musei, in particolare con l'invio da Parigi d'ispettori appartenenti alla neonata Inspection Générale des Musées de Province. È l'occasione di (ri)scoprire un gran numero d'opere d'arte che giacevano dimenticate o misconosciute, e che vengono allora presentate al grande pubblico attraverso alcune esposizioni che, con paradosso tipicamente francese, hanno luogo nella capitale, pur avendo l'obiettivo di «mostrare la ricchezza dei musei di provincia»<sup>14</sup>. L'ondata prosegue, anche nel campo della pittura antica, ben oltre i primi anni del dopoguerra, fino alla mostra allestita nel 1965 al Petit Palais di Parigi e in altre sedi per illustrare la diversità dell'arte del XVI secolo a livello europeo.

La Francia liberata riscopre la propria identità e la propria grandezza anche attraverso il riesame del suo patrimonio storico e artistico; la guerra ha peraltro reso evidente l'urgenza di un censimento, premessa indispensabile per una politica di tutela efficace. Lo Stato si dota a tale scopo di nuove strutture, che riescono ad affermarsi fra notevoli resistenze grazie alla determinazione di alcuni uomini e al consenso diffuso che circonda tali iniziative. Si pensi anzitutto alla creazione di un Ministère des Affaires Culturelles affidato a un ministre d'État, nella persona di André Malraux, con lo scopo di «rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent»<sup>15</sup>. È rivelatore che oltre il cinquanta per cento del bilancio del nuovo ministero è assorbito, fra il 1959 e il 1968, dal patrimonio<sup>16</sup>. Dopo il 1945, e per vent'anni, prende anche forma, faticosamente, l'idea di un inventario generale, grazie soprattutto agli sforzi di Louis Grodecki e poi d'An-

---

<sup>14</sup> LACLOTTE, *Storie di musei* cit., p. 78 per la citazione, pp. 51-58, 69-74, 78-81, 92-95, per quello che precede e per quanto segue. Per gli aspetti istituzionali anche G. MONNIER, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard 1995.

<sup>15</sup> Dal decreto di creazione del Ministero, datato 8 gennaio 1959: citato in MONNIER, *L'art et ses institutions* cit., p. 333.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 342.

dré Chastel, ma anche d'uomini come René Planchenault, ispettore generale dei Monuments Historiques, e Jules Cain, direttore generale delle biblioteche di Francia<sup>17</sup>. L'onda lunga del risveglio post-bellico arriva dunque ben dentro gli anni Sessanta, anche con la mostra organizzata da Jacques Dupont.

In questa prospettiva si capisce meglio la stretta interdipendenza, agli occhi degli organizzatori della mostra, tra restauro, esposizione effimera, esposizione permanente. Che questi aspetti fossero per loro inscindibili lo mostra bene la lettera di Jacques Dupont a Jacques Guérin del 13 maggio 1958, dove è tracciato a grandi linee il primo programma dell'allestimento: «Le programme en gros comprend: 1. Présentation des principaux trésors existants; 2. Reconstruction temporaire de trésors dispersés; 3. Groupes régionaux des plus beaux objets dispersés; 4. Évolution des formes et groups d'orfèvres régionaux et parisiens; 5. Documentation sur les restaurations; 6. Documentation sur les trésors disparus».

Durante la lunga maturazione dell'evento, tale progetto subì varie modifiche: già il 22 giugno 1961, scrivendo a Guérin, il direttore generale dell'architettura, René Perchet, tracciava delle coordinate diverse: a sezioni sui tesori esistenti e sugli antichi tesori dispersi, riuniti per l'occasione, avrebbero fatto seguito sale destinate a presentare l'evoluzione delle forme, delle vetrine regionali, e dei *pièces de série*. È possibile che lo slittamento dei piani sia in parte da imputare a ragioni pratiche: la continua apparizione di pezzi che sembravano degni di essere esposti dovette scongiurare ben presto di voler presentare anche i tesori perduti. Altri mutamenti potrebbero dipendere da considerazioni strategiche e legate alla sede della mostra: la documentazione sui restauri sembrò forse troppo tecnica per il grande pubblico, mentre la presentazione di manufatti di carattere seriale, probabilmente secondo un punto di vista tecnico-esecutivo, poteva essere gradita ai frequentatori abituali del Musée des Arts décoratifs.

---

<sup>17</sup> I. BALSAMO, *André Chastel et l'«aventure» de l'Inventaire*, in *Science et conscience du patrimoine. Actes des Entretiens du patrimoine* (Théâtre national de Chaillot, Paris, 28-30 novembre 1994), éd. par P. Nora, Paris, Éditions du Patrimoine-Fayard 1997, pp. 257-267; X. LAURENT, *Grandeur et misère du patrimoine d'André Malraux à Jacques Duhamel*, préface de J.-M. Leniaud, Paris, Comité d'histoire du Ministère de la Culture-École des Chartes 2003 (Mémoires et documents de l'École des Chartes, 70 – Travaux et documents du Comité d'histoire du Ministère de la Culture, 15), specie pp. 216-271.

La collaborazione fra Caisse nationale des Monuments historiques e museo dovette essere piuttosto stretta, in particolare grazie ai buoni uffici di Jacques Dupont, che era all'epoca primo vicepresidente dell'Union Centrale des Arts Décoratifs, l'istituzione più ampia di cui faceva parte il museo<sup>18</sup>.

Nata nell'Ottocento per rilanciare le arti industriali (come si diceva allora) in Francia, riconosciuta istituzione di pubblica utilità nel 1882, l'UCAD era un'associazione privata, che finanziava le proprie attività di promozione delle arti applicate attraverso le quote d'adesione dei membri, le mostre, il museo, le edizioni ecc. Dal 1905 essa aveva ottenuto dallo Stato la possibilità di installare il proprio museo nel Pavillon de Marsan del Palazzo del Louvre, in conformità a una convenzione valida per quindici anni e rinnovabile, che prevedeva che i locali e le ricche collezioni del museo sarebbero diventate di proprietà statale in caso di mancato rinnovo dell'accordo<sup>19</sup>. Il 1965 fu dunque un anno critico per l'UCAD, giacché la convenzione con lo Stato era allora in scadenza, e sussistevano dubbi sul suo rinnovamento: il Ministero della Cultura progettava infatti di assicurare al solo Museo del Louvre tutti gli spazi del palazzo, ivi incluso il Pavillon de Marsan; l'UCAD avrebbe potuto organizzare le sue esposizioni temporanee al Palais de Chaillot, molto decentrato, le collezioni permanenti e la biblioteca avrebbero avuto un'altra collocazione, in tempi, luoghi e modi che restavano da definirsi<sup>20</sup>. Questo passaggio critico veniva a coincidere per di più con una fase d'investimenti consistenti: si prevedeva che nel 1965 l'allestimento delle sale gotiche del museo, il restauro d'alcune opere, e vari lavori di rinnovamento e di dotazione della biblioteca avrebbero assorbito l'ingente somma

---

<sup>18</sup> CL. PETIT, *Allocution présidentielle*, in «Annuaire de l'UCAD», 1965, pp. 21-23.

<sup>19</sup> Per la storia dell'UCAD e del suo museo, si vedano gli importanti articoli di R. FROISSART-PEZONE, *Controverses sur l'aménagement d'un musée des Arts décoratifs à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, «Histoire de l'art», XVI, 1991, pp. 55-65; EAD., *Les collections du musée des Arts décoratifs de Paris: modèle de savoir technique ou objets d'art*, in *La Jeunesse des musées: les musées de France au XIX<sup>e</sup> siècle*. Catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 7 febbraio-8 maggio 1994), éd. par C. Georget, Paris, Réunion des Musées nationaux 1994, pp. 83-90; più in sintesi e fino agli anni che qui interessano Y. BRUNHAMMER, *Le Beau dans l'Utile: un musée pour les arts décoratifs*, Paris, Gallimard 1992, specialmente pp. 83-95.

<sup>20</sup> CL. PETIT, *Allocution présidentielle*, in «Annuaire de l'UCAD», 1966, pp. 23-28.

di quattordici milioni di franchi. In questa cornice preoccupante, l'UCAD sperava molto dalla mostra sui *Trésors des églises de France*, sia in termini di visibilità e dunque di peso nella contrattazione, sia in termini d'incassi<sup>21</sup>.

Se al museo si avevano ottimi motivi per impegnarsi nella riuscita della Mostra, i risultati furono il frutto principalmente del lavoro degli ispettori della Caisse nationale des Monuments historiques. La sinergia fu agevolata, oltre che dalla presenza di Dupont nel direttivo dell'UCAD, dalla presenza al Musée des Arts décoratifs di François Mathey, allora conservatore, ma transfuga proprio dal Service des Monuments Historiques, dove era stato ispettore. Del resto, quando si meditava sulla mostra, nel 1958, un mirabile precedente doveva essere presente allo spirito di tutti: l'esibizione *Vitraux de France*, al Musée des Arts décoratifs, nel 1953, organizzata da Louis Grodecki con le risorse, ancora una volta, del Service des Monuments Historiques<sup>22</sup>: un'iniziativa della massima importanza, che partecipava pienamente di quel clima di risveglio postbellico che ho cercato di tratteggiare più sopra. È interessante allora notare che Jacques Dupont, Jacques Guérin, François Mathey e Jean Taralon avevano contribuito in modo decisivo al successo della mostra sulle vetrate, prima di impegnarsi nella preparazione di quella sui tesori. Jean Taralon merita, in questo contesto, un'attenzione particolare<sup>23</sup>. Il ricordo di Taralon, membro dell'Inspection des Monuments Historiques dal 1946, grande specialista di vetrate e di pittura murale, è legato infatti in buona misura alla mostra *Trésors des églises de France* e alle ricerche che la prepararono. Il suo contributo dovette essere notevole, e si legge bene sia nell'allestimento dell'esposizione, sia nel catalogo e nelle pubblicazioni ad esso correlate.

L'allestimento della mostra può essere ricostruito agevolmente, grazie alle numerose recensioni, specie quelle della stampa non specia-

---

<sup>21</sup> Cf. PETIT, *Allocution présidentielle*, in «Annuaire de l'UCAD», 1965, p. 22; gli incassi furono più che soddisfacenti: F. MATHEY, *Rapport*, in «Annuaire de l'UCAD», 1966, pp. 29-33: 31, segnala che la mostra attirò 169.049 visitatori paganti, ossia all'incirca duecentomila in totale.

<sup>22</sup> Cfr. E. CASTELNUOVO, *Vitraux de France au Musée des Arts décoratifs*, Parigi 1953, in «Paragone», V, 1954, pp. 38-47.

<sup>23</sup> *In memoriam. Jean Taralon (1909-1996)*, in «Bulletin monumental», CLV, 1997, pp. 7-9.

lizzata<sup>24</sup>, e grazie a qualche fotografia conservata negli *Album Maciet* della Bibliothèque des Arts décoratifs di Parigi. All'ingresso, fra vari arazzi appesi alle pareti, il visitatore era accolto dalle due più grandi casse reliquiario conservate, quella di saint Taurin (Évreux, cat. 217) e quella di saint Romain (Rouen, cat. 210)<sup>25</sup>. Nelle sale seguenti i manufatti erano esposti in ordine geografico, secondo le ripartizioni amministrative della Francia del Novecento, partendo da Nord e scendendo verso il Midi. Era qui presentata la maggior parte degli oltre novecento oggetti esposti, oreficerie, ricami, avori, qualche arazzo. Il criterio adottato discendeva dalle ragioni e dal metodo che avevano ispirato la mostra: il radicamento territoriale del lavoro di ricognizione, la volontà di rivelare al grande pubblico il patrimonio delle province determinarono tale scelta, e nonostante le affermazioni dei curatori<sup>26</sup>, le ragioni storiche restarono in ombra, tanto che né dalla mostra (per quel che si può ricostruire), né dal catalogo emer-

---

<sup>24</sup> Recensioni: G. CHARENSOL, *Les Trésors des églises de France*, in «Revue des Deux Mondes», mars 1965, pp. 130-136; *Chronique des Arts*, in «Gazette des Beaux-Arts», LXV, mars 1965, p. 6; CH. DE MARESTE, *The Splendours of French Church Art*, in «Apollo», LXXXI, march 1965, pp. 216-221; J. DUPONT, R. MAÎTRE-DEVALLON, *Spécial. Trésors des églises de France*, in «Les Nouvelles littéraires», 4 février 1965; M. ESCHAPASSE, *Les Trésors des églises de France*, in «Archéologia», III, 1965, pp. 78-83; E. FELINI, *I tesori delle chiese di Francia*, in «Arte cristiana», LII, 1965, pp. 143-148; J. GÁLLEGO, *Crónica de Paris. Los tesoros de la iglesias de Francia*, in «Goya», LXVIII, 1965, pp. 98-101; P.-M. GRAND, *Les Trésors des églises de France au Pavillon de Marsan*, in «Le Monde», 7-8 février 1965, p. 7; P.-M. GRAND, *Magic Presences*, in «Art News», LXIV, April 1965, pp. 24-27, 57; M. HARTONG-LO VERDE, [Cronaca da Parigi], in «Pantheon», XXIII, 1965, pp. 126-130; R. LEMOINE, *Trésors des églises de France*, in «Le Figaro», 6-7 février 1965, p. 15; P. MAZARS, *Multiplés splendeurs de l'église*, in «Le Figaro littéraire», 11-17 février 1965, p. 22; E. SCHLUMBERGER, *Envoûtants reliquaires*, in «Connaissance des Arts», CLVI, février 1965, pp. 80-87; G. SCHURR, *Treasures from the Churches of France*, in «The Connoisseur», CLVIII, 1965, p. 262. La riflessione di gran lunga più importante sulla mostra è di M.-M. GAUTHIER, *Notes sur une exposition: Les Trésors des églises de France*, in «L'information d'histoire de l'art», X, 3, 1965, pp. 93-107.

<sup>25</sup> La presentazione più dettagliata del percorso espositivo si trova in DUPONT, MAÎTRE-DEVALLON, *Spécial cit.*, pp. B-D.

<sup>26</sup> DUPONT, *Avant-propos cit.*, p. x: «les objets d'art d'une même province ont des caractères communs».

sero riflessioni approfondite sulla geografia dei centri di produzione o delle distruzioni. «Grandes tentures flamandes et vitrines très éclairées se détachent dans le noir» (fig. 100). Gli oggetti erano esposti in vetrine affollate; «deux ensembles un peu plus aérés donnent l'idée de ce qu'aurait pu être une présentation plus spacieuse des œuvres: devant les broderies des scènes de la passion d'Angers, épais tissu velouté d'un étonnant relief, saint Baudime et saint Césaire [...], un peu isolés, retrouvent leurs pouvoirs respectifs» (fig. 102)<sup>27</sup>. È anche, ma non solo per questo, come vedremo, che i due busti (cat. 447, 417) vengono immancabilmente notati da quasi tutti i recensori.

Nella galleria principale erano installate sei vetrine più preziose delle altre, che esibivano alcuni manufatti particolarmente significativi per tecnica e antichità, che offrivano insieme il destro di presentare alcuni dei maggiori tesori esistenti o dispersi. Così il tesoro della cattedrale di Sens consentiva di evocare gli avori altomedievali, quello di Nancy l'oreficeria arcaica, quelli di Troyes e Grandmont gli smalti limosini e renani<sup>28</sup>; altre tre vetrine accoglievano i tesori di Reims, d'Amiens e le croci in cristallo di rocca. Al fondo della sala un grande pannello presentava i tessuti (fig. 103). Il percorso si concludeva con gli ambienti laterali, dove era installata l'oreficeria a partire dal Rinascimento (fig. 104); «la présentation de ces pièces sur des autels couverts de riches tapisseries fait honneur au goût de M. Jacques Dupont»<sup>29</sup>. Le ultime vetrine adottavano un criterio tipologico, e proponevano ai visitatori una parata di calici e ostensori (fig. 101). Ma prima di accedere alla sezione rinascimentale, si passava per

la salle la plus prestigieuse de l'exposition. Elle est plongée dans l'ombre et des vitrines à fond rouge vivement éclairées nous offrent dans sa totalité le fameux trésor de Conques. Au fond de la pièce, dans une niche, la Sainte Foy brille de tous ses ors, de toutes les pierres qui couvrent sa robe<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> GRAND, *Les Trésors des églises de France* cit., in «Le Monde», 7-8 février 1965, p. 7.

<sup>28</sup> GAUTHIER, *Notes sur une exposition* cit., p. 96, deplorava come «périlleuse et désinvolte l'installation des plus grandes châsses de Limoges à quarante centimètres du sol, sans vitrines».

<sup>29</sup> CHARENSOL, *Les Trésors des églises* cit., p. 136.

<sup>30</sup> *Ibid.* Non tutti apprezzarono questa presentazione enfatica: GÁLLEGO, *Crónica de Paris* cit., p. 99.

Di questa soluzione dovette essere responsabile Jean Taralon. È a lui che si deve infatti il riallestimento del tesoro dell'abbazia di Conques, che fu sotto tutti i punti di vista un'operazione emblematica dello spirito da cui nacque la mostra. I lavori al tesoro erano indispensabili, dato che la camera esistente non rispondeva più alle esigenze di sicurezza e di buona conservazione degli oggetti esposti. Il riallestimento, eseguito negli anni 1954-1955, diede l'occasione di procedere alla pulitura e al consolidamento dei manufatti del tesoro, e quest'iniziativa ebbe conseguenze eccezionali. Da una parte, su vari pezzi del tesoro (statua della Sainte Foy, 'A' di Carlomagno, reliquiario esagonale, reliquiario di Pepino), furono ritrovati ampi frammenti di due placche altomedievali, una d'oro sbalzato, con la *Crocifissione*, l'altra in argento sbalzato e parzialmente dorato, con Cristo entro una mandorla fra due figure nimbate (fig. 105)<sup>31</sup>. D'altro lato, l'esame della statua reliquiario di Sainte Foy permise a Taralon di chiarire la storia dell'oggetto e di identificare nella testa un'opera tardoantica riutilizzata nel medioevo (fig. 106)<sup>32</sup>. Gli oggetti furono quindi esposti in un ambiente completamente rinnovato<sup>33</sup>: abbassando il livello del pavimento e riducendo l'ampiezza delle finestre, Taralon puntò a ottenere un 'effetto cripta', cui contribuiva anche la luce, utilizzata in modo da «susciter une ambiance», per indurre l'osservatore, a sua insaputa, al raccoglimento e al rispetto<sup>34</sup>. Le vetrine della mostra, illuminate da lampadine a doppia intensità entro uno spazio buio, erano evidentemente ispirate dagli stessi criteri che dettarono la nuova presentazione del tesoro, con caratteristico

<sup>31</sup> Cfr. cat. 536, 538 e in generale le schede sul tesoro di Conques, pp. 289-312.

<sup>32</sup> J. TARALON, *Le Trésor de Conques*, in «Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France», 1954-1955, pp. 47-54; J. TARALON, D. TARALON-CARLINI, *La Majesté d'or de Sainte Foy de Conques*, in «Bulletin monumental», CLV, 1997, pp. 11-73; per una messa a punto aggiornata *Le Trésor de Conques*. Catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 2 novembre 2001-11 marzo 2002), éd. par D. Gaborit-Chopin, É. Taburet-Delahaye, Paris, Éditions du Patrimoine-Musée du Louvre 2001.

<sup>33</sup> SIRE, *Les trésors: origines* cit., p. 82, dove compaiono due fotografie che mostrano in modo eloquente le differenze tra le due presentazioni del tesoro, prima e dopo i lavori.

<sup>34</sup> J. TARALON, *La nouvelle présentation du trésor de Conques*, in «Les Monuments historiques de la France», I, 1955, pp. 121-141, 132.

travaso di esperienze tra campo dell'esposizione effimera e permanente<sup>35</sup>.

Tali scelte della presentazione condizionarono almeno in parte la ricezione della mostra. Già i titoli delle recensioni lasciano percepire quale fu una delle chiavi di lettura più diffuse: *Magic Presences, Envoûtants reliquaires...* La mostra fu spesso letta come una dimostrazione di «the important place of reliquaries in religious art, both in quantity and in quality»<sup>36</sup>, e le opere che più attirarono l'attenzione furono i busti reliquiario romanici, che apparivano arcani e ipnotici: i busti già citati di saint Césaire e saint Baudime sembrarono a un recensore «hallucinants de vérité, de force et de sauvagerie réaliste», «formidables idoles rustiques revêtues des dépouilles des empire et où l'on sent toute la majesté des religions parvenues au sommet de leur puissance historique et de leur capacité de conviction spirituelle» (fig. 107)<sup>37</sup>. Così molti dei resoconti danno largo spazio anzitutto al culto dei santi e delle reliquie, all'analisi tipologica e funzionale dei reliquiari, adottando un taglio storico-religioso o antropologico<sup>38</sup>. La riflessione sulla funzione originaria dei manufatti esposti, e sul loro nesso inscindibile con la liturgia o la devozione cristiana, informa anche una serie d'altri interventi, spesso di tono polemico, suscitati dall'esposizione. Questa seconda serie di reazioni comprende sia le analisi sulla desacralizzazione dei manufatti religiosi e sull'affermazione di un culto dell'Arte che viene celebrato nei musei e nelle mostre<sup>39</sup>, sia i dibattiti relativi alla nuova arte sacra e al rapporto che essa può o deve intrattenere coi modelli del passato<sup>40</sup>. Del resto, la forte implicazione di un'esposizione di questo tipo nel contesto del

---

<sup>35</sup> Questa presentazione non era riservata al solo tesoro di Conques, anche se per esso doveva essere più accentuata: cfr. MAZARS, *Multiplés splendeurs* cit., p. 22: «Placés dans des vitrines, ils [les objets] scintillent sous des projecteurs, tandis que chaque salle prend l'apparence d'une caverne au trésor».

<sup>36</sup> GRAND, *Magic* cit., p. 24.

<sup>37</sup> A. FERRIER, *Prêtres acceptez vos églises!*, in «Le Nouvel Observateur», 11 février 1965, pp. 23-24: 23.

<sup>38</sup> Così soprattutto ESCHAPASSE, *Les Trésors des églises* cit.; GRAND, *Magic* cit., e SCHLUMBERGER, *Envoûtants reliquaires* cit.

<sup>39</sup> Raymond COGNAT, *Art sacré ou religion de l'art*, in «Le Figaro», 18 février 1965, p. 15.

<sup>40</sup> FELINI, *I tesori delle chiese di Francia* cit., e FERRIER, *Prêtres acceptez* cit.



dibattito religioso, assai acceso, di quegli anni, è provata dal progetto, avanzato dalla Santa Sede e dall'ambasciata francese presso di essa, e rimasto senza seguito, di trasferire in Vaticano la mostra alla sua chiusura, per l'autunno 1966, in corrispondenza con l'ultima sessione dei lavori del Concilio<sup>41</sup>. La discussione dovette essere vivace anche in relazione a uno dei temi che più stavano a cuore agli organizzatori, e che suscitava sempre più l'interesse del clero e degli specialisti, quello della sicurezza. Se i curatori della mostra speravano che la migliore conoscenza e la valorizzazione dei manufatti sarebbe servita a tutelarli meglio, vi era anche chi temeva che essa avrebbe piuttosto richiamato su di essi l'attenzione dei malintenzionati<sup>42</sup>.

A prescindere da queste letture, un nutrito gruppo di recensori vide nella mostra soprattutto una presentazione della storia dell'oreficeria francese<sup>43</sup>. Anche questa reazione era in parte preparata dalla mostra, e più ancora dal catalogo. Già il comunicato stampa, redatto in francese e in inglese, preannunciava un'eccezionale presentazione di «dix siècles d'orfèvrerie religieuse», con un'assemblea di pezzi che non si era più vista dopo la sezione retrospettiva della grande esposizione universale di Parigi del 1900<sup>44</sup>.

Il catalogo orientava anch'esso verso una fruizione individuale degli oggetti esibiti da un punto di vista tecnico e storico-stilistico. Il montaggio del catalogo è infatti debitore della genesi dell'esposizione: esso adotta un'impostazione strettamente topografica, in modo più rigido rispetto alla mostra, e presenta le schede raggruppate per aree regionali, da Nord a Sud, e quindi per comune, secondo l'ordine alfabetico. Si trattava anche qui di una topografia fondata sulle moderne ripartizioni amministrative, e non su categorie storiche aderenti ai manufatti. La redazione delle singole schede fu affidata agli ispettori del Service des

---

<sup>41</sup> Lettere a questo riguardo vengono scambiate tra Pierre Verlet, conservatore del Département des Objets d'art del Louvre, e i responsabili romani nel febbraio-marzo 1965 (Parigi, Archives des Musées nationaux, série 9 LL 17); il progetto non ha seguito a causa della volontà delle comunità locali di riavere definitivamente degli oggetti preziosi tanto sotto il profilo devozionale quanto per il loro interesse turistico.

<sup>42</sup> Cfr. *Chronique des Arts* cit.; J. DUPONT, *Halte aux voleurs d'églises*, in «Connaissance des Arts», CLX, juin 1965, p. 37.

<sup>43</sup> DE MARESTE, *The Splendours* cit.; LEMOINE, *Trésors des églises de France* cit.; SCHURR, *Treasures from the Churches* cit.

<sup>44</sup> Dossier.

Monuments Historiques, ciascuno per le aree di cui era responsabile; essi si avvalsero delle schede compilate a livello locale dai conservateurs des Antiquités et Objets d'Art<sup>45</sup>. Ne conseguì che i risultati furono estremamente disuguali: e nemmeno la revisione cui il catalogo fu sottoposto per la seconda edizione colmò tutti gli errori e le lacune. Così accanto a schede dettagliate e innovative, d'alto valore scientifico (Taralon per il tesoro di Conques, Auzas per l'Angiò ecc.), se ne trovavano altre frettolose, dove nemmeno la bibliografia fondamentale era stata presa in considerazione<sup>46</sup>.

Il catalogo beneficiò tuttavia della lunga gestazione, e poté tenere conto dei risultati delle ricerche prodotte nell'arco di quindici anni. Ulteriori accrescimenti delle conoscenze vennero dal convegno che accompagnò l'esposizione, i cui atti apparvero in un doppio numero de *Les Monuments historiques de la France* nel 1966<sup>47</sup>. Il disegno storico complessivo non era comunque facilmente ricavabile, né dalla mostra, né dal catalogo, nonostante che in quest'ultimo l'abbondante apparato illustrativo recuperasse quell'ordinamento cronologico che era stato sacrificato a vantaggio della topografia.

Questa carenza fu compensata da due pubblicazioni legate alla mostra. Georges Costa compilò un'agile introduzione alla storia delle arti suntuarie francesi, in tre volumi, per accompagnare altrettanti portafogli di diapositive<sup>48</sup>. Jean Taralon diede invece alla luce un volume magnificamente illustrato, con la collaborazione di Rosaline Maître-Devallon, che era stata incaricata delle ricerche documentarie in vista della mostra<sup>49</sup>. Il trittico formato dal catalogo e dai libri di Costa e Taralon veniva a colmare una lacuna importante nella storia dell'arte francese. Dopo la monumentale *Histoire générale des arts appliqués à*

---

<sup>45</sup> DUPONT, *Avant-propos* cit., p. XI.

<sup>46</sup> Analitiche considerazioni in GAUTHIER, *Notes sur une exposition* cit.

<sup>47</sup> *Les Trésors des églises de France: études et analyses*, in «Les Monuments historiques de la France», XII, 1/2, 1966, pp. 3-149; cfr. F. SALET, *Chronique* [rendiconto degli atti], in «Bulletin monumental», CXXIV, 1966, pp. 422-433; tra i relatori, J. Beckwith, A. Frolov, M.-M. Gauthier, H. Hahnloser, H. Swarzenski, J. Taralon.

<sup>48</sup> G. COSTA, *Trésors des églises de France*, 3 voll., Paris, Publications filmées d'Art et d'Histoire 1966.

<sup>49</sup> J. TARALON, avec la collaboration de R. Maître-Devallon, *Les Trésors des églises de France*, Paris, Hachette 1966; cfr. la recensione di F. SALET, in «Bulletin monumental», CXXIV, 1966, pp. 450-453.

*l'industrie* prodotta da Émile Molinier alla fine del XIX secolo, poche erano state infatti le pubblicazioni di sintesi sulle arti suntuarie francesi; i contributi d'assieme più recenti restavano il volumetto di Babelon sull'oreficeria e quello di Grodecki sugli avori nella collana *Arts, styles, techniques* di Larousse, che risalivano l'uno al 1946, l'altro al 1947<sup>50</sup>. Se la mostra fu accolta come una grande storia dell'oreficeria francese, è anche perché da questo punto di vista essa rispondeva a un'esigenza diffusa, e tanto più sentita quanto più l'atteggiamento nel confronto di quelle che a lungo erano state chiamate 'arti minori' era profondamente mutato. È chiaro infatti che una mostra come *Trésors des églises de France* implica il pieno riconoscimento dello statuto alto delle arti suntuarie nel Medioevo. La rivalutazione dell'oreficeria, degli avori, della miniatura aveva grandemente beneficiato dell'apparizione, nel 1954, del memorabile *Monuments of Romanesque Art* di Hanns Swarzenski, che si proponeva appunto di dimostrare la grandezza delle 'arti minori' nel Medioevo<sup>51</sup>; Taralon riconobbe a chiare lettere il ruolo avuto da questo testo nel modificare gerarchie lungamente date per scontate<sup>52</sup>.

Il libro di Taralon del 1966 è ancor oggi ammirevole, per la densità dei contenuti e la ricchezza delle prospettive. Fondato sulla straordinaria introduzione che egli aveva scritto per il catalogo<sup>53</sup>, il volume ne riprende e dettaglia l'impianto. Ogni aspetto dei tesori è preso in considerazione: dalle fonti scritte che permettono di ricostruire quelli perduti (inventari, ma anche cronache e narrazioni agiografiche), ai molteplici valori materiali, politici, spirituali ed estetici di cui erano caricati gli oggetti. Taralon considera i tesori sacri, e in relazione a questi il ruolo centrale assunto dal culto delle reliquie, ma anche i tesori profani e le insegne del potere, e indaga sottilmente scambi e sconfinamenti fra i due campi; analizza modi, tempi e ragioni della formazione e della dispersione dei tesori, i cicli di crescita, stagnazione, distruzione, leggendoli alla luce del contesto. Uno sguardo di lunga durata permette di studiare i rapporti fra tecniche, materiali, funzione

---

<sup>50</sup> J. BABELON, *Orfèvrerie française*, Paris, Larousse 1946; L. GRODECKI, *Ivoires français*, Paris, Larousse 1947.

<sup>51</sup> H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art. The Art of Church Treasures in North-Western Europe*, London, Faber and Faber 1954.

<sup>52</sup> J. TARALON, *Le style monumental dans l'objet d'art au XIII<sup>e</sup> siècle*, in *Cathédrales* cit., pp. 167-170, 167.

<sup>53</sup> J. TARALON, *Introduction*, in *TEF*, pp. XIII-XXXII.

e fruizione, e di percepire la specificità dell'oreficeria come arte d'assemblaggio per eccellenza, in considerazione di ragioni sia economiche, sia devozionali. Il libro, e già prima l'introduzione, danno conto così della «place occupée par les arts précieux dans l'histoire des sociétés et dans celle des formes»<sup>54</sup>. Benché poco di quest'apertura mentale e di questa sensibilità d'approccio sia filtrato nelle schede del catalogo, le curiosità di Taralon hanno avuto una posterità notevole per durata e qualità. A partire dagli anni Novanta, alcune mostre ispirate dalle stesse preoccupazioni sono venute a esaudire un auspicio formulato nel 1965 da Marie-Madeleine Gauthier, la quale, osservando che l'esposizione dei *Trésors des églises de France* aveva dovuto lasciare da parte i tesori musealizzati, che non rientravano nelle competenze del Service des Monuments Historiques, aveva suggerito l'organizzazione di una mostra che presentasse «les trésors conservés dans les musées français»<sup>55</sup>. Dell'impresa si è fatto carico il Museo del Louvre, che ha presentato ai suoi visitatori, nell'arco di una decina d'anni, prima il tesoro dell'abbazia di Saint-Denis, quindi quello di Grandmont, nel contesto di una più ampia manifestazione consacrata agli smalti di Limoges, in terzo luogo quello della Sainte-Chapelle di Parigi, e infine quello di Conques<sup>56</sup>. La mostra sul tesoro della Sainte-Chapelle si è sovrapposta, per un periodo, all'esposizione organizzata a Reims dal Service des Monuments Historiques, che aveva l'ambizioso pro-

---

<sup>54</sup> TARALON, *Les Trésors* cit., p. 22. Le stesse preoccupazioni informano il bel contributo di Taralon sulle *Arti suntuarie*, in L. GRODECKI, F. MÜTHERICH, J. TARALON, F. WORMALD, *Le siècle de l'an mil*, Paris, Gallimard 1973 [ed. it., *Il secolo dell'anno mille*, Milano, Rizzoli 1974, pp. 259-359].

<sup>55</sup> GAUTHIER, *Notes sur une exposition* cit., p. 94, n. 8.

<sup>56</sup> *Le trésor de Saint-Denis*. Catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 12 marzo-17 giugno 1991), éd. par D. Gaborit-Chopin, Paris, Réunion des Musées nationaux 1991; J.-R. GABORIT, *Grandmont et son rayonnement au XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, in *L'Œuvre de Limoges: Émaux de Limoges du Moyen Âge*. Catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 23 ottobre 1995-22 novembre 1996, New York, Metropolitan Museum of Art, March 5-June 16, 1996), éd. par É. Taburet-Delahaye, B. Drake Boehm, Paris, Réunion des Musées nationaux 1995, pp. 199-230; dello stesso anche l'articolo su *Le trésor de Grandmont*, in *Les émaux de Limoges au Moyen Âge*, in «Dossier de l'art», XXVI, 1995, pp. 34-43; *Le trésor de la Sainte-Chapelle*. Catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 31 maggio-27 agosto 2001), éd. par J. Durand, M.-P. Laffitte, avec la collaboration de D. Giovannoni, Paris, Réunion des Musées nationaux 2001; *Le trésor de Conques* cit.

gramma di evocare sotto ogni aspetto la storia, l'arredo, le funzioni, le forme delle cattedrali francesi. Una larga sezione vi era consacrata ai tesori, e nella prefazione i due curatori indicavano esplicitamente il lavoro svolto dai loro predecessori mezzo secolo prima come un modello importante per la loro iniziativa<sup>57</sup>. Naturalmente non solo la mostra del 1965 è all'origine di queste esposizioni, che s'inseriscono in un più largo movimento di studi che affronta il problema degli antichi tesori con metodi e strumentazioni rinnovati<sup>58</sup>; tuttavia essa ha svolto in questo campo un ruolo pionieristico, testimoniando una volta di più di un momento di rigogliosa fioritura della cultura francese<sup>59</sup>.

MICHELE TOMASI

---

<sup>57</sup> 20 siècles cit.; si veda inoltre, anche per un esplicito omaggio a Taralon, C. ARMINJON, *Les trésors des cathédrales*, in *Cathédrales. 20 siècles d'art et d'histoire: exposition à Reims*, in «Dossier de l'art», LXXVIII, 2001, pp. 22-53: 24.

<sup>58</sup> Per un bilancio, un quadro delle prospettive e un'abbondante bibliografia, si vedano i saggi riuniti in *Le trésor au Moyen Âge. Questions et perspectives de recherche. Der Schatz im Mittelalter. Fragestellung und Forschungsperspektiven*, Neuchâtel, Université de Neuchâtel 2005; si attendono ora gli atti del convegno internazionale di studi «Schatzkulturen im Mittelalter. Diskurs, Praxis, Vorstellung» (Basilea e Neuchâtel, 15-18 novembre 2006), che saranno pubblicati nell'inverno 2007-2008 nella serie «Micrologus Library» presso l'editore SISMELE di Firenze.

<sup>59</sup> Non ho potuto consultare alcuni lavori universitari, forse rilevanti per il tema qui trattato: F. DOREY, *Les pérégrinations des objets de culte du catholicisme, trésors, musées, expositions*, mémoire de DEA de muséologie, université Jean-Monnet, Saint-Étienne 1997; F. DOREY, *Patrimonialisation des objets du culte catholique, trésors, musées, expositions*, tesi di dottorato in corso nel 1998, université Jean-Monnet, Saint-Étienne; C.-A. GAY, *Les musées d'art sacré en France, histoire de la résurrection d'un patrimoine*, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine, université Jean-Moulin, Lyon III, 1994; D. LENOIR, *Les expositions temporaires d'art sacré au XX<sup>e</sup> siècle, expositions d'intérêt national à Paris, dans le Vaucluse et dans l'Ardèche*, mémoire de DEA d'histoire religieuse, université Lumière Lyon 2, 1998.



## ILLUSTRAZIONI



100. Parigi, *Trésors des églises de France*, 1965. Particolare dell'allestimento (Parigi, Bibliothèque des Arts décoratifs, Collection Maciet).

101. Parigi, *Trésors des églises de France*, 1965. Particolare dell'allestimento, 'evoluzione delle tipologie' (Parigi, Bibliothèque des Arts décoratifs, Collection Maciet).





102. Parigi, *Trésors des églises de France*, 1965. Particolare dell'allestimento, busto di saint Césaire, da Maurs (Cantal), argento e rame sbalzati e dorati su un'anima lignea, secondo quarto del XII secolo (Parigi, Bibliothèque des Arts décoratifs, Collection Maciet).

103. Parigi, *Trésors des églises de France*, 1965. Particolare dell'allestimento, una vetrina di tessili (Parigi, Bibliothèque des Arts décoratifs, Collection Maciet).







104. Parigi, *Trésors des églises de France*, 1965. Particolare dell'allestimento, vetrina con oreficerie rinascimentali (Parigi, Bibliothèque des Arts décoratifs, Collection Maciet).

105. Conques (Aveyron), Sainte Foy, Tesoro. Frammento di antependium, argento sbalzato, parzialmente dorato, fine del X secolo, distaccato dal retro della statua di sainte Foy.



106. Conques (Aveyron),  
Sainte Foy, Tesoro. Oro,  
argento dorato, rame,  
smalti, pietre preziose su  
un'anima lignea, epoca  
tardoantica (?), fine del IX  
secolo, fine del X secolo,  
dalla copertina del catalogo  
di *Trésors des églises de  
France*, Parigi, 1965.

107. Saint-Nectaire (Puy-  
de-Dôme), chiesa  
parrocchiale. *Busto  
reliquiario di saint Baudime*,  
legno di noce e rame  
dorato, secondo quarto del  
XII secolo.



Finito di stampare nel mese di gennaio 2008  
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.p.A.  
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa  
Telefono 050 313011 • Telefax 050 3130300  
Internet: <http://www.pacineditore.it>

