

École du Louvre

Mémoires de l'École du Louvre

Les saisies de Dominique-Vivant Denon à Pise et la réception des primitifs toscans en France

Un aller sans retour ?

Silvia Marcheselli



Directrice de la collection :

Claire Barbillon, directrice de l'École du Louvre

Édition :

Françoise Blanc et Augustin Langlade

Conception graphique :

Marie-Laure Jouanno

Préparation de copie :

Sylvie Philippon

Couverture :

Robert Lefèvre, *Portrait de Vivant Denon, directeur des Musées impériaux*, 1809
Département des Peintures, musée du Louvre

© École du Louvre, Paris, 2024

Palais du Louvre, Porte Jaujard, Place du Carrousel

75038 Paris Cedex 01

ISBN : 978-2-904187-55-1

Dépôt légal : novembre 2024

En application du Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992, toute reproduction partielle ou totale à usage collectif de la présente publication est strictement interdite sans autorisation expresse des éditeurs.

Silvia Marcheselli

Les saisies de Dominique-Vivant
Denon à Pise et la réception
des primitifs toscans en France

Un aller sans retour ?

Mémoire de recherche de seconde année de deuxième cycle
en histoire de l'art appliquée aux collections,
présenté sous la direction de M^{me} Michela Passini
et de M. Philippe Lorentz, en octobre 2020

Publié avec le soutien de la Fondation pour l'Art et la Recherche

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	9
Remerciements	11
INTRODUCTION	13
I. PARIS-PISE : LES SAISIES D'ŒUVRES D'ART	23
[A.] Conservation et dispersion du patrimoine dans la Toscane révolutionnaire et napoléonienne (1796-1812)	23
A.1. Prémisses historiques	24
A.2. Les prélèvements en Toscane pendant la première occupation (1799-1800)	26
<i>Le cas des saisies florentines</i>	26
<i>Pise et son patrimoine pendant l'occupation française de 1799</i>	35
A.3. Dispersion ou sauvegarde? La gestion du patrimoine pisan et le Camposanto	40
<i>Les suppressions des ordres monastiques et des congrégations (1808-1810)</i>	41
<i>Carlo Lasinio, conservateur du Camposanto de Pise</i>	45
<i>La transformation du Camposanto en galerie</i>	49
<i>La Maestà de Cimabue et Saint François recevant les stigmates de Giotto au Camposanto (1810)</i>	52
<i>L'aménagement de la chapelle dal Pozzo</i>	55
<i>La gestion du Camposanto et du patrimoine pisan : équilibres fragiles</i>	57
[B.] Le voyage de Dominique-Vivant Denon en Italie	60
B.1. Le directeur du Louvre	60
B.2. La conception du voyage de Denon en Italie	62
<i>La définition des missions en Italie</i>	62
<i>À la recherche de « la seule branche de la peinture qui manque au musée »</i>	65
B.3. L'étape de Denon au Camposanto : « Quelle surprise de le retrouver un musée! »	67
<i>Le séjour de Vivant Denon à Pise : exigences et rencontres</i>	68
<i>Au Camposanto : la visite surprenante de la chapelle dal Pozzo</i>	71
[C.] Le départ des œuvres de Pise	75
C.1. Le choix des œuvres et l'organisation des prélèvements	75
<i>Les listes des œuvres demandées à Pise : une faute, un changement, un ajout</i>	75
<i>Un traitement spécial pour la ville de Pise : les plâtres en indemnité</i>	79
C.2. L'expédition des caisses : « de Pise » « pour le musée Napoléon »	81
<i>Le soin de l'encaissement</i>	81
<i>24 octobre 1812 : l'expédition des caisses</i>	84
C.3. Polémiques et tensions autour de Lasinio	85

TABLE DES MATIÈRES

II. PISE-PARIS, PARIS-PISE : LA RÉCEPTION DES PRIMITIFS PISANS ENTRE FRANCE ET ITALIE (XVIII^e-XIX^e SIÈCLE)	93
[A.] La réception de la peinture médiévale pisane dans la critique italienne	94
A.1. Guglielmo della Valle et l'héritage vasarien : quelle place pour la <i>scuola pisana</i> ?	94
<i>Pour une histoire de l'art décentrée : le « confronto » entre écoles</i>	94
<i>Pise et la gloire de l'art renaissant</i>	97
A.2. Aux sources byzantines de l'art pisan et italien : Alessandro da Morrona et Giunta Pisano	100
<i>Giunta Pisano et ses deux Crucifix signés</i>	100
<i>La « manière grecque » : une réception contrastée</i>	103
<i>Et Vasari ? Bref bilan sur la conception de l'historiographie locale</i>	105
[B.] Primitifs pisans entre France et Italie : questions de goût et de méthodes	107
B.1. Regards croisés sur la fortune des primitifs italiens	108
<i>Le goût des primitifs : un réseau franco-italien</i>	109
B.2. L'application de nouvelles méthodes au cas pisan	115
<i>Approches matérielles et intellectuelles de la peinture médiévale, entre France et Italie</i>	115
<i>L'art pisan et l'art siennois dans l'Histoire de l'art de Seroux</i>	117
B.3. Le goût partagé pour le Duecento et les divergences autour de Giunta Pisano	120
<i>Vers Pise : un nouvel intérêt pour la « manière grecque »</i>	120
<i>Giunta Pisano en France : présent dans l'historiographie, absent du collectionnisme</i>	121
<i>Pise : une identité artistique difficile à saisir</i>	125
[C.] La fortune du Camposanto pisan	127
C.1. Le Camposanto : de « cimetière de peintres » à « galerie »	127
<i>Un chantier artistique médiéval de grande envergure</i>	128
<i>La valeur muséale du Camposanto pisan</i>	130
C.2. Image(s) du Camposanto en France	133
<i>Un monument « à la gloire des beaux-arts »</i>	133
<i>Entre appropriation intellectuelle, spirituelle et matérielle</i>	135

TABLE DES MATIÈRES

III) PISE-PARIS : LES PRIMITIFS PISANS AU MUSÉE DU LOUVRE ET L'EXPOSITION DE 1814	141
[A] L'arrivée du convoi de Pise	141
A.1. Les dernières étapes du voyage des caisses	141
A.2. Avant le transport : mesures préventives pour la conservation des œuvres pisanes	143
A.3. Après l'arrivée des œuvres au Louvre : leurs restaurations	145
[B] L'exposition des « écoles primitives » de 1814 : questions de goût et de méthodes	148
B.1. Conception et exigences de l'exposition	148
B.2. Les critères muséologiques du discours historique	152
[C] La peinture toscane à l'exposition	154
C.1. Le primat de l'école florentine et l'héritage de Vasari	154
C.2. Le point de départ : Cimabue et le perfectionnement de la manière grecque	158
C.3. De San Francesco au musée Napoléon : « Opus Jocti florentini »	162
[D] La place réservée à l'« école » pisane et le rapport avec la critique contemporaine	165
D.1. Turino Vanni et l'« école » pisane	166
D.2. Les représentants du Camposanto : Andrea Orcagna et Benozzo Gozzoli	171
CONCLUSION	177
BIBLIOGRAPHIE	185
ANNEXES	201

Avant-propos

Au cours des recherches que j'ai effectuées à l'occasion de mon mémoire de première année de deuxième cycle à l'École du Louvre, qui portait sur l'ouverture du Museo Civico de Pise, j'ai été confrontée à la première page du catalogue du musée, rédigé en 1894 par son fondateur Iginio Benvenuto Supino. À quatre-vingt-deux années de distance – années particulièrement denses pour l'histoire de l'Italie et de son patrimoine – le catalogue s'ouvrait par la « Liste des œuvres qui furent transférées à Paris en 1812 ». Dans ma tentative de saisir la sensibilité du fondateur du musée pisan dans son action de sauvegarde patrimoniale, j'ai imaginé que cette liste pouvait remplir le vide laissé par les saisies des Français. Cette liste était non seulement placée au début de son ouvrage, mais était aussi à l'origine de son action de conservation du patrimoine médiéval pisan resté sur place. J'ai donc décidé d'approfondir le sujet des saisies napoléoniennes à Pise; contrairement à d'autres cas de villes italiennes, il n'avait pas fait l'objet d'études spécifiques. Le sujet m'a intrigué d'autant plus que, alors que je lisais la liste de Supino, je me situais à quelques mètres des œuvres énumérées, conservées au musée du Louvre. Par ailleurs, étudier les saisies d'œuvres d'art à Pise me permettait de mettre pleinement à profit mon année d'études et de recherches partagée entre l'École du Louvre à Paris et l'École normale supérieure de Pise.

D'une part, à Paris, la consultation des Archives nationales a été fondamentale pour reconstruire les événements à partir de sources primaires. Les documents étaient nombreux mais non exhaustifs: pour remettre les faits en contexte, il ne suffisait pas de trouver des sources historiques, mais il fallait également des explications historico-artistiques et historiographiques. Les échanges avec mes deux directeurs de recherche, M^{me} Michela Passini et M. Philippe Lorentz, m'ont ainsi permis d'envisager un propos structuré autour des différentes disciplines, de l'histoire de l'art, de l'histoire des collections et des idées, afin de suivre les œuvres depuis leur création jusqu'à leur réception historique, critique et muséologique.

D'autre part, la crise sanitaire qui a touché la France et l'Italie à partir de mars ne m'a pas permis de tirer avantage de mon séjour à Pise comme je l'avais souhaité. Sans pouvoir accéder ni aux bibliothèques ni aux archives, notamment les Archivi di Stato et les Archivi della Soprintendenza de Pise,

le sujet a dû être réduit. Au mois d'août, seulement, il m'a été possible de consulter les Archivi dell'Opera della Primaziale. Les documents trouvés m'ont permis de reconstruire et d'analyser les saisies d'œuvres d'art à Pise : la correspondance de Lasinio avec les autorités françaises se croisait aux lettres de la correspondance de Denon, publiée en 1999, et aux autres documents trouvés aux Archives nationales de Paris. Transcrites et ordonnées, les cent dix lettres échangées entre les deux pays au sujet des saisies entre 1807 et 1814 sont reproduites en annexes.

Cette correspondance aurait pu être complétée par des recherches aux archives pisanes et aux archives florentines, qui restent malheureusement fermées. Par la consultation de ces documents, il serait envisageable d'approfondir ultérieurement ce sujet, notamment par rapport aux saisies de Vivant Denon à Florence et aux problématiques des restitutions. Toutefois, les circonstances singulières de la crise sanitaire ont été l'occasion de me concentrer davantage sur les ouvrages des critiques français et italiens des XVIII^e et XIX^e siècles. Disponibles en ligne, ils m'ont ainsi permis d'approfondir les questions liées à la perception critique des primitifs pisans.

Ainsi, malgré les interruptions, les réductions et les difficultés, la recherche n'a pas perdu à mes yeux son intérêt. Elle a été l'occasion pour moi de me confronter à un sujet qui demeure dans l'actualité de la recherche des musées et des collections, ainsi que dans l'esprit des deux peuples et l'histoire de leur patrimoine. De plus, elle m'a permis de m'y confronter en adoptant un double point de vue, partagé entre la France et l'Italie. Si le défi était de les faire converger, le seul point de rencontre possible était de le faire par la recherche de l'objectivité dans l'écriture d'une histoire artistique, matérielle et critique des œuvres saisies à Pise en 1812. Néanmoins, comme toutes les histoires, les versions des récits sont nombreuses, dans la mesure où chaque narrateur est différent.

Avertissement : pour des raisons de fluidité, les documents d'archive en langue italienne sont cités dans le corps du mémoire selon ma traduction personnelle en français. Sauf certaines exceptions, indiquées en notes de bas de page, ils sont tous transcrits en annexes dans leur version originelle en italien.

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de recherche, M^{me} Michela Passini, chercheuse au CNRS, et à mon codirecteur M. Philippe Lorentz, professeur à Sorbonne Université, pour avoir suivi, orienté et nourri ce mémoire de recherche. Leurs conseils et leurs approches méthodologiques ont accompagné et enrichi mes recherches tout au long de l'année.

Je remercie chaleureusement M^{me} Françoise Mardrus pour la bienveillance dont elle a fait preuve lors de notre rencontre au tout début de mes recherches, pour l'intérêt qu'elle a montré envers ce sujet et pour les précieuses pistes de réflexion qu'elle m'a données. Je souhaite remercier le professeur François-René Martin qui a eu la gentillesse de m'accorder un entretien riche en inspiration.

Merci également à M^{me} Chiara Pasquinelli pour sa disponibilité et pour avoir partagé les recherches qu'elle avait pu faire dans ce domaine. Mes vifs remerciements s'adressent aussi à M^{me} Sophie Caron, conservatrice des Peintures au musée du Louvre : lors de mon stage dans son département en 2020, j'ai pu explorer les problématiques liées aux transferts et aux provenances des œuvres, partagées par les primitifs italiens et français.

Je tiens aussi à remercier le personnel des Archives nationales de Paris et des Archivi dell'Opera della Primaziale. Mes remerciements vont aussi au personnel des centres de documentation et des bibliothèques pour la disponibilité montrée dans un contexte sanitaire atypique, tant en France qu'en Italie : le Centre de documentation du musée du Louvre, la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, celle de l'École normale supérieure de Pise et celle des Musei Civici d'Arte Antica de Bologne.

Enfin, j'exprime ma sincère reconnaissance aux amis de l'École du Louvre et de l'École normale supérieure de Pise, français comme italiens, ainsi qu'à ma famille.

Introduction

« Venne l'ordine in questo frat[t]empo dal Primo Ministro ch'io spedissi al Museo Napoleone la nota quadri ed un Bassorilievo [...]; sicche mi convenne obbedire, e dopo incassati spedirli a Parigi. E qual colpa ho avuto io che l'ho pianti tanto nel perderli? Quadri che per la storia delle Belle Arti non vi sono i più preciosi, e che io avevo rac[c]olti con tanta fatica, e tanta spesa¹... »

Le 24 octobre 1812, huit caisses contenant neuf peintures² et un bas-relief quittent une salle du Seminario Vecchio de Pise, où elles avaient été préparées, pour rejoindre par voie navale le musée Napoléon de Paris. Huit ans plus tard, en 1820, Carlo Lasinio, alors conservateur du Camposanto de Pise, rappelle cet événement dans son petit *Album* de mémoires semi-auto-biographiques. Il tente d'expliquer par des mots les souvenirs de ce mois d'octobre ; mais dans ses mots affleurent les impressions et les sentiments des mois précédents et des mois suivants. En les lisant et en les relisant, nous pourrions imaginer de le voir, Lasinio, partagé entre le regret d'avoir vu partir les œuvres qu'il avait réunies au Camposanto et la fierté d'avoir satisfait le désir du directeur du musée Napoléon, son ami et collègue Dominique-Vivant Denon.

Un désir, un « ordre » : une demande qui arrive à Pise, transférée par le préfet du département de la Méditerranée à Carlo Lasinio le 20 février 1812³. Elle provient du ministre de l'Intérieur français, le comte de Montalivet. Pise, officiellement annexée par l'Empire de Napoléon depuis le traité de Fontainebleau de 1807, ne peut qu'« obéir » et lui répondre favorablement. Or, Lasinio semble préparer les caisses à expédier non sans enthousiasme :

-
- 1 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, pp. 75, 76. « Entretemps l'ordre du Premier ministre est arrivé pour que j'envoie au musée Napoléon la note de tableaux et un bas-relief [...] ; donc il m'a valu mieux d'obéir, et après les avoir encaissés je les expédiai à Paris. Et quelle a été ma faute à moi, que j'ai tant pleuré en les perdant ? Des tableaux que pour l'histoire des beaux-arts il n'y en a pas de plus précieux, et que j'avais réunis avec tant de fatigue et de dépenses » (ma traduction).
 - 2 - Le catalogue des peintures saisies à Pise et transportées à Paris est présenté en Annexes (I).
 - 3 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du préfet de la Méditerranée à Lasinio, 20 février 1812. Voir Annexes (I), 1812-13.

INTRODUCTION

c'est un honneur et une gloire pour la ville de Pise d'être représentée par les meilleurs exemplaires de son patrimoine au plus important musée parisien, français et européen.

Un honneur, une « faute » : ses sentiments de culpabilité remplissent le vide laissé par les œuvres qui ont quitté les parois de la chapelle dal Pozzo du Camposanto et les murs de la cathédrale de Pise où elles étaient accrochées. Mais ses remords semblent plutôt le reflet d'une opinion publique qui observe l'identité et l'intégrité de son patrimoine déchirées par la perte de ces œuvres. En 1820, Lasinio, conscient des responsabilités qui lui sont imputées, affirme avoir « pleuré » lui aussi le départ des œuvres pisanes, tableaux « précieux » pour l'histoire des beaux-arts.

La reconstitution des événements selon les mots de Lasinio nous montre combien l'histoire se mêle ici à des sentiments individuels et collectifs, qui sont les symptômes d'une conscience de sauvegarde patrimoniale et d'une valeur identitaire attribuée aux œuvres d'art. Le transfert de ces pièces de Pise à Paris en 1812 s'inscrit dans le plus vaste domaine des saisies d'œuvres d'art à l'époque napoléonienne, c'est-à-dire à une époque où la géographie des pays se redessine, où l'histoire de leur formation s'écrit, et où le patrimoine est chargé de valeurs inédites. Ce dernier est communal et national ; il est témoignage du passé et incarnation du présent. En raison des différentes directions que les événements peuvent prendre, et des divers facteurs qui peuvent les caractériser, il est donc important de calibrer les mots et de connaître leurs nuances.

Les mots, chaque mot, comportent des significations et des connotations qui peuvent être des sources précieuses pour l'analyse historique et historico-artistique de ce sujet. Comme dans la citation de Lasinio, les mots fournissent des informations sur les impressions ressenties avant, pendant et après les événements mêmes, et contribuent ainsi à la reconstitution critique d'un contexte plus vaste. Comme Lasinio, nous tâcherons d'interroger ces mots en tenant compte de la délicatesse du sujet qui présente toujours un intérêt pour l'actualité des œuvres et des collections. En effet, si l'étude de l'histoire matérielle des œuvres d'art est une composante fondamentale pour de nombreux domaines, comme l'histoire des collections, les recherches des provenances et les analyses scientifiques et matérielles, le sujet des saisies napoléoniennes peut se colorer de revers d'actualité et de vulgarisation.

Vol, réquisition, spoliation, ou bien saisie, prélèvement, prise : les études menées jusqu'à présent au sujet des transferts d'œuvres d'art entre 1789 et 1815, de l'Italie, et plus en général des pays européens, vers la France,

désignent ce thème par des termes divers, connotés de nuances subtiles⁴, parfois presque imperceptibles et d'autres fois volontairement évidentes. De plus, il est pertinent de distinguer l'historiographie sur les saisies révolutionnaires et napoléoniennes selon l'échelle adoptée – ces études peuvent concerner une ville, une région ou un pays – et surtout selon les perspectives d'analyse employées – s'agit-il d'un regard italien ou d'un regard français ?

La première reconstitution historique des prélèvements d'œuvres d'art effectués en Italie entre 1796 et 1814, réalisée par Marie-Louise Blumer⁵, demeure aujourd'hui une référence essentielle. Outre les recherches d'archives qui ont permis de documenter les événements, l'importance de son travail tient aussi à la publication du catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814⁶. Avec une approche historique, documentaire et analytique, Marie-Louise Blumer a donc fourni un outil pour comprendre les saisies, et notamment celles réalisées à l'occasion de la mission de Vivant Denon en Italie⁷, sur l'ensemble du territoire italien. Cependant, sa perspective large ne lui a pas permis de s'arrêter sur les détails des circonstances propres à chaque ville de la péninsule, alors qu'entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle le territoire italien était extrêmement fragmenté.

Dans l'idée de réduire ces études à une échelle locale, sont intervenus des chercheurs italiens, qui ont procédé à l'analyse des transferts d'œuvres d'art depuis une ville ou une région jusqu'à la France. En restreignant le périmètre, un plus large éventail de mots est employé, dont les connotations évoluent. Les auteurs peuvent décider de mettre l'accent sur la portée militaire des saisies, comme dans l'*Arte conquistata*⁸ pour les cas d'Urbino et Pesaro ou dans l'*Arte contesa*⁹ pour le cas de Cesena. Ce lien entre arts et armées, de tradition

4 - Sur l'emploi des mots dans le cadre des études sur les saisies et les restitutions d'œuvres d'art à l'époque napoléonienne, d'importantes réflexions sont menées par Bénédicte Savoy, notamment lors de son cycle de conférences au Collège de France (2018-2019) : Bénédicte Savoy, « Reprendre », conférence du 1^{er} mars 2019, dans Cycle de conférences « 1815. Année zéro. L'Europe à l'heure des restitutions des œuvres d'art », au Collège de France, année 2018-2019. Disponible en ligne <https://www.college-de-france.fr/site/en-benedicte-savoy/course-2018-2019.htm>

5 - Marie-Louise Blumer, « Les peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814 », thèse soutenue à l'École du Louvre le 12 juillet 1933, sous la direction de Gaston Brière, Paris, École du Louvre, 1933.

6 - M.-L. Blumer, « Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1936, pp. 244-348.

7 - M.-L. Blumer, *La Mission de Denon en Italie (1811)*, Paris, G. Ficker, 1934.

8 - Bonita Cleri, Claudio Giardini, Nicosetta Roio, *L'Arte conquistata: spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, Modène, Artioli, 2003.

9 - Valter Curzi, Antonino de Francesco, Andrea Emiliani, *L'Arte contesa nell'età*

lointaine, avait d'ailleurs été envisagé en France comme en Italie dans le titre de l'ouvrage de Charles Saunier, qui en 1902 avait privilégié les mots « conquêtes artistiques¹⁰ ». Dans d'autres ouvrages, les termes sont plutôt connotés négativement, c'est-à-dire en soulignant le départ et la disparition des œuvres : c'est le cas de l'*Arte perduta*¹¹ et du *Tesoro perduto*¹², employés pour présenter les saisies faites à Bologne et à Pérouse. Le choix sémantique de parler de la « perte » dérive probablement de l'adoption d'une perspective interne, ancrée dans des conjonctures locales et donc caractérisée par le risque d'une subjectivité plus prédominante. Cela fait écho à l'ouvrage qui, par son titre, touche et bouleverse les esprits dans les années 1970 et 1980 : *Kunstraub unter Napoleon*, le livre de Paul Wescher, traduit en italien et publié par Einaudi en 1988 sous le titre *I furti di Napoleone*¹³, où le mot « vol », associé au récit de la naissance du musée du Louvre, ne laisse pas de possibilité de médiation.

Entre des perspectives plus vastes et plus ciblées, le sujet des saisies d'œuvres et de leurs restitutions n'a cessé d'intéresser les historiens de l'art et du patrimoine, grâce auxquels la bibliographie s'enrichit d'études tant françaises qu'italiennes. Un pont entre saisies et restitutions a été établi tout récemment par la collaboration entre Andrea Emiliani et Michel Laclotte dans la publication du catalogue des œuvres « prises » et « reprises » entre 1796 et 1815, avec les documents d'archives relatifs à leur restauration¹⁴. Or, dans les ouvrages qui adoptent une perspective plus globale, la périodisation réunit sous le poids de la personnalité de Napoléon les saisies effectuées entre 1796 et 1815, sans pour autant distinguer les modalités et les exigences avec lesquelles elles sont effectuées dans les différentes campagnes.

Pendant ce laps de temps défini comme l'« époque napoléonienne », la ville de Pise et son patrimoine sont touchés à deux reprises par l'intervention des Français. La première fois, lors de l'occupation de 1799, les autorités

di Napoleone, Pio VII e Canova, cat. d'exp., Cesena, Biblioteca Malatestiana, 14 mars-26 juillet 2009, Milan, Silvana, 2009.

- 10 - Charles Saunier, *Les Conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire : reprises et abandons des alliés en 1815 et leurs conséquences sur les musées d'Europe*, Paris, Renouard, 1902.
- 11 - Daniela Camurri, *L'Arte perduta. Le requisizioni di opere d'arte a Bologna in età napoleonica*, Bologne, Minerva, 2003.
- 12 - Cristina Galassi, *Il Tesoro perduto: le requisizioni napoleoniche a Perugia e la fortuna della « scuola » umbra in Francia tra 1797 e 1815*, Pérouse, Volumnia, 2004.
- 13 - Paul Wescher, *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, trad. it. de Flavio Cuniberto, Turin, Einaudi, 1988, éd. or. Berlin, Mann Verlag, 1976.
- 14 - Andrea Emiliani, Michel Laclotte, *Opere d'arte prese in Italia nel corso della campagna napoleonica 1796-1814 e riprese da Antonio Canova nel 1815*, Faenza, Carta Bianca Editore, 2018.

françaises demandent de prélever les objets en or et argent des églises, mais aucun tableau n'est saisi. En revanche, la seconde fois, quand la Toscane est désormais annexée à l'Empire, Vivant Denon obtient neuf peintures et un bas-relief pour le musée Napoléon. Giampiero Lucchesi et Chiara Pasquinelli, l'un dans un article de 1993¹⁵ et l'autre dans une thèse en 2008¹⁶, ont retenu ces bornes chronologiques allant de 1796 à 1815 pour proposer une étude des deux moments qui occasionnent les prélèvements à Pise de la part des Français. Lucchesi s'est attaché principalement à l'analyse du destin des biens appartenant à l'Opera del Duomo (soit l'Œuvre du Dôme) : bien que très succincte, son étude inclut la publication de la *Note* rédigée par Lasinio au moment de l'encaissement des œuvres, un témoignage précieux pour la reconstitution de l'histoire des œuvres envoyées à Paris. Plus récemment, Pasquinelli a inscrit le cas des saisies de Denon à Pise dans une étude plus vaste sur les réquisitions françaises en Toscane. Première occasion d'aborder le sujet dans la région, elle présentait une analyse essentiellement historique des événements.

Dans le cadre de cette étude, la chronologie est restreinte : les événements qui caractérisent les œuvres d'art prélevées à Pise en 1812 méritent d'être isolés. Nous souhaitons résumer ces événements sous le terme de « saisies », qui nous paraît le terme le plus neutre et approprié pour caractériser cette appropriation, tant matérielle qu'intellectuelle, des œuvres d'art pisanes par les Français. Si les saisies effectuées à Pise peuvent faire l'objet d'une première analyse approfondie, cela tient aux nombreux aspects qui les caractérisent. Il s'agit de facteurs qui sont spécifiques à ce cas d'étude, partagé entre Pise et Paris, mais qui deviennent aussi représentatifs d'une démarche et d'une conception plus vastes, s'inscrivant dans les domaines de l'histoire du patrimoine et l'histoire des idées de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle.

En effet, à Pise, nous retrouvons un contexte particulier pour la gestion du patrimoine local, qui peut se circonscrire dans un endroit spécifique : le Camposanto. Cet ancien cimetière pisan, qui résume des siècles d'histoire de l'architecture, de la sculpture et de la peinture médiévales, devient au XIX^e siècle le berceau d'un projet de sauvegarde et de muséification du patrimoine local qui se dispersait à la suite des suppressions des ordres ecclésiastiques. Le responsable, le conservateur Carlo Lasinio, rencontre des obstacles face aux autorités locales

15 - Giampiero Lucchesi, « L'Opera del Duomo e le requisizioni francesi al tempo di Napoleone I », *Bollettino Storico Pisano*, LXIV, 1995, pp. 247-259.

16 - Chiara Pasquinelli, « Il carro del vincitore. Le requisizioni di opere d'arte in Toscana durante gli anni francesi (1796-1815). I fatti, i protagonisti, le conseguenze », thèse de doctorat en histoire et sociologie de la modernité, sous la direction de Danilo Barsanti et Zeffiro Ciuffloletti, université de Pise, Pise, 2009.

en tant que non Pisan chargé d'une entreprise aussi ancrée dans le territoire. Pise, comme le reste des territoires annexés par l'Empire, est une ville bouleversée par les décrets des suppressions des églises et des couvents, partagée entre tradition religieuse et sentiment patrimonial, découvrant la valeur artistique et identitaire de son passé lors de la soumission à l'Empire.

C'est au Camposanto que le directeur du Louvre Vivant Denon rencontre Lasinio lors de son voyage en Italie en octobre 1811. Cette visite est une rencontre qui marque le destin de ces deux personnes et écrit l'histoire du patrimoine des deux institutions. Quoiqu'un plus grand nombre d'autorités pisanes et françaises est mobilisé pour permettre et organiser les saisies pisanes, Vivant Denon et Lasinio en demeurent les deux protagonistes. Si les deux ont déjà pu faire l'objet d'études spécifiques ou monographiques, cette recherche permet de comprendre la relation qui les lie, tant personnelle que professionnelle, à travers leur correspondance. Celle-ci a été reconstituée à partir des lettres conservées aux Archives nationales de Paris et aux Archives de l'Opera della Primaziale de Pise.

En suivant leurs implications pour le transfert des œuvres et pour la gestion des institutions qui leur sont confiées, nous pouvons également comprendre l'appropriation muséologique et critique des œuvres transportées. En effet, les caisses qui voyagent de Pise à Paris ne contiennent pas de simples objets : elles renferment des œuvres, avec leur histoire matérielle et celle des regards qui leur ont été portés. Ces œuvres ont été choisies et appréciées, exposées et jugées, restaurées et étudiées. Ce sont les œuvres de peintres « primitifs » : un autre terme délicat, qui fait son apparition à cette époque. Nous l'employons sans aucune connotation péjorative, comme il est désormais accueilli par la littérature artistique, en faisant référence à la production artistique précédant Raphaël. Ces œuvres sont découvertes et redécouvertes à l'époque, elles font l'objet d'un goût rénové d'amateurs et de connaisseurs tant en Italie qu'en France, tant à Pise qu'à Paris, tant au Camposanto qu'au musée Napoléon.

Comprendre la réception critique des primitifs ne doit pas nous faire perdre de vue notre corpus d'œuvres transportées de Pise à Paris. Il s'agit d'œuvres bien précises, avec leurs propres attributions. Celles-ci ne sont pas nombreuses, mais elles sont essentielles pour construire le discours envisagé au Louvre par Denon, visant à illustrer l'histoire de l'évolution de la peinture dans les salles du musée. Outre un bas-relief, alors considéré de Giovanni Pisano, nous retrouvons un tableau de Giotto et un de Cimabue, un fragment attribué à Orcagna et un autre à Andrea del Castagno, un triptyque de Taddeo Bartoli, un tableau de Turino Vanni et un de Benozzo Gozzoli, une œuvre de Sodoma et une de Zanobi Machiavelli. Ces œuvres sont censées représenter

l'« école » pisane au musée du Louvre : encore une fois, un mot à nuancer. Non seulement pour sa connotation et pour la tradition historiographique qu'il implique dans son usage, mais aussi parce que théoriquement impropre dans le cas des œuvres rapportées de Pise. Celles-ci, malgré leur provenance, ne sont pas toutes de la main d'artistes originaires de Pise. Bien au contraire, elles permettent de montrer la présence d'artistes exogènes dans la ville à l'époque médiévale et les difficultés de la critique dans la définition d'un art local. Si nous employons le mot « école » pour identifier la production artistique à Pise – et non pas pisane – à l'époque médiévale, cela se justifie par l'utilisation de ce terme dans la tradition historiographique du XVIII^e et du XIX^e siècle que nous analysons. Ces ouvrages, les travaux des érudits italiens et français de l'époque, sont étudiés en tant que sources primaires et documents précieux pouvant attester de l'appréciation de la peinture médiévale pisane dans les deux pays. Si aucune étude critique contemporaine ne résume le sujet de la fortune ou de l'infortune critique de la peinture pisane, les études qui donnent un aperçu de la production picturale et des principaux artistes actifs dans la ville au Moyen Âge sont plus nombreuses. Notamment, les publications d'Enzo Carli et les recherches plus récentes de Linda Pisani ont permis de replacer les œuvres provenant de Pise, aujourd'hui dans les musées de France, dans le foyer artistique pisan du Moyen Âge.

L'étude des saisies de Dominique-Vivant Denon à Pise trouve ici son fondement dans les œuvres elles-mêmes. Celles-ci sont suivies géographiquement depuis leur point de départ jusqu'à leur point d'arrivée, c'est-à-dire depuis Pise, son Camposanto et sa cathédrale, jusqu'à Paris, et son palais du Louvre. Mais elles sont aussi suivies historiquement depuis leur création jusqu'à leur appréciation, matérielle et intellectuelle, à l'époque moderne. Pourquoi ces neuf peintures ont-elles été choisies par Vivant Denon pour représenter les primitifs pisans et toscans au musée du Louvre ? Quels sont les liens établis entre la production artistique médiévale pisane, le regard critique qui lui est porté par les amateurs et les érudits italiens et français, les événements historiques déterminant les saisies napoléoniennes, et finalement, les saisies de Vivant Denon à Pise ?

Afin de conduire une étude critique de l'histoire des saisies de Vivant Denon à Pise et de leurs explications, nous privilégions une perspective de recherche historico-artistique et historiographique. Bien entendu, l'étude historique des événements et des circonstances durant lesquels les saisies eurent lieu demeure essentielle pour leur compréhension. Loin d'être désignés d'un point de vue éthique ou juridique, les faits historiques servent ici à proposer une remise en contexte de l'analyse de l'histoire matérielle et intellectuelle des

œuvres. Chercher les mérites et les blâmes, les culpabilités et les légitimités dans ces événements historiques, ne serait qu'appliquer un regard anachronique, qui s'avérerait superficiel et inapproprié pour notre étude. Ainsi, notre travail s'organise autour de trois parties, qui reflètent trois axes principaux de la recherche, faisant appel à des domaines différents.

Une première partie propose la reconstitution historique des saisies d'œuvres d'art à Pise. Étudier l'histoire et les dynamiques de la gestion du patrimoine toscan à l'époque révolutionnaire et napoléonienne est d'abord nécessaire pour comprendre le contexte dans lequel les saisies s'effectuent : entre la trace laissée par les spoliations de la précédente occupation (1799-1800) et les conséquences des suppressions des ordres ecclésiastiques (1808-1810), à Pise les œuvres sauvegardées de la dispersion sont destinées à être conservées et accrochées au Camposanto. Alors que Lasinio y conçoit son projet muséal, Vivant Denon prépare sa mission en Italie, grâce à laquelle il souhaite obtenir les œuvres de primitifs italiens permettant d'enrichir les collections du musée Napoléon. Leur rencontre à Pise sera à l'origine du choix des œuvres par Denon et de la préparation de l'expédition par Lasinio. Pourtant, le départ des œuvres, reconstruit grâce aux documents d'archives, accentuera les conflits et les tensions du conservateur italien avec son entourage pisan, composé d'érudits et d'amateurs, s'intéressant à la sauvegarde de l'art médiéval local.

La réception critique des primitifs pisans en France et en Italie entre le XVIII^e et le XIX^e siècle fait l'objet du deuxième chapitre. La peinture médiévale pisane participe à la remise en question, dans ses méthodes et dans ses contenus, de l'héritage vasarien. La fortune de cette école pisane se fortifie donc grâce à la réhabilitation d'une école provinciale qui conteste le primat florentin, et grâce à la découverte de ses origines byzantines et de Giunta Pisano comme premier peintre italien. Les idées de Lanzi, Della Valle et Da Morrone sont partagées seulement partiellement par les critiques et les collectionneurs français qui se soucient des primitifs italiens, tels que Seroux d'Agincourt et Artaud de Montor. S'ils établissent un réseau étroit de contacts et de fréquentations, si les érudits voyagent et leurs ouvrages circulent, la ville de Pise reste toutefois identifiée davantage à son patrimoine médiéval sculptural et architectural, ainsi qu'au Camposanto, qui jouit d'une fortune internationale.

Enfin, la troisième partie se concentre sur l'étude de la réception des primitifs pisans lors de l'exposition des écoles primitives aménagée par Denon au musée Napoléon (1814). Depuis leur arrivée au musée, les œuvres provenant de Pise font l'objet d'attentions, tant matérielles que

INTRODUCTION

muséologiques. Si l'exposition est conçue avec un schéma progressiste et historiciste selon le modèle vasarien, c'est grâce aux œuvres que Giotto et Cimabue avaient réalisées pour Pise que le primat de l'école florentine est illustré. Pour représenter l'école pisane, Denon montre sa connaissance de la critique contemporaine italienne et applique de manière cohérente certains critères muséologiques. Au Salon carré sont ainsi présents Turino Vanni, pisan par excellence, et les deux peintres célèbres du Camposanto, Orcagna et Gozzoli, largement appréciés en France.

Sous une perspective historico-artistique, historiographique et muséologique, la recherche passe régulièrement de l'Italie à la France. Dans l'espoir qu'elle ne perde pas en clarté, le double regard qu'elle propose se veut plutôt une occasion d'aborder les saisies de Vivant Denon à Pise en croisant les points de vue et en équilibrant leur importance. Inscire cette étude dans l'histoire du patrimoine et des idées des deux pays et des deux villes permettra ainsi de voir que, à plus long terme, le vide laissé à Pise par les œuvres parties pour Paris sera rempli par une conscience rénovée de son patrimoine et par une nouvelle réception des primitifs locaux. Si d'un point de vue matériel nous pouvons parler d'un aller sans retour, d'un point de vue critique nous pouvons parler d'allers-retours constants entre les deux pays.

Première partie : Paris-Pise : les saisies d'œuvres d'art

Les chemins de Carlo Lasinio et de Dominique-Vivant Denon, du Camposanto pisan et du musée du Louvre, de Pise et de Paris, se croisent dans cette partie pour une première fois. À la fin du XVIII^e siècle, le grand-duché de Toscane est touché par des changements politiques, sociaux et patrimoniaux. Entre les saisies de la première occupation française (1799-1800) et les suppressions des ordres religieux (1808-1810), le patrimoine de la région est fortement bouleversé. La prise de mesures pour la conservation et pour la sauvegarde des traces artistiques du passé devient une exigence partagée par les autorités locales : à Pise, cela aboutit à la création d'un dépôt, une « galerie », au Camposanto. Carlo Lasinio, conservateur du Camposanto depuis 1807, accueille ici Dominique-Vivant Denon, qui repère, accrochées à la chapelle dal Pozzo, les œuvres dignes d'entrer au musée Napoléon.

Les saisies d'œuvres d'art à Pise entre 1811 et 1812 font donc l'objet de ce premier chapitre. Grâce à l'analyse des sources d'archives, elles sont abordées sous une perspective historique : les différentes étapes sont ici reconstituées, depuis le voyage et le choix de Denon jusqu'à l'emballage et l'expédition. Néanmoins, les événements sont aussi analysés sous une perspective plus approfondie, qui permet de les inscrire dans les circonstances de l'histoire du patrimoine propres aux deux villes.

[A] Conservation et dispersion du patrimoine dans la Toscane révolutionnaire et napoléonienne (1796-1812)

Le cas de la Toscane, est, parmi d'autres, l'exemple d'une région dont le patrimoine artistique a suscité la fascination des Français à plusieurs reprises. Les prélèvements d'œuvres d'art effectués en Toscane entre 1799 et 1803, et plus

largement ceux réalisés par l'armée d'Italie dans le reste du territoire de la péninsule à partir de 1796, laissent une empreinte profonde, tant pour les Français que pour le peuple d'Italie. En France, les commissaires ont compris les enjeux de la réglementation des saisies, ils ont expérimenté les modalités de transport des œuvres, parfois de grande valeur et de grandes dimensions, et ils ont attribué au patrimoine artistique une nouvelle valeur idéologique et symbolique. En Italie, les esprits marqués par le départ des œuvres élaborent une sensibilité patrimoniale qui regarde au-delà des Alpes. Les événements de la fin du XVIII^e siècle représentent donc une prémisse importante pour la compréhension des saisies de 1811 et 1812. Nous essayerons ici d'analyser ces faits, afin de comprendre leurs conséquences pour la conservation et la dispersion du patrimoine en Toscane et à Pise.

A.1. Prémises historiques

L'expérience des spoliations désordonnées en Belgique et aux Pays-Bas¹⁷, le Directoire, et Napoléon avec lui, accompagnent le départ de l'armée d'Italie d'une organisation minutieuse de l'expédition, du point de vue belliqueux, mais aussi quant au patrimoine culturel. La condition primaire pour le succès de la campagne « artistique » d'Italie, débutée le 11 avril 1796, est la connaissance préalable des biens conservés sur ce territoire¹⁸. Cette condition pouvait être satisfaite, d'une part, à travers la lecture des nombreux récits de voyages des Français qui s'étaient arrêtés en Italie, étape obligatoire du Grand Tour des élites et des artistes au XVIII^e siècle ; d'autre part grâce aux enquêtes des artistes et des savants envoyés sur place, dans les villes bientôt conquises.

Après les premières victoires en Sardaigne, et trois jours avant l'armistice signé le 9 mai 1796 avec le duc de Parme¹⁹, Napoléon demande au Directoire : « que vous m'envoyassiez trois ou quatre artistes connus, pour

17 - Pour les réquisitions en Belgique et en Hollande : P. Wescher, *op. cit.* note 13.

18 - Avant même d'arriver dans les régions du Nord de l'Italie, Napoléon demande « une note des tableaux, statues, cabinets et curiosités qui se trouvent à Milan, Parme, Plaisance, Modène et Bologne ». Lettre de Napoléon Bonaparte au citoyen Fayoult, 1^{er} mai 1796 (12 floréal an IV), publiée dans *Correspondance de Napoléon I^{er} publiée par ordre de Napoléon III*, t. I, Paris, H. Plon, 1858, n° 280, p. 213. Rappelée aussi dans C. Galassi, *op. cit.* note 12, p. 21.

19 - L'armistice signé avec le duc de Parme établit à l'article 4 la cession de « 20 tableaux, au choix du général en chef, parmi ceux existant aujourd'hui dans le duché ». Conditions de la suspension d'armes, 9 mai 1796 (20 floréal an IV), publiée dans *Correspondance de Napoléon I^{er} publiée par ordre de Napoléon III*, *op. cit.* note 18, n° 368, p. 253.

choisir ce qu'il convient de prendre pour envoyer à Paris²⁰ ». Le désir de Napoléon est vite satisfait, et le 21 mai 1796 la Commission pour la recherche des objets de sciences et arts en Italie part rejoindre l'armée d'Italie²¹. Elle se compose d'hommes de sciences, comme le mathématicien et physicien Gaspard Monge, le chimiste Claude-Louis Berthollet, les naturalistes Jacques Julien de La Billardière et André Thouin, et d'hommes des lettres et des arts, comme l'archiviste Pierre-Claude-François Daunou, les artistes Jean-Baptiste Wicar, Jean-Guillaume Moitte, Jacques Pierre Tinet et Jean Simon Berthélémy. Ces savants sont chargés de la recherche, de la récolte et du transport à Paris des œuvres les plus importantes du patrimoine culturel et scientifique de la péninsule.

L'objectif est donc d'accomplir la mission adressée par le Directoire à Napoléon : « vous regarderez la gloire des beaux-arts comme attachée à celle de l'armée que vous commandez²² ». Une association symbolique, entre les succès des armées et la gloire des arts, qui date de l'Antiquité et qui est ressuscitée à l'occasion des campagnes de Napoléon. En tenant compte de ces mots du Directoire exécutif, les réquisitions réalisées par l'armée d'Italie pourraient s'appuyer en premier lieu sur le droit de conquête. Cependant, les œuvres rapportées à Paris entre 1796 et 1803 sont chargées non seulement de cette valeur symbolique qui célèbre les exploits de Napoléon en Italie, mais aussi et surtout d'une double légitimité, diplomatique et idéologique. Une légitimité diplomatique parce que la première préoccupation du général en Italie est de faire toujours en sorte que les œuvres d'art soient incluses dans les traités de paix, afin que le passage de propriété à la France soit garanti de manière officielle et pérenne. Dans ce sens, le premier exemple historique est le traité de Tolentino, signé à Bologne le 19 février 1797 : son article 8 prévoyait la cession de cent œuvres que les commissaires auraient choisies parmi les biens artistiques et libriques du Vatican : tableaux, sculptures, manuscrits, vases antiques et mosaïques²³. Une légitimité idéologique parce que, les arts ne

20 - Lettre de Napoléon Bonaparte au Directoire exécutif, 6 mai 1796 (17 floréal an IV), publiée dans *Ibid.*, n° 337, pp. 235-238, ici p. 238.

21 - Sur ce sujet, voir M.-L. Blumer, « La Commission pour la recherche des objets de sciences et arts en Italie (1796-1797) », *La Révolution française*, t. LXXXVII, janvier-décembre 1934, pp. 62-88, pp. 124-150, pp. 222-258.

22 - Lettre du Directoire exécutif à Napoléon Bonaparte, 7 mai 1796 (18 floréal an IV), publiée dans Antonin Debidour, *Recueil des actes du Directoire exécutif : procès-verbaux, arrêtés, instructions*, t. II, Paris, Imprimerie nationale, 1911, p. 333.

23 - Sur le traité de Tolentino : *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino*, actes du colloque, Tolentino, 18-21 septembre 1997, Rome, Ministero per i beni e le attività culturali, 2000.

pouvant s'épanouir que dans un pays libre, la France révolutionnaire était la seule héritière du patrimoine de l'humanité²⁴.

En gardant ces convictions à l'esprit, les commissaires explorent les églises et les monuments de la péninsule : entre 1796 et 1798, ils envoient en France six convois d'œuvres d'art provenant de Parme, Milan, Modène, Bologne, Ravenne, Forlì, Cesena, Gênes, Pérouse, Foligno, Rome, Pesaro, Naples, Mantoue, Vérone et Venise. Tableaux, sculptures, objets d'art, orfèvreries, dessins, livres et manuscrits des grands maîtres italiens sont accueillis à Paris le 27 juillet 1798 (9 thermidor an VI), avec une cérémonie qui rappelle dans toutes ses caractéristiques les triomphes romains. Lors de la Fête de la liberté et des arts, voulue par le commissaire Thouin, les chars défilent dans Paris sous l'admiration du peuple²⁵. Ils montrent les chefs-d'œuvre tels des trophées, les *Chevaux* de la basilique de Saint-Marc de Venise bien visibles, et ils portent une inscription : « Ils sont enfin sur une terre libre²⁶ ».

A.2. Les prélèvements en Toscane pendant la première occupation (1799-1800)

Le cas des saisies florentines

La célébration de la victoire et des arts est loin de sceller la fin des campagnes de Napoléon en Europe. Le 27 juillet 1798, le général est en Égypte, et à la fin de l'année le territoire italien est de nouveau un champ de bataille. Lors de la descente de l'armée d'Italie de 1796, la Toscane avait été épargnée en raison de sa neutralité. Cependant, son peuple était conscient des événements qui avaient caractérisé le Nord de l'Europe, et il avait pu également observer de près les spoliations d'œuvres d'art effectuées dans les régions voisines. L'état d'alerte avait aussi été déclenché quand, lors de l'occupation

24 - Édouard Pommier, *L'Art de la liberté, doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991 ; Sophie-Anne Leterrier, « La "patrie de l'art" et la "patrie de la liberté". Universalité et nationalité des chefs-d'œuvre de l'art », dans *op. cit.* note 23, pp. 41-53. Sur la valeur des œuvres comme symboles politiques dans la France de la Révolution : Enrico Castelnuovo, « Arti e rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria », *Ricerche di storia dell'arte*, n. 13-14, 1981, pp. 5-20.

25 - Voir Annexes (I), Fig. 1.

26 - Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976 ; Pierre-Jean-Baptiste Chaussard, *Fête des Arts. Projet relatif à la translation des objets d'art conquis en Italie, adressé au ministère de l'Intérieur*, Paris, Pougens, 15 floréal an VI (1798).

du port toscan par les Français en 1796, l'empereur avait été invité à Florence et il avait pris le temps de visiter les collections du palais Pitti, de Saint-Marc et des Offices. Son accompagnateur et guide pour l'occasion était Tommaso Puccini (1749-1811), directeur de la Galerie des Offices et de l'Académie des Beaux-Arts : un homme dont la personnalité et les actions joueront un rôle essentiel pour le déroulement des événements en 1799. Dans une lettre du 1^{er} juillet 1796 de Tommaso Puccini à son frère, le conservateur raconte la visite aux Offices avec l'empereur. Devant la *Vénus de Médicis*, il semble avoir ressenti le premier la « menace » napoléonienne :

« Le matin il vint avec tous ses généraux à la Galerie. Il resta longtemps devant la Vénus, il me parla beaucoup de celle-ci. Il me dit de faire attention que la Toscane ne déclarât guerre, parce qu'il l'aurait amenée à Paris. [...] Je l'exhortai à rester tranquille, parce qu'après les achats qu'ils avaient effectués à Rome, ils étaient déjà sûrs d'avoir le premier cabinet d'Europe, sans avoir besoin de la Vénus²⁷ ».

En 1796, cet échange diplomatique entre Puccini et Napoléon, avec une certaine pointe de sarcasme de la part des deux, avait probablement touché l'esprit du directeur des Offices, qui commençait à craindre pour le sort des collections florentines.

La sureté de la Toscane, très attachée à sa neutralité, est définitivement remise en discussion en 1799 : sa participation au soulèvement contre la République cisalpine met fin au traité de bonne amitié établi en 1795 avec la France. Le 25 mars 1799, les troupes françaises commandées par le général Gauthier entrent à Florence et une première dispersion du patrimoine a lieu. L'étude du cas des saisies réalisées à Florence en 1799 permet d'observer les premières démarches et les réflexions adoptées par les Français dans cette région, et il nous permettra aussi de mieux comprendre les saisies successives.

27 - « La mattina venne con tutti i suoi generali di seguito alla Galleria. Si trattenne molto sulla Venere, mi parlò molto di essa. Mi disse che stassi attento che la Toscana non dichiarasse guerra, perché l'avrebbe portata a Parigi. [...] Lo esortai ad esser tranquillo, perché dopo gli acquisti, che avevano fatti in Roma, avevano assicurato il primo Gabinetto d'Europa, senza aver bisogno della Venere. » Lettre de Tommaso Puccini à son frère Giuseppe, 1^{er} juillet 1796, Biblioteca Forteguerriana Pistoia, Fondo Puccini, Cassetta III, publiée dans C. Pasquinelli, *Il Carro del Vincitore: le requisizioni di opere d'arte in Toscana negli anni francesi (1796-1815). I fatti, i protagonisti, le conseguenze*, Sarrebruck, Edizioni Accademiche Italiane, 2013, p. 48.

Ainsi, en 1799, en seulement quelques semaines, soixante-trois tableaux et vingt-deux tables en pierre dure quittent Florence pour la France²⁸. La rapidité et la réussite de l'entreprise malgré les obstacles, ainsi que la qualité des œuvres prélevées, montrent que, forts des expériences précédentes, les saisies en Toscane avaient été bien préparées à l'avance. Cette préparation est rapportée dans les sources documentaires, et, ce qui est intéressant à remarquer, elle avait été menée respectivement et simultanément par les deux pays.

D'une part, un mois avant l'entrée des Français sur le territoire du grand-duché de Toscane, le 27 février 1799 le Directoire avait formé une Commission des sciences et arts en Italie. Dans le sillage de la Commission de 1796 – le sculpteur Moitte, par ailleurs, est toujours présent²⁹ – elle avait été chargée de prélever et de transporter à Paris les biens scientifiques et artistiques dignes des musées français. Or, en 1799, le Directoire prépare minutieusement les commissaires, en décrivant les démarches à suivre préalablement et pendant la mission, les étapes à faire, les monuments et les collections à visiter, ainsi que le patrimoine qui est « digne de nos musées » et qui pourrait être transporté. Ferdinand Boyer a transcrit ces instructions, envoyées par le ministre de l'Intérieur François de Neufchâteau le 10 avril 1799 (21 germinal an VII)³⁰. Ces instructions sont un véritable puits d'informations, particulièrement pertinentes pour nos considérations sur la préparation et la perception de cette mission, et pour la compréhension des missions successives. Tout d'abord, parmi les collections et les chefs-d'œuvre intéressants à sélectionner nous retrouvons une première apparition des œuvres des primitifs : « Les Commissaires examineront s'il serait utile pour l'art de transporter à Paris les peintures des premiers temps des Écoles italiennes³¹ ». Il s'agit d'une première manifestation, dans le cadre des saisies en Italie, d'un intérêt artistique déjà diffusé et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. De plus, les mots de François de Neufchâteau laissent transparaître deux scénarios possibles à l'arrivée des commissaires français : le risque que le peuple exprime son mécontentement face aux prélèvements des

28 - M.-L. Blumer, *op. cit.* note 5.

29 - Les deux autres membres de la Commission des sciences et arts en Italie sont le peintre Mouricault et le sculpteur Philippe Roland.

30 - Instructions du Directoire (François de Neufchâteau) aux Commissaires en Toscane, 1799. Ferdinand Boyer indique que ces instructions sont conservées à la bibliothèque de l'Institut d'art et d'archéologie de l'université de Paris, Fonds des documents originaux, dossier Philippe Roland. Ferdinand Boyer, « Le ricchezza artistica della Toscana e l'occupazione francese del 1799 », *Archivio storico italiano*, CXXIII, n. 445, I, 1965, pp. 80-93, ici pp. 82-85. Voir Annexes (I), Doc. 1.

31 - Instructions du Directoire (François de Neufchâteau) aux commissaires en Toscane, 1799. Dans *Ibid.*, p. 83. Voir Annexes (I), Doc. 1.

œuvres, et la possibilité que les œuvres aient été enlevées préventivement. Pour faire face au premier cas, « pour ne pas mécontenter le peuple qui la regarde [la Galerie] comme une source de richesse³² », le ministre invite à prélever uniquement les œuvres les plus célèbres. Pour le deuxième cas, il nous est possible d'affirmer, *a posteriori*, que le pressentiment du ministre s'est avéré en partie réel. Sur quoi trouvait-il son fondement ?

Nous arrivons à voir comment, d'autre part, les Toscans étaient particulièrement sensibles au danger et ils étaient en train de se préparer à leur tour à l'arrivée des Français. Le ministre de l'Intérieur, en donnant les instructions sur les prélèvements à réaliser dans la Tribune des Offices, envisageait la possibilité que « peut-être le grand-duc aura-t-il eu le temps d'en enlever les chefs-d'œuvre³³ ». Cela est dû non seulement au fait que les deux pays étaient conscients de la trace laissée par les événements de 1794 et 1796, mais aussi au contexte spécifique de la Toscane au moment de l'occupation française, et, plus particulièrement, aux personnalités qui étaient chargées de la gestion du patrimoine culturel.

Au premier rang, Tommaso Puccini, que nous avons déjà cité concernant la rencontre de 1796 avec Napoléon, et dont le lien avec les collections était si fort que de leur sort dépendront ses choix personnels de vie et de carrière. Pour son profond engagement dans la mission dont il était chargé, celle de la conservation des tableaux, des médailles, des camées et des dessins anciens, la critique moderne et contemporaine a fait de Puccini le héros protecteur des chefs-d'œuvre florentins, capable de se dévouer à la cause avec tous les moyens possibles. Son esprit savant et patriotique peut se résumer dans un épisode, raconté par Antonio Zobi, et devenu célèbre³⁴. Il s'agit de la tentative, au moment du départ du grand-duc, de cacher dans son carrosse une caisse avec les camées les plus précieux de la Galerie. « Ceux-ci ne sont pas les miens, mais ils appartiennent à la nation toscane », aurait répondu le grand-duc, en refusant de les emmener en Autriche avec lui. Cet épisode, résumé également dans un mémoire de Tommaso Puccini, montre l'attachement du directeur aux collections toscanes, ainsi que sa préoccupation pour le sort imminent des œuvres : deux conditions qui le poussent à accomplir celle-ci et d'autres actions. Ainsi, le zèle et la passion de Puccini dans son activité de conservateur des collections du grand-duc lui avaient permis de prendre soin des œuvres florentines depuis 1793. Avec l'arrivée des Français, le 8 avril, dans l'espoir d'agir au mieux pour l'avenir des collections florentines, Puccini décide

32 - *Idem.*

33 - *Idem.*

34 - Antonio Zobi, *Storia civile della Toscana*, vol. III, Florence, Luigi Molini, 1851, p. 272.

de démissionner de ses charges. Cependant, il va rester très actif dans les rapports avec les Français, à côté du citoyen Joly, son successeur comme conservateur des établissements d'art et de science. En effet, les Français continuent à se tourner vers l'ancien conservateur pour organiser leurs visites aux Galeries et leurs opérations de repérage des œuvres à transporter à Paris. C'est le cas, par exemple, des deux visites au Cabinet des médailles et des camées, qui avait été auparavant mis sous scellés : pour chacune, c'est à l'ancien responsable, Puccini, que les agents des Finances français demandent un rendez-vous pour pouvoir accéder au Cabinet. Lors de la première visite, le 12 mai 1799, les Français arrivent à entrer malgré l'opposition de Puccini, mais uniquement pour repérer et prendre note des camées préparés par le conservateur sous demande du gouvernement. Aucun enlèvement ne sera réalisé lors de la deuxième visite non plus, quand la demande de l'agent des Finances français à Puccini est transférée par ce dernier au nouveau responsable des collections, Joly, qui semble opposer à son tour une certaine résistance³⁵.

La personnalité de Puccini manifeste donc, depuis le principe des saisies en Toscane, une grande inquiétude pour le patrimoine florentin : lui, comme les Français, est conscient de la valeur des collections de la Galerie des Offices et du palais Pitti. De ce dernier, les armées de Napoléon prélèvent les précieux tableaux et les tables en marbre, qui arrivent à Paris le 2 janvier 1800³⁶. En revanche, quand les Français quittent la Toscane en juillet 1799 la Galerie des Offices est intacte. C'est à Puccini, malgré sa démission des charges de conservateur, que revient selon certains le « mérite » d'avoir protégé, et sauvé, les collections des Offices³⁷. Mais il n'est pas le seul à avoir agi dans ce sens.

Un deuxième personnage important à citer pour esquisser le cadre – non exhaustif – des saisies d'œuvres d'art à Florence après l'occupation française est le commissaire politique du Gouvernement français, Reinhard, qui prend la place du grand-duc après son départ. Il s'agit d'une personnalité controversée : au haut rang de son poste correspond le poids des responsabilités envers les deux parties, la France de laquelle il dépend et la Toscane où il fait attention à être bien accueilli par l'opinion publique. Ses actions, parfois contradictoires, semblent refléter les difficultés de ses efforts pour maintenir un certain équilibre au sein des rapports politiques et diplomatiques.

En effet, dans un premier temps, Reinhard semble soutenir la mission de Puccini, jusqu'à provoquer des tensions avec les Français, et en particulier avec les agents des Finances et le commissaire de l'armée Laumond. Par

35 - F. Boyer, *op. cit.* note 30, pp. 87-89.

36 - M.-L. Blumer, *op. cit.* note 5.

37 - *Idem.*

exemple, il refuse de prélever des objets d'art susceptibles d'être vendus pour financer l'approvisionnement de l'armée. Si son pouvoir décisionnel semble s'appliquer dans une direction de défense du patrimoine, partageant la cause de Puccini, il pourrait s'expliquer aussi par la crainte du mécontentement du peuple, éventualité à laquelle le Directoire l'avait alerté. Dans tous les cas, au moins selon Ivano Tognarini, son rôle dans la protection des biens florentins, en décourageant les initiatives des Français jusqu'à recevoir des reproches de leur part, est à mettre en valeur³⁸.

Cependant, dans un deuxième temps, l'ordre donné au peintre Jean-Baptiste Wicar, de choisir les œuvres du palais Pitti à transporter à Paris³⁹, émane justement du commissaire civil Reinhard. Un ordre pour lequel il n'avait pas une grande marge de manœuvre⁴⁰, mais qui en tout cas compromet la réception de cette figure. L'appréciation portée par Marie-Louise Blumer⁴¹ sur le commissaire Reinhard est dure : « un homme avide », sur qui reposent toutes les responsabilités. Pour l'historienne de l'art, la sauvegarde des Offices a été possible principalement grâce aux pressions des Florentins et de Puccini, alors que les autorités impliquées semblent être plus nombreuses et que les tensions diplomatiques semblent animées.

Si l'engagement de Puccini dans la protection des œuvres d'art de Florence a été souligné à plusieurs reprises, c'est aussi parce qu'il est associé à une autre entreprise, dont la valeur symbolique est particulièrement forte, et qu'il a accomplie à sa reprise des charges de conservateur et directeur de la Galerie. Au départ des Français en juillet 1799 – bien conscient que ce n'était qu'un départ

-
- 38 - Ivano Tognarini, *La Toscana e la rivoluzione francese*, Naples, ESI, 1995. Cette réhabilitation de Reinhard est soutenue également par C. Pasquinelli, *op. cit.* note 27.
- 39 - Le catalogue des œuvres est publié dans A. Zobi, *op. cit.* note 34, Annexe LII, pp. 93-95 ; on trouve principalement des tableaux des maîtres italiens de la Renaissance (Raphaël, Titien, Pérugin), mais aussi Jules Romain et Barocci. L'inventaire descriptif des œuvres prélevées et encaissées à Florence au palais Pitti est publié dans C. Pasquinelli, *op. cit.* note 27, pp. 166-170. Cet inventaire est conservé aux Archives nationales de Paris, 20144790/17, 4 janvier 1800 et transcrit en Annexes (I), Doc. 2.
- 40 - Dans l'analyse du rôle controversé de Reinhard, et plus largement des événements florentins de 1799, un témoignage précieux, proche et intime nous est donné par les lettres écrites par sa femme, Madame Reinhard, à sa mère. Dans la lettre du 29 germinal (19 avril 1799), elle affirmait : « Mon mari est impuissant à empêcher ces rapines et le général trouve que les chefs d'état-major n'ont pas à contrôler les agissements des agents des finances. » Christine Reinhard, *Lettres de Madame Reinhard à sa mère, 1798-1815 : une femme de diplomate*, Paris, Société d'Histoire contemporaine, 1900, p. 51.
- 41 - M.-L. Blumer, *op. cit.* note 5.

provisoire – Puccini procède à l'emballage de plusieurs œuvres, tableaux, médailles, camées, bas-reliefs et gemmes, de la Galerie des Offices et du Cabinet. L'objectif du directeur était d'apporter l'ensemble des caisses à Palerme, en profitant du soutien de Ferdinand IV Bourbon. Les soixante-quinze caisses, accompagnées par Puccini et escortées par les Anglais, arrivent en Sicile où elles restent cachées au monastère des Jésuites de Palerme pendant deux ans et demi, toujours protégées personnellement par Puccini⁴². Cette entreprise, organisée en vitesse mais dans tous ses détails, a réussi : en 1800, les Français trouvent les salles des Offices vidées de leurs chefs-d'œuvre, et, en 1803, Puccini rentre à Florence avec les œuvres. Son profil de conservateur-héros, animé par un patriotisme fervent, s'alimente ainsi grâce à cette aventure palermitaine. Malgré les difficultés et les sacrifices personnels⁴³, son action a permis de revoir aux Offices les œuvres les plus précieuses des collections, sauf une. La *Vénus de Médicis*, qui avait tant fasciné Napoléon lors de sa visite à Florence en 1796, le joyau de la Tribune des Offices, avait été repérée à Palerme et emmenée à Marseille en 1802. La trame complexe de rapports diplomatiques entre la France et les Bourbons, qui a permis le départ de la célèbre statue, montre combien cette œuvre était chargée d'une valeur non seulement patrimoniale, mais aussi symbolique, qui faisait qu'elle était convoitée par les gouverneurs et conservateurs italiens et français. « Jamais plus beau trophée de victoire⁴⁴ ! » affirmait Dominique-Vivant Denon à l'arrivée de la statue au Louvre en 1803. Bien qu'elle soit devenue l'emblème de la victoire, la responsabilité du départ de la *Vénus de Médicis* n'a pas été imputée à Puccini. Au contraire, le conservateur continue à jouir d'une profonde admiration de la part de ses contemporains.

Mis à part la fortune et l'infortune critique des personnalités qui ont participé des deux côtés aux saisies d'œuvres à la fin du XVIII^e siècle, ce qui est intéressant à analyser dans le cadre de cette étude est un autre élément : la perception du patrimoine florentin, de sa valeur et de son appartenance dans la Toscane à l'époque napoléonienne. En effet, comprendre la conception des arts à l'époque permet d'ancrer les événements qui ont eu lieu entre 1799 et

42 - Sur ce sujet F. Boyer, « Une conquête de la diplomatie du Premier consul : la Vénus des Médicis », dans *Le Monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, Turin, S.E.I., 1969, pp. 183-192 ; C. Pasquinelli, *La Galleria in esilio. Il trasferimento delle opere d'arte da Firenze a Palermo a cura del Cavalier Tommaso Puccini (1800-1803)*, Pise, ETS, 2008.

43 - Les lettres écrites par Puccini pendant ces années siciliennes, conservées en grande partie au Fondo Puccini de la Biblioteca Forteguerriana di Pistoia, témoignent de la vie et des habitudes du conservateur à Palerme et de l'accueil qui lui a été offert à son arrivée. Entre autres, elles laissent transparaître un certain mal-être, dû à la distance des proches. Voir *Ibid.*

44 - ANP, AF IV 1049, dossier 2, n. 17, Lettre de Denon au Premier consul, 14 juillet 1803.

1803 dans un fondement idéologique, de dépasser la recherche des mérites et des blâmes des différentes personnalités, pour essayer de lire les faits historiques à travers le rapport d'une nation, ou d'une ville, à son patrimoine. Les valeurs idéologiques qui sous-tendent les saisies révolutionnaires et napoléoniennes se concrétisent en Toscane dans la distinction entre « patrimoine de la nation » et « patrimoine du grand-duc ».

Cette distinction s'était développée précocement à Florence : en 1737, l'électrice Anne-Marie-Louise, la dernière descendante de la lignée des Médicis, avait cédé les collections familiales à la ville de Florence. Par ce pacte, elle avait créé un lien perpétuel entre les biens artistiques, devenus inaliénables, et le peuple florentin. Pendant soixante ans, l'association du patrimoine artistique à la ville de Florence avait pénétré dans les consciences du peuple et des autorités à la gestion des arts. À la fin du siècle, cet héritage historique, joint à l'adhésion aux idéologies françaises, avait permis de cristalliser la distinction entre le « patrimoine de la nation », identifié avec la Galerie des Offices, et le « patrimoine du grand-duc », associé au palais Pitti. Ces différentes valeurs attribuées au patrimoine permettent aux représentants florentins de faire appel à la sensibilité française, afin de pouvoir protéger au moins une partie des collections. Ce dernier est l'espoir de Tommaso Puccini, qui, le lendemain de la demande de visite à la Galerie faite par les agents des Finances français, envoie une lettre à son successeur Joly. Dans ce document, parmi les stratégies à adopter pour défendre le patrimoine de la Galerie, Puccini énumère en premier la nécessité de rappeler aux commissaires que « les effets de la Galerie n'appartenaient pas au grand-duc de Toscane, mais plutôt à la nation⁴⁵ ». Ces mêmes termes sont repris dans un deuxième document, rédigé à la même occasion, et que Joly est chargé d'envoyer au Directoire. En approfondissant les raisons pour lesquelles il faudrait sauvegarder la Galerie, Puccini rappelle que non seulement les biens appartiennent à la Toscane, mais « Ferdinand III tout en ayant pu, avant son départ, s'en emparer avec la force, il s'en est abstenu, parce qu'il n'en avait pas le droit⁴⁶ ».

45 - « Gli effetti tutti componenti la Galleria non appartenevano al Granduca di Toscana, bensì alla Nazione. » Lettre de Tommaso Puccini à Joly, 23 mai 1799, citée dans F. Boyer, *op. cit.* note 30, p. 89.

46 - « Ferdinando III avendo potuto prima della sua partenza impossessarsene colla forza, se ne astenne, perché non ne aveva il diritto. » Archivi delle Gallerie di Firenze, filza XXIX, 3 pratile an 7 ; Biblioteca Forteguerriana Pistoia, Fonds Puccini, Cassetta II, 2.2., « Scritte occasionali di carattere pubblico e privato, la Regia Galleria di Firenze difesa dai Commissari Francesi l'anno 1799. Raguaglio Istorico del Cavalier Tommaso Puccini Direttore della medesima e Segretario della R. Accademia delle Belle Arti ». Publié dans C. Pasquinelli, *op. cit.* note 27, p. 163 ; « Rappresentanza del Cav. Tommaso Puccini Direttore della Galleria di Firenze al Direttorio di Francia, pregandolo di risparmiare i Cammei e le Medaglie in essa

Si, d'une part, la Galerie est reconnue comme appartenant à la nation, d'autre part le sort du palais Pitti est différent. Selon les mots de Francesco Maria Gianni, représentant du grand-duc, qui affirme avoir participé à des rencontres avec Reinhard et avoir « sauvé les villas, les autres palais, la Galerie, le Cabinet, etc. », « tout ce qui portait le nom du grand-duc on voulait le prendre, et ainsi rien ne serait resté ; mais après une longue dispute, j'obtins que la Galerie et le Cabinet ne soient pas considérés comme du grand-duc et que palais Pitti soit remis à la Commission comme un cadavre à dévorer, faite exclusion pour les autres palais et les villas⁴⁷ ».

« Un cadavre à dévorer », apparemment sans scrupules et avec férocité, si nous nous en tenons aux mots de Francesco Gianni et à leur analyse faite par Zobi en 1851. Dans le palais Pitti, les Français auraient arrêté de respecter cette distinction entre « patrimoine du grand-duc » et « patrimoine de la nation », en enlevant « encore des splendides peintures appartenant à la nation et non pas au prince, placées là-bas pour décorer davantage ses salles magnifiques⁴⁸ ».

À ce stade, plutôt que de juger les modalités des prélèvements, ce qu'il serait difficile à faire en faisant abstraction des critères d'analyse actuels, il paraît plus pertinent de prendre en considération un facteur ultérieur. La distinction partagée par les Français ne concerne pas seulement l'appartenance du patrimoine à son peuple, mais aussi les possibilités d'accessibilité à ce patrimoine. Les Instructions envoyées par le Directoire aux commissaires en voyage vers Florence mentionnent plutôt cette dernière distinction, entre patrimoine accessible et patrimoine privatisé, que la première entre patrimoine national et patrimoine grand-ducal. L'accès du peuple aux biens artistiques, selon le Directoire, peut d'abord intensifier le sentiment d'appartenance identitaire de la part des Florentins. En enlevant certains monuments publics, par exemple ceux faisant partie du décor urbain – le *Mercurio* de Jean Bologne ou le *David*

conservate ». Publié dans A. Zobi, *op. cit.* note 34, Appendice LIII, pp. 95-98.

47 - « Tutto ciò che portava il nome del Granduca si voleva prendere, e così nulla vi sarebbe restato, ma dopo molto contrasto ottenni che la Galleria e il Gabinetto non fossero considerati del Granduca, e che il Palazzo Pitti fosse consegnato alla commissione come un cadavere a divorare, esclusi gli altri palazzi e le ville ». Publié dans A. Zobi, *op. cit.* note 34, p. 298.

48 - « Tolsero ancora stupende pitture appartenenti alla Nazione e non al Principe, in essa collocate per adornarne maggiormente le sue magnifiche sale », dans A. Zobi, *Ibid.*, p. 299.

de Michel-Ange – le risque serait que des « raisons politiques s’y opposent⁴⁹ ». De plus, la distinction est faite également pour les biens conservés au sein des institutions : les instructions mentionnent que « dans le Palais des princes, on peut puiser avec profusion. Les musées appartenaient aussi au prince ; cependant, comme ils sont utiles au public, on ne prendra que ce qui peut servir à compléter nos collections⁵⁰ ».

Certes, l’objectif étant de s’approprier des œuvres les plus estimées, tous les monuments et institutions, y compris publics, sont évoqués ; mais une certaine sensibilité aux valeurs qui s’appliquaient en France se retrouve aussi dans l’action voulue pour l’Italie. « Ce sont les circonstances qui doivent diriger dans le choix de cette espèce⁵¹ » : des circonstances concrètes, comme les potentielles révoltes de la part du peuple, et des circonstances idéologiques, comme l’accessibilité et l’utilité publique du patrimoine.

Les mots du Directoire restent sur un plan théorique, parce que les commissaires français n’arrivent jamais à rejoindre Florence. Les Russes commandés par le général Souvorov étant à l’approche, ils sont obligés de rentrer en France le 3 mai alors qu’ils étaient encore à Turin. Cependant, le modèle idéologique français qui guidait les saisies révolutionnaires et napoléoniennes s’applique à Florence, et, dans un certain sens, se croise avec l’action menée par Puccini et Gianni. Mais au-delà de leurs responsabilités individuelles, il est approprié de rechercher une raison pour la sauvegarde de la Galerie des Offices dans ces valeurs attribuées au patrimoine : son appartenance à la nation, et l’accès aux collections pour le peuple auquel elles appartiennent.

Pise et son patrimoine pendant l’occupation française de 1799

Le cas des réquisitions de 1799 dans la ville de Florence que nous venons d’analyser est différent de la situation pisane contemporaine : non seulement parce qu’en 1799 aucun tableau ne quitte la ville de Pise, mais aussi par plusieurs aspects de la gestion, de la conservation et de la perception du patrimoine artistique local. Nous essayerons maintenant de mettre en exergue le contexte historique et patrimonial pisan lors de la première occupation de Napoléon.

49 - Instructions du Directoire aux commissaires en Toscane, 1799. Voir Annexes (I), Doc. 1.

50 - *Idem.*

51 - *Idem.*

L'occupation de la Toscane de 1799 se déploie grâce à l'action de deux troupes : la première, sous le commandement du général Miollis, entre à Livourne le 24 mars et intervient dans la zone occidentale ; la deuxième entre à Florence le 25 du même mois. Les troupes du général Miollis provenant de Lucques avancent en direction de Pise, où, le 28 mars 1799, sur la place de l'église Sainte-Catherine, les Français fêtent avec quelques Pisans le départ de Ferdinand III de Florence⁵². Pour la ville de Pise, qui avait dû renoncer à son indépendance en passant sous la domination florentine en 1406, les Français sont les porteurs d'une liberté tant idéologique que politique et sociale.

En revanche, cette liberté coûte cher aux administrations publiques pisanes, qui sont appelées à contribuer au financement des caisses françaises en cédant leurs richesses à la Commission des approvisionnements et des paiements. Le but est de répondre aux besoins économiques de l'armée française. Cette dernière s'était installée sur les prairies de la place du Duomo, où, faute d'espace, et malgré les oppositions, elle avait également mis en place un atelier de réparation des chars militaires au sein du Camposanto. Ainsi, à la demande de la Commission, l'Opera della Primaziale contribue également aux paiements de contributions d'argent, appelées dans les documents « *prestito forzato*⁵³ ».

Comme à Florence, où le maire Reinhard s'était opposé à la vente des biens artistiques pour le financement de l'armée française, à Pise se pose la même question en ce qui concerne la fusion des objets en argent faisant partie du mobilier des institutions ecclésiastiques. Ces objets, dignes d'admiration pour leurs qualités artistiques, étaient toujours employés dans les cérémonies religieuses des églises pisanes. Selon le vouloir de la Commission des approvisionnements, ils devaient être saisis pour être envoyés à la Monnaie de Florence afin de procéder à la fonte du métal et à la frappe de monnaies. Mais contrairement à Florence, à Pise la Commission est apparemment libre d'agir sans rencontrer d'opposition de la part des autorités : c'est par ailleurs de la part du même maire Reinhard, gouverneur de la Toscane, qu'émane l'ordre.

52 - G. Lucchesi, *op. cit.* note 15, p. 148.

53 - Cette expression de « prêt forcé » apparaît dans un document qui témoigne du paiement de trois cents florins réalisé le 29 mai 1799 par l'Opera della Primaziale à la Commission française des approvisionnements et des paiements. Il est reporté en *Ibid.*, Appendice 1, mais sans référence du lieu de conservation de la source manuscrite.

Cependant, les Français sont assez sensibles aux demandes faites par le personnel ecclésiastique. Par exemple, dans le cas de la première demande d'argent faite par les Français à l'Opera della Primaziale, le 14 mai 1799⁵⁴, la Commission préserve les objets qui avaient été signalés pour leur valeur artistique et religieuse. Un autre aspect intéressant à remarquer concernant cette démarche de prélèvement d'objets en argent, c'est que les financements n'étaient pas liés directement à l'armée française. En effet, l'objectif déclaré était de permettre, par le monnayage, un allègement des impôts, et de contribuer au bien-être économique du peuple de Pise et de la Toscane. À Pise, les Français semblent donc trouver des compromis respectant les exigences patrimoniales et religieuses du peuple et des autorités, et ils semblent aussi vouloir partager avec la ville les revenus de la fonte de ces objets précieux.

Une démarche semblable, c'est-à-dire sans prélèvements d'œuvres d'art mais concernant plutôt les objets du mobilier d'église, se produit à Sienne. Cependant, dans cette autre ville toscane elle prend des connotations différentes. Les saisies des objets en or, en argent et des biens mobiliers des institutions religieuses se rapprochent, à Sienne, des spoliations. Les médailles et les objets précieux saisis devaient permettre, une fois arrivés en France, de contribuer au financement des troupes ; mais des épisodes de saccage de la part des commissaires semblent avoir eu lieu aussi⁵⁵. Dans tous les cas, l'attention des Français semble se focaliser sur l'argenterie : à Sienne, pendant l'occupation de 1799-1800, les œuvres d'art, y compris les nombreuses collections de primitifs, ne sont pas touchées.

Pendant la première occupation française de 1799, seule Florence est alors caractérisée par les saisies d'œuvres d'art. De Pise, en revanche, aucune œuvre, peinture, sculpture ou objet d'art, ne quitte le territoire pour rejoindre le musée français. Plusieurs explications peuvent être prises en compte pour justifier cette différence. Tout d'abord, il est important de remarquer que la ville de Pise figure dans les Instructions envoyées par le Directoire, au tout début, avec Livourne. Or, dans les deux villes, les commissaires « ne trouveront dans les Sciences et les Arts presque rien à recueillir⁵⁶ ». Seuls quelques instruments de sciences, histoire naturelle et physique pourraient être conservés à Pise, mais le Directoire l'affirme sans donner plus de précisions.

54 - *Ibid.*, pp. 249-251. D'après Lucchesi, la Commission présente la première demande de prélèvement d'objets en argent à l'Opera della Primaziale le 14 mai 1799. Les 20 et 24 mai, elle dépose la liste complète des objets affectés, mais la consigne est ensuite suspendue « jusqu'à nouvel ordre ».

55 - C. Pasquinelli, *op. cit.* note 27, pp. 93, 94.

56 - Instructions du Directoire aux commissaires en Toscane. Voir Annexes (I), Doc. 1.

Ainsi, l'attention des Français installés en Toscane semble se porter plutôt sur l'entreprise florentine, et les autres provinces passent au deuxième plan. Un détail supplémentaire apparaît dans les Instructions concernant les beaux-arts à Pise : « dans le palais où le grand-duc venait passer une partie de l'hiver, il est possible de trouver quelques tableaux de mérite⁵⁷ ». Cependant, contrairement à Florence, le Directoire ne donne pas d'indications minutieuses sur les œuvres et les monuments pisans qui pourraient être dignes d'être transportés à Paris.

Les Instructions n'arrivent jamais aux commissaires sur place en Italie ; or, cela témoigne de la vision qui était partagée à l'époque par les Français concernant la ville de Pise et son patrimoine. Il s'agit d'une faible reconnaissance des Français à l'égard du patrimoine pisan, surtout en comparaison avec la voisine Florence, où la liste des œuvres à saisir était bien plus longue. Pour l'expliquer nous pouvons évoquer le fait que, à l'époque, aucune institution pisane ne recueillait les biens artistiques en les exposant réunis comme c'était le cas à Florence. Les œuvres pisanes étaient soit toujours conservées dans les églises pour lesquelles elles avaient été conçues, soit avaient été dispersées et déplacées dans d'autres institutions ecclésiastiques ou dans des collections privées. D'un patrimoine dispersé, il ne pouvait dériver qu'une vision fragmentaire et réductrice.

Un cas qui fait exception à cette dispersion était celui de la collection du chanoine Sebastiano Zucchetti, dont nous aurons l'occasion de reparler, qui avait été cédée à l'Opera del Duomo en 1796. Avant l'arrivée des Français, les tableaux de la collection Zucchetti avaient été placés dans un local de l'Opera del Duomo. Or, tout en étant probablement visibles par les jeunes apprentis peintres et dessinateurs, les œuvres n'étaient pas facilement accessibles au public des visiteurs. Ainsi, malgré le geste noble du chanoine qui avait cédé sa précieuse collection « pour le décor de la patrie⁵⁸ », et nonobstant la mention de l'inventaire rédigé pour l'occasion sous le titre de *Museo dei quadri antichi in tavola delle scuole di Pisa, Siena e Firenze*⁵⁹, les œuvres ne participaient pas à un projet muséographique qui aurait permis de les valoriser davantage ou d'attirer l'attention de visiteurs pisans ou étrangers.

57 - *Idem.*

58 - Mariagiulia Burrelli, Antonino Caleca, « Le antichità pisane dall'erudizione alla collezione », dans Mariagiulia Burrelli, *Alla ricerca di un'identità: le pubbliche collezioni d'arte a Pisa tra Settecento e Novecento*, cat. d'exp., Pise, Museo Nazionale di Palazzo Reale, 15 avril-30 mai 1999, Pise, Bandecchi e Vivaldi, 1999, pp. 21-90, ici p. 43.

59 - *Idem.*

En tout état de cause, le patrimoine artistique pisan n'était pas connu à Paris comme l'étaient les arts florentins. Il peut paraître curieux que le Camposanto, objet pourtant de fascination pour les voyageurs, et associé à la qualité des arts de la ville de Pise dans l'imaginaire français et étranger, ne soit pas mentionné dans les Instructions du Directoire. Manifestement, ces Instructions énumèrent les œuvres dont le transport pouvait être aisé, et les fresques au caractère monumental n'étaient pas concernées. En outre, l'emploi de certains locaux du Camposanto pour le dépôt des chars de l'armée permet de faire réfléchir également à la perception du lieu à l'époque, dans une tension entre valeurs religieuses et artistiques et exigences matérielles et politiques.

De plus, hormis les raisons liées à l'état de la conservation et de l'exposition du patrimoine pisan en 1799, desquelles dérivent les difficultés de son accessibilité et de son appréciation, des facteurs logistiques doivent être pris également en considération. Si les œuvres pisanes n'ont pas fait l'objet de saisies pendant la première occupation, cela est aussi dû au temps restreint à disposition des Français, qui sont restés sur place moins de quatre mois. La Commission des sciences et arts en Italie n'arrive pas à rejoindre la Toscane, où se manifeste une absence d'autorités compétentes pouvant remédier à cet imprévu : ces facteurs semblent avoir permis à Pise de préserver son patrimoine artistique.

Ainsi, à l'inverse de Florence, l'occupation française de 1799 à Pise n'a pas de conséquences rapides et concrètes sur la gestion, entre conservation et dispersion, du patrimoine local. En revanche, l'arrivée des Français sur le territoire de la région, tout en sensibilisant les Toscans aux nouveautés sociales et idéologiques promues par la Révolution, leur fait prendre conscience également de la fin de la politique de neutralité du Grand-Duché, de leur vulnérabilité politique et de celle de leur patrimoine artistique, qui peut être saisi à tout moment. L'année 1799, bien que les troupes françaises soient restées sur le territoire seulement quelques mois, correspond au début historique d'une plus longue et progressive subordination de la Toscane à la France, qui amènera à l'annexion de la région à l'Empire, et à d'autres prélèvements d'œuvres d'art. C'est alors sur le plus long terme, avec l'annexion et les décrets promulgués pour la suppression des ordres religieux, que les conséquences de la présence des Français se feront plus évidentes.

A.3. Dispersion ou sauvegarde ? La gestion du patrimoine pisan et le Camposanto

Si les Français partent du territoire toscan en juillet 1799, cela n'est que provisoire et ce n'est pas représentatif des issues des guerres révolutionnaires de 1799 et 1800 entre la France et l'Autriche. Avec le coup d'État du 18 brumaire (9 novembre 1799), le gouvernement du Directoire est renversé et Napoléon assure les pleins pouvoirs de la France. Pendant un an, Napoléon poursuit ses conquêtes européennes et sa campagne en Italie renforçant sa domination : les Français s'installent en Toscane, où, comme nous l'avons évoqué, les galeries florentines avaient été préventivement vidées des œuvres d'art sur volonté de Puccini. L'avenir de la Toscane est décidé le 9 février 1801, à la conclusion des négociations entre la France et l'Autriche commencées trois mois auparavant : avec le traité de Lunéville, la région est cédée par l'Autriche à la France. Le nouveau royaume d'Étrurie, dirigé par les Bourbons, prend la place de l'ancien Grand-Duché. Quelques années plus tard, par le traité de Fontainebleau, signé le 27 octobre 1807, la Toscane est officiellement annexée à l'Empire de Napoléon. Ce dernier, après le départ de la reine d'Étrurie Marie-Louise de Bourbon, remet la région Toscane à sa sœur Élise Napoléon Baciocchi. Tout en restaurant le Grand-Duché, la région fait désormais partie effective des territoires de l'Empire.

L'annexion impériale de la Toscane comporte une réorganisation de sa gestion politique et administrative. En avril 1808, la région est partagée en trois départements : l'Arne (Florence, Arezzo, Prato, Pistoia), l'Ombrone (Sienne, Grosseto) et la Méditerranée (Pise, Livourne). Pour chaque département, l'empereur nomme un préfet. Dans le cas du département de la Méditerranée, ce préfet siège à Livourne avec son conseil. Des sous-préfets se trouvent également dans les sous-préfectures de Pise et de Volterra. Ces territoires sont découpés ultérieurement en communes, gérés par des maires, adjoints également par leurs conseils⁶⁰.

Dans le cadre de cette étude, comprendre la nouvelle structure gouvernementale du département de la Méditerranée est fondamental pour pouvoir saisir l'articulation entre les différentes autorités toscanes et pisanes

60 - Danilo Barsanti, *Pisa in età napoleonica: la nascita delle nuove mairie, la soppressione dell'Ordine di S. Stefano, la sopravvivenza della vecchia classe dirigente*, Pise, ETS, 1999, pp. 8-15.

dans la décision et l'exécution des mesures qui concernent aussi le patrimoine artistique. Pour la période qui nous intéresse, allant de l'annexion impériale en 1808 aux saisies de Vivant Denon en 1812, deux préfets se succèdent à Livourne : Guillaume Antoine Benoît Capelle, et à partir de 1811, Michel Augustin de Goyon⁶¹. À Pise, plus particulièrement, l'administration communale de la ville est confiée, jusqu'en 1813, au maire Cav. Giovan Battista Ruschi, membre de la classe noble pisane et de l'Ordine di Santo Stefano. Tommaso Poschi était adjoint au maire, et il prendra sa place par la suite⁶². Ces autorités gouvernementales, avec les autorités religieuses, sont les interlocuteurs des responsables pisans du patrimoine artistique, qui sont nommés et interpellés aussi à la même période pour veiller à sa bonne conservation.

En effet, aux transformations politiques et administratives correspond, à partir de 1808, une nouvelle orientation des mesures adoptées pour la conservation du patrimoine artistique. Les résolutions prises par le gouvernement français dans la gestion du patrimoine rencontrent et stimulent l'action des érudits locaux, qui, à la même époque, prennent conscience de l'importance de la sauvegarde des arts du passé pisan. Afin de comprendre dans quel contexte s'inscrit la visite et la demande des œuvres pisanes de la part de Vivant Denon, nous essayerons maintenant de voir combien la distribution et la valorisation du patrimoine local se transforme. Par l'articulation des initiatives françaises et celles locales, un nouveau destin de la conservation des arts pisans est écrit.

Les suppressions des ordres monastiques et des congrégations (1808-1810)

Si, comme nous pourrions le voir, la redécouverte de l'héritage artistique pisan dans la critique avait déjà été entreprise⁶³, et si les origines de l'intervention de muséalisation sont à chercher au siècle précédent⁶⁴, il n'est pas moins vrai que les suppressions napoléoniennes du début du XIX^e siècle confèrent un élan inédit

61 - *Ibid.*, p. 18.

62 - *Ibid.*, pp. 25-37.

63 - Voir *infra*, Chapitre II.

64 - Voir Antonio Milone, « Il Camposanto, museo immaginato, tra Seicento e Settecento », dans Clara Baracchini, *I Marmi di Lasinio: la collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, cat. d'exp., Pise, Camposanto, 30 juillet-31 octobre 1993, Florence, Studio per edizioni scelte, 1993, pp. 19-36.

à la connaissance du patrimoine local. Les décrets de 1808 et 1810 permettent en effet de mener des réflexions sur les œuvres à conserver et à exposer, ou à déplacer et à vendre. Pour la première fois à Pise, ces réflexions passent par une approche matérielle : la réappropriation physique et empirique du patrimoine permet non seulement une appréciation des qualités artistiques des œuvres, mais aussi une évaluation de leur état de conservation, une considération du lieu de provenance et de la destination à leur donner.

La réorganisation du patrimoine ecclésiastique pisan commence immédiatement après l'annexion de la Toscane à l'Empire : le royaume d'Étrurie, son clergé, ses institutions religieuses, sont soumis aux lois françaises. Ainsi, avant toute chose, le gouvernement français demande d'entreprendre le repérage du patrimoine religieux existant sur le territoire toscan à l'aide de la rédaction d'inventaires des biens conservés dans les églises et les couvents. Cette action vouée à la connaissance, au recensement et à l'évaluation des biens ecclésiastiques est encouragée à la fois par l'imposition du passage du patrimoine de l'Église au domaine de l'État, à la fois par des exigences économiques et financières d'un pays qui a besoin de ressources pour ses entreprises militaires. À ces raisons, il faut ajouter aussi le développement de l'intérêt porté aux biens artistiques d'un point de vue culturel et didactique.

Ces intentions sont formalisées dans le décret du 29 avril 1808, qui prévoit que tous les biens mobiliers et immobiliers des couvents deviennent partie du patrimoine de l'État ; les bibliothèques, manuscrits, médailles, tableaux, gravures, statues, bas-reliefs et objets d'art d'or et d'argent ou destinés aux offices du culte, ainsi que les biens fixés aux murs dont l'enlèvement pourrait détériorer la structure sont exclus⁶⁵. Bien que la suppression des ordres monastiques ne soit pas une nouveauté pour Pise et pour la Toscane, région qui a vu fermer avec Pierre Léopold environ cent-cinquante couvents⁶⁶, en 1808, ces intentions sont conduites aux extrêmes conséquences et elles ont aussi un plus fort impact sur la perception du patrimoine artistique. Ce décret a comme effet direct une connaissance plus approfondie du patrimoine, qui implique néanmoins la nécessité d'opérer un choix. Dans une perspective principalement économique, et accessoirement artistique et culturelle, il est important de distinguer les œuvres, non pas tant entre celles à vendre et celles à conserver, mais plutôt celles dignes d'être vendues de celles dignes d'être conservées.

65 - Donata Levi, « Soppressioni napoleoniche a Pisa », dans Denise La Monica, Federica Rizzoli, *Municipalia: storia della tutela*, Pise, ETS, 2010, pp. 79-102, ici p. 83.

66 - D. Barsanti, *op. cit.* note 60, pp. 235-236 ; Barbara Bertelli, « Soppressioni leopoldine di compagnie religiose a Pisa », dans D. La Monica, F. Rizzoli, *op. cit.* note 65, pp. 17-78.

En effet, si les décisions relatives à la vente des œuvres sont prises par le gouvernement français, elles sont donc premièrement dictées pour des raisons économiques. Elles croisent ensuite des facteurs secondaires, liés aux exigences de conservation et d'exposition exprimées par le cercle d'érudits italiens. Il serait intéressant de définir quelles valeurs, monétaires, esthétiques, historiques, identitaires, sont attribuées aux œuvres au moment du choix fait entre celles destinées à la vente et celles destinées à la sauvegarde. Ce sont deux phénomènes qui apparaissent en opposition ; cependant, probablement parce que les mesures imposées par les Français montrent une certaine attention aux spécificités de la situation sociale, patrimoniale et critique locale, ces deux tendances s'équilibrent et, dans un certain sens, elles tirent profit l'une de l'autre. D'une part, le gouvernement français demande l'intervention des érudits pisans pour l'évaluation des œuvres provenant des institutions religieuses passées au domaine de l'État. D'autre part, nous savons que la remise en circulation des œuvres grâce aux suppressions permet de réveiller les consciences des érudits et de la communauté par rapport aux exigences de conservation et d'exposition du patrimoine. Ainsi, en principe, ce sont les objets d'art du mobilier ecclésiastique qui permettent de tirer un profit économique plus avantageux, alors que pour les peintures et les sculptures l'accent est mis sur les valeurs identitaires et artistiques.

Dans ce sens, la collaboration entre les autorités françaises et les représentants de haut rang de la communauté pisane et toscane est donc précieuse pour la réussite des différents objectifs. Bien que ces observations soient à nuancer – le pouvoir exécutif revenant toujours au gouvernement, et le marché de l'art se développant aussi en parallèle –, quelques aspects des mesures entreprises à partir de 1808 sont intéressants à mentionner, afin de montrer le rapport entre l'opinion des érudits et des conservateurs toscans et le pouvoir décisionnel des autorités françaises.

Le décret de 1808 et l'importante reconnaissance du patrimoine ecclésiastique avaient sensibilisé Giovanni degli Alessandri, alors directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Florence : dans un *Mémoire* rédigée la même année, il avançait la possibilité de soustraire à la vente et de réunir les œuvres de peinture, sculpture, estampes et livres d'art dans un ensemble à exposer à l'Académie⁶⁷. Pour Donata Levi, ce serait à la suite de l'élaboration de ce projet par Degli Alessandri que le gouvernement français, le 6 octobre 1808, ordonne de suspendre la vente des tableaux, livres, estampes et objets d'art. L'examen

67 - Barbara Cinelli, « Il Camposanto di Pisa e il progetto di Giovanni degli Alessandri per un museo di arte antica italiana », dans C. Baracchini, *op. cit.* note 64, pp. 37-44, ici p. 41.

des possibilités de vente ou de sauvegarde des biens est donc confié à une Commission pour la recherche des ouvrages d'art et de science, présidée par Tommaso Puccini⁶⁸. Dans ce cas, la volonté de sauvegarde des objets issus des églises supprimées participe à un projet de centralisation du patrimoine dans le cadre d'une muséalisation. Cette commission était aussi censée nommer des représentants locaux, mais probablement cela n'a pas été le cas pour Pise⁶⁹. Entretemps, dans la ville, les érudits et les conservateurs entreprennent des initiatives pour faire converger les œuvres au Camposanto monumental, dans un projet toujours stimulé par les suppressions napoléoniennes et respecté par les autorités françaises.

Un exemple à mentionner, témoignant d'une sensibilité accrue pour le patrimoine pisan, est le cas de la tentative d'installation d'une poudrerie dans l'église de San Zeno. Cette proposition suscite d'importantes polémiques parmi le peuple et les autorités ecclésiastiques, non seulement pour les risques élevés d'explosions dans une zone très proche des zones habitées, mais aussi à cause de la profanation du lieu et de la dispersion de son patrimoine artistique engendrée par cette installation. En effet, à cette occasion, par demande du maire à l'*operaio* della Primaziale, l'église est vidée des objets d'art, et ceux-ci sont transportés dans le Camposanto⁷⁰ : il s'agit du premier afflux d'œuvres dans ce lieu, destiné à en recueillir encore en grande quantité.

Par la suite, c'est surtout après les décrets de 1810 que nous pouvons observer des conséquences importantes pour la conservation et la dispersion des œuvres d'art issues des institutions ecclésiastiques. Le décret signé par l'empereur le 13 septembre 1810 ordonne, dans son article premier, la suppression des ordres monastiques et des congrégations régulières féminines et masculines dans les départements de l'Arno, de la Méditerranée et de l'Ombro. Bien que Pise ait pu faire l'expérience des suppressions deux années auparavant, et entamé

68 - D. Levi, *op. cit.* note 65, pp. 88, 89.

69 - *Idem.*

70 - A. Milone, « Non vi era giorno che non acquistassi frammenti bellissimi per la storia delle arti », dans C. Baracchini, *op. cit.* note 64, pp. 45-60, ici p. 53, note 6 ; D. Levi, *op. cit.* note 65, p. 90. A. Milone mentionne une « *Nota di sarcofagi e Altari e altre diverse robe levate nella Chiesa di S. Zeno, e trasportati in Campo Santo e parte nei magazzini del Opera del Duomo* » (AOP, Filza 180, ins. 24 : *Memorie e lettere riguardanti il Campo Santo urbano ed altri oggetti di belle Arti*). D. Barsanti cite le même épisode, concernant la demande d'installation à Pise d'une poudrerie proposée au vice-préfet le 25 janvier 1809. Il reconstruit toutes les étapes du choix du lieu choisi pour la poudrerie parmi les églises et couvents supprimés ou à supprimer. Contrairement aux autres sources bibliographiques, il ne cite pas San Zeno. D. Barsanti, *op. cit.* note 60, pp. 179-181. Sans avoir pu vérifier les sources d'archives, nous nous appuyons sur la version de A. Milone.

ainsi une réorganisation sociale et patrimoniale, les conséquences des décrets de 1810 sont significatives et vont dans plusieurs directions. D'abord, avec la suppression des ordres monastiques et la fermeture de nombreuses églises et couvents, c'est le paysage urbain qui se transforme : les paroisses étant un point d'appui et de référence pour des quartiers entiers, la société elle-même doit s'adapter à ce changement. De plus, avec les fidèles, les moines, frères et sœurs, sont pareillement désorientés : ils avaient souvent passé toute leur vie dans un couvent, et ils se retrouvent à devoir l'abandonner en seulement quinze jours⁷¹. En ce qui concerne les conséquences pour le patrimoine artistique et culturel, nous assistons d'une part au renforcement de l'action de sauvegarde des œuvres, et d'autre part, à une remise en circulation de tableaux et d'objets qui alimente le marché de l'art.

Carlo Lasinio, conservateur du Camposanto de Pise

Ces prémisses nous permettent d'avoir un aperçu de l'état de la gestion et de la conservation du patrimoine à Pise dans les dix premières années du XIX^e siècle, juste avant la visite de Dominique-Vivant Denon, directeur du musée Napoléon. Dans ce paysage patrimonial pisan, fortement bouleversé, un point de repère s'affirme : le Camposanto, confié depuis 1807 à Carlo Lasinio. Nommé conservateur, il veille à la réunion des œuvres anciennes dans le cimetière pisan. Nous essayerons maintenant de résumer les dynamiques de gestion du patrimoine pisan avant l'arrivée de Denon. Cela permettra non seulement de connaître l'action de Lasinio au Camposanto, mais aussi de se familiariser avec les différents protagonistes et interlocuteurs qui prennent part – non sans tensions – à l'élan de la conservation muséale du patrimoine pisan.

Le 6 janvier 1806, Carlo Lasinio visite le Camposanto monumental en compagnie de Giovanni Rosini (1776-1855) : une rencontre, qui bien que fortuite, va marquer la suite de la carrière de Lasinio et l'engager dans une entreprise à laquelle il se dédiera avec toutes ses facultés. L'érudit pisan

71 - D. Barsanti, *op. cit.* note 60, pp. 238-241. Dans ce sens, il est intéressant de remarquer que les autorités françaises invitaient à adopter certaines précautions pour la protection des religieux. Le 4 octobre 1810, le vice-préfet du district pisan écrit au maire Ruschi : « Je fais confiance en votre prudence pour adoucir quand cela est possible le sort de ces religieux, en leur assurant des excellentes dispositions du préfet et les miennes pour leur satisfaire quand cela est possible toutes leurs demandes ». Dans D. Levi, *op. cit.* note 65, p. 85.

Giovanni Rosini était titulaire de la Società Letteraria, une société éditoriale et typographique qui se développait à l'époque, et qui avait déjà eu l'occasion de collaborer à une publication pour Giovanni degli Alessandri, président de l'Académie des Beaux-Arts de Florence⁷². Aux yeux de Rosini, Lasinio est le réalisateur potentiel d'un projet qu'il envisageait depuis un certain temps : la publication des gravures des fresques du Camposanto.

Carlo Lasinio, né d'une famille noble de Trévise le 10 février 1759, avait fréquenté l'Académie des Beaux-Arts de Venise, où il avait pu se spécialiser dans l'art de la gravure sur cuivre. Son activité de graveur s'était poursuivie à Florence, où il habitait depuis 1782, et où Ferdinand III l'avait nommé *maestro* de gravure sur cuivre de l'Académie des Beaux-Arts depuis 1800⁷³. Malgré les années passées au sein de cette institution, Lasinio occupait toujours une position précaire, et la proposition de Rosini s'offrait comme une importante opportunité professionnelle et sociale. De plus, d'un point de vue artistique et patrimonial, l'ambition de cette entreprise était remarquable : il s'agissait de pouvoir garder trace des célèbres peintures qui continuaient de susciter tant d'admiration et de fascination auprès des visiteurs du Camposanto, mais qui se présentaient dans un état de conservation misérable. Dans l'*Album* de ses mémoires (1820), Lasinio décrit ainsi le monument et les fresques :

« Je trouvai le Camposanto dans un état horrible ; tout le monde pouvait, en payant, y rentrer, pour y causer tout déchirement ; tout tombait par terre, et en particulier les peintures de Benozzo qui, en se détachant des murs par l'humidité, tombaient en quantité. Il n'y avait que des scieries, beaucoup de planches sciées, au milieu, bois, chèvres, escaliers, poutres, charpentes, et tout ce qui pouvait servir pour dégager les usines comme lieu de stockage, en appuyant aux murs quand cela était plus pratique. Les faucons, les effraies, les rats, celui-ci était leur refuge en sécurité, et ils salissaient énormément sur les images, parce que en sortissant des poutres les effraies réelles salissaient de fiente blanche calcinée toutes les peintures, que je suis devenu fou pour les nettoyer⁷⁴. »

72 - B. Cinelli, *op. cit.* note 67, p. 37.

73 - Ernesto Lasinio, *Il Camposanto e l'Accademia di Belle Arti di Pisa dal 1806 al 1838 nelle memorie e nelle carte di Carlo Lasinio*, Pise, F. Mariotti, 1923, pp. 8, 9.

74 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, pp. 67-69.

La description se poursuit avec la mention d'autres détails, qui permettent de comprendre la stupeur et la déception de Lasinio au moment de sa visite, ainsi que l'urgence avec laquelle une intervention était souhaitée, qu'il s'agisse d'une restauration des peintures ou de leur gravure afin d'en garder une trace.

Sensible à l'importance historico-artistique et patrimoniale de cette mission de gravure, qui pouvait également répondre à ses ambitions personnelles, Lasinio accepte donc la proposition de Rosini. Le graveur commence son œuvre de dessin et de gravure très rapidement, le 15 janvier 1806, et une des premières reproductions sur cuivre est celle de la fresque du *Triomphe de la mort*⁷⁵. En décembre 1812, après six ans, Lasinio termine et publie son œuvre avec la Società Molini Landi e Rosini. *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa* se compose de quarante planches gravées⁷⁶, et sera republié en 1832 par le fils Gian Paolo. Outre sa noble fin artistique et patrimoniale, l'œuvre est déterminante pour l'émergence d'une association – artistique, intellectuelle et pratique – de Lasinio au Camposanto pisan, qui perdurera pour longtemps et jusqu'à aujourd'hui. En effet, si l'occasion de publier cette œuvre en collaboration avec Rosini était unique, l'installation de Lasinio à Pise provoque son éloignement progressif de l'Académie de Florence, où pourtant il aspirait à poursuivre sa carrière. À l'Académie, pour la chaire de professeur de gravure sur cuivre, Giovanni degli Alessandri et Tommaso Puccini préfèrent le graveur Raffaele Morghen, qui jouissait aussi d'une renommée internationale, à Carlo Lasinio⁷⁷. En revanche, Lasinio, qui se trouve à Pise pour réaliser avec enthousiasme cette entreprise de gravure⁷⁸, se charge également d'une autre responsabilité. L'état lamentable du Camposanto au début du XIX^e siècle, dont nous avons une idée grâce au témoignage de son *Album*, rend toujours plus urgente la sauvegarde du monument pisan : Puccini et Degli Alessandri s'accordent pour demander à Lasinio de prendre soin du monument⁷⁹.

75 - *Ibid.*, p. 65.

76 - Voir Annexes (II), Fig. 3, Fig. 7.

77 - B. Cinelli, *op. cit.* note 67, p. 38.

78 - « Je ne sais pas comment vous remercier pour le soutien que vous avez montré vers moi [...] Vous ne pouvez pas imaginer avec quel engagement je me suis donné à cette entreprise, et comment il me tient au cœur de me rendre honneur. » AAF, 1805-1806, I, 28, Lettre de Lasinio à Degli Alessandri, 31 mars 1806, dans B. Cinelli, *op. cit.* note 67, p. 37.

79 - Claudio Casini, Fulvia Donati, « Il Camposanto come Galleria », dans C. Baracchini, E. Castelnuovo, *Il Camposanto di Pisa*, Turin, Einaudi, 1996, pp. 147-163, ici pp. 150, 151.

Ainsi, le 10 juin 1807, Carlo Lasinio est nommé conservateur du Camposanto de Pise par *motu proprio* de la reine d'Étrurie⁸⁰. Ce choix arrive après sa visite du monument pisan en mai 1807, où la reine aurait affirmé qu'elle « regrettait de trouver un monument si éminent complètement abandonné et ruiné⁸¹ ». Les travaux au Camposanto commencent en 1808⁸², quand Lasinio entreprend deux sortes d'activités principales.

D'une part, il s'attache à l'entretien du monument, de sa structure et de son décor, afin de « le rendre à son éclat primitif⁸³ ». Il commence par interdire l'utilisation des locaux comme scieries et par un profond nettoyage des espaces : après avoir lu sa description de l'état de salissure et de délabrement du Camposanto, nous pouvons comprendre que cette intervention était préliminaire à toute action de rangement ultérieur. De surcroît, avec l'œuvre de reproduction et de gravure des fresques, il s'occupe aussi de la restauration des plus endommagées. Par exemple, c'est le cas des fresques alors attribuées à Benozzo Gozzoli, pour lesquelles il intervient avec « du mortier fort et de l'étope dans les fissures, et en faisant quelques trous où l'enduit s'était gonflé ». Dans ses notes il ajoute : « Avec un gros chiffon dès que la matière sautait je pressais l'enduit au mur et il s'attachait ; bref j'utilisais une grande patience et diligence, qu'au fur et à mesure on ne reconnaît plus ce que c'était⁸⁴. »

D'autre part, Lasinio joue un rôle fondamental pour la collection qui était en train de se constituer au Camposanto : il contribue à la gestion de l'afflux des sculptures et des peintures et à leur réaménagement et leur réorganisation dans les espaces du monument. Cette action de sauvegarde et d'exposition des œuvres au Camposanto pisan procédait d'un projet intellectuel – celui qui depuis quelques dizaines d'années envisageait de le transformer en musée des mémoires locales –, et de circonstances historiques et matérielles, c'est-à-dire la dispersion des biens ecclésiastiques qui faisait suite aux décrets des suppressions napoléoniennes.

C'est probablement après la visite au Camposanto de Tommaso Puccini, alors directeur des Offices et commissaire général pour les Beaux-Arts en Toscane, que Lasinio réalise le potentiel de ce lieu pour y développer un projet de musée. La visite de Puccini en décembre 1809 « fut pour le

80 - AOP, Fondo Lasinio, 891, Carteggio Lasinio, « Decreto di nomina di Carlo Lasinio a conservatore del Camposanto », 10 juin 1807. Voir Annexes (I), 1807-1.

81 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 67.

82 - E. Lasinio, *op. cit.* note 73, p. 11.

83 - *Ibid.*, p. 10.

84 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 71.

Camposanto un important coup de chance⁸⁵ ». D'après les mots de Lasinio, Puccini encourage cette entreprise de réunion et de réaménagement des monuments et des statues « abandonnés et négligés⁸⁶ ».

Néanmoins, le départ du commissaire florentin laisse aussi la trace de quelques inquiétudes, dues au danger d'une possible centralisation des biens artistiques à Florence. Cette possibilité prenait la forme d'une menace dans les mots de Puccini, qui ordonne qu'un vase grec, situé sur la place de la Cathédrale, et exposé aux intempéries, soit sauvegardé à l'intérieur du Camposanto ; à défaut, « il l'aurait demandé pour la Galerie⁸⁷ ». Lors du transfert dans le monument pisan, la foule s'insurge dans des polémiques véhémentes⁸⁸ : cela montre une tension presque paradoxale entre les principes de sauvegarde et d'accessibilité qui encouragent la muséalisation des œuvres, et la valeur identitaire du patrimoine perçu comme public et inamovible.

Les responsabilités confiées à Lasinio par les autorités impériales et florentines, l'urgence d'une intervention efficace pour la sauvegarde des biens artistiques pisans, les pressions dues à la rapidité des bouleversements des suppressions napoléoniennes, posent les prémisses de l'adaptation du Camposanto en musée.

La transformation du Camposanto en galerie

Les premières œuvres de sculpture rejoignent le Camposanto de façon spontanée, sans l'intervention de Lasinio : en 1809, quand l'église de San Zeno est destinée à devenir une poudrerie, les sculptures qu'elle conservait – dont l'autel et la statue de San Zeno – sont transférées au Camposanto⁸⁹. Puis, entre avril 1809 et juillet 1810, Lasinio participe au déplacement des grands sarcophages et des œuvres qui se trouvaient sur les pelouses devant la cathédrale⁹⁰.

Par la suite, avec les suppressions de 1810, le transfert des œuvres de sculpture et de peinture au Camposanto procède d'une réflexion plus vaste sur le patrimoine pisan, et Lasinio intervient concrètement. À la demande du maire Ruschi le

85 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 56.

86 - *Idem.*

87 - « Si on n'enlevait pas des intempéries des saisons le sarcophage de Béatrice et le Vase grec, il l'aurait demandé pour la Galerie ». AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, pp. 56, 57.

88 - « La foule voulait placer lui-même [Puccini, N.D.R.] sur la colonne à la place du vase. » *Ibid.*, pp. 58, 59.

89 - A. Milone, art. cité note 70, p. 53.

90 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, pp. 51, 61.

13 octobre 1810, Lasinio participe aux visites des églises et des couvents dans le but de repérer les œuvres « dignes d'être conservées⁹¹ », en leur assurant ainsi un accès direct aux galeries du Camposanto. La rédaction des inventaires et la sélection des œuvres des églises est faite en étroite collaboration avec ses contemporains érudits et conservateurs. Ainsi, Lasinio et l'érudite pisan Alessandro da Morrona (1741-1821), rédigeant pour le maire Ruschi une première liste des objets d'art conservés dans les couvents supprimés, suivie par un deuxième exemplaire en collaboration avec un responsable communal pisan, Gaetano Mecherini (1768-1844)⁹².

C'est à ce moment que les opérations de sauvegarde et de transfert des œuvres s'intensifient : les collections du Camposanto sont augmentées « des pièces classiques, de la place, des couvents, et de la campagne pisane⁹³ ». Le but étant de montrer l'héritage artistique et culturel laissé par la glorieuse ville de Pise, les œuvres recueillies sont des sculptures et des peintures appartenant au passé artistique pisan, de l'Antiquité à l'époque moderne. Il s'agit des œuvres remises en circulation par les suppressions, provenant des églises et des couvents ; mais ce sont aussi celles appartenant aux monuments de la place de la Cathédrale, ou celles restées jusque-là dans les magasins de l'Opera du Duomo⁹⁴. Certaines œuvres sont d'ailleurs données par les érudits et les collectionneurs pisans, qui contribuent aussi à former une exposition, historique et didactique, de l'héritage local : « tout le monde se faisait le prestige d'offrir, et de donner, le Camposanto s'enrichit d'objets précieux et il fut déclaré par tous musée⁹⁵ ». Dans les souvenirs écrits dans son *Album*, Lasinio affirme que « pas un jour ne passe sans que j'achète des fragments très beaux pour l'histoire de l'art⁹⁶ ».

Pour ce qui est des œuvres de sculpture, les collections d'antiques et celles de l'époque médiévale sont augmentées principalement entre 1810 et 1813, mais l'enrichissement et le rangement des collections sont ensuite poursuivis, jusqu'à la définition d'une physionomie presque définitive de l'accrochage des galeries dans les années 1820-1830.

91 - « Recueillir toutes les médailles, tableaux, bas-reliefs et tous les autres objets d'art que vous verrez dignes d'être conservés qui se trouvent actuellement dans les monastères supprimés avec le décret du 13 septembre dernier. » AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du maire Ruschi à Lasinio, 13 octobre 1810. Voir Annexes (I), 1810-5.

92 - A. Milone, art. cité note 70, p. 46 ; C. Casini, « *'Ultimus morientis et primus resurgentis artis gradus'*. La disposizione delle sculture in Camposanto », dans C. Baracchini, *op. cit.* note 64, pp. 61-72, ici p. 63.

93 - *Idem.*, p. 63 ; D. Levi, *op. cit.* note 65, p. 91.

94 - A. Milone, art. cité note 70, p. 48.

95 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 72.

96 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 74.

La possible reconstitution de la muséographie des sculptures dans le Camposanto a été étudiée au siècle dernier⁹⁷ à partir des inventaires manuscrits, rédigés entre 1810 et 1831⁹⁸. Quoique l'aspiration muséale de l'institution pisane soit en dialogue avec le réaménagement des Offices, et malgré les critères d'accrochage expérimentés à l'échelle européenne, les choix faits pour le rangement des sculptures au Camposanto sont assez traditionnels. L'exposition des œuvres devait servir à montrer la gloire du passé artistique pisan et à la formation des jeunes artistes, des associations thématiques sont alors privilégiées par rapport aux discours chronologiques ou typologiques⁹⁹. Le conservateur du Camposanto préfère donc mettre en place une disposition qui réponde aux critères esthétiques et qui soit pratique, afin d'exploiter au mieux les espaces restreints pour la grande quantité d'œuvres réunies. Ainsi, la structure rectangulaire du Camposanto permet de placer les sarcophages antiques sur les côtés longs des portiques, des deux parts : les plus modestes sous les fenêtres, plus exposés aux intempéries, et les plus richement décorés à côté des fresques, pour servir ensemble de modèles d'étude¹⁰⁰. Les sculptures de l'âge moderne, comme les monuments funèbres, sont plutôt placés sur les côtés courts¹⁰¹. Les œuvres de sculpture, allant de l'Antiquité romaine au XII^e siècle, mais comprenant aussi des précieux fragments et des statues de Nicola et Giovanni Pisano, sont sélectionnées et exposées afin de reconstruire toute la splendeur de la production artistique pisane.

Si les sculptures, sarcophages et épigraphes, sont situées dans les couloirs du Camposanto, les œuvres de peinture, que Lasinio amène également au monument pisan, ne peuvent pas être exposées dans les mêmes conditions de conservation. Les couloirs, qui s'ouvrent par des fenêtres à quatre arcs sur l'extérieur, sont humides et exposés aux vents et aux intempéries. Ainsi, Lasinio décide de placer les peintures dans la chapelle dal Pozzo¹⁰², située au milieu du côté oriental de l'édifice. Archevêque de Pise à la fin du XVI^e siècle, Carlo Antonio dal Pozzo avait fait construire cette chapelle « de forme carrée et d'haute coupole décorée¹⁰³ » et l'avait laissée sous le patronat de sa famille.

97 - C. Casini, *op. cit.* note 92 ; C. Casini, F. Donati, *op. cit.* note 79.

98 - Sur les inventaires : A. Milone, « La raccolta allo specchio », dans C. Baracchini, *op. cit.* note 64, pp. 109-118. F. Donati, « Storia della collezione. Raccolta delle opere antiche », dans Salvatore Settis, *Camposanto monumentale di Pisa. Le Antichità*, vol. II, Modène, Panini, 1984, pp. 9-34.

99 - C. Casini, F. Donati, *op. cit.* note 79, p. 158.

100 - Pour avoir une idée de la structure du Camposanto et de l'aménagement des œuvres dans les galeries, voir Annexes (II), Fig. 3, Fig. 4.

101 - C. Casini, F. Donati, *op. cit.* note 79, pp. 151-157.

102 - Voir Annexes (II), Fig. 1.

103 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 30.

Dans la chapelle dal Pozzo, les peintures que Lasinio décide de sauvegarder et d'exposer peuvent être accrochées dans des conditions plus appropriées. Or, il est important de remarquer que dès le début de cette opération d'exposition de la collection des peintures en 1810, Lasinio et les autorités pisanes, avec lesquelles il collabore, gardent à l'esprit que cette place ne serait que provisoire, dans l'attente d'un local encore plus approprié : « Si dans l'avenir on privilégiera quelque autre local on pourrait alors le préférer, mais pour le moment je n'en saurais trouver un plus adapté que celui-ci¹⁰⁴ ». Le choix du Camposanto et de cette chapelle en particulier était alors dicté aussi par l'urgence de l'opération : ce sont les suppressions de la fin de l'année 1810 qui permettent à Lasinio d'installer au Camposanto des précieuses peintures provenant des églises et des couvents de la ville. S'agissant d'œuvres de l'époque médiévale, leur condition fragile demande une intervention rapide de sauvegarde ; par leur valeur et leur qualité, redécouvertes à l'époque, elles sont non seulement à sauvegarder de la vente, mais aussi à exposer.

La Maestà de Cimabue et Saint François recevant les stigmates de Giotto au Camposanto (1810)

En réalité, les documents d'archives – l'*Album* de Lasinio et sa correspondance – permettent de montrer que, comme c'était le cas pour les sculptures, l'afflux d'œuvres de peinture au Camposanto commence avant les suppressions de 1810, notamment pour ce qui concerne les édifices ecclésiastiques supprimés en 1808 ou encore auparavant. C'est le cas de l'église San Francesco, qui avant la suppression de 1810 avait déjà été concernée par les édits de 1786 de Pierre-Léopold, en raison desquels elle était passée à l'ordre augustinien. Au début de l'année 1810, Lasinio avait pu visiter l'église de San Francesco et celle de San Nicola, comme le témoigne la transcription d'une lettre incluse dans son *Album*. Il s'agit de la lettre du 2 janvier 1810¹⁰⁵, quand,

104 - AOP, Fondo Lasinio, filza 180, n. 24, Memorie e lettere riguardanti il Camposanto, Lettre du maire Ruschi à l'operaio Venturini Galliani, 10 settembre 1810. Voir Annexes (I), 1810-3.

105 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 54. Comme nous l'avons déjà évoqué, Puccini rencontre Lasinio au Camposanto en décembre 1809. La lettre est datée du 2 janvier 1810, et à la fin Lasinio affirme « Vous voilà Monsieur Cav. Commissaire le compte rendu de ce que je vous avais promis ce matin ». Si lors de leur rencontre ils avaient pu parler de ces découvertes des tableaux de Cimabue et Giotto, la visite des deux églises par Lasinio doit avoir eu lieu à la fin 1809.

juste après l'avoir rencontré au Camposanto, Lasinio écrit à Puccini avoir trouvé le tableau du *Saint François recevant les stigmates* du « célèbre Giotto » : « C'est le même dont parle Vasari¹⁰⁶ ! », affirme-t-il. Selon ses mémoires, il devrait l'avoir vu à San Nicola, couvent supprimé par la suite, où il avait été « transporté par miséricorde des frères¹⁰⁷ ». À San Francesco, Lasinio raconte avoir vu le tableau de la *Maestà*¹⁰⁸ de Cimabue : « Quelle sera la main misérable qui enlèvera de cet endroit-là une si belle œuvre de l'Antiquité ?¹⁰⁹ » Il suffit d'attendre quelques mois, jusqu'en juillet 1810, pour que ces tableaux puissent rejoindre aussi le Camposanto.

En effet, le 26 juillet 1810, le maire Ruschi demande à Lasinio un rendez-vous pour le lendemain, afin de visiter ensemble San Francesco pour voir « ces monuments et tableaux qui méritent d'être prélevés et placés au Camposanto¹¹⁰ ». Le prélèvement de la *Maestà* de Cimabue et des tableaux provenant de San Nicola est fait par la suite en collaboration avec l'*operaio* della Primaziale, qui invite Lasinio à chercher les hommes nécessaires pour le transport¹¹¹.

Dans son *Album*, sous le titre « Mémoires sur la réunion des objets d'art », Lasinio énumère quelques transferts d'œuvres d'art à l'été 1810, parmi lesquels :

« Le jour 30 juillet fut enlevé par moi le célèbre Saint François de Giotto, qui se trouvait sous l'orgue et était dans le couvent supprimé de San Francesco ai Ferri dans la sacristie et il fut transporté au Camposanto.
Le jour 2 août fut enlevé par moi de Saint François le très célèbre tableau très grand de Cimabue et l'autel en marbre choisi qui était dans le Chapitre de San Francesco de Tommaso Pisano – voir Vasari – et transportés au Camposanto¹¹². »

106 - *Idem.*

107 - *Idem.*

108 - « Dans celle-ci est représentée la Vierge avec son fils divin, et beaucoup d'anges autour ; concept semblable à la nôtre de S. Maria Novella de Florence, figures de grandeur naturelle, reproduites sur l'or ». *Idem.*

109 - *Idem.*

110 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du maire Ruschi à Lasinio, 26 juillet 1810. Annexes (I), 1810-1.

111 - « Vous pourrez demander au Capo Maestro Luigi Patocchi s'il peut envoyer les hommes suffisants pour retirer de S. Francesco le célèbre tableau de Cimabue, qu'il faut transporter avec toute diligence ». AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Note de l'*operaio* della Primaziale à Lasinio, août 1810. Annexes (I), 1810-1.

112 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 50.

Les deux tableaux semblent donc avoir rejoint le Camposanto pendant le mois d'août, selon la volonté et par l'intervention personnelle de Lasinio. Apparemment, si les dates reportées par ce dernier correspondent aux événements, l'autorisation officielle du maire n'a pas encore été donnée quand il prélève ces deux œuvres des églises supprimées. Dans une lettre datée du 21 mars, le conservateur avait demandé une première fois au maire de « pouvoir extraire quelques pièces de peinture et de sculpture de l'église supprimée et du couvent de San Francesco¹¹³ ». Mais la réponse positive du destinataire n'arrive qu'à la suite d'une deuxième sollicitation¹¹⁴. C'est seulement dans sa lettre du 27 août que le maire Ruschi autorise Lasinio « à choisir dans l'église du couvent supprimé de San Francesco tous les objets d'art tant en peinture qu'en sculpture qu'il croit dignes de leur conservation, et à les faire transporter et placer au Camposanto de Pise¹¹⁵ ». Mais à cette date, si nous nous en tenons strictement aux mots de Lasinio, le transfert du Giotto et du Cimabue avait probablement déjà eu lieu. Dans tous les cas, dans cette lettre le maire encourage l'évaluation et le possible transfert de l'ensemble des biens de l'église supprimée de la part de Lasinio et de la commission avec laquelle il travaillait. Le courrier confirme aussi qu'en 1810, avant le décret de septembre, le transfert des œuvres d'art au Camposanto avait très probablement déjà été réalisé, ou au moins avait été envisagé.

En effet, l'installation des œuvres de San Francesco et San Nicola dans la chapelle dal Pozzo, qui marque le début de son aménagement en « galerie », est concomitant aux décrets de septembre 1810. Quand les premières peintures arrivent au Camposanto en août, elles semblent rester dans un premier temps dans le Salon de l'Opera del Duomo¹¹⁶. Même si au moment de leur découverte dans les églises, d'après ce que Lasinio raconte à Puccini, les tableaux étaient dans de bonnes conditions de conservation¹¹⁷, leur déplacement dans un lieu plus approprié est très

113 - Archivi di Stato di Pisa, Comune E, f.13, dans D. Levi, *op. cit.* note 65, p. 92.

114 - D. Levi, *op. cit.* note 65, p. 92, note 45.

115 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du maire Ruschi à Lasinio, 27 août 1810. Annexes (I), 1810-2.

116 - « [...] que pour la bonne conservation des tableaux pris au couvent, à S. Nicola, qu'il fallait faire attention dans le salon de l'Opera, afin qu'après, avec ceux existant là-bas, on puisse les situer dans un endroit adapté ». *Idem*.

117 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 34. Concernant le *Saint François recevant les stigmates* Lasinio affirme : « L'état dans lequel il se trouve est tout à fait bon » ; la *Maestà* de Cimabue lui paraît « très bien conservée, sauf pour les fentes entre les tableaux mal liés ; que des petites choses ! ».

urgent. C'est surtout le tableau de la *Maestà* de Cimabue, selon Lasinio particulièrement apprécié par les Pisans¹¹⁸, qui bénéficie des attentions de Lasinio et du maire Ruschi :

« [...] en craignant qu'il puisse être sujet à quelque détérioration dans la situation dans laquelle il est à présent. C'est pour cette raison que je vous prie M. Operaio de donner les dispositions nécessaires pour le faire accrocher dans la chapelle dite dal Pozzo au Camposanto sur la paroi la plus sèche et la moins exposée aux dommages du vent marin¹¹⁹ ».

Afin de solliciter l'accord de l'*operaio* della Primaziale pour la concession de la chapelle dal Pozzo, le maire, en suivant probablement les avis de Lasinio, fait appel à la nécessité de sauvegarde de la *Maestà* de Cimabue. Ce n'est pas sans quelques ressentiments que l'*operaio* consentit au désir de Lasinio de « fixer dans ladite chapelle, outre à ce tableau-ci [la *Maestà* de Cimabue, N.D.A.], tous les autres tableaux retirés du couvent supprimé de S. Francesco, et des autres lieux pieux, qui pas encore disposés existent dans d'autres parties de mon Camposanto¹²⁰ ».

L'aménagement de la chapelle dal Pozzo

L'état de la *Maestà* invite les autorités – le maire, le conservateur et l'*operaio* della Primaziale – à réévaluer les conditions de conservation de l'ensemble des peintures transportées et conservées au Camposanto et gardées dans une salle de l'Opera del Duomo. Avec le Giotto et le Cimabue, dans la chapelle dal Pozzo sont ainsi accrochées les œuvres provenant des autres églises et couvents supprimés avant et après 1810. Outre les œuvres provenant de San Francesco, sept peintures « de grandeur variée et d'auteurs différents du Trecento et Quattrocento, tous tableaux sur fond d'or peint¹²¹ »

118 - « Les pisans pour cette œuvre l'ont beaucoup loué, et récompensé [*Maestà* de Cimabue, N.D.A.] ». *Idem*.

119 - AOP, Fondo Lasinio, filza 180, n. 24, Memorie e lettere riguardanti il Camposanto, Lettre du maire Ruschi à l'*operaio* della Primaziale, 10 septembre 1810. Annexes (I), 1810-3.

120 - AOP, Fondo Lasinio, filza 180, n. 24, Memorie e lettere riguardanti il Camposanto, Lettre de l'*operaio* della Primaziale (?) au maire Ruschi, 13 septembre 1810. Annexes (I), 1810-4.

121 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 49.

sont transportées du monastère San Silvestro. Des tableaux proviennent aussi de Santa Marta, comme le *Polyptyque* de Giovanni di Nicola, ou bien des églises de San Domenico, San Giovannino dei Cavalieri, Santa Croce ou San Matteo¹²². Il s'agit principalement de « fonds d'or », de peintures des XIV^e et XV^e siècles, destinées au décor ecclésiastique depuis l'époque médiévale : réunies au Camposanto, ces œuvres permettent de croiser la recherche identitaire de l'héritage artistique pisan avec l'intérêt émergent pour les productions artistiques des « primitifs ».

En effet, un autre groupe important de peintures de « primitifs » est exposé dans la chapelle dal Pozzo : il s'agit de certaines des œuvres faisant partie de l'ancienne collection de Sebastiano Zucchetti. En 1786, le chanoine Zucchetti avait donnée à l'Opera del Duomo, « pour le décor de la patrie et le bénéfice des apprentis peintres¹²³ », cent-trente peintures, réalisées entre la fin du XIII^e et le début du XV^e siècle, provenant pour la plupart des églises pisanes. Depuis, cette collection avait été conservée dans un des locaux du bâtiment de l'Opera. Lors de l'aménagement de la chapelle, ces tableaux de « primitifs » sont en partie transférés avec ceux provenant des églises supprimées¹²⁴.

Les deux groupes sont donc réunis, et à l'arrière de chaque tableau Lasinio fait étaler une couche goudronneuse, « afin que même pas le sirocco ne peut les heurter, d'autant plus que la chapelle est fermée par des verres¹²⁵ ». La protection des œuvres de l'humidité et, plus en général, les conditions de conservation des peintures, représentent donc une préoccupation constante pour le conservateur.

Accrochées en automne 1810, les œuvres de la chapelle dal Pozzo illustrent les origines de la peinture locale, et participent à une reconstitution de plus grande envergure de l'ensemble de l'histoire du patrimoine pisan. Par l'exposition des œuvres issues des églises et de celles de la collection Zucchetti, ce projet de « pinacothèque » répond à la fois à des exigences conservatives, à des raisons identitaires et à des tendances de goût qui, comme nous pourrions le voir, se reflétaient dans la critique historico-artistique.

122 - M. Burresi, A. Caleca, *op. cit.* note 58, pp. 21-90, ici p. 49.

123 - *Ibid.*, p. 43.

124 - Francesca Pupi, « Un museo nel museo: la cappella dal Pozzo », dans D. La Monica, F. Rizzoli, *op. cit.* note 65 pp. 161-174, ici p. 163.

125 - « L'avverto pure che ognuno di questi quadri dalla parte che è più difetosa li fo per didietro incatramare ed essendo la Cappella chiusa, così ne pur il Sirocco non può offenderli, tanto più che la Lanterna è chiusa con vetri ». Archivio di Stato di Pisa, Comune E, b.13, Affari militari e diversi, Lettre de Lasinio au maire Ruschi, 28 novembre 1810, dans F. Pupi, art. cité note 124, p. 165.

*La gestion du Camposanto et du patrimoine pisan :
équilibres fragiles*

Avant de traiter de la mission de Vivant Denon en Italie, il est important de s'attarder sur le réseau dans lequel Lasinio agit et sur les relations qu'il noue avec les différentes autorités pisanes, florentines et françaises. Tout en partageant avec lui l'intérêt de la « muséalisation » du Camposanto, les contemporains de Lasinio ne facilitent pas toujours son action.

Dès son arrivée à Pise en 1807, le graveur de Trévise essaye de s'intégrer aux dynamiques locales qui caractérisent la gestion du patrimoine artistique pisan : dans son *Album*, Lasinio écrit qu'au début il avait pu trouver un soutien pour son projet dans quelques *buoni pisani*¹²⁶. Toutefois, au niveau institutionnel les rapports sont plus compliqués sur plusieurs fronts. Certains n'apprécient pas son action de conversion « muséale » du monument sacré : pour l'archevêque Ranieri Alliata, elle perturbe le déroulement des offices liturgiques¹²⁷. Pour d'autres, c'est sa charge de « conservateur du Camposanto », instituée spécialement pour lui, qui pose problèmes.

En effet, la définition de ses missions et de ses responsabilités est la vraie question épineuse. *L'operaio* della Primaziale Venturini Galliani demande à la reine d'Étrurie, qui a nommé Lasinio par *motu proprio*, d'établir une réglementation de sa charge et de fixer ses missions ; mais quand en 1808 la Toscane devient un territoire de l'Empire la question reste toujours à préciser. La rivalité entre Lasinio et *l'operaio* est donc inévitable, puisque les charges que Lasinio s'attribue concernant la gestion des biens artistiques du Camposanto, et qu'il veut élargir au complexe de la cathédrale, sont celles qui revenaient auparavant à Venturini Galliani¹²⁸. La querelle suscitée par l'installation d'une plaque célébrant le conservateur du Camposanto est

126 - « Je trouvai tout de suite quelqu'un qui m'assista parmi les bons pisans amateurs des Beaux-Arts, et j'en formai une sorte d'Académie de laquelle je tirais pour l'un et pour l'autre un grand bénéfice. Ils furent Ciampi, Fanucci, Telini, Ciappei, Provinciali, Benvenuti, Scorzi ». AOP, Fondo Lasinio, 866, *Album Lasinio*, 1820, p. 72.

127 - AOP, Fondo Lasinio, filza 180, n. 24, *Memorie e lettere riguardanti il Camposanto*, Lettre de l'archevêque Alliata, 31 juillet 1807, dans F. Pupi, art. cité note 124, p. 165.

128 - F. Pupi, « Due istituzioni per un monumento. Il conflitto tra l'Operaio della Primaziale e il Conservatore del Camposanto nella prima metà dell'Ottocento », dans *Municipalia – Tutela e percezione del patrimonio culturale (Pisa)* http://municipalia.sns.it/assets/files/contributi/contributicaricati/francesca_pupi.pdf [30-06-2020].

un exemple illustratif du conflit de compétences entre Lasinio et l'*operaio*. La dernière partie de l'inscription, qui mentionnait pour le conservateur « l'obligation de penser à l'entretien du monument », est ôtée à la demande de l'*operaio*, à qui, selon lui, revenait cette responsabilité¹²⁹.

Ce conflit ne fait que s'accroître au fil du temps, et il engage d'autres savants et responsables pisans et florentins des biens artistiques. En 1812, Giovanni degli Alessandri, qui prend la place de Puccini à la direction de la Commission, constitue une nouvelle *Deputazione sopra i Monumenti di Belle Arti della Prefettura del Mediterraneo*. Pour cette dernière sont nommés, avec Lasinio, Gaetano Mecherini, Sebastiano Ciampi et le chapelain de la Primaziale Ranieri Zucchelli¹³⁰. Le but de la *Deputazione* est de choisir les œuvres des couvents supprimés à sauvegarder : elle contribue à donner corps au projet de Degli Alessandri, qui souhaite fonder un musée dans la ville de Pise. Ce projet muséal avait déjà été mentionné par le Florentin dans une lettre du 2 juin 1811 adressée à Lasinio :

« Mais en réfléchissant, qu'au Camposanto il n'y aura pas la place pour les tableaux, que vous aurez réunis, ni en supposant qu'on veut réduire à galerie des beaux-arts les chapelles, qui y résident, dédiées uniquement aux fonctions religieuses, il me paraît, qu'il sera opportun que vous m'expliquiez si dans l'immédiate contingence du Camposanto il y a un local approprié pour disposer à une gloire majeure de cette ville et à l'instruction des apprentis en beaux-arts¹³¹. »

Or, l'idée de déplacer ces œuvres à un autre endroit ne jouit pas d'une sereine approbation de la part de Lasinio : le conservateur du Camposanto voyait se profiler l'éclatement de l'exposition qu'il était fier d'avoir mise en œuvre dans la chapelle dal Pozzo. Désorienté et impuissant, il s'adresse à l'*operaio* Venturini Galliani – « tout [...] doit être enlevé mais comment et où le placer¹³² ? » – dans l'espoir de pouvoir obtenir le local de l'Opera où les œuvres étaient placées avant d'être aménagées dans la

129 - AOP, filza 180, n. 24, Memorie e lettere riguardanti il Camposanto, Lettre de l'*operaio* della Primaziale à Poschi. Dans C. Casini, *op. cit.* note 79, p. 72, note 7.

130 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre de Degli Alessandri au maire Ruschi, 19 février 1812. Annexes (I), 1812-11.

131 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre de Degli Alessandri à Lasinio, 2 juin 1811. Annexes (I), 1811-5.

132 - AOP, Fondo Lasinio, filza 180, n. 24, Memorie e lettere riguardanti il Camposanto, Lettre de Lasinio à l'*operaio* della Primaziale, 29 juillet 1812. Annexes (I), 1812-49.

chapelle. Bien entendu, l'*operaio* ne satisfait pas sa demande : « le palais de l'Opera est destiné à l'habitation des Operai [...], et une telle concession affecterait trop mes droits¹³³ ».

Dans ce conflit avec l'*operaio* et les membres de la *Deputazione*, Lasinio essaye de faire de l'ambiguïté de sa charge de conservateur, jamais complètement définie, un point de force, en dépassant parfois les limites de ses interventions¹³⁴. Or, pour ses contemporains, cela obtient l'effet contraire. Mecherini lui demande au nom de la *Deputazione* de porter plus de respect¹³⁵, et Degli Alessandri l'invite à s'en tenir à son rôle de « conservateur », pourtant toujours indéfini¹³⁶. Concernant son rapport contrasté avec Da Morrone, Lasinio écrit sur son *Album* que : « la jalousie qui restait consternée et tacite commença à bouger à travers Morrone, et avec le Tempesti de Crespina¹³⁷ ». Avec un grand ressentiment, Lasinio rappelle aussi que dans la deuxième édition de sa *Pisa illustrata*, l'érudit pisan, en parlant de la chapelle dal Pozzo et du Camposanto, n'avait plus fait mention de son entreprise d'aménagement¹³⁸.

De plus, il ne faut pas oublier qu'en 1812 la perception de la figure et de l'activité de Lasinio par ses contemporains pisans était désormais compromise. Alors qu'il affronte la *Deputazione*, Lasinio est aussi l'interlocuteur privilégié des Français, en collaborant à l'envoi des œuvres d'art au musée Napoléon. Malgré les critiques reçues à l'échelle locale, en montant de niveau institutionnel, Lasinio trouve un appui dans les bonnes relations qu'il entretient avec le maire Ruschi et les autorités françaises. Il écrit en effet qu'« il fut une chance, alors que j'œuvrai, que le gouvernement était occupé dans les affaires politiques et qu'il ne s'occupait pas des réclamations qui pouvaient être faites contre mon action énergique¹³⁹ ».

Il est difficile d'établir *a posteriori* si Lasinio aurait préféré poursuivre sa carrière – malgré la concurrence – comme professeur de gravure à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, ou s'il était sincèrement satisfait de

133 - AOP, Fondo Lasinio, filza 180, n. 24, Memorie e lettere riguardanti il Camposanto, Lettre de l'operaio della Primaziale à Lasinio, 31 juillet 1812. Annexes (I), 1812-50.

134 - AOP, Fondo Lasinio, filza 180, n. 24, Memorie e lettere riguardanti il Camposanto, Lettre de Lasinio à l'operaio della Primaziale, 3 août 1812. Annexes (I), 1812-51.

135 - AOP, Fondo Lasinio, 891, Carteggio Lasinio, Lettre de Mecherini à Lasinio, 22 juillet 1812. Annexes (I), 1812-46.

136 - AAF, Affari Diversi, 1810-1819, inserto 47, lettre de Degli Alessandri à Lasinio, 11 août 1812, dans B. Cinelli, *op. cit.* note 67, p. 44, note 34.

137 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 74.

138 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 77.

139 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 72.

sa charge pisane, qu'il exercera jusqu'à sa mort. Le regard que nous pouvons porter sur les sentiments qu'il exprime dans ses lettres doit prendre en compte d'une part son caractère ambitieux et déterminé, et d'autre part le climat de tension que son installation à Pise a généré entre les représentants des différentes institutions. Si entre 1807 et 1812 les dynamiques tendues et conflictuelles avec ses contemporains entravent son action au Camposanto, son rapport avec la France semble lui fournir un soutien même dans les moments de difficulté. Comme nous pourrions le voir, en 1812, il se tourne même vers Vivant Denon pour lui demander de l'aide.

[B] Le voyage de Dominique-Vivant Denon en Italie

Pour comprendre comment le chemin du directeur du musée Napoléon et celui du conservateur du Camposanto pisan se croisent, il est nécessaire de diriger notre analyse sur le contexte historique et patrimonial en deçà des Alpes. À Paris, le directeur du musée Napoléon Dominique-Vivant Denon conçoit un projet d'enrichissement et d'aménagement des collections qui vise à une représentation universelle du déroulement de l'histoire de l'art. Avec les suppressions des couvents de 1810, Denon assiste depuis Paris au risque d'une dispersion d'œuvres d'art, qui, en revanche, auraient pu contribuer à la réalisation de son projet. Son intervention est donc rapide et déterminée : en 1811, il parcourt la péninsule, et une de ses premières étapes est Pise et son Camposanto.

B.1. Le directeur du Louvre

Avec la fin du XVIII^e siècle, nous l'avons vu, se terminait aussi le régime du Directoire. Parmi les priorités du nouveau gouvernement du Premier consul, puis empereur, il est essentiel de rétablir et de consolider la paix, ainsi que de mettre en place une importante politique artistique. Des transformations dans la gestion et l'administration du Muséum central des Arts sont ainsi entreprises : le 19 novembre 1802, Dominique-

Vivant Denon est nommé au poste de directeur général du musée, rebaptisé musée Napoléon¹⁴⁰. Né à Chalon-sur-Saône en 1747 et issu de la petite noblesse bourguignonne, Denon s'insère rapidement dans les cercles parisiens et versaillais grâce à son charme d'amateur érudit et à son talent de graveur et d'écrivain¹⁴¹. Avant d'accompagner l'empereur dans ses différentes entreprises, en France et à l'étranger – rappelons la campagne d'Égypte en 1798 –, Denon a pu réaliser plusieurs voyages, et notamment en Italie. Il découvre, dans un premier temps, le Sud de la péninsule en 1777, en qualité de diplomate, et il se rend ensuite à Venise en 1788. Malgré les difficultés rencontrées après la Révolution, ces voyages sont une première et fondamentale opportunité de satisfaire sa curiosité et d'enrichir ses connaissances sur les traditions, la langue, et surtout le patrimoine artistique, archéologique et monumental de la péninsule. Il s'agit d'une expertise qui s'avère précieuse quand, quelques années plus tard, il parcourt de nouveau l'Italie en qualité de directeur du musée Napoléon.

Dès l'obtention de sa charge au musée, Denon s'engage pour assumer pleinement ses nombreuses tâches. Dans l'exercice de ses fonctions, Denon est entouré d'Athanase Lavallée (1747-1816), secrétaire général, et des conservateurs Visconti, Morel d'Arleux et Dufourny¹⁴² ; tout en gardant une certaine autonomie, ses initiatives sont soumises à l'approbation de Napoléon et du ministre de l'Intérieur.

À partir de 1802, le musée est donc en pleine activité et transformation : les efforts de Denon se concentrent sur le suivi des chantiers architecturaux du palais du Louvre, dans l'attention portée aux artistes de l'époque et à l'organisation des Salons, mais aussi dans l'administration du personnel du musée et des finances. Bien entendu, la gestion des collections est toujours au cœur de toute action du directeur : il s'occupe de l'aménagement des salles, de l'organisation des expositions et de la rédaction des inventaires. De plus, Denon se dédie avec un grand dévouement à l'enrichissement des collections, élément fondamental pour le succès du musée Napoléon. S'il commence

140 - Geneviève Bresc-Bautier, « Dominique-Vivant Denon, premier directeur du Louvre », dans Pierre Rosenberg (dir.), *Dominique Vivant Denon : l'œil de Napoléon*, cat. d'exp., Paris, musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999, pp. 130-145. Voir Annexes (I), Fig. 3, Fig. 4.

141 - Pierre Lelièvre, *Vivant Denon : homme des lumières, « ministre des Arts » de Napoléon*, Paris, Picard, 1933. Voir aussi Jean Chatelain, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris, Perrin, 1973 ; Daniela Gallo, *Les Vies de Dominique-Vivant Denon*, actes du colloque, Paris, musée du Louvre, 8-11 décembre 1999, Paris, La Documentation française, 2001.

142 - G. Bresc-Bautier, *op. cit.* note 140, pp. 130-132.

par suivre le transport des œuvres prélevées à l'étranger par les commissaires français au début du siècle, plus tard, à partir de 1811, il se charge personnellement du repérage et de l'obtention des œuvres qu'il considère comme essentielles pour la concrétisation de son projet muséal.

B.2. La conception du voyage de Denon en Italie

Au sein d'un programme artistique et muséal si strictement lié à la représentation du pouvoir, et avec la nouvelle charge symbolique et politique des œuvres, il est inévitable que les décisions prises pour les collections dépendent aussi du contexte historique et politique. Ainsi, avec le Directoire et avec l'Empire, les succès militaires demeurent le moyen le plus efficace de satisfaire l'ambition de créer, au palais du Louvre, un musée universel. Pendant la direction de Vivant Denon, la tournure des événements et des circonstances politiques semble lui offrir l'occasion de développer le projet scientifique souhaité pour le musée Napoléon. Notamment, pouvoir procéder à des saisies d'œuvres d'art à l'étranger lui permettrait d'enrichir les collections du musée des œuvres des primitifs italiens, nécessaires pour compléter son parcours muséologique.

La définition des missions en Italie

Or, les occasions à saisir pour compléter les collections du musée sont rares : Denon sait qu'il faut agir avec rapidité et organisation. C'est ce qu'il essaye de faire une première fois en 1807 : la reine Marie-Louise d'Étrurie avait quitté Florence le 28 novembre, et, un mois plus tard, Vivant Denon intervient. Il s'adresse directement à l'empereur, en soulignant que : « c'est peut-être la seule occasion d'ajouter à la sublime collection du musée Napoléon huit morceaux de sculpture du premier ordre¹⁴³ ». Dans « l'état des objets que Votre Majesté pourroit faire enlever¹⁴⁴ », Denon semble en partie reprendre les orientations

143 - *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire : correspondance, 1802-1815*, sous la direction de Marie-Anne Dupuy, Isabelle Le Masne de Chermont, Elaine Williamson, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999. Dorénavant : *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon à Napoléon, 28 décembre 1807, N. 1279. Voir Annexes (I), 1807-2.

144 - *Correspondance de Denon*, État des objets à faire enlever dans le royaume d'Étrurie, 28 décembre 1807, AN 68. Voir Annexes (I), 1807-3.

qui avaient été données par le Directoire dans les Instructions de 1799¹⁴⁵ : une attention particulière est portée aux statues de la Tribune, aux vases étrusques, au cabinet des camées et à la collection des dessins. Pour ce qui concerne les tableaux, le Directoire à l'époque avait demandé de transporter à Paris « les peintures des premiers temps des écoles italiennes », et quelques années plus tard Denon reprend ces termes en demandant d'enlever « douze tableaux de la primitive école de Florence¹⁴⁶ ». Entre les deux, en huit ans, certains facteurs ont évolué. Pour Denon, amener à Paris des œuvres de « primitifs » est une action dont la connotation de conquête artistique est surpassée par la contribution à un projet muséologique plus vaste et scientifiquement conçu. L'objectif est désormais pour Denon de « compléter » son illustration du parcours historique et universel de l'art, d'y ajouter « ce qui manque » : les peintres primitifs florentins, « les plus anciens de la restauration des arts en Europe¹⁴⁷ », lui apparaissent comme essentiels.

Cependant, l'occasion toscane de 1807 n'est pas exploitée, et pour encore quatre ans les œuvres primitives sont absentes des salles du musée. La situation évolue seulement à partir de 1810, quand Denon pourra profiter, le premier, d'une deuxième occasion d'enrichir les collections du musée. Encore une fois, ce sont des circonstances politiques et administratives qui offrent à Denon une opportunité à saisir avec son talent.

En 1810 Napoléon impose par décret la suppression des ordres monastiques et des congrégations religieuses dans les trois départements de la péninsule. Nous avons déjà eu l'occasion de parler des conséquences de ces décrets pour le patrimoine artistique et culturel des territoires de l'Empire : la remise en circulation des biens, la dispersion des œuvres sur le marché de l'art, l'urgence de choisir ce qu'il faut sauvegarder. Bien conscientes de ces conséquences, les autorités françaises transmettent aux préfets des départements les ordres nécessaires pour la gestion du patrimoine culturel. Elles impliquent la réunion des œuvres dans des dépôts provisoires, et surtout la rédaction d'inventaires des biens provenant des couvents supprimés. À partir de ces états, en accord avec le ministre de l'Intérieur, Denon doit sélectionner les œuvres à destiner au musée Napoléon. C'est ce qu'il fait pour la ville de Parme, dans le département du Taro : le 28 janvier 1811, après avoir examiné l'état des

145 - Instructions du Directoire aux commissaires en Toscane, 1799. Voir Annexes (I), Doc. 1.

146 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon à Napoléon, 28 décembre 1807, N. 1279 ; État des objets à faire enlever dans le royaume d'Étrurie, 28 décembre 1807, AN 68. Voir Annexes (I), 1807-3.

147 - *Idem*.

tableaux provenant des couvents supprimés, Denon envoie au ministre de l'Intérieur la liste de ceux, au nombre de sept, « qui pourraient convenir à la collection du musée Napoléon¹⁴⁸ ». À cette occasion, il demande aussi au ministre de « donner des ordres afin qu'il lui soit adressé des autres parties de l'Italie des états des objets d'art trouvés dans les couvents supprimés¹⁴⁹ ».

Par contre, ces inventaires ne satisfont pas toujours Denon. L'occasion offerte par la suppression des couvents est à ne pas rater pour l'enrichissement du musée Napoléon, et les indications fournies par les commissaires sur place sont souvent incomplètes, ne mentionnant pas les attributions exactes ou l'état de conservation des œuvres. Le choix, fait de Paris à partir de ces outils, est trop risqué. En avril 1811, Denon examine l'état des tableaux issus des couvents supprimés de la ville de Gênes, rédigé par le peintre Baratta, où apparaissent des œuvres marquées simplement comme « école florentine, bolonaise, flamande et autres¹⁵⁰ ». Cet inventaire étant trop sommaire, Denon propose au ministre de l'Intérieur d'envoyer à Gênes une « personne instruite¹⁵¹ » afin d'examiner les tableaux. Quand en mai 1811, le ministre Montalivet transfère cette demande à l'empereur, la « personne instruite » la plus adaptée est identifiée comme étant Denon lui-même.

Cependant, Napoléon semble manifester quelques réticences. Le 3 juillet, le directeur du musée, avec son talent de diplomate, lui écrit en changeant légèrement les termes et les raisons de son voyage. « Sire, je crois qu'il est utile que je fasse un voyage à Gênes¹⁵² », commence-t-il dans sa lettre. Seulement après lui avoir adressé un rapport sur l'état des travaux des chantiers urbains qui lui sont confiés, Denon lui demande l'autorisation de partir. Il appuie sa demande sur l'explication de trois raisons de son voyage : il s'agirait d'abord de visiter les carrières de granit en Bourgogne, puis de faire dessiner les campagnes de Ligurie qui manquent à la suite des dessins historiques sur les exploits militaires de l'empereur, et enfin de choisir à Gênes, « dans le dépôt des tableaux enlevés dans les couvents supprimés, ceux qui peuvent être utiles au musée¹⁵³ ».

148 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 28 janvier 1811, N. 1979. Voir Annexes (I), 1811-2.

149 - *Idem*.

150 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 26 avril 1811, N. 2073. Voir Annexes (I), 1811-4.

151 - *Idem*.

152 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon à Napoléon, 3 juillet 1811, N. 91. Voir Annexes (I), 1811-8.

153 - *Idem*.

Comme nous pouvons le remarquer, le voyage de Denon de 1811 est d'abord conçu comme un déplacement à Gênes, mais les trois missions qu'il présente à l'empereur s'appliquent pour les autres villes et les autres départements qu'il visitera. En effet, bien qu'il soit cité en dernier, c'est l'urgence de voir et de sélectionner les œuvres des couvents qui est sa priorité, et qui encouragera Denon à poursuivre son voyage dans les autres territoires de la péninsule annexés par la France.

À la recherche de « la seule branche de la peinture qui manque au musée »

Denon part en Italie le 18 août 1811, accompagné par le peintre et dessinateur Benjamin Zix, qui meurt pendant le voyage, le 7 décembre, à Pérouse¹⁵⁴. À son retour à Paris, le 6 janvier 1812, il adresse un rapport à l'empereur¹⁵⁵, en joignant la liste des tableaux sélectionnés de la « primitive école italienne ». Ce témoignage précieux montre l'étendue de sa mission : des mots de Denon, on comprend avec quel dévouement, quel sens des responsabilités, il s'attache passionnément à réaliser les devoirs qui lui avaient été confiés.

La priorité absolue de sa mission, partagée également par les autorités ministérielles, était la recherche des tableaux issus des couvents supprimés. S'agissant de tableaux des « primitifs », leur transfert à Paris était essentiel pour combler les lacunes de la reconstitution de l'histoire de la peinture envisagée dans la Galerie du Louvre. Nous mentionnons ici un long passage de ce rapport, souvent cité de façon fragmentaire, parce qu'il met en évidence l'urgence et la sensibilité avec laquelle Denon avait agi :

« Si le musée Napoléon, Monseigneur, peut obtenir de Votre Excellence que les tableaux dont j'ai l'honneur de lui adresser l'état lui soient envoyés, il n'aura plus rien à désirer ; il se trouvera complété [*sic*] par cette partie historique de l'art qui lui manquait, et il devra à votre administration une collection éminemment intéressante de peintres de la Renaissance des arts en Italie commençant au Cimabue et finissant à Raphaël.

154 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon à l'intendant général, N. 2242-2. Sur Zix : Régis Spiegel, *Dominique Vivant Denon et Benjamin Zix, Acteurs et témoins de l'épopée napoléonienne. 1805-1812*, Paris, l'Harmattan, 2000.

155 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 6 janvier 1812, N. 2249. Voir Annexes (I), 1812-2.

Il fallait, Monseigneur, une circonstance aussi particulière que celle de la suppression des couvents en Italie pour pouvoir former cette suite ; jamais avant cette époque on n'eût pu la faire et jamais, si l'on ne saisît cette occasion, on ne pourra, vu la rareté des peintres sur bois des premiers maîtres, la retrouver. Je prie donc Votre Excellence de peser dans sa sagesse cette observation, et l'invite à profiter de la circonstance favorable qui se présente pour procurer au musée Napoléon, déjà si magnifique, la seule branche de la peinture qui lui manque et que les étrangers amateurs y cherchent vainement¹⁵⁶ ».

La mission de Denon en Italie, qu'il a réalisée avec « zèle et empressement¹⁵⁷ », est donc préparée comme le résultat de plusieurs facteurs : des circonstances historiques et politiques exceptionnelles, un projet muséologique voué à la reconstitution de la progression historique et universelle de l'art, mais aussi le goût de son époque pour les œuvres des primitifs.

Ces facteurs, dictés par des exigences « françaises », étaient prioritaires ; mais il est aussi important de souligner d'autres aspects qui montrent combien la méthode de Denon prenait en compte également des exigences « italiennes ». Il s'agit d'abord de l'inquiétude de Denon concernant le respect des circonstances locales. Cette préoccupation est probablement un héritage des débats sur les saisies réalisées sous le Directoire et sous l'Empire dans les vingt années précédentes. Quand Denon envisage son voyage en Italie, et il en demande l'autorisation à l'empereur, la distinction entre les prélèvements passés et les prélèvements de 1811 est claire. En effet, depuis la première élaboration de son projet d'enrichissement des collections du Louvre par l'obtention d'œuvres italiennes, le directeur estime nécessaire de souligner vis-à-vis de l'empereur qu'il s'agirait d'une action « discrète », sans aucune connotation de « pillage¹⁵⁸ ». Pour l'assurer, il précise les conditions auxquelles ses choix seront soumis. D'une part, il doit s'agir des productions de peintres rares, « inconnus en France¹⁵⁹ », dont le Louvre ne possède aucun exemplaire¹⁶⁰, et qui sont pourtant nécessaires pour la reconstitution des

156 - *Idem.*

157 - *Idem.*

158 - « Sans lui proposer de dépouiller la ville de Florence de ce qui fait son plus riche ornement, sa galerie ». *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon à Napoléon, 28 décembre 1807, N. 1279. Voir Annexes (I), 1807-2 ; « Vous pouvez compter sur ma discrétion ». *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 28 janvier 1811, N. 1979. Voir Annexes (I), 1811-2.

159 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 6 janvier 1812, N. 2249. Voir Annexes (I), 1812-2.

160 - « Je ne demanderai jamais des tableaux de peintres dont nous aurions déjà des

progrès de l'histoire de l'art et pour satisfaire les besoins des visiteurs. Ainsi, agissant « avec réserve¹⁶¹ », une seule œuvre sera sélectionnée pour chaque artiste¹⁶². D'autre part, Denon veut porter une attention particulière au contexte de valorisation et de conservation locale du patrimoine artistique. Il envisage de transférer à Paris uniquement les œuvres « qui se trouvent en double et triple dans les villes¹⁶³ », provenant des couvents supprimés, sans toucher aux galeries publiques¹⁶⁴. Par ailleurs, il souhaite appliquer son jugement concernant les œuvres à conserver également pour envisager la création ou l'enrichissement des musées sur place, qui pourraient servir à l'instruction publique¹⁶⁵.

B.3. L'étape de Denon au Camposanto : « Quelle surprise de le retrouver un musée ! »

Avec ces prémisses et ces exigences, Denon entreprend son voyage vers la péninsule. Après avoir visité les carrières de granit dans l'Auxerrois et être descendus jusqu'à la côte méditerranéenne, Vivant Denon et Benjamin Zix arrivent en septembre 1811 à Savone¹⁶⁶, première étape italienne et première mise à exécution de leur mission artistique.

Ils voyagent ensuite vers Gênes, Chiavari, Levanto et La Spezia, puis suivent la côte jusqu'en Toscane. Là, ils s'arrêtent à Carrare, à Pise et à

productions », *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 28 janvier 1811, N. 1979. Voir Annexes (I), 1811-2.

161 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 6 janvier 1812, N. 2249. Voir Annexes (I), 1812-2.

162 - *Idem*.

163 - « Elle ne privera point l'Italie puisque je n'ai rien pris dans les collections, et que tous les tableaux que j'ai indiqués se trouvent en double et triple dans les villes », *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon à Napoléon, 3 juillet 1811, N. 91. Voir Annexes (I), 1811-8.

164 - « Dans ce choix, je n'ai marqué aucun tableau magnifique de la galerie de Florence, ce sont tous tableaux extraits des couvents ». *Idem*.

165 - « Mon but étant de trouver des ouvrages de quelques maîtres fort rares et non de dépouiller les villes de tous les tableaux qu'elles possèdent et qui peuvent servir à l'instruction publique », *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 28 janvier 1811, N. 1979. Voir Annexes (I), 1811-2 ; « Le ministre de l'Intérieur désire que j'aille ou que j'envoie à Gênes pour choisir, dans le dépôt des tableaux enlevés dans les couvents supprimés, ceux qui peuvent être utiles au musée, et faire du reste un musée pour Gênes », *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon à Napoléon, 3 juillet 1811, N. 91. Voir Annexes (I), 1811-8.

166 - M.-L. Blumer, *op. cit.* note 7.

Florence. Un nouvel ordre leur demande de prolonger le parcours jusqu'à Rome, pour rejoindre ensuite l'Ombrie, en visitant Spolète, Foligno, Assise et Pérouse. De cette dernière, après la mort de Zix, Denon repart seul pour rentrer vers la France, en passant par Florence, Parme et Milan¹⁶⁷.

Chaque ville, chaque département, avec son propre contexte historique et patrimonial, représente une occasion différente pour Vivant Denon de chercher les tableaux utiles au musée Napoléon. Il est aussi important de rappeler que, avant et pendant son voyage en Italie, Denon peut préparer ses visites grâce aux inventaires des biens provenant des couvents supprimés, rédigés sur place sous demande du ministre français et des préfets des départements. Dans ce sens, nous concentrerons maintenant notre analyse sur le cas pisan, où la gestion administrative du patrimoine des couvents supprimés au département de la Méditerranée arrive à demander l'intervention de Denon.

Le séjour de Vivant Denon à Pise : exigences et rencontres

Nous l'avons vu, les suppressions des couvents avaient touché Pise depuis 1808, et le décret de 1810 avait provoqué la fermeture d'autres institutions religieuses. Face à la dispersion rapide du patrimoine ecclésiastique, les autorités françaises et pisanes s'étaient inquiétées. Ainsi, le ministre de l'Intérieur avait communiqué au préfet de la Méditerranée Goyon la décision impériale d'exclure de la vente « les tableaux et autres objets précieux de l'origine des arts¹⁶⁸ » provenant des monastères supprimés, afin de les soumettre à l'Académie pour décider de leur conservation.

À la suite de cette mesure, au département de la Méditerranée, comme dans les autres, le gouvernement français demande de rédiger un état des objets d'art conservés dans les édifices religieux supprimés. Cet état, auquel avaient contribué les experts de l'Académie des Beaux-Arts et les commissaires toscans, est ensuite envoyé par le préfet au ministre des Finances. Ce dernier le transmet à Paris, au ministre de l'Intérieur, le 5 juin 1811¹⁶⁹ : Vivant Denon n'était pas encore parti pour l'Italie. L'« État des bibliothèques, tableaux, buffets d'orgues et autres objets provenant des couvens supprimés [...] », qui porte la date du

167 - *Idem.*

168 - ANP, F/17/1089, f. 27, Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de la Méditerranée, 22 décembre 1810. Voir Annexes (I), 1810-6.

169 - ANP, F/17/1089, Rapport du ministre des Finances au ministre de l'Intérieur, 5 juin 1811. Voir Annexes (I), 1811-7.

15 avril 1811, énumère plusieurs localités du département. Trois couvents pisans apparaissent : celui des capucins, des carmes et de la Sainte-Croix, mais seulement leurs « bibliothèques contenant différents ouvrages » sont mentionnées parmi les objets non vendus. En effet, à Pise les actions de sélection, de déplacement, de sauvegarde ou de vente des tableaux, en 1811, avaient déjà été entreprises. Des tableaux sont repérés dans les couvents d'autres villes comme San Miniato et Volterra :

« Si l'on en juge l'appréciation qui en a été faite la vente serait peu profitable au trésor impérial [...] les tableaux sont évalués à peu près vingt centimes pièce. Il peut paraître étonnant que dans un pays où le goût des arts est si prononcé il se trouve des tableaux d'aussi mince valeur. Je crois qu'avant de les vendre il est préférable de les réserver jusqu'à ce que le gouvernement ait pu envoyer quelqu'un pour s'assurer de leur mérite¹⁷⁰. »

Bien qu'ils paraissent moins rentables, selon le ministre des Finances les tableaux mériteraient l'évaluation d'un expert. Quand cette mission est confiée par le ministre de l'Intérieur à Vivant Denon¹⁷¹, le directeur du musée est déjà parti pour son voyage en Italie. Il peut ainsi prévoir cette étape toscane pour évaluer les tableaux et « indiquer le meilleur usage qui peut en être fait¹⁷² ».

Ainsi, Vivant Denon arrive à Pise le 13 octobre 1811, après avoir visité les carrières de marbre de Carrare. Il semble y rester seulement trois jours, jusqu'au 16 octobre¹⁷³, avant de faire étape à Florence, qu'il avait pourtant déjà eu l'occasion de visiter. Après sa visite à Pise et à Florence, il écrit de cette dernière ville une lettre au ministre de l'Intérieur : « J'ai trouvé à Pise et à Florence, monsieur le comte, des tableaux très précieux, mais dans cette dernière ville on en a d'après vos ordres déjà disposés en faveur de l'Académie¹⁷⁴ ».

Les deux villes partagent un patrimoine artistique fascinant aux yeux de Denon, mais elles diffèrent par rapport au développement d'institutions vouées à la conservation du patrimoine. À Pise comme à Florence, Denon

170 - *Idem.*

171 - ANP, F/21/571, Musée du Louvre, Mission de Denon en Italie, dr. 3, Lettre du ministre de l'Intérieur à Denon, 29 août 1811. Annexes (I), 1811-11.

172 - ANP, F/17/1089, Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de Livourne, 29 août 1811. Annexes (I), 1811-10.

173 - Le 28 octobre, il écrit de Florence : « Depuis 12 jours j'attends à Florence réponse à une lettre ». *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 28 octobre 1811, N. 2233-2. Voir Annexes (I), 1811-12.

174 - *Idem.*

semble concentrer en premier son attention sur les tableaux issus des couvents supprimés¹⁷⁵, qui avaient été réunis dans des dépôts. Les œuvres de Florence, au dépôt de Saint-Marc, étaient destinées à l'Académie ; celles de Pise, nous l'avons vu, étaient exposées au Camposanto, et ne seront destinées à l'Académie des Beaux-Arts de la ville que quelques années plus tard. Apparemment, avant de visiter les deux villes toscanes, Denon ne disposait pas d'inventaires indiquant les œuvres extraites et réunies. Pour Pise, il avait certainement reçu l'« État des bibliothèques, tableaux et buffets d'orgues » envoyé par le ministre de l'Intérieur, mais qui ne faisait aucune mention des tableaux du Camposanto.

C'est donc grâce à l'accompagnement des autorités locales et à la rencontre des érudits toscans que Vivant Denon peut mieux orienter ses recherches et ses observations sur place. D'après la lettre qu'il envoie le 28 octobre 1811 au ministre, Degli Alessandri revêt ce rôle de guide à Florence, en lui faisant visiter le dépôt de Saint-Marc, qui « se compose d'environ 1 000 articles, [...] mais trop faibles pour entrer dans les collections¹⁷⁶ ». L'équivalent pisan de Degli Alessandri est Carlo Lasinio, que Denon ne cite pas dans cette même lettre au ministre, où il semble concentrer son attention plutôt sur Florence.

Néanmoins, nous avons quelques informations concernant la rencontre de Vivant Denon avec les responsables et les connaisseurs du patrimoine pisan dans le Rapport sur la mission en Italie adressé à l'empereur en janvier 1812 : « Il s'est concerté avec le maire de Pise, et plusieurs citoyens de cette ville très instruits pour la conservation des monuments de cette ville¹⁷⁷ ». Parmi ces citoyens, il y a sans doute Carlo Lasinio, qui dans son *Album* nomme également d'autres individus présents au moment de la visite du Camposanto par le directeur du Louvre.

« Le chevalier Denon, inspecteur général des Musées avec son secrétaire M. Lavallée, et un dessinateur allemand, vint au Camposanto au mois de [...] – l'année – [...] – et dit en ma présence au maire Ruschi et au M. Morrona à l'Operaio et aux autres messieurs venus pour lui faire la cour, ces mots précis : “Cela fait vingt ans que j'ai vu cet ouvrage insigne et je déplorais depuis lors de sa ruine ; maintenant en faisant retour en Italie ma

175 - « J'ai l'honneur de vous faire observer, Monseigneur, que dans ce choix, je n'ai marqué aucun tableau magnifique de la galerie de Florence, ce sont tous tableaux extraits des couvents ». *Idem*.

176 - *Idem*.

177 - ANP AF/IV/1050, Rapport de Denon à l'empereur sur sa mission en Italie, 6 janvier 1812. Voir Annexes (I), 1812-1.

première pensée était celle de le revoir, et je déplorais de le revoir presque péri ; et quelle surprise de le revoir, messieurs, de le retrouver un musée ? L'on doit tout à M. Lasinio¹⁷⁸ ! » »

Pour Lasinio, le récit de la rencontre avec Vivant Denon à Pise est l'occasion de se rappeler aussi de l'approbation du directeur du musée Napoléon envers son œuvre pour le Camposanto, vis-à-vis des autres responsables locaux avec lesquels il était dans une relation de forte tension. Cette rencontre pisane marque le début d'une relation professionnelle et personnelle que Denon et Lasinio développeront dans les années à venir, indispensable pour favoriser le transfert des peintures au musée du Louvre.

Au Camposanto : la visite surprenante de la chapelle dal Pozzo

Denon visite le Camposanto pisan accompagné, entre autres, du maire Ruschi, de Lasinio, de Da Morrone et de l'*operaio* della Primaziale. Quel était l'état du Camposanto à son arrivée en 1811 et quelles œuvres peut-il observer à la chapelle dal Pozzo ? Aucun témoignage graphique de l'exposition des peintures dans la chapelle n'est conservé, mais des descriptions et des inventaires donnent une idée des tableaux qui avaient été apportés au Camposanto.

D'abord, l'exemple de l'inventaire de la collection Zucchetti, dont les peintures des primitifs avaient rejoint l'Opera del Duomo après le don de 1796¹⁷⁹. Ensuite, aux archives de l'Opera della Primaziale, est conservée une *Nota dei quadri in tavola e in tela che furono riuniti in Camposanto*¹⁸⁰..., à partir de laquelle Francesca Pupi a proposé une reconstitution de l'accrochage de la chapelle dal Pozzo dans son état de 1816¹⁸¹, après les saisies de

178 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 66.

179 - Selon ce qui est indiqué dans M. Burrelli, *op. cit.* note 58, p. 28, note 20 : l'inventaire de la collection Zucchetti est conservé en plusieurs exemplaires et dans des rédactions différentes, dont une aux Archivi di Stato di Pisa, ASP, Comune D, 236. Une copie dactylographiée se conserve aux Archives du Museo San Matteo de Pise, filza "Carte diverse", ins. L I.

180 - « Nota dei quadri in tavola e in tela che furono riuniti in Camposanto di Pisa il dì - 7mbre 1810 e precisamente nella Cappella detta del Pozzo dall'attuale Sig. Conservatore Carlo Lasinio, di proprietà della Comune di detta città, e de' conventi soppressi ecc., come da documenti e ricevute si può verificare ». AOP, Fondo Lasinio, filza 180, n. 24, Memorie e lettere riguardanti il Camposanto, 1 octobre 1816. Cet inventaire a été publié par Ernesto Lasinio, *op. cit.* note 73, pp. 45-62. Il a aussi été transcrit par F. Pupi, art. cité note 124, pp. 167-173. Voir Annexes (I), Doc. 5.

181 - F. Pupi, art. cité note 124, *Tavola*.

Vivant Denon. Ce document, rédigé en 1816 mais repris en 1833 après le transfert de certaines œuvres à l'Académie des Beaux-Arts, est particulièrement précieux parce qu'il mentionne les différentes origines des peintures réunies au Camposanto. Cette attention aux provenances des œuvres ne se reflète pas dans la perception globale de l'action de Lasinio, qui ne s'interrogeait pas, ni lors des prélèvements ni dans l'accrochage, sur l'inévitable décontextualisation des œuvres – en sculpture comme en peinture. De plus, pour les années qui nous intéressent, une *Nota dei quadri in tavola e in tela levati secondo gli ordini del Sig. Maire di Pisa*¹⁸²... a été rédigée en 1810 et permet de savoir quels tableaux étaient visibles pour Denon en 1811. Enfin, une description de la chapelle dal Pozzo est faite dans les mêmes années par Da Morrona dans la deuxième édition de son ouvrage *Pisa illustrata*¹⁸³, sans pourtant que toutes les œuvres exposées soient citées précisément.

D'après la *Nota dei quadri*... rédigée en 1810, il y avait dans la chapelle dal Pozzo soixante-huit œuvres d'art¹⁸⁴, disposées sur plusieurs rangées. Lors de sa visite de 1811, nous pouvons imaginer que Denon, en rentrant, peut tout de suite voir la *Maestà* de Cimabue, que Da Morrona décrit sur la paroi de droite¹⁸⁵. Le tableau de très grande dimension est accompagné par le retable des *Stigmates de saint François* de Giotto : les deux, originellement placés dans l'église de San Francesco, avaient été transportés en 1810 par Lasinio.

Parmi les autres œuvres, il est important de remarquer que Denon peut observer également des tableaux très anciens, comme le retable avec le Christ, la Vierge et trois saints provenant de San Silvestro, la *Déposition de la croix* de Enrico da Tedice provenant de l'église de San Bernardino, et la Croix de San Matteo, datés du XIII^e siècle. Ce dernier *Crucifix*, œuvre très rare mentionnée également par Da Morrona¹⁸⁶, pouvait bien illustrer les origines de la peinture locale aux yeux de Denon. Toutefois, comme nous pourrions le voir, il ne choisira pas ces œuvres plus anciennes.

182 - « Nota dei quadri in tavola e in tela levati secondo gli ordini del Sig. Maire di Pisa dai conventi soppressi di questa città e trasportati nel Campo Santo Patrio nell'anno 1810 per conservarsi nelle cappelle del medesimo... compilata da Carlo Lasinio ». Ce document manuscrit se trouve aux Archives du Museo San Matteo, filza « Carte diverse », ins L, II. Ce fond n'a pas pu être consulté dans le cadre de cette recherche en raison de la fermeture actuelle des Archives.

183 - Alessandro da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, 3 vol., Livourne, Giovanni Marengi, 1812.

184 - M. Burrelli, A. Caleca, *op. cit.* note 58, pp. 21-90, ici p. 49.

185 - A. da Morrona, *op. cit.* note 183, vol. II, p. 231.

186 - *Ibid.*, p. 233.

Le directeur du Louvre, qui était particulièrement attentif à la sélection d'œuvres documentées et d'attribution certaine, peut également trouver des œuvres signées. Dans ce sens, outre le retable de Giotto, Lasinio avait accroché dans la chapelle une Vierge à l'Enfant, dite *Madonna dei Mercanti*, provenant de San Giovannino dei Cavalieri et signée par Barnaba da Modena. Le grand polyptyque provenant de Santa Marta signé par Giovanni de Nicola, la *Madone* de Gera, et un des deux tableaux de Zanobi Machiavelli provenant de Santa Croce in Fossabanda étaient les autres œuvres signées exposées au Camposanto¹⁸⁷.

Enfin, il faudrait également rappeler que dans la chapelle dal Pozzo étaient présentes des peintures particulièrement représentatives des meilleurs maîtres de la production picturale médiévale de Pise et de la région toscane : leurs auteurs sont connus par Denon, qui, comme nous pourrions le voir, choisira des tableaux de leur main. Par exemple, la *Sant'Anna Metterza* de Benozzo Gozzoli provenant de Santa Marta, des œuvres de Turino Vanni, non seulement de la collection Zucchetti mais aussi issues de l'église San Domenico¹⁸⁸, et un tableau du Sodoma avec les *Saints Benedetto e Scolastica*, de l'église San Bernardino.

Ainsi, nous avons une idée des œuvres de peinture que Denon a évaluées au Camposanto, parmi lesquelles il a choisi les pièces à faire transférer à Paris¹⁸⁹ : des œuvres représentatives de la peinture du XIII^e au XVI^e siècle à Pise, provenant directement des édifices de culte supprimés, et qui étaient lentement en train d'acquérir une certaine valeur historico-artistique à l'échelle locale et internationale.

Dans le *Rapport* de janvier 1812, il est reporté qu'« à Pise, il a trouvé des objets de la plus grande rareté qui sont à disposition du gouvernement¹⁹⁰ ». Admirer ces précieuses peintures de primitifs a sans doute été une surprise pour Denon, qui, d'après les témoignages documentaires, n'avait pas une connaissance directe de l'ampleur de l'action de Lasinio pour la conservation du patrimoine local.

187 - *Ibid.*, pp. 232-234.

188 - Il s'agissait des tableaux de *Deux Saints* (INV 1616-246), *Deux Saintes* (INV 1618-248).

189 - Cependant, sans avoir pu consulter la *Nota* de 1810, il n'a pas été possible de proposer une reconstitution de l'accrochage de la chapelle dal Pozzo à cette date, ce qui serait très intéressant de pouvoir approfondir dans des recherches futures.

190 - ANP, AF/IV/1050, Rapport de Denon à l'empereur sur sa mission en Italie, 6 janvier 1812. Voir Annexes (I), 1812-1.

La suite immédiate de son voyage a été plus conventionnelle : Denon fait étape à San Miniato et à Fucecchio, mais il semble n'y trouver rien d'intéressant et il ne mentionne pas ces arrêts dans son Rapport. Dans ces villages, il doit évaluer les œuvres issues des couvents supprimés selon la demande du ministre de l'Intérieur, qui lui avait envoyé l'État des bibliothèques et des tableaux. Or, Denon ne peut pas se rendre dans certains dépôts et églises, qui étaient fermés au moment de sa visite¹⁹¹. Même si les tableaux qu'il parvient à voir sont considérés de trop basse valeur pour être désignés pour Paris, des documents conservés permettent de comprendre comment il travaillait. À partir de l'« État des bibliothèques et des tableaux », il semble avoir pu faire une liste des couvents, qu'il marquait avec les mots « vu » et « rien », avec la valeur estimée en francs pour les biens de chaque église. L'ajout direct de commentaires sur les États envoyés par le gouvernement à Denon semble être un des procédés employés pendant sa mission. Dans le Rapport de 1812, il fournira au ministre de l'Intérieur « les divers états de tableaux qu'elle a eu la bonté de m'envoyer à Gênes », en déclarant : « j'ai accompagné ces états de notes qui pourront éclairer V. E. sur la destination à donner à ces tableaux¹⁹² ».

Un document pareil n'est pas conservé pour la chapelle dal Pozzo. Au Camposanto, la rencontre de Denon avec les érudits locaux et avec l'œuvre des maîtres médiévaux pisans a probablement été moins institutionnelle, non pas dictée par le ministre de l'Intérieur pour des exigences économiques, mais plutôt encouragée par ses connaissances et ses orientations de goût dans un but muséologique. Dans sa mission en Italie et dans son étape pisane, Denon équilibre donc les devoirs de l'émissaire du gouvernement avec les désirs du directeur du Louvre.

Ensuite, après Pise, Denon doit renoncer à ses espoirs de « voir les peintures de plusieurs peintres célèbres de l'école de Sienne¹⁹³ », pour suivre le vouloir du gouvernement qui lui avait demandé de voyager vers le département du Trasimène, où les biens des couvents venaient de devenir propriété de la Couronne. Le manque des œuvres de l'école siennoise est profondément regretté par Denon, car il l'empêche de donner entièrement corps à son projet de reconstruire une histoire de l'art universelle dans les salles du musée Napoléon : c'est à Pise qu'il essayera de combler cette absence.

191 - ANP, F/17/1089, Mesures relatives à la conservation des monuments à Pise, f. 180.

192 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 6 janvier 1812, N. 2249. Voir Annexes (I), 1812-2.

193 - *Idem*.

[C] Le départ des œuvres de Pise

Nous avons illustré les deux contextes : le milieu pisan où évolue l'action de Lasinio, de sauvegarde et d'exposition des œuvres au Camposanto, et le projet muséologique parisien qui encourage Vivant Denon à partir pour l'Italie afin d'obtenir des peintures de primitifs. Nous pouvons maintenant entreprendre la reconstitution des diverses étapes et démarches qui ont permis l'envoi des dix œuvres de Pise à Paris. Grâce à l'analyse des sources primaires, nous verrons que les saisies des œuvres pisanes ont impliqué plusieurs personnalités italiennes et françaises, qui arrivent à s'accorder sur le choix des œuvres et les mesures à prendre pour l'expédition des caisses. Carlo Lasinio s'engage avec réactivité et efficacité dans cette entreprise ; si cela contribue à instaurer un rapport de confiance avec Denon, sur le territoire pisan, il est soumis aux âpres critiques de ses contemporains.

C.1. Le choix des œuvres et l'organisation des prélèvements

Les listes des œuvres demandées à Pise : une faute, un changement, un ajout

Après son retour à Paris, le 6 janvier 1812 Vivant Denon envoie au ministre de l'Intérieur la liste des tableaux de Pise qu'il souhaite obtenir pour le musée Napoléon¹⁹⁴. Le travail exhaustif de Denon, et le digne but de ses demandes parviennent à convaincre le ministre de l'Intérieur. Le 4 février, Montalivet envoie alors au préfet de la Méditerranée la demande officielle de prélèvement et de transport des œuvres de Pise¹⁹⁵. Ensuite, le

194 - ANP, AF/IV/1050, Rapport de Denon à l'empereur sur sa mission en Italie, 6 janvier 1812. Voir Annexes (I), 1812-1.

195 - ANP, F/21/571, Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de la Méditerranée,

20 février 1812 le préfet de la Méditerranée accuse bonne réception¹⁹⁶ de la demande du ministre français et transfère celle-ci à Lasinio¹⁹⁷, conservateur du Camposanto. Entre les deux listes, celle de janvier et celle de février, il n'y a pas de différences. En revanche, il est possible de repérer des changements entre le choix fait à l'origine par Vivant Denon et les œuvres qui arriveront au musée du Louvre.

En effet, parmi les œuvres demandées par Denon nous retrouvons aux deux premières places les grands retables de Giotto et de Cimabue, dont nous connaissons l'histoire du transport au Camposanto depuis l'église de San Francesco. Le directeur du Louvre souligne la présence de la signature pour le premier et la valeur extrêmement basse, de 5 francs, attribuée au deuxième¹⁹⁸. Ensuite, il désigne les tableaux avec « La Vierge, sainte Anne et Jésus par le Benozzo » et « La Vierge et 4 saints par Taddeo Bartoli ». Toujours dans son Rapport et également dans la liste transmise par le ministre Montalivet, il est ensuite mentionné un tableau de « La Vierge, Jésus et des anges par Trasini de Pise », à la place duquel sera encaissé pour Paris un tableau avec le même sujet de Turino Vanni. Nous signalons qu'il s'agit très probablement d'une erreur de la part de Denon, qui pourrait avoir confondu les deux grands maîtres primitifs pisans. En effet, du moins selon l'Inventaire de 1810, il n'y avait pas, au Camposanto, de tableau avec le même sujet peint par Francesco Traini. Une erreur mineure concerne également le tableau du « Saint Benoît », attribué par Denon à Andrea del Castello mais repris par le ministre avec son vrai nom Andrea del Castagno. Les deux derniers tableaux demandés sont « la Mort d'un saint par Orcagna » et « le Couronnement de la Vierge par Machiavelli ». Enfin, une seule sculpture est ajoutée à la liste : le bas-relief de « la Vierge et l'Enfant Jésus » par Giovanni Pisano.

Depuis la première annonce de cette liste de huit tableaux, une œuvre, la *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* de Benozzo Gozzoli, est destinée à être remplacée. Dans son Rapport à Montalivet, Denon écrit que « si, à la place du tableau indiqué, on pouvoit avoir un petit tableau du même artiste placé à l'un des piliers du dôme, ce choix seroit préférable et l'on auroit à

4 février 1812. Nous signalons un exemplaire aussi à AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi. Voir Annexes (I), 1812-9.

196 - ANP, F/21/571, Lettre du préfet de la Méditerranée au ministre de l'Intérieur, 20 février 1812. Voir Annexes (I), 1812-12.

197 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du préfet de la Méditerranée à Lasinio, 20 février 1812. Voir Annexes (I), 1812-13.

198 - ANP, AF/IV/1050, dr. 8, Liste des tableaux de la primitive école italienne, de Denon à Napoléon, 6 janvier 1812. Voir Annexes (I), 1812-3.

Paris une juste idée du talent de ce grand peintre¹⁹⁹ ». Ainsi Denon demande, et obtiendra par la suite, un tableau qui n'a pas été transféré d'un couvent supprimé au Camposanto comme les autres, mais qui au contraire se trouve dans l'église principale de la ville de Pise, la cathédrale. Il s'agit du *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*, « un tableau de 4 pieds carrés environ [...] qui se trouve placé à contre-jour sur un des pilastres du Dôme²⁰⁰ ». Denon avait demandé l'échange entre ces deux tableaux de Benozzo depuis sa première communication au ministre en janvier 1812 : cela pourrait impliquer l'existence d'une liste précédente dans laquelle ce changement était absent, mais aucun témoignage n'est conservé. Plus probablement, Denon avait réfléchi à cette modification très rapidement pendant ou après sa visite à Pise, mais il était aussi conscient des difficultés que le prélèvement du tableau directement de la cathédrale aurait posées.

Ainsi, tout en l'indiquant sur la liste transmise à Pise en février, Denon sollicite une intervention directe du ministre au mois d'août afin que le transfert du *Saint Thomas d'Aquin* de Gozzoli soit approuvé et effectivement réalisé. Parmi les raisons évoquées, Denon fait appel à la renommée et à la qualité artistique de ce maître²⁰¹, mais aussi à l'unicité de cette rare occasion car, « ce peintre n'ayant presque peint qu'à fresque, il existe fort peu de ses tableaux soit sur toile soit sur bois²⁰² ». De plus, « l'abandon de ce tableau ne pourra être une privation pour la ville de Pise puisqu'elle possède, si l'on peut s'exprimer ainsi, un demi arpent d'ouvrages de ce grand peintre²⁰³ ». Ce dernier facteur apparaît essentiel pour obtenir l'accord du ministre à la demande du tableau, ainsi que la proposition de Denon de le substituer à un exemplaire provenant d'un monastère supprimé. Cela montre encore une fois, et dans un cas spécifique, une certaine sensibilité de la part des autorités françaises au rapport de la communauté locale à son patrimoine culturel. L'ordre d'échanger ce tableau est ensuite donné au préfet de la Méditerranée, et transmis à Lasinio le 21 septembre²⁰⁴.

199 - *Idem.*

200 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 29 août 1812, N. 2556. Voir Annexes (I), 1812-54.

201 - « Ce petit tableau, bien conservé, donnerait une idée de son genre de composition et de sa manière de peindre. Il serait de plus pour le musée d'un prix inestimable en ce qu'il continuerait la série des anciens maîtres au nombre desquels le Benozzo peut être cité comme un des plus célèbres ». *Idem.*

202 - *Idem.*

203 - *Idem.*

204 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du préfet de la Méditerranée à Lasinio, 21 septembre 1812. Voir Annexes (I), 1812-60.

Le cas du tableau de Gozzoli n'est pas le seul changement de programme dans les opérations de prélèvement d'œuvres d'art à Pise. Une peinture, le *Sacrifice d'Abraham* de Antonio Bazzi, dit le Sodoma, n'était pas présente sur la liste des tableaux requis par Denon, et elle est demandée seulement dans un deuxième temps. Comme le *Saint Thomas d'Aquin*, cette œuvre n'était pas au Camposanto, mais dans la cathédrale ; comme pour l'œuvre de Gozzoli, l'enlèvement de celle de Sodoma fait l'objet d'une attention particulière de la part des autorités françaises.

En effet, le *Sacrifice d'Abraham* est remplacé sur place par une copie « également conforme à l'original et de la même proportion » réalisée par un des pensionnaires de l'École française à Rome. Le directeur, M. Lethière, choisit le peintre Guillemot. Malgré une « indisposition momentanée²⁰⁵ », probablement une maladie, intervenue au mois d'août, Guillemot termine la copie juste à temps pour pouvoir envoyer l'original à Paris. Le 22 septembre, le maire Ruschi et le préfet demandent à Lasinio de procéder au prélèvement du *Sacrifice d'Abraham* dans la cathédrale afin de l'encaisser pour l'envoi à Paris²⁰⁶.

La raison de cette intervention spéciale et directe du ministre permettant la saisie d'une œuvre appartenant à la cathédrale est sans doute liée à la nécessité manifestée par Denon d'exposer au Louvre ce représentant de l'école siennoise. En effet, le directeur du musée regrette profondément de ne pas avoir pu faire une étape à Sienne pendant sa mission en Italie, et pouvoir tirer profit de la présence d'une œuvre de cet artiste à Pise est une rare occasion. Une note de Denon conservée aux Archives nationales de Paris, quoique sans date²⁰⁷, montre l'intérêt porté par celui-ci à ce peintre et à cette « école siennoise » depuis son voyage italien. Le *Sacrifice d'Abraham* est « une des merveilles de la peinture », et il avance au ministre l'idée de le remplacer par une copie, afin que cet échange se fasse « sans de grandes oppositions de la part des chanoines²⁰⁸ ». Ces observa-

205 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 29 août 1812, N. 2556. Voir Annexes (I), 1812-54.

206 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du maire à Lasinio, 22 septembre 1812. Voir Annexes (I), 1812-62. AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du préfet de la Méditerranée à Lasinio, 23 septembre 1812. Voir Annexes (I), 1812-63.

207 - ANP, 20144790/1, Note pour Son Excellence le ministre de l'Intérieur [par Denon], sans date. Une marque à crayon reporte la date de 1810, mais cela paraît trop antérieur et invraisemblable en raison du contenu de la Note faisant référence au voyage de Denon de 1811. Nous proposons de dater cette Note entre la fin de janvier et le début de février 1812, au moment où Denon choisit les œuvres et propose ce prélèvement. Voir Annexes (I), 1812-7.

208 - *Idem*.

tions de la part de Denon, quoiqu'elles ne s'arrêtent pas sur des détails de l'œuvre en question, nous permettent de supposer que le directeur du Louvre avait pu visiter également la cathédrale, où le tableau était conservé. Néanmoins, il faut aussi rappeler que cette œuvre était citée et localisée aussi dans les *Vies* de Vasari, que, comme nous le verrons, Denon lisait avec attention.

Un traitement spécial pour la ville de Pise : les plâtres en indemnité

Au choix des œuvres à demander à Pise correspond depuis l'origine la décision d'envoyer à la ville une indemnité, vraisemblablement encouragée par le ministre de l'Intérieur exprès pour le cas pisan²⁰⁹. En réponse au ministre, Denon écrit le 28 janvier 1812 : « Je pense que ce qu'on pourrait donner de plus convenable à cette ville seraient quelques beaux plâtres d'après l'Antique pour son lycée, car lui envoyer des tableaux qui seraient moins beaux que les richesses qu'elle possède au Dôme et dans toutes les églises la flatterait peu²¹⁰ ». Le ministre et Denon s'accordent donc pour la cession des plâtres « de la Diane, de l'Apollon, du Gladiateur et du Silène qui sont au Musée des Antiques de Paris²¹¹ ».

L'envoi des plâtres étant prévu depuis l'origine²¹², cela pourrait faire croire à un échange. Or, les autorités parlent expressément d'indemnité, vouée à réparer d'un « dommage », en récompensant non pas la valeur économique ou artistique, mais plutôt celle purement didactique des œuvres d'art. Aussi paradoxal que cela puisse paraître en les regardant dans une perspective moderne, les intentions de Denon et du ministre manifestent en réalité une attention diplomatique et artistique aux conséquences locales de leur intervention, tant pour la perte des peintures du Camposanto, que pour l'investissement dans le développement des beaux-arts pisans.

209 - Une potentielle lettre du ministre de l'Intérieur à Denon, où il aurait pu proposer de fournir une indemnité à Pise, et demander à Denon ce qu'il serait plus convenable de lui envoyer, n'a pas été retrouvée.

210 - ANP, F/21/571, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 28 janvier 1812. Voir Annexes (I), 1812-5.

211 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, 4 février 1812 et ANP, F/21/571. Voir Annexes (I), 1812-9. Concernant ces plâtres voir B. Polloni, *Catalogo delle opere di pittura ed altri oggetti riuniti nell'I. e R. Accademia di Belle Arti di Pisa*, Pise, 1837, cité dans G. Lucchesi, *op. cit.* note 15.

212 - *Idem.*

Par ailleurs, l'envoi des plâtres représente pour les autorités françaises une concession spéciale, accordée « quoique les tableaux qui sont réunis dans la chapelle du Camposanto proviennent en grande partie des églises et couvents supprimés, et qu'ils soient par conséquent à la disposition du Gouvernement²¹³ ». Ces statues seraient pour Denon la seule indemnité possible, concédée en voie exceptionnelle, et même plus avantageuse pour la ville de Pise : elle « équivaldra à la cession que cette ville fait, et sera pour elle d'un plus grand intérêt que ces tableaux auxquels elle attachait si peu de prix²¹⁴ ».

Cependant, des indécisions concernent le paiement pour la réalisation et le transport des quatre plâtres. Denon estime que la dépense pour la réalisation et l'encaissement des statues serait de 1 200 F.²¹⁵ Si Denon demande que ce total soit « imputé sur le crédit affecté au transport des objets d'art²¹⁶ », le ministre préfère dans un premier temps que cette dépense soit à la charge du musée Napoléon « puisque il s'agit de l'enrichir²¹⁷ », et ensuite qu'elle soit à la charge de la ville de Pise²¹⁸. Pour ce qui concerne le transport, Denon propose de confier les plâtres à Henraux, commissaire français pour l'achat des marbres à Carrare, qui avait été chargé du transport des œuvres de Pise à Paris et qui pouvait profiter de son voyage de retour pour apporter les plâtres en Italie²¹⁹. Ce compromis, qui permettait une dépense plus modérée, convient au ministre²²⁰ ; le transport des plâtres à Pise est donc autorisé²²¹ et les quatre caisses qui les contiennent sont remises à Henraux le 16 mai 1812²²².

213 - *Idem.*

214 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon à Lasinio, 14 mars 1812, N. 2368. Voir Annexes (I), 1812-24.

215 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 28 janvier 1812, N. 2284. Voir Annexes (I), 1812-5. La réalisation des plâtres sera confiée à M. Getti et leur encaissement à M. Poupinel : ANP, F/21/571, État de proposition de paiement pour les plâtres à envoyer en indemnité, signé par Denon, 9 mai 1812. Voir Annexes (I), 1812-36 ; Note du chef de la Troisième Division au ministre de l'Intérieur, 16 mai 1812. Voir Annexes (I), 1812-37.

216 - ANP, F/21/571, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 17 mars 1812. Voir Annexes (I), 1812-25.

217 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 28 janvier 1812, N. 2284. Voir Annexes (I), 1812-5.

218 - ANP, F/21/571, Lettre du ministre de l'Intérieur à Denon, 9 avril 1812. Voir Annexes (I), 1812-28.

219 - ANP, F/21/571, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 14 avril 1812. Voir Annexes (I), 1812-30.

220 - ANP, F/21/571, Lettre du ministre de l'Intérieur à Denon, 23 avril 1812. Voir Annexes (I), 1812-31.

221 - ANP, F/21/571, Lettre du ministre de l'Intérieur à Henraux, 25 avril 1812. Voir Annexes (I), 1812-32.

222 - ANP, F/21/571, Note du chef de la Troisième Division au ministre de l'Intérieur,

C.2. L'expédition des caisses : « de Pise » « pour le musée Napoléon »

Les œuvres qui quittent Pise en 1812 sont dix au total : neuf peintures, dont le tableau de Gozzoli et la toile de Sodoma, demandés séparément par Denon, et un bas-relief. Entre la première demande du directeur du Louvre et le départ des convois de Pise s'écoulent presque neuf mois, pendant lesquels le transfert est organisé par une collaboration entre autorités françaises et italiennes.

Le soin de l'encaissement

Au moment de la réception de la demande, Lasinio prend des mesures pour satisfaire les désirs de Denon²²³. Les tableaux choisis pour le Louvre étant à disposition dans la chapelle dal Pozzo, au début de septembre le conservateur du Camposanto recherche un local adapté pour leur dépôt provisoire et leur encaissement²²⁴. La place disponible est identifiée dans une salle de l'ancien séminaire de la ville, non loin du Camposanto, où les tableaux sont acheminés par Lasinio, en collaboration avec le maire et le commissaire Bruno Scorzi²²⁵.

En même temps, les autorités françaises approuvent la demande de transfert à Paris pour les deux autres œuvres, de Benozzo Gozzoli et de Sodoma, qui sont effectivement enlevées de la cathédrale et ajoutées au convoi au dernier moment. En effet, le 12 septembre le ministre de l'Intérieur communique au préfet de la Méditerranée son choix de prélever ces deux œuvres²²⁶ ; mais seulement deux jours plus tard le commissaire Henraux, chargé du transport des œuvres, prend des

16 mai 1812. Voir Annexes (I), 1812-37.

223 - « Je vous informe, M. le directeur, que M. les préfets des départ. du Trasimène, du Taro, de l'Arno et de la Méditerranée m'ont informé qu'ils avaient pris des mesures pour l'envoi des tableaux et autres objets provenant des églises supprimées de leurs départements, qui sont destinés au musée Napoléon ». AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du ministre de l'Intérieur à Denon, 7 mai 1812.

224 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du maire à Lasinio, 7 septembre 1812. Voir Annexes (I), 1812-56.

225 - *Idem*. Voir aussi le « Procès verbal d'envoi des œuvres au musée Napoléon », transcrit par C. Pasquinelli, *op. cit.* note 27, pp. 185, 186. Le document est conservé aux Archivio della Galleria degli Uffizi di Firenze, Ufficio del Catalogo, filza XXXX, n. 48. Voir Annexes (I), Doc. 5.

226 - « J'ai fait part de ma décision à M. le préfet de la méditerranée en l'engageant à donner des ordres en conséquence ». ANP, 20144790/17, Lettre du ministre à Denon, 12 septembre 1812. Voir Annexes (I), 1812-57.

dispositions avec Lasinio afin d'organiser son passage à Pise pour le chargement des caisses²²⁷. Les demandes des deux œuvres semblent alors arriver à Pise un peu trop tard : quand le préfet transfère la demande du ministre à Lasinio les 21 et 22 septembre²²⁸, le conservateur du Camposanto avait déjà terminé d'encaisser les autres œuvres qui attendaient l'arrivée du commissaire Henraux. En réalité, un retard de la part d'Henraux, ainsi que l'effort rapide de Lasinio pour procurer les deux œuvres semblent avoir permis de les inclure dans le même convoi que les tableaux issus des couvents supprimés et réunis au Camposanto.

Henraux, qui réside à Carrare, avait d'abord décidé de se rendre à Pise à la mi-septembre 1812²²⁹. Or, le 19 octobre, « pour n'avoir pu profiter du beau temps, l'expédition [...] va être retardée²³⁰ », et les caisses attendent encore à Pise. Dans la lettre où il informe Lasinio de ce retard, Henraux lui demande aussi de s'occuper du marquage des caisses, en donnant des indications précises : le numéro et l'indication de provenance « de Pise », ainsi que la marque « pour le musée Napoléon » doivent apparaître sur le côté de l'ouverture de chaque caisse²³¹. De plus, le commissaire français demande à Lasinio de rédiger un état des caisses et de leur contenu.

Cet état est conservé : la Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses²³²... énumère donc huit caisses et fournit des précisions sur les œuvres contenues, sur leur origine et leur histoire matérielle, et surtout

-
- 227 - AOP, Fondo Lasinio, 891, Carteggio Carlo Lasinio, Lettre d'Henraux à Lasinio, 14 septembre 1812. Voir Annexes (I), 1812-59.
- 228 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du préfet à Lasinio, 21 septembre 1812. Voir Annexes (I), 1812-60. *Ibid.*, Lettre du maire à Lasinio, 22 septembre 1812. Voir Annexes (I), 1812-62. ANP, F/21/571, Lettre du préfet au ministre de l'Intérieur, 21 septembre 1812. Voir Annexes (I), 1812-61 : « M.r Lasinio Conservateur du Campo Santo de Pise, ayant déjà encaissé les autres objets qui ont été expédiés au Musée Napoléon [...] ». Les tableaux n'avaient pas encore été envoyés, mais ils étaient certainement encaissés.
- 229 - AOP, Fondo Lasinio, 891, Carteggio Carlo Lasinio, Lettre d'Henraux à Lasinio, 14 septembre 1812. Voir Annexes (I), 1812-59.
- 230 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre d'Henraux à Lasinio, 19 octobre 1812. Voir Annexes (I), 1812-67.
- 231 - *Idem.*
- 232 - « Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses consignées à M.r Genvaux [Henraux] par le conservateur du Campo Santo de Pise, pour être transportés au musée Napoléon, à Paris par ordre de S. E. le ministre de l'Intérieur ». AOP, Fondo Lasinio. Il n'a pas été possible de la consulter, mais nous la reproduisons en Annexes (I), Doc. 3, selon la transcription faite par G. Lucchesi, *op. cit.* note 15, pp. 257-259. Cette transcription ne comporte aucune date ni signature, mais nous supposons qu'elle a été rédigée en octobre 1812 (toutes les œuvres sont incluses, y compris le Sodoma et le Benozzo), par la main de Lasinio, qui était dès le premier instant le responsable pisan de ce transfert.

sur leur état de conservation. Il est intéressant de remarquer l'attention particulière donnée à ce dernier. Non seulement la Note mentionne les conditions matérielles des œuvres au moment de l'encaissement, mais elle donne aussi des indications pour les meilleures manœuvres de « décaissement », afin de préserver les œuvres le plus possible. De plus, une sincère inquiétude pour les dangers dus au transport de ces œuvres est exprimée, notamment pour le retable de Cimabue de très grandes dimensions et de grande valeur : « C'est un grand bonheur si ce chef d'œuvre du premier restaurateur de l'école italienne arrive sain et sauf au musée Napoléon, car il est si grand que douze hommes ne suffisent pas pour le manier²³³ ».

Dans l'espoir de protéger les œuvres des éventuels dommages du voyage, les responsables pisans, parmi lesquels certainement Lasinio, entreprennent des mesures supplémentaires à celles indiquées par Henraux. Les peintures sont recouvertes de papier fin, de papier plus gros, et ensuite de foin. D'autres indications sur l'emballage des œuvres sont fournies par le procès verbal rédigé par le maire Ruschi et Lasinio. Le 7 octobre 1812, un mois après avoir préparé la salle du séminaire pour l'encaissement, les deux hommes s'y retrouvent pour vérifier une dernière fois l'état des caisses avant de procéder à l'envoi. Les caisses, prêtes et fermées, montrent aussi, outre les indications voulues par Henraux « de Pise » « pour le musée Napoléon », le « numéro d'ordre, afin de pouvoir distinguer les objets qui y sont déposés²³⁴ ». De plus, le « triple sceau en cire d'Espagne rouge, représentant l'Aigle royal avec la légende Mairie de Pise²³⁵ » a été apposé sur l'extérieur de chacune des caisses.

Enfin, la bonne conservation du bois est aussi soignée, surtout en raison du contact avec l'eau et l'humidité : les caisses sont réalisées en bois gros et mûr, les jointures des planches sont unies et goudronnées par du stuc. Emballées avec de la paille et assurées à la charrette par des ligatures, « ce ne sera que le guignon qui empêchera qu'elles arrivent à Paris saines et sauvées pour le musée Napoléon²³⁶ ».

L'inquiétude pour leur état de conservation pendant le transport et à l'arrivée à Paris est indice d'un intérêt inconditionnel porté aux œuvres, qu'elles soient exposées dans la chapelle dal Pozzo ou bien encaissées pour rejoindre les collections françaises. Par son action, le responsable, Lasinio,

233 - *Idem.*

234 - « Procès verbal d'envoi des œuvres au musée Napoléon », transcrit par C. Pasquinelli, *op. cit.* note 27, pp. 185, 186. Archivio della Galleria degli Uffizi di Firenze, Ufficio del Catalogo, filza XXXX, n. 48. Voir Annexes (I), Doc. 4.

235 - *Idem.*

236 - *Idem.*

espérait veiller en premier lieu à leur préservation, ce qui aurait donc permis de satisfaire pleinement les désirs du directeur du musée Napoléon. De plus, il est intéressant de remarquer que dans la Note qu'il a rédigée, quand le destin des œuvres était désormais défini, nous ne percevons aucune préoccupation ou opposition de sa part concernant le départ des œuvres. Au contraire, diligent et passionné, il se félicite du choix fait par Denon qui permettra d'illustrer le passé glorieux des arts pisans dans les salles du musée parisien. C'est aussi dans cette perspective qu'il fait de son mieux pour que les œuvres voyagent en sécurité ; pour le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*, il affirme que « si ce chef d'œuvre de Benozzo arrive sauve au musée, cet établissement peut se flatter d'avoir le cimetière entier de Pise²³⁷ ».

24 octobre 1812 : l'expédition des caisses

Ces huit caisses partent du Camposanto le 24 octobre 1812, confiées à Henraux. Sur le conseil de Lasinio, qui s'inquiétait des éventuelles secousses d'un voyage par terre²³⁸, elles sont chargées sur deux goélettes, la *Clementine* et l'*Olympe* et elles descendent l'Arno. Après le départ de Pise, les bateaux font étape à La Spezia le 29 octobre et à Chiavari le 12 novembre²³⁹. À leur arrivée à Gênes, le 18 novembre, une liste des caisses est rédigée afin de les remettre sous la responsabilité de M. Rubod²⁴⁰. M. Rubod est chargé d'acheminer le convoi par voie maritime jusqu'à Arles ; mais le 24 décembre, avant de rentrer dans le Rhône, il doit s'arrêter à La Ciotat en raison des vents contraires²⁴¹. Le 28 décembre, le convoi arrive enfin à Arles²⁴², d'où il poursuit le voyage jusqu'à Paris grâce aux « marins du Rhône » Consolat et Legros²⁴³.

237 - *Idem.*

238 - AOP, Fondo Lasinio, 891, Carteggio Carlo Lasinio, Lettre d'Henraux à Lasinio, 14 septembre 1812. Voir Annexes (I), 1812-59.

239 - ANP, O/2/837, Avis des paiements signés par Henraux et Denon, 18 juillet 1813. Voir Annexes (I), 1813-7.

240 - ANP, O/2/837, Lettre d'Henraux, signée par Rubod, 20 novembre 1812. Voir Annexes (I), 1812-72.

241 - ANP, O/2/837, Lettre d'Henraux à Denon, 24 décembre 1812. Voir Annexes (I), 1812-73.

242 - ANP, O/2/837, Lettre d'Henraux à Denon, 28 décembre 1812. Voir Annexes (I), 1812-75.

243 - ANP, O/2/837, Avis des paiements signé par Henraux et Denon, 18 juillet 1813. Voir Annexes (I), 1813-7 ; *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon à l'intendant général de la Couronne, 27 juillet 1813, N. 2892. Voir Annexes (I), 1813-9.

Comme pour les plâtres de Paris à Pise, des tensions apparaissent concernant les fonds à employer pour le transport des œuvres désignées par Denon en Italie. Or, contrairement au cas des plâtres, les dépenses seraient toujours à la charge des Français, et les autorités pisanes sont bien remboursées pour les frais d'encaissement. La décision à prendre en France est plutôt de savoir si ces dépenses peuvent être acquittées par le ministère²⁴⁴ ou par le musée Napoléon. C'est cette deuxième possibilité qui est adoptée, car le ministre de l'Intérieur affirme, le 19 mai 1812, n'avoir aucun budget inédit des fonds libres et non employés en 1811²⁴⁵. Ainsi, une fois le transport des caisses mené à bien, Denon s'occupe des remboursements à Henraux et à Lasinio²⁴⁶, ainsi que des paiements aux capitaines et au gardien Collet qui a surveillé les caisses pendant le voyage²⁴⁷.

C.3. Polémiques et tensions autour de Lasinio

Le choix des dix œuvres, ainsi que la décision d'envoyer les plâtres en indemnité, montre que l'intervention de Denon était fondée sur la connaissance et le respect du contexte local, tout en étant vouée à tirer un important profit pour le musée parisien. À la lumière de la correspondance entre Pise et Paris, nous remarquons que les décisions politiques, économiques, diplomatiques et culturelles étaient prises et approuvées dans une structure autoritaire pyramidale, dans laquelle les autorités pisanes dépendent des représentants français. Ainsi, les initiatives concernant le prélèvement d'œuvres d'art de Pise et leur transport à Paris étaient proposées par Denon, et soumises à l'approbation du ministre de l'Intérieur. C'était ce dernier qui entretenait des rapports directs avec les représentants du gouvernement français présents à Pise, le préfet et le maire, qui soignaient ensuite la communication avec Lasinio. Mais depuis la rencontre entre Lasinio et Vivant Denon à Pise en octobre 1811, le conservateur du Camposanto est devenu un interlocuteur direct et privilégié pour les Français et le directeur du Louvre. Sans besoin de passer par les autorités gouvernementales,

244 - ANP, F/21/571, Note du chef de la Troisième Division au ministre de l'Intérieur, 16 mai 1812. Voir Annexes (I), 1812-37.

245 - ANP, F/21/571, Lettre du ministre de l'Intérieur à Denon, 19 mai 1812. Voir Annexes (I), 1812-39.

246 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre de Denon à Lasinio, 24 juillet 1812. Voir Annexes (I), 1812-47.

247 - ANP, O/2/837, Avis des paiements signé par Henraux et Denon, 18 juillet 1813. Voir Annexes (I), 1813-7.

et pour résoudre des problèmes parfois plus personnels et intimes, Lasinio et Denon correspondent dans un rapport de profonde estime et de collaboration professionnelle et amicale.

Toutefois, le rapport de Lasinio avec les Français n'échappe pas au jugement des contemporains pisans : si les saisies des œuvres d'art avaient assuré à Lasinio une reconnaissance majeure des Français, elles l'avaient aussi exposé aux critiques les plus acerbes des locaux. C'est sur Lasinio que reposent les responsabilités du départ des œuvres du Camposanto, ce qui ne fait qu'aggraver les relations déjà très tendues du conservateur avec les érudits et les *operai* de Pise. Celle-ci est la raison pour laquelle Lasinio s'adresse à Denon à plusieurs reprises entre 1812 et 1814, afin de demander sa protection et son intervention. Dans la plupart des cas, Denon fait remonter les besoins de Lasinio au ministre de l'Intérieur afin de mobiliser l'autorité de celui-ci pour la défense de Lasinio. C'est ce qui se passe le 28 janvier 1812, quand Denon adresse au ministre un éloge de Lasinio et de son activité, et lui demande « de reconnaître les services rendus par M. Lasinio » et de lui accorder « une gratification ou indemnité²⁴⁸ ». Dans ce cas, la lettre qui aurait été envoyée auparavant de Lasinio à Denon ne semble pas conservée, mais elle devait évoquer les difficultés locales du conservateur du Camposanto.

Ces difficultés sont bien décrites dans une lettre suivante, envoyée par Lasinio le 24 février 1812, c'est-à-dire vingt jours après la réception de la demande officielle d'envoi des œuvres :

« Jusqu'à présent j'ai été tourmenté et ridiculisé parce que je m'occupais de rassembler ces monuments qui autrement auraient péri, et on me blâmait comme un fou qui réunissait toute les antiquités dignes du feu. Maintenant que j'ai reçu cet ordre de l'expédition de certains des morceaux que j'ai recueillis, je suis persécuté et calomnié d'avoir donné lieu à cette demande. Car, ils disent, si je n'avais pas réuni et montré tout ce qui était dispersé on n'aurait pas pensé à choisir les objets demandés²⁴⁹. »

248 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 28 janvier 1812, N. 2285. Voir Annexes (I), 1812-6.

249 - ANP, 20150044/53, dr.1, Lettre de Lasinio à Denon, 24 février 1812. Voir Annexes (I), 1812-15.

Denon est conscient des circonstances critiques de Lasinio, qui était un collaborateur fondamental pour permettre la saisie des œuvres pisanes, et il souhaite donc intervenir pour l'assister et le reconforter. En plus de lui exprimer directement son estime et lui assurer sa protection²⁵⁰, il demande aussi l'intervention du ministre de l'Intérieur pour qu'il envoie à Lasinio une lettre de satisfaction²⁵¹. Denon souligne une deuxième fois auprès du ministre la qualité des actions de Lasinio pour la conservation et la valorisation des arts pisans, dans son projet muséal au Camposanto et dans la publication des planches gravées des fresques. Ce sont les mêmes arguments qui supportent l'appréciation du ministre adressée à Lasinio dans la lettre de satisfaction le 27 mars 1812. Ici, le ministre assure à Lasinio avoir donné au préfet de la Méditerranée « les ordres nécessaires pour que vous n'avez plus à vous plaindre d'aucune vexation²⁵² ». Un souhait qui ne sera pas réalisé, car Lasinio sera harcelé tout au long de sa carrière.

Les âpres jugements de ses contemporains semblent entraîner des conséquences concrètes dans le quotidien du conservateur du Camposanto. Dans ces lettres, Lasinio fait aussi remonter à Denon, puis au ministre, les problèmes qu'il rencontre vis-à-vis de l'obtention d'un logement. Un malentendu fait croire au ministre Montalivet qu'il a été « cruellement [...] privé, sans aucune raison, du logement dont vous jouissiez en qualité de conservateur du Camposanto²⁵³ ». Montalivet semble donc intervenir pour que cette question soit résolue, ce qui pourtant ne fait qu'augmenter les injures à l'encontre de Lasinio : en effet, il n'avait jamais eu de logement à Pise et les Pisans l'accusent de mentir. Dans ses remerciements à Denon, Lasinio essaye de clarifier le problème, sans pourtant renoncer à remarquer les critiques qu'il subit : « [...] ils m'accusent de mensonge. Je n'ai jamais dit que l'Opera me l'avait donné [le logement, N.D.A.], mais plutôt que je l'avais à Florence, quand j'étais professeur de gravure de l'Académie, et qu'après avoir été envoyé ici il ne m'a plus été donné²⁵⁴ ». Pour résoudre ces tensions personnelles entre Lasinio et les Pisans, la structure pyramidale habituelle des rapports diplo-

250 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon à Lasinio, 14 mars 1812, N. 2368. Voir Annexes (I), 1812-24.

251 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 10 mars 1812, N. 2359. Voir Annexes (I), 1812-22.

252 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du ministre de l'Intérieur à Lasinio, 27 mars 1812. Voir Annexes (I), 1812-27.

253 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 10 mars 1812, N. 2359. Voir Annexes (I), 1812-22.

254 - ANP, 20150044/53, dr. 1, Lettre de Lasinio à Denon, 12 avril 1812. Voir Annexes (I), 1812-29.

matiques entre les autorités françaises et pisanes est donc brisée : Lasinio commence à s'adresser directement à Denon, et Denon saisit l'intérêt de le satisfaire, car cela s'avère avantageux pour lui aussi.

En même temps, un deuxième conflit semble éclater à Pise, qui cette fois s'inscrit dans les problématiques plus amples dues à la non-définition des charges des responsables pisans du Camposanto et du Chapitre de la cathédrale. D'abord, le ministre du Culte confie l'administration des travaux du Dôme au Chapitre de la cathédrale. Comme Denon le fait remarquer au ministre de l'Intérieur, cela implique que, sous l'administration du personnel ecclésiastique, l'entretien des monuments artistiques passerait financièrement en deuxième plan par rapport à la gestion du culte²⁵⁵. Après quelques mois, la question sera résolue en séparant les fonds destinés aux services du culte de ceux destinés à l'entretien des monuments²⁵⁶.

De plus, des problèmes de gestion des biens artistiques et ecclésiastiques concernent de nouveau Lasinio, qui est désormais en conflit avec les autres membres de la *Deputazione* constituée par Degli Alessandri en 1812. Dans la longue lettre adressée à Denon le 8 juin 1812, Lasinio exprime son mécontentement et son sentiment d'« humiliation » face aux charges que s'attribuait la *Deputazione*, et qui selon lui revenait à son autorité de conservateur du Camposanto. Lasinio affirme que « cette Commission [...] menace de retirer du Campo Santo les divers objets que j'y ai réunis avec tant de peine », et demande de confirmer sa charge de conservateur et de définir pour la Commission « les bornes de ses attributions²⁵⁷ ». L'idée que les biens réunis au Camposanto puissent être une nouvelle fois dispersés inquiète Denon, qui reçoit joint à cette lettre un Inventaire du Camposanto par Lasinio. Si dans sa première réponse le directeur du Louvre ne prend pas de position à l'égard de ce conflit²⁵⁸, il mobilise quand même le ministre de l'Intérieur²⁵⁹, qui commence à chercher auprès du préfet le décret par lequel l'Académie des Beaux-Arts s'attribue « le droit de faire surveiller et rassembler par des

255 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 10 mars 1812, N. 2357. Voir Annexes (I), 1812-21.

256 - ANP, F/17/1089, Lettre du ministre de l'Intérieur à Denon, 21 août 1812. Voir Annexes (I), 1812-53 ; *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au maire de Pise, N. 2426. Voir Annexes (I), 1812-33.

257 - ANP, F/17/1089, Lettre de Lasinio à Denon, 8 juin 1812. Voir Annexes (I), 1812-40.

258 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre de Denon à Lasinio, 22 juin 1812. Voir Annexes (I), 1812-41.

259 - ANP, F/17/1089, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 8 juillet 1812. Voir Annexes (I), 1812-42.

commissions spéciales les objets de sciences et d'art qui proviennent des couvents supprimés²⁶⁰ ». La recherche est vaine, parce que, d'après ce que le préfet communique au ministre : « je ne crois même pas qu'on ait pensé à ce déplacement et je suis porté à croire que les renseignements qui lui ont été fournis sont dus au zèle prévoyant de M.r Lasinio, qui selon moi s'est effrayé sans raison²⁶¹ ». Dans tous les cas, Lasinio obtient que les œuvres ne soient plus déplacées du Camposanto sans l'autorisation du ministre de l'Intérieur²⁶².

Dans ce cas, nous pouvons observer que Denon intervient de nouveau pour apaiser et résoudre les tensions locales entre les différentes institutions et personnalités. Or, cette fois, si Denon prend la défense de Lasinio, ce n'est pas tant parce que le Trévisan est directement impliqué dans le transfert des œuvres de Pise à Paris. Le directeur du Louvre paraît plutôt sensible à la bonne gestion et à la bonne conservation des œuvres d'art dans un sens large et universel : fort de son autorité, convaincu de ses idéaux, il veut contribuer à la meilleure transmission de l'héritage artistique de la ville.

Le parti pris par Denon dans ces dynamiques très enracinées dans le contexte pisan augmente l'animosité locale envers la France et la frustration causée par le départ imminent des œuvres vers Paris. Outre ce sentiment diffusé parmi les autorités et les érudits pisans, qui continuent à affaiblir la position de Lasinio, se vérifient aussi des cas de polémique entre des particuliers et Lasinio. Un gros scandale concerne le départ de l'œuvre de Benozzo Gozzoli, dont l'échange avec le tableau de *Saint Thomas d'Aquin* avait été approuvé au dernier moment. En effet, l'œuvre était déposée dans la cathédrale mais elle appartenait à Francesco Maria da Scorno, qui adresse une lettre de contestation à Lasinio : « ce tableau appartenant à ma propriété, il ne peut pas être objet d'exportation [...]. Prenez soin qu'avec la plus grande sollicitude le tableau retourne à nouveau à sa place, à laquelle il fut destiné²⁶³ ». La contestation de Da Scorno arrive trop tard : le même jour, le 24 octobre, les tableaux encaissés partent pour Paris avec le commissaire Henraux. Cette polémique donne à Lasinio ultérieurement une occasion pour demander le soutien de Denon face au mépris de la population pisane²⁶⁴.

260 - ANP, F/17/1089, Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de la Méditerranée, 18 juillet. Voir Annexes (I), 1812-44.

261 - ANP, F/17/1089, Lettre du préfet de la Méditerranée au ministre de l'Intérieur, 28 juillet 1812. Voir Annexes (I), 1812-48.

262 - *Idem*.

263 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre de Da Scorno à Lasinio, 24 octobre 1812. Voir Annexes (I), 1812-68.

264 - ANP, 20150044/53, dr. 1, Lettre de Lasinio à Denon, 8 novembre 1812. Voir

Il est maintenant intéressant de comprendre si la relation professionnelle et amicale entre Lasinio et Denon peut avoir eu des conséquences effectives sur la facilitation du transfert des œuvres de Pise à Paris. En effet, depuis leur rencontre en 1811, la relation entre les deux devient de plus en plus personnelle : nous avons montré que la disponibilité de Denon dans le suivi du contexte patrimonial pisan était probablement motivée par ses propres exigences pour le musée Napoléon, mais aussi encouragée par son esprit d'amateur et de conservateur des beaux-arts.

Il est cependant difficile de savoir si, de son côté, Lasinio était sincèrement favorable au départ des œuvres. Certes, Denon et Lasinio convergent sur les raisons d'une intervention pour la conservation du patrimoine à Pise : les biens artistiques pisans sont en danger, les Pisans leur accordent « peu de prix », et leur opération de sauvegarde est urgente. Or, pour le Français cet abandon du patrimoine pisan est une raison valable pour en transférer des excellents morceaux à Paris ; alors que pour Lasinio, il s'agit du bon prétexte pour valoriser son action de muséalisation au Camposanto. Dans cet accord sur l'urgence d'une meilleure conservation des biens artistiques, que ce soit pour Paris ou pour Pise, la collaboration entre Denon et Lasinio se soude de part et d'autre. Face aux critiques des contemporains, Lasinio avait besoin du soutien des Français ; face aux potentielles difficultés des prélèvements d'œuvres d'art, Denon avait besoin d'un interlocuteur favori et protégé. Dans l'analyse de leur correspondance des années 1812 à 1814, nous n'avons pu repérer aucune note de désapprobation de la part de Lasinio. Seulement *a posteriori*, dans son *Album*, Lasinio s'exprime dans ce sens :

« Entretiens, il vint l'ordre du Premier ministre pour que j'envoie au musée Napoléon la note des tableaux et un bas-relief que le préfet de Livourne m'avait déjà envoyée, et rien jamais [il avait envoyé] à la *Deputazione* ; si bien que il me convint d'obéir, et après les avoir encaissés, les envoyer à Paris. Et quelle faute j'aurais dû avoir, moi, que je les ai tant pleurés en les perdant ? Des tableaux que pour l'histoire de l'art il n'y en a pas de plus précieux, et que j'avais recueillis avec tant de fatigue et de dépenses [...]. Mais il me convint simplement d'obéir sans faire autre chose contre le Gouvernement souverain²⁶⁵. »

265 - Annexes (I), 1812-70.
AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, pp. 75, 76.

Obéir à l'ordre français, pour Lasinio, semble la seule voie possible, quoique douloureuse : dans cette note, nous percevons les sentiments de regret et de déception causés par le départ des œuvres pisanes. Mais en lisant cette note postérieure, il ne faudrait pas oublier non plus d'une part, les âpres polémiques des contemporains qui avaient longuement marqué l'expérience de Lasinio, et d'autre part, l'esprit avec lequel il avait vécu ces événements. En l'interrogeant à partir des sources documentaires, dans cette partie, nous avons pu lire l'aptitude de Lasinio à être dans une stricte collaboration et dépendance à la France.

Deuxième partie : Pise-Paris, Paris-Pise : la réception des primitifs pisans entre France et Italie (XVIII^e-XIX^e siècles)

Avec quels critères et sur quels fondements théoriques Dominique-Vivant Denon a-t-il procédé au choix des dix œuvres pisanes à transporter au musée du Louvre ? Après avoir reconstruit les étapes du départ des œuvres de Pise à Paris à travers une lecture des circonstances historiques, politiques, diplomatiques et patrimoniales, il est maintenant important de les inscrire dans le cadre de la réception critique des primitifs italiens, toscans et plus précisément pisans dans les années 1780 à 1810, en Italie et en France.

La redécouverte de la peinture médiévale dans ces deux pays, entre la fin du XVIII^e et le début du XX^e siècle, participe à une plus large réhabilitation historique et culturelle du Moyen Âge à l'échelle européenne, avec des manifestations qui seraient trop vastes pour faire l'objet d'un approfondissement ponctuel dans le cadre de cette étude. Tout en tenant compte de l'étendue de cette nouvelle orientation de la critique, nous allons concentrer notre analyse sur l'attention portée depuis la fin du XVIII^e siècle à la peinture du Moyen Âge pisan.

La réception de la peinture médiévale pisane est assez précaire, puisque l'école même de peinture pisane est difficile à identifier. Des rapports peuvent être toutefois repérés entre la littérature artistique de l'époque dans les deux pays, dans la méthode et les contenus, et les démarches employées lors des saisies des œuvres d'art à Pise. La compréhension des possibles raisons théoriques de la démarche de Vivant Denon à Pise, permet de souligner les aspects principaux de la réappropriation de la peinture des primitifs pisans dans la critique locale : la participation du foyer pisan à la contestation de la prédominance de l'école florentine, la réhabilitation de la tradition byzantine et celle de la personnalité de Giunta Pisano, ainsi que la fortune du Camposanto monumental, lieu identitaire pour la ville entière et symbole de son passé artistique. Ces aspects, dans des mesures et des intentions différentes, seront assimilés par la critique française, qui va instaurer des rapports et

des échanges fructueux avec l'Italie. Nous constaterons ainsi que les historiens de l'art français et italiens, malgré ces rapports, confient à la peinture pisane deux rôles différents.

[A] La réception de la peinture médiévale pisane dans la critique italienne

A.1. Guglielmo della Valle et l'héritage vasarien : quelle place pour la *scuola pisana* ?

Pour une histoire de l'art décentrée : le « confronto » entre écoles

Entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, le discours sur la production artistique du Moyen Âge pisan ne peut se construire que sur la base de l'héritage des *Vite* de Giorgio Vasari. Fondement pour toute connaissance ultérieure sur les arts pré-renaissants et renaissants toscans, l'ouvrage du premier théoricien de l'histoire de l'art fournit à la critique moderne un point de départ et de comparaison théorique et méthodologique.

En effet, c'est à partir de Vasari que la critique historico-artistique de cette époque construit son savoir sur l'activité des anciens maîtres dans la ville de Pise. Quoique parfois erronés, les signalements donnés dans les *Vies* permettent de repérer les œuvres des artistes, pisans ou exogènes, conservées dans la ville. Ainsi, sur l'échelle toscane et pisane, Vasari reste pour les savants et les connaisseurs une référence importante.

De plus, avec la dispersion du patrimoine artistique occasionnée par les suppressions des couvents, les écrits de Vasari sont aussi utiles aux commissaires et aux érudits pour servir aux missions de reconnaissance et de sauvegarde du patrimoine. Pour citer un exemple, nous pouvons rappeler l'exclamation de Lasinio après sa visite à San Francesco en 1810, où il avait trouvé le retable des *Stigmates de Saint François* de Giotto : « C'est le même dont parle Vasari²⁶⁶ ! » D'ailleurs, les références à Vasari dans les notes de l'*Album*

266 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 54.

de Lasinio sont bien plus nombreuses : elles se rapportent aux indications données par l'Arétin sur les fresques du Camposanto ou sur l'activité pisane de Simone Martini²⁶⁷. Dans le même sens, une lettre de l'*operaio* della Primaziale, demandant à Lasinio de remettre « à leur place²⁶⁸ » les onze volumes des *Vite* de Vasari dans l'édition de Della Valle, peut être également citée à titre anecdotique pour illustrer le recours fréquent et confiant à Vasari dans ces années mouvementées pour le patrimoine pisan.

Tout en reconnaissant la source vasarienne comme capitale pour la connaissance du patrimoine médiéval local, la critique historico-artistique de la fin du XVIII^e siècle remet en question quelques aspects de sa tradition. D'un point de vue méthodologique, la construction d'une histoire de l'art qui évolue par monographies d'artistes de différentes *scuole* semble ne pas satisfaire complètement les besoins de la critique moderne. En effet, cette démarche avait amené à reconnaître les origines géographiques et historiques de la renaissance des arts dans l'école florentine, en définissant le peintre Cimabue comme le premier restaurateur de la peinture. En revanche, tout en gardant la distinction des écoles, et tout en manifestant la même nécessité de remettre à une de ces écoles le primat du renouveau artistique, vers la fin du XVIII^e siècle il paraît nécessaire de donner plus d'ampleur à l'étude des différents phénomènes artistiques locaux, dans la variété de leurs manifestations. Cette démarche s'inscrit dans une tendance générale, qui anime les esprits des érudits de la péninsule : chaque « école » italienne redécouvre ses traditions artistiques, et y cherche des origines plus anciennes.

Parmi les autres écoles toscanes, il est donc possible de trouver une potentielle rivale de l'école florentine. L'exigence d'avancer les limites chronologiques et d'élargir le champ géographique pris en considération est partagée depuis les années 1770 par l'érudit Girolamo Tiraboschi. Dans sa *Storia della letteratura italiana*²⁶⁹, il affirme l'intérêt d'une connaissance plus approfondie de l'art du XII^e et du XIII^e siècle : l'étude et la comparaison des œuvres reproduites en gravure pouvait permettre, selon lui, de « connaître quel était l'art avant Cimabue » et de rechercher aussi « les mémoires d'autres peintres dans d'autres provinces²⁷⁰ ». Interroger l'état de l'art avant Cimabue dans d'autres

267 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 24, pp. 31, 32.

268 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre de l'*operaio* della Primaziale à Lasinio, 5 mai 1812. Voir Annexes (I), 1812-34.

269 - Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, 13 vol., Modène, Società Tipografica, 1772-1782.

270 - G. Tiraboschi, *op. cit.* note 269, vol. IV, pp. 400-401, dans Ilaria Miarelli Mariani, « Il dibattito e la fortuna dei primitivi », dans Valter Curzi, Carolina Brook, Claudio Presicce

provinces signifiait franchir le premier pas vers la remise en discussion du primat florentin²⁷¹. Le débat, qui se mettra en œuvre à la fin du siècle, sera alimenté par des études ciblées et de grande diffusion, comme les ouvrages de Guglielmo della Valle et de Luigi Lanzi.

Ainsi, les érudits se servent de la notion d'« école » pour traquer les productions artistiques « mineures » et locales, dont les spécificités avaient été mises dans l'ombre par le rayonnement de la gloire des arts florentins. L'érudit piémontais Guglielmo della Valle ressuscite deux écoles, celle de Pise et celle de Sienne, pour participer à cette critique de la suprématie florentine. Après avoir réalisé des études de théologie, et embrassé la carrière sacerdotale, Della Valle montre une grande curiosité pour les domaines scientifiques les plus disparates. S'il s'était intéressé aux arts pendant son séjour à Rome dans les années 1770²⁷², c'est à Sienne qu'il se consacre à l'étude et à la connaissance du passé artistique de cette ville. Ses observations sur l'art médiéval siennois, nourries par la consultation de sources manuscrites et les visites aux monuments de la région entière, sont exposées dans les trois volumes des *Lettere sanesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le belle arti* (1782-1786)²⁷³. Il s'agit de quatre-vingt-deux lettres adressées aux érudits de son temps, italiens et étrangers, qui présentent les œuvres et les artistes siennois. Seulement après avoir décortiqué la notion d'école, et après avoir recueilli les preuves artistiques et documentaires de l'existence d'une *scuola senese*, Della Valle peut insister sur le développement précoce des arts siennois par rapport à Florence²⁷⁴.

Les deux écoles sont ainsi opposées dans la dernière lettre du deuxième volume, avec le titre « Confronto dell'arte senese con la fiorentina²⁷⁵ », adressée à l'abbé Luigi Lanzi (1732-1810). Avec Lanzi, érudit, antiquaire et auteur du nouvel aménagement des Galeries florentines entre 1775 et 1790,

Parisi, *Il museo universale: dal sogno di Napoleone a Canova*, cat. d'exp., Rome, Scuderie del Quirinale, 16 décembre 2016-12 mars 2017, Milan, Skira, 2016, pp. 73-79.

271 - « Se veramente si debba a' Fiorentini la gloria di aver richiamata in vita la languente e quasi estinta Pittura ». G. Tiraboschi, *op. cit.* note 269, vol. IV, p. 406.

272 - Guido Fagioli Vercellone, « Guglielmo della Valle », dans *Dizionario biografico degli Italiani*, Treccani, 1989. [www.treccani.it/enciclopedia/guglielmo-della-valle_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/guglielmo-della-valle_(Dizionario-Biografico)/) [Consulté le 30/04/2020].

273 - Guglielmo della Valle, *Lettere sanesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le belle arti*, 3 vol., vol. I : Venise, G. Battista Pasquali, 1782 ; vol. II : Rome, G. Salomoni, 1785 ; vol. III : Rome, G. Zemple, 1786.

274 - *Ibid.*, vol. II, pp. 5-7.

275 - « Al chiarissimo signore Abbate Lanzi. Confronto dell'arte senese con la fiorentina », dans *Ibid.*, pp. 265-279.

Della Valle entretient une relation privilégiée : leurs échanges, personnels outre qu'épistolaires, alimentent réciproquement les recherches des origines de la renaissance artistique²⁷⁶. Pour Della Valle, celles-ci sont à retrouver chez les représentants de la peinture de Sienne, mais aussi des autres provinces comme Pise et Arezzo, qui permettent de remonter à une époque antérieure à celle de Cimabue.

En revanche, Luigi Lanzi, préfère souligner la qualité acquise par l'école florentine. Dans sa *Storia Pittorica*²⁷⁷, Lanzi avait pareillement dépassé le schéma méthodologique vasarien, en abandonnant l'écriture d'une histoire de l'art par monographies d'artistes. Avec cette approche « moderne » de la discipline, il avait organisé son discours par écoles régionales. Tout en prenant en considération aussi l'école siennoise et la production de maîtres moins connus, Lanzi ne partage pas complètement les théories de Della Valle pour la remise en discussion de l'école florentine. Pour lui, il est plus pertinent de souligner la qualité acquise par l'école florentine, et de nuancer le rôle récemment attribué aux autres villes, comme Pise, qui commençait à intéresser les érudits italiens pour la précocité de son passé artistique médiéval. L'école florentine, même si postérieure, avait pu accéder par la suite à une qualité majeure. Par contre, le primat attribué à Pise dans un sens chronologique ne trouva pas, selon lui, de continuité artistique.

Pise et la gloire de l'art renaissant

En effet, bien que focalisé sur l'art siennoise, l'ouvrage de Della Valle attribue un rôle important, pour la première fois dans l'historiographie, à l'école pisane : c'est à Pise que pour Della Valle revient « le primat de l'art renaissant²⁷⁸ ». Cependant, dans les *Lettere sanesi* cette affirmation s'appuie sur la démonstration du développement des arts pisans entre les XII^e et XIII^e siècles essentiellement dans les domaines de la sculpture et de l'architecture. Bien avant Nicola Pisano, dans le chantier de monuments de la place du Dôme étaient actifs les maîtres Bonanno et Gruamonte. Pour ce qui concerne la peinture, Della Valle identifie à Pise l'activité de Giunta Pisano, précédant celle

276 - Par exemple, Della Valle et Lanzi avaient visité la crypte de Santa Maria Novella ensemble, afin d'en observer les anciennes peintures murales. *Ibid.*, p. 268.

277 - Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 3 vol., Bassano del Grappa, Remondini di Venezia, 1795-1796.

278 - G. della Valle, *op. cit.* note 273, vol. II, p. 19.

de Cimabue. La place de Giunta pour la restauration des arts au XIII^e siècle est donc promue, mais, comme nous le verrons bientôt, l'approfondissement de cette personnalité artistique et sa pleine réhabilitation sera le fruit du travail d'Alessandro da Morrona (1741-1821)²⁷⁹.

Della Valle rencontre cet érudit pisan pendant sa visite à Pise, où il s'était rendu sur son invitation²⁸⁰. Sa découverte du patrimoine médiéval de la ville, profondément marqué par la tradition byzantine, pousse Della Valle à chercher des origines du renouveau artistique dans une période plus reculée que celle de Cimabue. Dans son édition des *Vite* de Giorgio Vasari²⁸¹, le rôle promoteur de la restauration artistique est donc attribué à la ville de Pise. « Capitale de toute la Toscane²⁸² » du X^e au XIII^e siècle, Pise est donc considéré dans une similitude récurrente avec Athènes comme la patrie de l'art renaissant.

Ainsi, dans l'affirmation de sa conviction, Della Valle s'appuie sur la découverte de la personnalité de Giunta Pisano partagée par Da Morrona. Le peintre pisan, antérieur à Cimabue, avait par ailleurs exercé une influence sur le Florentin pendant son activité pour le chantier d'Assise²⁸³. C'est donc en tant que maître de Cimabue, et par conséquent en tant que premier peintre pisan, toscan et italien par excellence, que Giunta Pisano mérite d'être considéré aux origines de l'art renaissant. À partir de cette réhabilitation de Giunta Pisano, l'école pisane s'affirme comme la première école ayant entrepris un renouveau non seulement dans les domaines de la sculpture et de l'architecture, mais aussi dans celui de la peinture. De cette dernière discipline dérivent, selon Della Valle, les écoles de Florence et de Sienne²⁸⁴.

Dans son ouvrage, il souhaite le démontrer directement à Marco Lastri (1731-1811), auteur de *Etruria Pittrice*²⁸⁵. Ce dernier affirmait, « dans la paix avec Della Valle », que malgré les efforts artistiques pisans, sans doute

279 - Voir Annexes (II), Fig. 10.

280 - Giovanni Previtali, *La Fortune des primitifs : de Vasari aux néo-classiques*, Paris, G. Monfort, 1994, p. 80.

281 - G. della Valle, *Vite de più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da M. Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, 11 vol., Sienne, Pazzini Carli e compagno, 1790-1794.

282 - *Ibid.*, vol. I, p. XXXVII.

283 - *Ibid.*, pp. XL, XLI.

284 - G. Previtali, *op. cit.* note 280, p. 77.

285 - Marco Lastri, *Etruria pittrice, ovvero storia della Pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*, 2 vol., Florence, N. Pagni-G. Bardi, 1791-1795.

admirables, les Florentins restaient dans une position prédominante sur les arts de la Toscane, et Cimabue en était le chef de file en tant que restaurateur de la peinture²⁸⁶. Au contraire, Della Valle soutient ceci :

« Il sera toujours vrai que la première gloire de l'histoire de l'art renaissant en Toscane est due aux Pisans, la deuxième aux Siennois, et la dernière aux Florentins, qui ne doivent pas se sentir mécontents, car s'ils ne précédèrent pas les autres Toscans dont ils furent les simples élèves, ils éclipsèrent par la suite et Pisans et Siennois²⁸⁷. »

Ainsi les perspectives vasariennes sur la naissance et la renaissance de l'histoire de l'art sont renversées, ou plutôt décentrées. La vision de Della Valle est polycentrique : le Piémontais prend en considération les différentes villes toscanes, tout en identifiant la succession de trois provinces : Pise, Sienne et Florence. Pise est citée en premier, avec un rôle d'avant-garde artistique. Mais la place d'honneur doit être méritée, mais aussi gardée. Pour Della Valle, Sienne arrive bientôt pour la renverser du trône, et, un peu plus tard, Florence sera digne du sommet de la gloire pour avoir éclipsé les arts des deux villes²⁸⁸.

Le rôle pionnier de l'ouvrage de Della Valle tient donc à avoir pris en considération les productions artistiques de villes autres que la prééminente Florence, bien qu'en appliquant une approche monographique et historiciste pour chercher les auteurs de la renaissance et du progrès des arts. Tout en laissant le débat encore ouvert, le travail de Della Valle a une incidence considérable sur l'historiographie artistique²⁸⁹. Selon Giovanni Previtali, « le génie critique de Della Valle était passé comme une trombe sur les eaux stagnantes de l'histoire de l'art italien²⁹⁰ ». Les théories exposées dans ses *Lettere sanesi* et dans son Commentaire aux *Vies* de Vasari, mais aussi dans son volume sur le Dôme d'Orvieto²⁹¹, se diffusent de manière capillaire aux érudits et aux connaisseurs des provinces toscanes, réveillant par la même des esprits de clocher. Parmi les provinces qui accueillent avec ferveur la réhabilitation historico-artistique de leur passé se trouve, bien entendu, Pise.

286 - G. della Valle, vol. I, Sienne, *op. cit.* note 281, p. XL.

287 - G. Previtali, *op. cit.* note 280, p. 91.

288 - A. Milone, *Pisa: officina dei primitivi*, Pise, Scuola Normale Superiore, 2004, p. 286.

289 - Giuliano Ercoli, « L'edizione delle Vite di Guglielmo Della Valle », dans *Il Vasari storiografo e artista*, actes du colloque, Arezzo-Florence, 2-8 septembre 1974, Florence, 1976, pp. 93-100.

290 - G. Previtali, *op. cit.* note 280, p. 78.

291 - G. della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto*, Rome, Lazzarini, 1791.

Nous l'avons vu, à presque trente années de distance de ces ouvrages, en 1812, l'*operaio* della Primaziale demande à Carlo Lasinio de rendre un tome *in quarto grande* des *Vite* par Della Valle, que le conservateur avait emprunté²⁹². L'érudition pisane se fondait donc sur Vasari et sur ses précieuses informations, mais elle prenait aussi une certaine distance, et elle le lisait par le biais de l'intervention de Della Valle. La même année, Alessandro da Morrona publie la deuxième édition de sa *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, qui consacre le repérage et la réhabilitation du patrimoine local entamée dans les années 1780 sous les encouragements du même Della Valle.

A.2. Aux sources byzantines de l'art pisan et italien : Alessandro da Morrona et Giunta Pisano

Giunta Pisano et ses deux Crucifix signés

Entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e, le nouvel élan donné par Della Valle à l'historiographie artistique rencontre et stimule les efforts de redécouverte des primitifs locaux déployés avec ferveur par le réseau d'érudits, d'amateurs, d'antiquaires et d'historiens de l'art des provinces toscanes.

À Pise, Alessandro da Morrona publie le premier ouvrage unitaire et complet de description, historique et détaillée, du patrimoine artistique et monumental de la ville. La première édition de *Pisa illustrata nelle arti del disegno* paraît entre 1787 et 1793, et la deuxième, enrichie et approfondie, est publiée en 1812. C'est dans cette deuxième édition que Da Morrona intègre la première véritable monographie de Giunta Pisano.

L'ouvrage, qui consacre une attention inédite à l'héritage médiéval pisan dont les édifices de la place du Dôme²⁹³, appréhendé à partir des sources manuscrites et épigraphiques, s'adresse principalement aux publics d'érudits et d'antiquaires s'intéressant aux *vetuste cose*²⁹⁴, et aux problématiques de réhabilitation et d'appréciation de la culture médiévale des villes. Ce sont les études

292 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre de l'*operaio* della Primaziale à Lasinio, 5 mai 1812. Voir Annexes (I), 1812-34. Voir *supra*, p. 79. (à vérifier après mise en page)

293 - Voir Annexes (II), Fig. 2.

294 - A. da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, vol. I, Pise, Francesco Pieraccini, 1787, p. VI.

des *amici*²⁹⁵ qui l'ont encouragé, affirme-t-il, à s'engager dans cette entreprise, vouée à contrer l'oubli et à remédier à la négligence du patrimoine artistique pisan. En premier lieu, c'était le cas, comme nous l'avons vu, de la rencontre avec Della Valle. L'ouvrage de Da Morrone se construit en effet en corrélation avec les exigences de la nouvelle historiographie artistique remettant en question la prédominance artistique florentine. La pré-renaissance pisane est donc pleinement réhabilitée par Da Morrone, qui n'hésite pas à citer directement l'érudit siennois d'adoption :

« Je serai accompagné par le P. Guglielmo della Valle, écrivain très éclairé, qui n'eut aucun doute dans l'affirmer à plusieurs reprises dans ses érudites *Lettere Senesi*, que Pise fut l'Athènes d'Italie au Moyen Âge²⁹⁶. »

Dans une subtile référence à la forme épistolaire des *Lettere Senesi*, Da Morrone joint à son ouvrage, d'approche plutôt pseudo-scientifique, la transcription de la lettre qui lui avait été envoyée par Della Valle le 3 juin 1787 : cela prouve non seulement la relation personnelle et intellectuelle existant entre les deux, mais aussi le succès de l'œuvre de Della Valle, ainsi que le prestige pour Da Morrone d'avoir sa recommandation et son encouragement. Dans sa lettre, annexée à la fin du premier volume de la première édition, Della Valle encourage Da Morrone à prendre en considération l'étude de Giunta Pisano, artiste dont l'activité précoce est attestée par le *Crucifix* réalisé pour Saint-François d'Assise en 1236, preuve que « la pisane dans les premières époques de notre art laisse de loin après elle toutes les autres écoles²⁹⁷ ».

En effet, c'est l'attestation de cette précoce activité de Giunta di Capitino da Pisa à Assise qui permet à l'historiographie du XVIII^e siècle de jeter une nouvelle lumière sur ce peintre, en tentant parallèlement de détourner l'attention du Cimabue célébré par Vasari²⁹⁸. L'accent est mis par la critique sur la date du *Crucifix*, perdu, réalisé par Giunta pour Assise et caractérisé par la présence de Frate Elia aux pieds du Christ²⁹⁹. La mémoire de cette œuvre disparue a été transmise par P. Wadingo, qui dans les *Annales de l'Ordre franciscain* reporte la

295 - A. da Morrone, *op. cit.* note 183, vol. I, p. VII.

296 - A. da Morrone, *op. cit.* note 294, vol. I, p. XVII.

297 - *Ibid.*, p. 430.

298 - Voir Annexes (II), Fig. 12.

299 - P. Servus Gieben, « La croce con Frate Elia di Giunta Pisano », dans Giuseppe Basile, P. Pasquale Magro, *Il cantiere pittorico della Basilica Superiore di San Francesco in Assisi*, Assise, Casa Editrice Francescana, 2001, pp. 101-110.

signature de l'œuvre « Iuncta Pisanus » et la date 1236³⁰⁰. Ce témoignage, repris par Paolo Tronci³⁰¹, est une preuve de l'activité du peintre pisan, qui permet de pouvoir contester le primat de Cimabue : c'est dans ce sens que le peintre et son *Crucifix* sont évoqués aussi par Flaminio dal Borgo³⁰².

Ainsi, la notice de cette œuvre et de sa date, associée à la reproduction gravée du portrait de Frate Elia, se transmet et circule dans l'érudition de la fin du siècle, faisant l'objet d'attentions particulières de Lanzi et tout spécialement de Da Morrone. Effectivement, à partir de la définition de l'activité artistique de Giunta Pisano peut s'élaborer, non seulement la construction artistique et identitaire du passé pisan, mais aussi tout le débat concernant l'influence hellénisante sur les arts toscans et italiens du XIII^e siècle.

Ainsi, dans la monographie de Giunta proposée dans la *Pisa Illustrata* (1812), Da Morrone publie une autre œuvre, signée, qui allait s'ajouter au corpus du peintre. Il s'agit de la *Croix de San Ranieri*³⁰³, qui avait été découverte par le même auteur en 1793. Comme il le relate dans son ouvrage, Da Morrone avait aperçu le *Crucifix* « en haut d'un mur jauni par la fumée dans la cuisine du monastère de Sant'Anna de Pise. [...] Malgré l'opacité du voile dont elle était enveloppée, nous pûmes de loin reconnaître la manière du vieux Giunta³⁰⁴ ». La reconnaissance du style de Giunta Pisano trouve une confirmation dans la signature « Juncta Pisanus me fecit », qui apparaissait clairement lisible une fois ôté « le sombre voile de la partie inférieure du tableau³⁰⁵ ».

La découverte de ce *Crucifix*, connotée d'une certaine sensibilité poétique, intervient dans un moment de basculement vers une nouvelle gestion et une nouvelle conscience du patrimoine local. La constatation de la valeur de la signature, preuve de l'authenticité et contribution importante à la définition de cette personnalité artistique, attire d'ailleurs les regards et l'adhésion des contemporains. À partir de cette œuvre autographe, reproduite en planche gravée dans le volume, et des sources documentaires qui lui étaient accessibles, Da Morrone rapproche de Giunta Pisano différentes peintures, tout en gardant

300 - Luca Wadding, *Annales Minorum in quibus Res omnes trium Ordinum*, Lyon, 1625. L'œuvre avait été découverte en 1624, mais elle est perdue à la moitié du XVII^e siècle. Voir A. Milone, *op. cit.* note 288, p. 258 ; G. Previtali, *op. cit.* note 280, p. 89.

301 - Paolo Tronci, *Memorie storiche della città di Pisa*, Livourne, Vincenzo Bonfigli, 1682, p. 187. Dans A. Milone, *op. cit.* note 288, p. 258.

302 - Flaminio dal Borgo, *Dissertazioni sopra l'istoria pisana*, Pise, Paolo Giovannelli, 1761-1768. Dans A. Milone, *op. cit.* note 288, p. 258.

303 - Voir Annexes (II), Fig. 8, Fig. 13.

304 - A. da Morrone, *op. cit.* note 183, vol. I, p. 135.

305 - *Ibid.*, p. 136.

toujours une certaine prudence. De Giunta Pisano semble donc dériver le style de la peinture pisane et toscane du XIII^e siècle que Da Morrona aborde dans les pages suivantes, pour prouver enfin que « Pise, avec sa splendeur, a donné plus que toute autre ville le premier élan à la renaissance de l'architecture et de la sculpture, sans oublier le troisième art » et que Giunta mérite ainsi le titre de « premier peintre italien jusqu'à Giotto florentin³⁰⁶ ».

La définition du primat pisan en peinture par la réhabilitation de Giunta Pisano, avait été entreprise depuis les années 1780, avec l'encouragement de Della Valle. Pendant cet arc temporel précédant la publication de la *Pisa illustrata*, le rôle de Giunta avait aussi fait l'objet d'autres interventions par des représentants de la critique locale : en 1790, Ranieri Tempesti inscrit l'éloge au peintre pisan, considéré comme le chef de file de la peinture médiévale de la région et de la péninsule, dans ses *Memorie istoriche di più uomini illustri pisani*³⁰⁷. Mais l'intervention de Da Morrona, qui construit l'histoire artistique de Pise avec une approche tant documentaire que matérielle des œuvres, est sans doute plus incisive pour l'érudition toscane contemporaine.

La « manière grecque » : une réception contrastée

En effet, la question sur les origines pisanes de la restauration des arts ouvrait aussi un débat sur les problématiques liées à la reconnaissance, positive ou négative, des origines byzantines des arts pré-renaissants italiens. L'érudition de l'époque reconnaît l'impact de l'influence grecque sur les arts italiens du XI^e au XIII^e siècle, due à la présence d'artistes grecs sur le territoire italien, en particulier à Pise mais aussi à Florence. Ranieri Tempesti reprend les termes de ce débat dans son ouvrage *Antiperistasi pisane sul risorgimento e cultura delle belle arti*³⁰⁸, en faisant principalement référence à l'opinion de Lanzi dans sa *Storia pittorica*. Pour ce dernier, il est admis que Giunta, et Cimabue après lui, se sont inspirés de la manière grecque, mais ils ont réussi à la « dépasser ». Non seulement la peinture de style gréco-byzantin se présentait aux yeux des érudits toscans comme en décadence, mais c'était aux peintres italiens de la restaurer.

306 - *Ibid.*, p. 154.

307 - Ranieri Tempesti, *Memorie istoriche di più uomini illustri pisani*, vol. I, Pise, Ranieri Prosperi, 1790, pp. 221-284.

308 - R. Tempesti, *Antiperistasi pisane sul risorgimento e la cultura delle belle arti*, Pise, Sebastiano Nistri, 1812, pp. 47-49.

Ainsi, selon Lanzi, concernant la renaissance des arts en Italie, il est donc possible de conclure que « l'Italie n'était jamais en manque de peintres ou enlumineurs ; de ces derniers, même sans l'œuvre des Grecs, certaines écoles d'Italie ont pu avoir leurs origines³⁰⁹ ». Si les rapports avec la Grèce et la présence d'artistes byzantins avaient marqué la renaissance artistique de l'Italie centrale, les historiens de l'art, de Della Valle à Lanzi, souhaitent attribuer aux écoles italiennes et à leur propre évolution stylistique, intrinsèque et inévitable, les mérites de cette restauration.

Cette question sur la « manière grecque » prenait forme non seulement dans la critique, mais elle se manifestait aussi dans l'appropriation matérielle des œuvres du XI^e au XIII^e siècle remises en circulation par les suppressions de congrégations ecclésiastiques. À Pise, un nouvel élan est donné au collectionnisme privé, où augmentent parallèlement l'offre et la demande d'œuvres de primitifs. Ainsi, si d'une part le don de la collection Zucchetti permet à un important ensemble de peintures médiévales de rejoindre le Camposanto « pour le décor de la patrie », d'autre part Lasinio – pourtant conservateur du Camposanto – procède en sens inverse, et développe une activité d'antiquaire et de marchand de primitifs à l'échelle internationale³¹⁰. L'enthousiasme pour les œuvres médiévales est partagé également par le réseau d'érudits pisans, dont la plupart acquiert des peintures de primitifs, y compris des exemplaires représentatifs des origines byzantines des arts locaux. Par exemple, Da Morrona possède deux peintures de l'entourage de Giunta³¹¹ ; Giovanni Rosini développe sa propre collection de primitifs et probablement même une activité de marchand et d'antiquaire en concurrence avec Lasinio³¹², avec qui il collaborait pour l'édition des gravures des fresques du Camposanto.

Au Camposanto aussi, des œuvres datant des XI^e, XII^e et XIII^e siècles, provenant des couvents supprimés, avaient rejoint les murs de la chapelle dal Pozzo à l'époque de Lasinio. Il est curieux de remarquer que l'intérêt porté à l'œuvre de Giunta par Da Morrona l'amène jusqu'à la remise en question de l'attribution de la *Maestà* de l'église de San Francesco de Pise à Cimabue : « Vasari, en écrivant parfois des œuvres sans en avoir une observation visuelle, jugea de Cimabue les fresques du Christ avec frère Elia suppliant, travaux d'Assise de Giunta³¹³ ». Si Vasari se trompait concernant l'attribution de cette fresque

309 - L. Lanzi, *op. cit.* note 277, vol. I, p. 304. Cité dans R. Tempesti, *op. cit.* note 308.

310 - D. Levi, « Carlo Lasinio, Curator, Collector and Dealer », *The Burlington Magazine*, CXXXV, 1079, février 1993, pp. 133-148.

311 - *Ibid.*, p. 136, note 28.

312 - M. Burrelli, A. Caleca, art. cité note 58, pp. 21-90, ici p. 54.

313 - A. da Morrona, *op. cit.* note 183, vol. II, p. 231.

– qui est en réalité le *Crucifix* du frère Elia – à Cimabue, il pourrait se tromper également pour la *Maestà* pisane. Bien que cette idée soit juste esquissée, et Da Morrona s'exprime sans prendre en considération des facteurs stylistiques ou des sources documentaires, cet exemple montre l'ampleur de l'attention donnée à cet artiste pisan. La *Maestà* restera, du moins dans la majorité des cas, considérée une œuvre de Cimabue : c'est pour cette raison qu'elle sera choisie pour le musée Napoléon. Mais il existait d'autres peintures accrochées à la chapelle dal Pozzo, qui peuvent être plus facilement associées à l'entourage de Giunta³¹⁴. Elles avaient été préservées de la dispersion, et elles auraient pu attirer le regard de Vivant Denon, qui connaissait les ouvrages de la critique locale et partageait le goût pour les primitifs italiens. Or, comme nous pourrions le voir, les recherches des primitifs de Denon n'arrivent pas jusqu'aux artistes précédant Cimabue.

Et Vasari ? Bref bilan sur la conception de l'historiographie locale

La nouvelle considération de Giunta Pisano et de la manière byzantine se construit aussi en corrélation et en contraste avec la tradition de Vasari, qui, nous le rappelons, ne mentionnait pas le peintre pisan dans ses *Vite*. Entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, lui attribuer le rôle de « premier peintre italien » signifie prendre des positions par rapport à l'ouvrage qui restait la référence principale pour toute recherche, plus ou moins localisée, sur les arts pré-renaissants et renaissants italiens. Dans le cadre de cette analyse de la création critique d'une école pisane de peinture, il est alors important d'interroger dans un sens plus large les différentes positions, d'adhésion ou d'opposition, de ces érudits et historiens de l'art par rapport à l'héritage vasarien. Nous avons déjà pu avoir une idée du rapport contrasté qui s'instaure avec Vasari, tant pour des questions théoriques que pour des raisons méthodologiques. Sur un plan général, il est possible de voir que l'autorité de Vasari est reconnue et acceptée, mais qu'une nouvelle conscience de ses erreurs et de ses limites légitime l'écriture d'une nouvelle histoire de l'art. Celle-ci était par exemple la position de Della Valle, qui affirme que « bien que certains trouvent à redire sur Vasari, c'est cependant un grand homme, et il le demeurera en dépit des erreurs qu'il commit dans la chronologie et dans l'histoire de ses premiers écrits³¹⁵ ».

314 - Dans l'inventaire de 1816, nous trouvons au Camposanto deux œuvres alors attribuées à Giunta Pisano, au n° 8 et au n° 48. Voir Annexes (I), Doc. 6.

315 - G. della Valle, *op. cit.* note 273, vol. I, p. 178, selon la traduction de G. Previtali,

D'un point de vue méthodologique, l'histoire de l'art de Della Valle distinguait, comme celle de Vasari, les manifestations artistiques et stylistiques en définissant des *scuole*. C'est autour de la définition de l'école à l'origine de la restauration des arts que s'organise le débat de l'historiographie du XVIII^e siècle en rapport à Vasari – et en rapport à elle-même. L'attention se déporte ainsi du primat de l'école florentine et des emprunts grecs, aux écoles provinciales, de Sienne et de Pise. La discussion qui, selon Della Valle, porte sur des questions d'antériorité, pour Marco Lastri³¹⁶ doit être rapportée à des questions de qualité. Ainsi, comme pour Vasari, le protagoniste de la renaissance des arts reste pour Lastri, comme c'était le cas pour Lanzi, le Florentin Cimabue ; mais les nouveautés méthodologiques leur permettent de structurer le discours sur une histoire de l'art non par monographies d'artistes, mais à travers le suivi d'une continuité stylistique dans les différentes localités. Du primat florentin, au primat siennois, au primat pisan : quelle que soit la méthode critique employée, le besoin de revenir aux sources des arts est partagé.

Que ce soit avec un accent plus ou moins anti-vasarien, dans les méthodes et dans les contenus, entre les années 1780 et le premier quart du XIX^e siècle les tentatives d'écriture organique de l'histoire de l'art sont le moteur de la redécouverte du patrimoine à l'échelle locale. Pour ce qui concerne Pise, interpellée en qualité d'école promotrice du renouveau artistique, l'ouvrage de Da Morrona aura des fortes répercussions sur les connaissances du cercle d'érudits et connaisseurs locaux. En premier lieu d'un point de vue concret : lors des visites des édifices ecclésiastiques supprimés, l'évaluation des biens artistiques est confiée aussi à Da Morrona, qui collabore avec les autres membres de la *Deputazione* comme Lasinio et Mecherini³¹⁷. Avec le même Lasinio, toutefois, l'équilibre est délicat : aux collaborations correspondent des tensions dues aux sentiments de jalousie professionnelle, surtout de la part de Lasinio. En second lieu, sous une perspective intellectuelle : vingt années plus tard, les théories de Della Valle et Da Morrona sont encore affirmées par Giovanni Rosini. Partenaire de Lasinio dans l'activité de marchand d'œuvres des primitifs, partageant avec lui son engagement pour la conservation des beaux-arts au Camposanto, il soutenait aussi la réhabilitation de l'héritage pisan³¹⁸. Ainsi, avec leurs

op. cit. note 280, p. 79.

316 - M. Lastri, *op. cit.* note 285.

317 - D. Levi, *op. cit.* note 65, pp. 79-102.

318 - Giovanni Rosini, *Lettere pittoriche sul Campo Santo di Pisa*, Pise, Società Letteraria, 1810 ; G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, 7 vol., Pise, Niccolò Capurro, 1835-1837.

différentes orientations, et à différentes échelles, les ouvrages de Della Valle, Da Morrona, Lanzi, Lastri et Rosini s'alimentent mutuellement. Ils répondent ainsi aux mêmes nécessités de proposer une nouvelle critique artistique, qui jette une nouvelle lumière sur les écoles provinciales, dont, pour certains, la *scuola pisana*.

[B] Primitifs pisans entre France et Italie : questions de goût et de méthodes

« *Se gl'Italiani portarono alla Francia il buon gusto delle arti, i Francesi ora le rendono il cambio scuoprendo ed illustrando le antiche e rare produzioni da quelli dimenticate*³¹⁹. »

Le nouvel élan donné par les érudits italiens à la discipline entre le XVIII^e et le XIX^e siècle permet à l'histoire de l'art de jouir d'une lecture polycentrique, avec de nouveaux intérêts, de nouveaux axes de recherche et de nouvelles méthodes d'analyse. « I Francesi » étaient sensibles aux mêmes nouveautés ; mais par l'approfondissement de la fortune des primitifs italiens dans la critique française de l'époque, nous nous rendons compte que cette dernière n'est pas un simple contributeur, mais, au contraire, elle revêt un rôle prépondérant dans l'élaboration et la diffusion de ces nouveautés. L'étude de cette partie se construit à partir de cet engouement pour les primitifs partagé par les Italiens et par les Français, ainsi que des rapports méthodologiques qui peuvent se lire dans les ouvrages critiques des deux. En nous appuyant sur ces fondements, nous allons construire l'analyse de la réception de la peinture pisane en France, par rapport à son rôle dans le renouveau artistique, et par rapport à sa tradition byzantine.

319 - « Si les Italiens ont apporté à la France le bon goût pour les arts, les Français maintenant lui retournent la pareille, en découvrant et en illustrant les productions anciennes et rares que ceux-là ont oubliées ». G. della Valle, *op. cit.* note 273, vol. I, p. 237.

B.1. Regards croisés sur la fortune des primitifs italiens

Si nous choisissons de parler de la réhabilitation du Moyen Âge au XIX^e siècle au sens large, tout en étant conscients de l'ampleur du sujet, il serait important de remarquer l'intérêt précoce porté par les érudits français à l'art et à la culture de l'époque médiévale. Or, le but ici n'est pas de voir dans quelle direction voyageaient les nouveautés, ni de comparer les deux phénomènes de redécouverte de l'art du Moyen Âge, en France et en Italie. Les deux pays développent un engouement pour les primitifs, italiens et pas seulement, dans deux moments différents, mais surtout dans deux contextes historiques et culturels qui leur sont forcément propres.

Dans le cadre de cette étude, l'analyse des rapports entre la critique italienne et française sera donc plus judicieusement recadrée sur l'appréciation de l'art pisan. Après avoir vu que la production artistique pisane, aux origines de la renaissance des arts, en sculpture comme en peinture, avait été réhabilitée dans un contexte local, nous pouvons maintenant tâcher d'élargir le champ d'études hors des frontières de la ville, de la région, et de la péninsule, pour en venir à la critique française.

Mais comment pouvons-nous parler de la fortune d'une « école » pisane en France, sans que l'identité de cette école ne soit clairement définie au préalable ? L'intérêt porté à la production artistique pisane par la critique italienne, entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, s'inscrivait dans une tentative plus articulée de réécriture d'une histoire de l'art, dont les propos tendaient vers une pensée anti-florentine. Mais l'école pisane n'avait fait l'objet d'aucune étude analytique et spécialisée ; elle n'était pas identifiée à partir de facteurs stylistiques, mais plutôt historiques et documentaires, dans le but de démontrer le primat de ses origines médiévales sans pourtant s'attacher à en lire les avancements.

Nous constatons alors que, d'une part, la découverte des primitifs italiens dans la critique française du XIX^e siècle est un sujet extrêmement vaste, et que, d'autre part, la focalisation sur les primitifs pisans est un sujet épineux – parce que la définition même d'une « école » artistique pisane est brouillée. Voilà pourquoi il sera ici plus convenable de comprendre quels aspects de l'appréciation de l'art pisan pénètrent dans la critique française. Grâce à un regard croisé entre les théories et les méthodes de l'historiographie de la peinture des primitifs des deux pays entre la deuxième moitié du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, il nous sera possible de connaître quelles représentations

mentales et visuelles étaient associées spécifiquement à l'art pisan. Est-ce que les dynamiques de redécouverte artistique locale de la peinture pisane sont assimilées par les Français, et dans quelle mesure ?

Le goût des primitifs : un réseau franco-italien

En principe, il est pertinent de démêler les rapports qui se construisent à cette époque entre les amateurs des deux pays, afin de comprendre comment se produisent les contacts et les échanges d'un point de vue plus concret. En effet, des relations se nouent entre historiens de l'art, érudits, collectionneurs, connaisseurs et artistes, italiens et français. Il s'agit d'un réseau qui se développe aussi grâce à la proximité entre les deux pays, favorisée par les circonstances historiques et politiques de l'époque. Si nous avons pu aborder les perspectives de la connaissance de l'art italien et toscan du Directoire et des commissions napoléoniennes à la fin du siècle, la surprise devant la découverte du patrimoine médiéval de la péninsule intervient même auparavant, grâce aux voyages réalisés par des personnalités éminentes de l'environnement artistique et culturel français. Le voyage en Italie est une occasion de formation non seulement pour les artistes de l'Académie, mais aussi pour les érudits, les collectionneurs et les amateurs. Les États italiens, qui, au XVIII^e siècle, découvrent chacun progressivement leur patrimoine, offrent ainsi l'environnement propice pour satisfaire les nouvelles orientations du goût des Français. L'approfondissement des connaissances sur l'art médiéval italien est rendu possible par une fréquentation des historiens de l'art locaux, et les collections s'enrichissent grâce au repérage direct des œuvres, remises en circulation par les suppressions des ordres ecclésiastiques et disponibles chez les antiquaires³²⁰.

Les Français qualifiés et les amateurs des arts qui s'établissent en Italie à la charnière des siècles sont souvent des ambassadeurs ou des responsables d'affaires politiques. Rome devient, pour certaines périodes, leur ville d'adoption. Siège de l'Académie, la ville réunit artistes et savants, mais aussi diplomates et ambassadeurs, italiens, français et étrangers. Ils sont attirés par le développement du marché de l'art, fascinés par la vitalité de la production

320 - Sur le collectionnisme et les primitifs : Monica Preti-Hamard, Philippe Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, actes du colloque, Paris, 4-6 décembre 2003, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005 ; M. Preti-Hamard, Roberta Panzanelli (dir.), *La circulation des œuvres d'art : 1789-1848*, actes du colloque, Paris, 9-11 décembre 2004, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

artistique et par le patrimoine ancien visible : certes, les ruines des antiquités, mais aussi les majestueux décors d'églises en mosaïque et les peintures murales de l'époque médiévale. De Rome, les voyages se font en direction des autres régions de l'Italie, pour nouer des relations avec les érudits locaux et pour visiter le patrimoine conservé.

Le premier qui devrait être mentionné, parce qu'il correspond à ce profil de diplomate français et amateur de l'art médiéval, et parce que son travail pionnier aura une incidence considérable sur les orientations du goût pour les primitifs, est Seroux d'Agincourt. Jean-Baptiste-Louis-Georges Seroux d'Agincourt (1730-1814), d'origine noble, entreprend une carrière militaire, dans le sillage de ses ancêtres et pareillement à ses frères. Il décide de se consacrer plus tard aux relations diplomatiques et internationales, et en 1764 il est nommé fermier général grâce aussi à l'appui de Jean-Joseph de Laborde. Il revêt cette charge jusqu'en 1777, quand il choisit de partir pour son voyage en Italie³²¹. Ce dernier, qui commence en 1778, est l'occasion de découvrir un patrimoine artistique immense, d'œuvres et monuments de l'époque médiévale. Or, Ilaria Miarelli Mariani a récemment démontré que son intérêt pour l'histoire de l'art n'est pas le fruit d'un brusque revirement de carrière : sa passion artistique et littéraire avait été alimentée tout au long de son activité militaire et diplomatique, grâce aux rapports entretenus avec les cercles culturels contemporains et grâce aux mansions spécialisées dont il s'était occupé³²².

Avant de s'installer définitivement à Rome en 1781, où il restera jusqu'à sa mort en 1814, Seroux parcourt de nombreuses villes italiennes. En Toscane, il passe par Florence, Sienne et Orvieto, sans apparemment visiter Pise³²³. Ce voyage lui permet de recueillir le matériel nécessaire à la rédaction de son ouvrage : *l'Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*³²⁴. Conçue pendant son tour d'Italie, et rédigée pendant son séjour romain, *l'Histoire de l'art* est prête dans sa première version en 1789, quand elle est envoyée à Paris pour procéder à la publication. Or, cette tentative s'avère être une « édition manquée³²⁵ » : à cause des événements de la

321 - Ilaria Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'histoire de l'art par les monumens: riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Rome, Bonsignori, 2005, pp. 7-21.

322 - *Idem*.

323 - G. Previtali, *op. cit.* note 280, p. 103.

324 - Jean-Baptiste-Louis-Georges Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens : depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, 6 vol., Paris, Treuttel et Wurtz, 1810-1823. Voir Annexes (II), Fig. 14.

325 - G. Previtali, *op. cit.* note 280, p. 103.

Révolution, la publication est reportée. Enfin publié entre 1810 et 1823, partiellement enrichi et accompagné de trois cents planches gravées, l'ouvrage phare de Seroux est un véritable manifeste de réhabilitation critique du Moyen Âge, bien que conçu au siècle précédent. Pour cette raison et pour l'entreprise précoce de son travail d'appréciation et de vulgarisation de l'art des primitifs italiens, il est encore aujourd'hui considéré comme un précurseur dans ce domaine. Sans lire cette considération dans des termes d'antériorité chronologique, il est important de le rappeler ici pour pouvoir l'inscrire dans le paysage de la critique italienne et française de l'époque et au-delà.

Actif durant près de quarante ans à Rome, et en ayant conçu son projet historiographique au début de son séjour, Seroux sensibilise au goût des primitifs les générations successives d'amateurs, d'érudits, de collectionneurs et d'artistes qui avaient eu l'occasion de le rencontrer ou de connaître son ouvrage, et notamment les planches qu'il leur montrait avant même la publication.

D'une part, pendant son tour de la péninsule, Seroux fait la rencontre des différents érudits locaux. Un des premiers qu'il peut connaître est Girolamo Tiraboschi, rencontré à Modène³²⁶, point de départ important pour l'avancée de la conception de son ouvrage. Mais, plus strictement en rapport avec le but de notre analyse, nous pouvons rappeler aussi les connaissances qu'il fait d'historiens de l'art actifs en Toscane. Bien que la rencontre de Della Valle à Sienne ne soit pas certaine³²⁷, leur rapport est quand même attesté dans une des *Lettere sanesi*, que l'érudite piémontais adresse en 1781 au connaisseur français. Ici est évoqué le souvenir de leurs visites des églises romaines, à la découverte des peintures murales³²⁸, qui doivent avoir eu lieu l'année précédente. À Florence, en 1779, Seroux fait la connaissance de Luigi Lanzi³²⁹ : les deux hommes, dont les entreprises intellectuelles sont très semblables, enrichissent mutuellement leurs ouvrages tout en étant séparés par une certaine concurrence méthodologique.

D'autre part, Rome est à la croisée des chemins d'autres Français qui s'intéressent également à la connaissance et au collectionnisme des primitifs. Alors que l'*Histoire de l'art* de Seroux n'avait pas encore été publiée, la collection de primitifs de François Cacault (1743-1805) est donnée à la ville

326 - I. Miarelli Mariani, *op. cit.* note 321, pp. 30, 31.

327 - Selon G. Previtali, dans sa visite à Sienne Seroux s'était fait guider par Della Valle. Or, selon I. Miarelli Mariani cela n'est pas vraisemblable, car l'arrivée de Della Valle à Sienne était postérieure à la visite de Seroux. G. Previtali, *op. cit.* note 280, p. 108 ; I. Miarelli Mariani, *op. cit.* note 321, p. 39.

328 - G. della Valle, *op. cit.* note 273, p. 237.

329 - I. Miarelli Mariani, *op. cit.* note 321, pp. 50, 51.

de Nantes en 1810³³⁰. D'origine bretonne, à l'occasion de son séjour à Rome comme ambassadeur auprès du Saint-Siège entre 1800 et 1803, Cacault avait profité du dynamisme du marché de l'art pour acheter des centaines de tableaux de primitifs³³¹. Il est suivi, tant dans sa carrière professionnelle que dans ses orientations du goût, par le cardinal Fesch³³², qui possède environ deux cent cinquante peintures de primitifs.

Par la suite, d'autres ambassadeurs et diplomates français s'investissent dans le collectionnisme, en rapportant en France des œuvres de primitifs italiens. Parmi ceux-ci, nous devons mentionner un amateur, un italianophile audacieux : Jean-Alexis-François Artaud de Montor³³³. Comme Cacault, et à ses côtés, Artaud de Montor se consacre à une carrière diplomatique en Italie, où il voyage une première fois en 1798. À Rome, il prend place au sein du réseau artistique et culturel de l'époque : il connaît Seroux d'Agincourt, son œuvre et son goût – en 1805 il suivra de près l'envoi et la publication de son ouvrage à Paris –, et il entretient des rapports avec les marchands d'art en tant que conseiller pour la collection de Cacault. À Florence, où il est ambassadeur du royaume d'Étrurie depuis 1805, il procède à la formation de sa propre collection, où la place d'honneur est attribuée aux œuvres des primitifs.

La portée de son action tient à deux aspects. Premièrement, Artaud de Montor se préoccupe de pouvoir transporter sa collection en France : il obtient la licence d'exportation pour les soixante-dix-huit tableaux en

330 - Pour la collection de François Cacault et son catalogue : Béatrice Sarrazin, *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Nantes : XIII^e-XVIII^e siècle*, Paris-Nantes, Réunion des musées nationaux, 1994 ; Stéphanie Méséguer, *La Collection de François Cacault (1810-2010) et le musée des Beaux-arts de Nantes*, cat. d'exp., Nantes, musée des Beaux-Arts, 18 juin-15 novembre 2010, Nantes, Burozoïque, 2010.

331 - Esther Moench, *Primitifs italiens : le vrai, le faux, la fortune critique*, cat. d'exp., Ajaccio, palais Fesch-musée des Beaux-Arts, 29 juin-1^{er} octobre 2012, Ajaccio, Silvana, 2010 ; M. Laclotte, « La Fortune des primitifs italiens en France. Un bref résumé », dans Olivier Bonfait, *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800 : prédécesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, actes du colloque, Ajaccio, musée Fesch, 1^{er}-4 mars 2005, Ajaccio, musée Fesch, 2006, pp. 347-356.

332 - O. Bonfait, *op. cit.* note 331.

333 - G. Previtali, « Artaud de Montor (Alexis-François) », dans M. Laclotte (dir.), Jean-Pierre Cuzin, *Petit Larousse de la peinture*, Paris, Larousse, 1979, pp. 75, 76 ; Nicolas Hatot, « Artaud de Montor, Jean-Alexis-François », dans *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/artaud-de-montor-jean-alexis-francois.html> - consulté le 10/04/2020.

1807, et il les expose à Paris en 1811³³⁴. Deuxièmement, il souhaite publier le catalogue raisonné de cette collection : les *Considérations sur l'état de la peinture en Italie*³³⁵ paraissent en 1808 et elles sont rééditées en 1811. En 1843, dans *Peintres primitifs, collection de tableaux rapportée d'Italie*, les œuvres de la collection d'Artaud de Montor sont republiées, augmentées en nombre, décrites avec plus d'approfondissements et illustrées par des gravures³³⁶. Sa collection montre un intérêt presque exclusif pour la peinture des primitifs italiens. L'accessibilité des œuvres au public et la circulation de ses textes, desquels se dégage une certaine profondeur analytique malgré l'approche de collectionneur, confèrent à Artaud de Montor une responsabilité importante dans la promotion du goût pour la peinture avant Raphaël au tout début du XIX^e siècle, dans le milieu du collectionnisme et pas seulement.

Nous avons aussi signalé une autre composante des cercles italo-français de l'époque qui partageaient cet engouement pour les primitifs italiens : celle des artistes. Si nous ne pouvons pas traiter ici en détail de la fortune des primitifs italiens dans les productions artistiques du XIX^e siècle, il est pertinent d'observer que la distinction des catégories, notamment celle des artistes, est souvent réductrice ou imprécise par rapport aux parcours complexes de chaque personnalité, et à la variété de leurs intérêts et de leurs activités. Ce sont plutôt des artistes-collectionneurs, des artistes-érudits, des artistes-conservateurs, qui s'inscrivent dans le réseau de connaisseurs et d'amateurs des arts primitifs italiens. Dans ce sens, Rome se confirme un centre d'attractivité important : les artistes français, pendant leur séjour à l'Académie, se dédient à la copie des peintures médiévales italiennes et voyagent dans le centre de l'Italie en visitant les églises anciennes³³⁷. Leur participation à la fortune critique des primitifs italiens en France tient non seulement à l'inspiration qu'ils peuvent tirer des œuvres médiévales, mais aussi à leur contribution dans l'illustration des ouvrages français.

334 - Corentin Dury, « Le goût des Primitifs italiens en France », dans Esther Moench, *op. cit.* note 331, pp. 69-73.

335 - Jean-Alexis-François Artaud de Montor, *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*, Paris, P. Mongie aîné, 1808, seconde édition revue et augmentée, Paris, Schoell, 1811. Sur la collection d'Artaud de Montor voir Andrea Staderini, « Un contesto per la collezione di 'Primitivi' di Alexis-François Artaud de Montor », dans *Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi*, Florence, Fondazione Roberto-Longhi, 5, 2004, pp. 23-61.

336 - J.-A.-F. Artaud de Montor, *Peintres primitifs : collection de tableaux rapportée d'Italie et publiée par M. le chevalier Artaud de Montor*, Paris, Challamel, 1843. Voir Annexes (II), Fig. 18-21.

337 - G. Previtali, *op. cit.* note 280, pp. 109-113.

Autour de Seroux d'Agincourt, et sensibilisés majoritairement par lui à l'appréciation des primitifs, se retrouvent tant le Néerlandais Humbert de Superville, surnommé Giottino pour son enthousiasme pour les peintres primitifs, que l'Anglais Ottley, qui fournit à Seroux les dessins des fresques d'Assise et des œuvres de Giunta³³⁸. Bien que considérés par Seroux comme trop rattachés à ces époques anciennes de l'art³³⁹ ils se fréquentent à Rome, et nous pouvons également imaginer qu'ils font circuler auprès de lui leurs dessins et leurs copies de primitifs. De plus, le cas d'Ingres pourrait faire l'objet d'une étude à part, non seulement pour sa fascination artistique pour les « giottesques », qui l'amène à réaliser en Italie de nombreux dessins d'après les œuvres anciennes, mais aussi pour son activité de collectionneur qui lui permet de posséder des panneaux italiens.

Entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, les chemins physiques et intellectuels des Français croisent ainsi ceux des Italiens : ils se rencontrent, ils échangent leurs théories, leurs dessins, leurs ouvrages, ils se conseillent et concourent pour les meilleurs achats sur le marché de l'art, ils alimentent mutuellement cet intérêt pour les primitifs italiens. À Rome, ce sont Antonio Canova et Ennio Quirino Visconti qui entrent en contact avec Artaud de Montor ; à Florence, c'est à l'ouvrage de Luigi Lanzi que doivent se mesurer toutes les tentatives d'érudition française, de Seroux d'Agincourt à Paillot de Montabert³⁴⁰.

Les idées circulent, et ainsi font les œuvres et les reproductions. La première traduction française de la *Storia pittorica* apparaît en 1823 par Thimothée Francillon, qui joint les images des tableaux de sa propre collection³⁴¹. Grâce aux relations de Seroux avec le réseau d'amateurs, les planches de l'*Histoire de l'art par les monumens...* peuvent jouir du regard de nombreux observateurs avant la publication de l'ouvrage, en Italie comme en France, où, par ailleurs, c'était Léon Dufourny, conservateur au musée Napoléon, qui en soignait la publication. Enfin, avec les érudits et les artistes qui parcourent la péninsule en découvrant les œuvres et les monuments médiévaux, circulent aussi leurs notes et leurs dessins.

338 - *Ibid.*, p. 113.

339 - *Ibid.*, p. 107.

340 - Frédérique Desbuissons, « Paillot de Montabert, Jacques-Nicolas », dans *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/paillot-de-montabert-jacques.html> - consulté le 15/04/2020.

341 - M. Laclotte, art. cité note 331, p. 348.

B.2. L'application de nouvelles méthodes au cas pisan

Approches matérielles et intellectuelles de la peinture médiévale, entre France et Italie

Entre France et Italie, en Italie et en France, se redécouvrent ainsi les primitifs italiens. Les arts médiévaux sont intégrés à une réécriture de l'histoire de l'art qui remet en question les repères chronologiques et géographiques à partir desquels il est possible de faire survenir le développement des arts. Pour proposer cette réécriture de l'histoire de l'art, les érudits italiens ont réfléchi sur les méthodes à adopter pour construire leurs discours. Des nouvelles approches à l'étude de la discipline sont introduites aussi par les Français, visiblement en dialogue constant avec les Italiens.

En premier lieu, nous constatons qu'une nouvelle valeur est donnée à l'œuvre d'art d'un point de vue matériel, à son observation et à sa remise en contexte. Voir le patrimoine artistique médiéval *de visu* représente une démarche essentielle pour la connaissance de son histoire et la condition indispensable pour procéder à son écriture. Ainsi, attester de l'observation matérielle des œuvres légitime les théories formulées sur celles-ci. Les visites dans les villes italiennes, popularisées par le développement du Grand Tour sont, au XVIII^e et XIX^e siècle, l'occasion de découvrir des œuvres inconnues ainsi que d'admirer des pièces déjà célèbres, pour les Français comme pour les Italiens.

Cette nécessité d'appuyer les théories sur des fondements tirés de l'appréciation concrète des œuvres se retrouve dans le rapport au « vrai » de Guglielmo della Valle, comme il l'explique à Seroux en 1781. Dans la lettre qu'il adresse à l'historien de l'art français, la réévaluation de l'école siennoise se justifie par une connaissance qui ne se construit pas sur la tradition critique, sur « ce que les autres en avaient écrit ou pensé³⁴² », mais sur le jugement personnel qu'il avait élaboré devant les œuvres. Della Valle avait pu attester de l'antériorité de l'école siennoise par rapport à la florentine en se rendant sur place dans les différentes villes italiennes³⁴³. Si Seroux n'était pas complètement convaincu de cette théorie, c'est parce que, comme Della Valle, ses doutes « dérivent de l'amour sincère pour la vérité³⁴⁴ ».

342 - G. della Valle, *op. cit.* note 273, vol. I, p. 246.

343 - *Idem.*

344 - *Ibid.*, p. 245.

En effet, Seroux partage avec Della Valle le besoin de bénéficier de l'observation des œuvres, mais sa méthode franchit un pas supplémentaire, en confiant une nouvelle responsabilité à leur reproduction graphique. Si comme la plupart des connaisseurs il parcourt la péninsule pour visiter les monuments et admirer les œuvres des villes principales, Seroux regarde aussi et surtout leurs reproductions dessinées ou gravées. Il les reçoit de ses amis et collègues, et il fait circuler celles qu'il a fait réaliser pour son ouvrage. Les conséquences pour l'historiographie artistique tiennent non seulement à la visibilité des seules images, mais aussi à la diffusion de son approche de ces outils, sur lesquels il peut construire une histoire de l'art « par les monuments ». Comment choisir les œuvres à reproduire dans son ouvrage ? Comme Tiraboschi, Seroux privilégie celles dont l'authenticité est prouvée et qui peuvent mieux représenter les points culminants de l'art médiéval³⁴⁵, dans le but de constituer ainsi une histoire de l'art par images se succédant et mises en comparaison.

Dans les reproductions graphiques, comme dans les collections, les œuvres pisanes ne sont pas nombreuses. Seroux ne faisant pas étape à Pise, les peintures sur panneau conservées dans la ville ne sont pas reproduites et ne font pas l'objet d'études spécifiques dans son ouvrage. Dans la collection d'Artaud de Montor valent les mêmes principes de l'authenticité et de l'autographie des œuvres : les maîtres pisans, anonymes ou peu documentés, ne sont pas considérés dans une lecture de l'histoire de l'art, qui, même si elle ne procède pas par monographie d'artistes, s'appuie sur une tradition historiographique qui délimite et valorise des personnalités artistiques précises. Si ces raisons peuvent expliquer une certaine absence matérielle des peintures pisanes des collections et des reproductions des Français, il faut cependant remarquer que cela procède en sens inverse par rapport à la tendance des voyages des Français en Italie : plus facile d'accès que Sienne, qui était hors des trajets, à Pise ce sont les monuments architecturaux et les décors sculptés qui attirent les visiteurs.

En effet, la découverte matérielle des peintures pisanes de la part des Français procède à une vitesse différente par rapport à celle des œuvres monumentales. Or, dans certaines études critiques il est possible de retrouver une trace de l'intérêt pour la production de cette ville en peinture. L'introduction d'approches déontologiquement innovantes, qui se définissent au regard de la tradition d'une histoire de l'art par « écoles », permet d'inclure

345 - I. Miarelli Mariani, *op. cit.* note 321, p. 32.

dans la discipline, en Italie comme en France, l'étude de l'art pisan. Ainsi, le discours sur l'histoire de l'art de Seroux, construit « par les monuments », inclut des distinctions entre les trois arts de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. Les « écoles », dont l'« école grecque » et l'« école italienne », permettent de construire des relations historiques et stylistiques, qui peuvent mieux caractériser les œuvres elles-mêmes, sans pour autant être l'épine dorsale de l'intégralité de la superstructure de la discipline.

« Une histoire de l'Art, établie sur des productions que l'historien place sous nos yeux, n'a pas besoin d'être rangée par *Écoles*, c'est-à-dire, d'être divisée en autant de sections qu'il y a de contrées et de villes où l'Art a fleuri; on doit même éviter cet ordre. Il suffit de porter ses regards sur les monuments les plus propres à démontrer l'état de l'Art, dans tous les genres, aux époques successives dont on s'occupe, en les attachant de préférence sur les pays où ils ont été produits, ou qui en ont vu exécuter le plus grand nombre³⁴⁶. »

Cette méthode se place donc dans une optique différente par rapport à la *Storia pittorica* de Lanzi, ouvrage où l'histoire de la peinture s'organise dans les différentes écoles régionales de l'Italie « inférieure » et « supérieure ». Cependant, Seroux cite souvent Lanzi et il encourage dans une note de bas de page à faire référence à son ouvrage, « le plus utile » pour chercher les informations concernant les peintres de chaque école : « il fait un récit succinct de leur vie, et donne sur leurs principaux ouvrages des notices où ils sont caractérisés et appréciés avec autant de goût que d'impartialité³⁴⁷ ».

L'art pisan et l'art siennois dans l'Histoire de l'art de Seroux

L'établissement d'une histoire de l'art par écoles, permettant de valoriser pour chacune d'entre elles les productions des artistes avant Raphaël, amène à la découverte des productions artistiques provinciales, caractérisées par un héritage médiéval considérable. Pour les critiques italiens, comme nous l'avons observé, la découverte des écoles siennoise et pisane accompagne la définition d'un nouveau primat artistique de la renaissance des arts. Les théoriciens français partagent-ils cette réhabilitation de l'école pisane et de son rôle de promoteur du renouveau en architecture, en sculpture, mais aussi en peinture ?

346 - J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *op. cit.* note 324, vol. II, p. 128.

347 - *Ibid.*, pp. 128, 129.

Concernant la découverte des arts provinciaux, Seroux affirme que : « voulant donner des preuves de la marche progressive de la peinture, depuis sa renaissance jusqu'à son entier rétablissement, j'ai rappelé les travaux des écoles de Florence et de Sienne plus souvent que ceux de beaucoup d'autres villes d'Italie³⁴⁸ ». Les exemples à citer pour les œuvres de peinture de ces deux villes sont en effet nombreux, et, contrairement aux exemples pisans, ils se retrouvent non seulement dans le texte, mais aussi en reproductions dans les planches.

Cependant, si les écoles provinciales sont considérées à l'époque – et jusqu'à l'intervention de Della Valle – comme subordonnées à Florence, il faut aussi remarquer que Seroux ne semble pas convaincu de l'attribution du primat artistique uniquement à une de ces écoles. Selon Giovanni Previtali, la prise d'une position floue dans le débat entre « écoles » tient aussi au fait que « Seroux sut très peu profiter de l'œuvre des érudits locaux qu'il cite pourtant à maintes reprises³⁴⁹ ». Or, nous savons que les rapports qu'il entretenait avec Della Valle et Da Morrona étaient fructueux : ils généraient des échanges de connaissances et de goût qui procédaient dans les deux directions, et qui nourrissaient mutuellement leurs ouvrages. Si Seroux ne réhabilite pas, pleinement et sans crainte, un seul « précurseur » de la renaissance des arts, c'est parce que ce n'est pas l'objectif de son œuvre. Seroux visait plutôt à reconstruire le développement artistique à travers les œuvres elles-mêmes, sans s'exposer aux risques de campanilisme. Florence, Sienne et Pise contribuent à ce développement : pour connaître dans quelle mesure elles le font, Seroux consulte attentivement les érudits locaux, sans forcément partager les mêmes revendications.

Par conséquent, le théoricien de l'art français n'accorde pas à la ville de Sienne le rôle que Della Valle lui attribuait. Tout en ayant visité la ville, décrit son patrimoine et reproduit ses pièces les plus remarquables, et tout en ayant rencontré et lu Della Valle, il ne semble pas partager sa pleine réévaluation de la peinture siennoise du XIII^e siècle. En 1781, le Piémontais expose à Seroux les notices recueillies sur Guido da Siena. Il lui décrit minutieusement les tableaux conservés qui d'après lui présentent des caractéristiques qui « dépassent les savoirs des Grecs » et « dont la perfection ne fut rejointe même pas par Giotto un siècle après Guido³⁵⁰ ». Par la suite, dans son *Histoire de l'art*, Seroux affirme que le peintre est « le premier qui, sans s'être affranchi de l'influence des Grecs, et sans abandonner entièrement leur manière, sut cependant l'améliorer³⁵¹ ». Ainsi,

348 - *Ibid.*, p. 128.

349 - G. Previtali, *op. cit.* note 280, p. 105.

350 - G. della Valle, *op. cit.* note 273, vol. I, p. 247.

351 - J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *op. cit.* note 324, vol. II, p. 100.

les mérites de Guido da Siena que Della Valle avait montrés sont reconnus par Seroux³⁵², qui toutefois ne cherche pas à isoler le maître siennois en lui attribuant le rôle spécial de précurseur. Au contraire, Seroux souhaite le mettre en rapport avec les autres peintres des autres villes toscanes : « ce peintre siennois, fut le père ou le régénérateur de cette école particulière, comme Cimabue de celle de Florence et Giunta de celle de Pise³⁵³ ».

En effet, nous souhaitons ici souligner que Seroux semble tenir davantage compte du rôle de Giunta Pisano et de la redécouverte qui en avait été faite par Alessandro da Morrona. Dans la lettre adressée à Seroux, Della Valle ne mentionne Giunta Pisano que pour son *Crucifix* d'Assise³⁵⁴, sans l'approfondir ultérieurement. C'est donc plutôt à la constitution de sa monographie dans la *Pisa illustrata* que Seroux se confronte. Pour son éloge de l'art pisan, Seroux procède dans la même direction qu'Alessandro da Morrona, qui dans son ouvrage « s'est occupé avec un zèle vraiment patriotique de recueillir tout ce qui pouvait intéresser la gloire de cette ville³⁵⁵ ». N'ayant apparemment fait aucune étape à Pise, Seroux se renseigne grâce à cet ouvrage de description de la ville et de son patrimoine. Il le cite à maintes reprises, et il se sert de ses découvertes sur l'art pisan pour son analyse.

Mais l'évocation de l'art pisan permet, avec celle de Guido da Siena pour l'art siennois et de Cimabue pour l'art florentin, d'assimiler les nouveautés de l'histoire de l'art conçues par les érudits italiens, tout en adoptant une méthode différente de la leur. D'Agincourt ne veut pas forcément établir un primat chronologique de la peinture procédant dans une logique anti-vasarienne, et il ne met pas l'accent sur les questions d'antériorité des artistes des différentes « écoles » provinciales. Il soutient le parti de la restauration de la sculpture et de l'architecture par la main des Pisans, et il reproduit aussi dans ses planches les monuments de la place du Dôme ; mais il n'affirme pas avec la même conviction le rôle joué par la peinture. Pour le développement des arts picturaux, il cherche plutôt à démontrer comment la peinture pisane s'insère et favorise un processus de continuité, de la « manière grecque », à la « manière italienne », de la « décadence » à la « renaissance », dans un schéma évolutif inspiré des théories de Winckelmann sur l'Antiquité³⁵⁶.

352 - « Il restera peu à désirer sur ce peintre, si on prend la peine de lire la lettre qui a été adressée à son sujet, en 1781, par le père Della Valle (*Lettere Sanesi*, tom. I), et celle du même auteur au savant abbé Lanzi (*Ibid.* t. II, p. 270) ». *Idem.*

353 - *Ibid.*, vol. II, p. 101. Voir Annexes (II), Fig. 15-17.

354 - G. della Valle, *op. cit.* note 273, vol. I, p. 254.

355 - J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *op. cit.* note 324, vol. II, p. 129.

356 - G. Previtali, *op. cit.* note 280, p. 104.

B.3. Le goût partagé pour le *Duecento* et les divergences autour de Giunta Pisano

Si l'art pisan est pris en considération par la critique française, notamment par Seroux d'Agincourt, ce n'est pas à travers l'attribution des mêmes valeurs mises en avant par l'érudition italienne. Certes, la production picturale pisane s'inscrit dans une lecture plus globale du paysage artistique des primitifs italiens, qui tient compte aussi des arts provinciaux. Toutefois, l'intérêt porté par les Français à l'art pisan semble rester « superficiel » : les analyses ne s'intéressent pas à l'approfondissement de ses caractéristiques ni de ses origines. L'évocation de ces dernières, ne se fait pas tant pour montrer l'ancienneté de cette école face au primat florentin, mais plutôt dans le cadre d'un intérêt porté à la tradition byzantine.

Vers Pise : un nouvel intérêt pour la « manière grecque »

En effet, c'est plutôt en rapport avec le *Duecento* et la « manière grecque » que se construit la perception de la peinture pisane dans la critique française. Seroux d'Agincourt porte une attention particulière au rapport entre la tradition byzantine et la renaissance des arts en Italie, et il distingue une « école grecque » – il en différencie une établie en Grèce, et une établie en Italie –, une « école mixte gréco-italienne », et une « école d'imitation », conçues dans une succession en continuité évolutive. Le but était donc de montrer l'influence de l'école grecque sur l'école italienne, en conférant à la première le rôle de moteur de la renaissance des arts, et à la deuxième le mérite de l'avoir accomplie. En effet, selon Seroux, le renouvellement stylistique de l'Italie avait été possible par l'inspiration tirée de la tradition byzantine, qui avait été progressivement accueillie sur le territoire italien, et « imitée » par les artistes de la péninsule.

La valorisation de cette tradition orientale, avec la fonction d'initiatrice qui lui est attribuée, amène la critique française à approfondir les études des primitifs italiens du XI^e au XIII^e siècle, et plus spécifiquement les cas des Pisans. À Pise, où des peintres grecs s'étaient installés, les rapports stylistiques et iconographiques avec l'Orient étaient tels qu'il était parfois difficile de distinguer la main des peintres locaux de celle des peintres étrangers. La ville est ainsi évoquée par Seroux, avec Otrante, Venise, Sienna et Florence, parmi

celles où était présente une « école grecque établie en Italie³⁵⁷ ». Mais une attention majeure était réservée aux fresques de l'école romaine du XI^e-XIII^e siècle, que l'auteur peut observer de près et reproduire dans son ouvrage.

En étudiant ensuite l'« école d'imitation », il est possible de mieux saisir le rôle des Pisans dans cette renaissance de la peinture, à travers l'approfondissement de l'activité de Giunta Pisano. Effectivement, Seroux affirme que « le moment où cette école [d'imitation, N.D.R.] se forme est celui où les artistes commençaient à reconnaître toutes les difficultés qu'il fallait surmonter, pour ramener l'Art à de meilleurs principes³⁵⁸ ». Les Pisans peuvent être considérés comme les représentants de cette tendance, car ils parviennent à dépasser dans leur peinture le style byzantin et ses « difformités³⁵⁹ ». De plus, parmi eux, « naquit un maître heureusement doué des talents nécessaires dans l'art de peindre³⁶⁰ » : il s'agit de Giunta Pisano. Giunta est ici mentionné avant Guido da Siena et avant Cimabue non seulement pour sa chronologie plus avancée, mais aussi pour la clarté avec laquelle ses œuvres permettent d'illustrer le propos de Seroux. Les œuvres de Giunta Pisano méritent ainsi d'apparaître, reproduites en gravure, parmi les planches illustrant son *Histoire de l'art*.

Giunta Pisano en France : présent dans l'historiographie, absent du collectionnisme

Une planche³⁶¹ de cet ouvrage présente les fresques et les peintures que l'artiste pisan a réalisées à Assise : il s'agit notamment de la scène de la *Crucifixion*, avec aussi le célèbre *Crucifix* pour Santa Maria degli Angeli. Les œuvres laissées par Giunta à Pise, comme le *Crucifix de saint Ranierino*, n'avaient pas encore été découvertes et valorisées au moment de la première rédaction de l'*Histoire de l'art*. Le cycle de fresques d'Assise jouissait en revanche d'une grande célébrité, et il est donc choisi pour représenter la qualité de l'activité du peintre pisan.

Dans le texte de l'ouvrage comme dans les reproductions graphiques, l'accent est mis sur quelques détails, comme les anges avec leurs draperies qui finissent « comme dit Vasari, *in aria*³⁶² » : avec les têtes, ces anges sont considérés

357 - J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *op. cit.* note 324, vol. II, pp. 92, 93.

358 - *Ibid.*, p. 96.

359 - *Idem.*

360 - *Ibid.*, p. 97.

361 - J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *op. cit.* note 324, vol. V, Planche CII. Voir Annexes (II), Fig. 17.

362 - J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *op. cit.* note 324, vol. II, p. 97.

comme les seules preuves d'une bonne maîtrise du dessin dans la fresque. Une opinion différente est réservée à l'analyse du rendu des expressions, faite à partir des dessins illustrant les visages du Christ et des anges. Contrairement à Da Morrone, qui se sert plutôt du *Crucifix* de Santa Maria degli Angeli – reproduit seulement en petites dimensions par Seroux – afin de faire l'éloge de la manière du peintre d'exprimer la douleur, par l'inclinaison de la tête, l'usage des ombres et la forme de la bouche³⁶³, Seroux s'appuie sur ces mêmes détails pour affirmer que : « l'expression ne présente ici que des caricatures³⁶⁴ ». Pour le premier, le peintre rend les expressions avec équilibre, naturalisme et vérité, et sa manière est : « ce qu'on peut désirer de mieux dans cette saison brute³⁶⁵ ». Pour le deuxième, les visages et les gestes exagèrent la manifestation de la douleur, parce qu'ils éloignent les figures des « souvenirs des grandes idées de l'École grecque³⁶⁶ ».

Malgré le jugement concernant l'expressivité exagérée, Seroux dresse un bilan positif de la contribution du peintre pisan de l'« école d'imitation » au cheminement vers le renouveau artistique. Ce bilan s'établit sur l'analyse de son rapport à l'« école grecque » : s'il n'est pas suffisamment direct et développé pour pouvoir considérer que son art franchisse la simple imitation des modèles « informes », ce rapport contribue néanmoins à l'évolution de l'art et à la formation d'autres artistes.

« Si Giunta eût le bonheur de voir des productions de la peinture antique des Grecs, comme Nicolas Pisan eut celui d'observer des restes de leur sculpture, la régénération de l'art de peindre eût été un des fruits de son talent [...]. Mais, privé de ce secours, n'ayant pour objets de comparaisons que des productions informes, il demeura borné à l'imitation de ces modèles dégénérés. L'Art toutefois s'améliora dans ses mains, et la réputation dont il jouit, en augmentant le nombre des artistes, fit naître une émulation dont les fruits ne tardèrent pas à éclore³⁶⁷. »

Seroux connaît les tendances vers lesquelles la critique artistique pisane était en train de s'orienter : il soutient idéalement l'entreprise de Da Morrone, en partageant avec lui le rôle primordial confié à Giunta Pisano.

363 - A. da Morrone, *op. cit.* note 183, vol. II, p. 131.

364 - J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *op. cit.* note 324, vol. II, p. 97.

365 - A. da Morrone, *op. cit.* note 183, vol. II, p. 131.

366 - J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *op. cit.* note 324, vol. II, p. 97.

367 - *Ibid.*, pp. 97, 98.

Par contre, ce rôle avait des nuances et des conséquences différentes dans la lecture de l'histoire de l'art de la part des deux auteurs. Tout d'abord, Seroux ne relie pas directement Giunta à la ville de Pise dans le but de démontrer sa primauté dans les arts. Il analyse les œuvres réalisées par Giunta à Assise et il ne précise pas ses origines géographiques. Ensuite, en ce qui concerne la chronologie, il fait référence aux informations de l'ouvrage de Da Morrona en indiquant simplement une possible activité « dans les premières années du XIII^e siècle ». Sans faire mention de la date de 1236 pour le *Crucifix* d'Assise, souvent soulignée dans la critique italienne, Seroux ne veut pas souligner sa précocité par rapport aux artistes florentins, dont notamment Cimabue. En somme, le Français ne partage pas la mission identitaire confiée à l'« école pisane » par la critique italienne ; il cherche plutôt à donner une place à la production artistique de Giunta Pisano dans son discours sur l'évolution de l'histoire de l'art depuis les traditions byzantines jusqu'à sa renaissance. Le rôle qui lui est attribué est finalement remarquable :

« Giunta, après avoir observé d'un œil intelligent les parties dignes d'estime dans l'art des Grecs se rendit capable de les surpasser et de s'élever au-dessus de tous ses contemporains, et il fit luire le premier rayon du jour qui allait éclairer l'Europe³⁶⁸ ».

Par ailleurs, le style gréco-italien de la peinture du *Duecento* et du *Trecento* toscan est représenté aussi par certaines des œuvres que Seroux possède dans sa collection. Il s'agit d'une démonstration du nouvel engouement du collectionnisme, portant non seulement sur les artistes ayant précédé Raphaël, mais aussi sur les œuvres suivant des modèles orientaux, réhabilitées parce qu'elles représentent une étape importante du déroulement de l'histoire de l'art. Néanmoins, les artistes de l'« école grecque » dont il possède les œuvres, et qu'il essaye de retracer dans son *Histoire de l'art*, sont souvent des anonymes.

Au contraire, la collection d'Artaud de Montor présente aussi des œuvres des XIII^e et XIV^e siècles, mais signées ou attribuées aux maîtres les plus célèbres. Outre les pièces de Guido da Siena et de Margaritone d'Arezzo, douze œuvres de sa collection sont attribuées à Cimabue dans ses *Considérations*³⁶⁹. Ces choix montrent que, malgré sa démarche de collectionneur averti préférant les œuvres signées, Artaud de Montor s'intéresse aussi aux écoles provinciales de peinture, et à leurs productions les plus anciennes. Cependant, ils révèlent

368 - *Ibid.*, p. 97.

369 - J.-A.-F. Artaud de Montor, *op. cit.* note 335.

aussi l'absence du représentant pisan. En effet, Giunta Pisano, dont les œuvres n'étaient pas disponibles sur le marché de l'art, n'est même pas mentionné par Artaud de Montor dans l'introduction du catalogue de sa collection.

Ainsi, la connaissance de la peinture des primitifs italiens d'Artaud de Montor tient compte pour certains aspects des nouveautés de l'historiographie italienne, qui à l'époque décentralise la renaissance des arts en valorisant les productions provinciales, toscanes et pas seulement : « Toute l'amélioration de la peinture ne vient pas de Florence seulement [...]. On remarque un style différent dans les anciennes peintures de Pise, de Sienne, de Venise, de Milan, de Bologne et de Parme³⁷⁰ ». Artaud de Montor a lu, et cite directement dans son texte Della Valle et Da Morrone, ainsi que Luigi Lanzi et Marco Lastri : il souhaite démontrer que les opinions de Vasari et Baldinucci, et le rôle qu'ils attribuent à Cimabue et à Giotto, sont des « inventions pas heureuses », et que la production artistique des autres villes italiennes doit être prise en considération, en plus de celle de Florence. Cette théorie se reflète dans sa collection, qui présente non seulement de nombreuses pièces de Cimabue³⁷¹, mais aussi d'autres œuvres provenant d'Arezzo, de Lucques, et surtout des œuvres de Guido da Siena³⁷². C'est vers ce dernier que converge l'intérêt du collectionneur, sans doute admirateur de l'ouvrage de Della Valle : pour Artaud de Montor, cet artiste a été négligé au profit de Cimabue à cause d'une injuste critique vasarienne, alors que le peintre siennois serait même « préférable » au Florentin :

« Si toute l'amélioration de la peinture n'étoit due qu'à Cimabué et à Giotto, tous les bons artistes seroient donc sortis de Florence? Si tous les peintres n'avoient vu que ces deux maitres, toutes les manières seroient donc semblables à celles des Florentins, véritablement leurs élèves³⁷³? »

Mais le rôle de Giotto et celui de Cimabue, qui pour Artaud de Montor n'ont pas d'égaux, est quand même reconnu dans le texte et représenté par la présence de leurs œuvres dans sa collection :

« Il ne faut pas oublier que si tous les peintres ne sortirent pas de Florence, comme l'annoncent Vasari et Baldinucci, toute l'autre partie de leur système est fondée. Guido de Sienne (pour ne parler que d'un seul

370 - *Ibid.*, pp. 10-16.

371 - Voir Annexes (II), Fig. 20.

372 - Voir Annexes (II), Fig. 18, Fig. 19.

373 - J.-A.-F. Artaud de Montor, *op. cit.* note 335, p. 16.

artiste), a travaillé avant Cimabué ; il a un mérite incontestable : mais Guido de Sienna n'a fait que des madones [*sic*], quelques saints, des têtes de vieillards³⁷⁴».

Ainsi, tout en reconnaissant les mérites de Cimabue « que Lanzi appelle le Michel-Ange de cet âge », et de Giotto, « qui peut être appelé le Raphaël de ce temps³⁷⁵ », Artaud de Montor prend en considération les différentes écoles provinciales. Sans adopter les démarches des théoriciens de l'art, mais toujours rattaché aux orientations du goût du collectionnisme, Artaud de Montor prend part aux recherches sur les arts toscans autres que l'école florentine. Il le fait de manière plus explicite et plus proche des érudits italiens que Seroux d'Agincourt, jusqu'à évoquer aussi le débat sur les origines de la renaissance des arts qui caractérisait la critique de l'époque.

Est-ce qu'Artaud de Montor attribue à l'art pisan le même primat qu'y était recherché par Da Morrone et Della Valle ? Sensible à la production de manière grecque, Artaud de Montor lit Da Morrone avec les yeux d'un collectionneur, qui retrouve sur le marché les œuvres provenant des différentes villes. Cependant, sa démarche de collectionneur ne lui permet pas de prendre part aux recherches et aux tentatives de démonstration théorique de la précocité de la peinture pisane. Par ailleurs, Seroux d'Agincourt, malgré son intérêt d'érudite et de théoricien de l'art, ne l'avait pas fait non plus. Ainsi, la précocité des arts pisans est reconnue par le Français uniquement en sculpture et en architecture : « Les Pisans et leurs élèves montrèrent des monumens de sculpture avant les Florentins, et il seroit injuste de ne pas considérer les progrès de la sculpture, comme pouvant amener le perfectionnement de la peinture³⁷⁶ ».

Pise : une identité artistique difficile à saisir

L'intérêt de l'historiographie artistique et du collectionnisme italien et français pour la « manière grecque » accorde une attention croissante à la peinture pisane. La tradition grecque demeure représentative de la « décadence » des arts, mais c'est en rapport avec elle que les productions artistiques peuvent progresser vers une renaissance. Sous le prisme de cette théorie, la découverte de Giunta Pisano dans l'érudition italienne est donc accueillie par la critique française ; or,

374 - *Ibid.*, p. 18.

375 - *Ibid.*, p. 19.

376 - J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *op. cit.* note 324, vol. II, p. 14.

pour cette dernière, cela n'implique pas l'émergence d'une définition précise de l'« école pisane » de peinture, ni la reconnaissance du rôle précoce de ce peintre dans le renouveau artistique et de la ville de Pise. Pour Seroux d'Agincourt la peinture pisane n'est pas évoquée en tant qu'école artistique à part entière, mais la valeur prématurée de Giunta Pisano est reconnue; pour Artaud de Montor, l'art pisan peut représenter une des « écoles » provinciales, mais Giunta n'est pas mentionné et les qualités de l'art local se distinguent uniquement en sculpture.

Finalement, c'est dans l'attribution de plein droit de la prédominance de la sculpture et de l'architecture pisanes à l'époque médiévale, chargées de valeurs artistiques et identitaires, que les deux Français s'accordent. Dans ce sens, ils ne s'éloignent pas de l'héritage critique transmis depuis Vasari et partagé par la plupart de l'érudition italienne. Ainsi, ce foyer de sculpture actif à Pise sera le responsable aussi de la renaissance de la peinture, envisageable tant grâce aux influences grecques que grâce aux interpénétrations formelles des deux arts. Pour cette raison, la réception historiographique de Pise passe par la reconnaissance de l'importance de son activité en sculpture, avant la peinture. Le patrimoine pisan constitué des peintures sur panneaux, éparpillé – au moins jusqu'à la tentative de muséalisation de Lasinio –, est aussi difficilement accessible et moins chargé de symboliques identitaires. La contrepartie de la sculpture pisane sera donc représentée en peinture par les fresques du Camposanto, qui, bien que profondément endommagées, continuent à attirer les regards et les crayons des théoriciens de l'art, des connaisseurs, des artistes et des amateurs internationaux.

Pour conclure sur cet engouement pour les arts de tradition byzantine, diffusé et partagé par les érudits et les collectionneurs italiens et français, nous pouvons rappeler combien il s'inscrit dans la nouvelle appréciation plus globale pour les peintres ayant précédé Raphaël. Dans les deux pays, les recherches de primitifs italiens prennent place tant dans la critique que dans le collectionnisme, en remontant dans les siècles jusqu'à la réhabilitation de peintres antérieurs à Giotto et Cimabue. En Italie, de ces recherches découle la réhabilitation de Giunta Pisano, redécouvert pour répondre aux besoins de contestation du primat florentin. En France, ces recherches participent à un goût plus vaste qui ne considère pas, au moins jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle, l'école pisane de peinture comme historiquement et stylistiquement indépendante et définie. Seul Giunta Pisano est connu par l'érudition française, qui l'apprécie pour son intervention à Assise sans l'associer directement à la ville de Pise et à son patrimoine. Cela semble une explication valable pour comprendre pourquoi Denon, lors des saisies de 1811-1812, ne prend pas en considération les

œuvres de Giunta, et également pourquoi il doit faire référence directement aux publications des érudits italiens, comme Da Morrone, pour connaître le patrimoine médiéval pisan et pour préparer sa mission. En revanche, la critique française ne cesse d'identifier la ville de Pise à son primat en sculpture et en architecture, visible dans la place du Dôme. Ici, un élément du patrimoine pisan, qui présente à la fois un héritage médiéval en sculpture, en architecture et en peinture, jouit d'une fortune unanime : le Camposanto.

[C] La fortune du Camposanto pisan

« Esistono, infine, alcuni monumenti, dove la storia sembra essersi depositata con un'intensità e una continuità del tutto particolari, in strati successivi, quasi senza interruzione³⁷⁷... »

Si nous traitons de la fortune de la peinture pisane entre France et Italie, il est important de dédier une partie à l'étude du Camposanto, monument qui combine une riche histoire artistique, dont les traces se matérialisent dans les fresques et les sculptures qui le caractérisent, avec une fertile histoire critique à une échelle locale et internationale.

C.1. Le Camposanto : de « cimetière de peintres » à « galerie »

À Pise, l'identité municipale se définit par la redécouverte de ses racines médiévales, qui s'affichent dans les monuments de la place du Dôme. La cathédrale avec son campanile, le baptistère et le Camposanto sont les lieux symboliques et intemporels auxquels les esprits modernes font référence pour reconstruire le passé glorieux de la ville. Sur la place du Dôme se concentrent des siècles d'histoire et de culture pisane, tant architectonique, que sculpturale et picturale.

377 - E. Castelnuovo, « Grandezza e decadenza », dans C. Baracchini, E. Castelnuovo, *op. cit.* note 79, p. 3.

Un chantier artistique médiéval de grande envergure

Les architectures des édifices religieux, de proportions considérables, avec leurs surfaces animées par des marbres multicolores, émergent alignées sur la pelouse verte : elles magnifient la splendeur du passé de la civilisation pisane et le haut degré de spécialisation et d'expérimentation technique du chantier roman. Le décor intérieur et extérieur est d'ailleurs agrémenté par les œuvres sculptées, qui matérialisent par leur innovation stylistique le précoce renouveau médiéval des arts, procédant de Pise vers le reste d'Italie. De surcroît, la progressive identification et réunion de sculptures et de fragments encore plus anciens, datés de l'époque romaine, fascine le regard des érudits et des amateurs modernes, des citoyens pisans et des visiteurs étrangers.

Le cimetière pisan, fondé en 1278, est orné des sculptures, des épigraphes et des sarcophages anciens. Sur ses parois, il présente un vaste cycle de fresques, dont la réalisation est confiée aux nombreux artistes qui collaborent et se succèdent pendant plus d'un siècle. La portée des nouveautés iconographiques et stylistiques qui peuplent les scènes des fresques du Camposanto, pour lesquelles sont appelés à contribuer les meilleurs maîtres de la région entière – et en particulier de Florence – permet de comparer le chantier pisan aux travaux qui s'opéraient en même temps à Assise. Par ailleurs, l'organisation de la main-d'œuvre et son efficacité malgré les imprévus, notamment la peste de 1348, rend le chantier exceptionnellement fonctionnel.

De nombreux historiens de l'art, depuis l'âge moderne et jusqu'à nos jours, se sont exprimés sur l'attribution de ce vaste cycle de fresques, engendrant une longue et complexe affaire critique. Sans prétendre reconstruire ici le débat critique dans son intégralité, il est intéressant pour notre étude de voir quelles sont les fresques qui suscitent davantage l'intérêt de l'époque moderne, cela malgré leur attribution erronée ou incertaine³⁷⁸.

Pour commencer, nous pouvons mentionner l'œuvre de l'énigmatique maître de la *Crucifixion*, aujourd'hui identifié comme étant Francesco Traini, peintre pisan actif de 1315 à 1348, et qui pourrait intervenir vers 1330 au

378 - Sur le Camposanto : G. Rosini, *Descrizione delle pitture del Camposanto di Pisa coll'indicazione dei monumenti ivi raccolti*, Pise, Niccolò Capurro, 1816 ; Igino Benvenuto Supino, *Il Camposanto di Pisa*, Florence, Fratelli Alinari, 1896 ; Luciano Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Turin, Einaudi, 1974 ; S. Settis, *op. cit.* note 98 ; C. Baracchini, *op. cit.* note 64 ; C. Baracchini, E. Castelnuovo, *op. cit.* note 79.

Camposanto. La fresque était particulièrement admirée au début du XIX^e siècle, et notamment par Lasinio qui l'attribue à Buonamico Buffalmacco et qui fait l'éloge du « groupe de la Vierge [...], un chef-d'œuvre pour l'expression et pour la vérité³⁷⁹ ». Pourtant, depuis le XVI^e siècle, la fresque de la *Crucifixion* est couverte et endommagée dans la partie centrale et inférieure de la scène, à cause de l'apposition du monument funèbre de Matteo Corte. Cette scène fascine les visiteurs par sa densité et son dynamisme passionnel, en réveillant leur sensibilité à la sauvegarde du patrimoine en raison de son état de conservation.

De plus, sur le côté méridional, la fresque réalisée juste quelques années plus tard, entre 1336 et 1341, est une des plus mystiques du cycle et plus globalement de la tradition iconographique et picturale de l'Italie du XIV^e siècle. Il s'agit de la scène du *Triomphe de la mort*³⁸⁰, accompagné par le *Jugement Dernier* avec l'*Enfer*³⁸¹ et les *Histoires des saints Pères*. L'expressivité intense de la scène à fonction didactique et moralisante de la *Rencontre des trois vifs et des trois morts* a conduit en 1974 Luciano Bellosi³⁸² à l'attribuer au florentin Buonamico Buffalmacco, non sans bouleverser les horizons de la critique du XX^e siècle. En revanche, pour Lasinio et pour la tradition érudite du XIX^e siècle, faisant confiance aux mots de Vasari, l'innovation iconographique et formelle de ces scènes, dramatiques et intenses, est l'œuvre d'Andrea Orcagna. Selon le conservateur du Camposanto, l'artiste florentin pratique ici « la plus bizarre fantaisie et vive expression³⁸³ », qu'il est donc possible de comparer avec le cycle de Santa Croce à Florence. Dans l'église florentine, en effet, Orcagna avait réalisé un cycle de fresques aux mêmes sujets, représentant l'*Enfer* et le *Triomphe de la mort*, où se retrouve la même expressivité tragique et théâtrale qu'au Camposanto.

Des débats critiques semblables ont été menés au siècle dernier pour les parois du côté méridional, allant vers l'angle sud-ouest : ici se développe un cycle narratif de fresques, structuré en champs rectangulaires, sur les Histoires de l'Ancien Testament. En particulier, les *Histoires de Job* jouissent d'une fortune critique exclusive, parce que jusqu'en 1891 elles étaient considérées comme l'œuvre de Giotto, le « grand maître³⁸⁴ », peintre responsable du tournant décisif vers la renaissance des arts. Lasinio reconnaît quand même les interventions d'autres mains dans ces fresques, qui aujourd'hui, très fragmentaires, sont plutôt

379 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 30.

380 - Voir Annexes (II), Fig. 5.

381 - Voir Annexes (II), Fig. 6. Pour ces deux scènes, voir aussi la gravure de Lasinio en Annexes (II), Fig. 7.

382 - Luciano Bellosi, *op. cit.* note 378.

383 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 31.

384 - *Ibid.*, p. 22.

attribuées à son élève Taddeo Gaddi. L'intervention de Taddeo Gaddi, qui sera suivie par celle de son fils Agnolo Gaddi, semble remonter aux années 1340-1341. L'intervention de cet artiste, avec les autres mentionnées auparavant, est une démonstration frappante du dynamisme du foyer pisan, centre d'attractivité pour les peintres de la région à partir déjà de la première moitié du XIV^e siècle. En effet, la datation des fresques du Camposanto a souvent posé des interrogations : leur conservation problématique, la qualité stylistique, et surtout les choix macabres du programme iconographique, ont poussé la critique à considérer leur réalisation comme successive à la peste de 1348. Toutefois, l'impact de cette épidémie sur les arts toscans du XIV^e siècle a été redimensionné, et, dans ce cas, le chantier du Camposanto prouve que la circulation des artistes florentins en direction de Pise était courante même avant l'annexion définitive de la ville à Florence en 1406.

Pendant la deuxième moitié du XIV^e siècle et au siècle suivant, en effet, pour les fresques du Camposanto sont appelés à contribuer encore une fois des peintres exogènes. Ainsi, sont à mentionner Piero di Puccio, originaire d'Orvieto, pour les *Histoires de la Genèse*, Spinello Aretino pour les *Histoires des saints Efsio et Potito*, et Andrea Bonaiuti pour les *Histoires de San Ranieri*. La poursuite de ces dernières, interrompues à cause de la mort de Bonaiuti, est proposée à Barnaba da Modena, qui pourtant refuse la commande ; elle revient donc en 1384 à Antonio Veneziano.

Enfin, il est important de rappeler la vaste et *terribilissima* entreprise de Benozzo Gozzoli, peintre florentin chargé en 1469 du décor de la paroi septentrionale du Camposanto après une longue pause des travaux. Pour la réalisation des *Histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament*, relatées en vingt-cinq épisodes, Benozzo est actif à Pise pour une durée de plus de quinze ans. L'œuvre est remarquable par son extension, par la construction de la composition, ainsi que par le langage expressif des nombreux personnages. Les fresques de Benozzo sont parmi les plus admirées par les visiteurs du XIX^e siècle, et par Lasinio également, qui dans son *Album* appelle Gozzoli « le Raphaël des anciens³⁸⁵ ».

La valeur muséale du Camposanto pisan

Au XIX^e siècle, les visiteurs sont persuadés du caractère unique de ce cycle de fresques. Pourtant, ses conditions de conservation ne conviennent pas à sa valeur historique, artistique, et identitaire. Nous avons déjà pu observer qu'à l'arrivée de

385 - *Ibid.*, p. 23.

Lasinio en 1807, les monuments, les sculptures et les fresques du Camposanto étaient dans un état misérable : raison pour laquelle il accepte d'entreprendre la conservation, la restauration, et la reproduction graphique des fresques.

« Et c'était une grande détresse pour l'histoire de l'art que les Pisans d'autrefois faisaient gâcher si honteusement les images ruinées plutôt que fixer l'enduit pour que le vent ne fasse pas périr les traces des merveilleuses productions des artistes célèbres : et je l'ai fait bien tard puisque je l'ai trouvé un vrai cimetière de peintres et de peintures abandonnées et sacrifiées à l'insouciance et au vandalisme, jusqu'à voir une si belle galerie un magasin de boiseries³⁸⁶. »

Avec Lasinio, l'accent est mis sur la nécessité d'une double conservation : d'une part, celle des œuvres intrinsèques, les biens immeubles – l'édifice en soi, ses décors monumentaux et picturaux –, et d'autre part, celle des œuvres meubles, provenant de l'extérieur, apportées et rangées au Camposanto. L'attention se concentre sur la sauvegarde de ces deux types de biens artistiques de façon parallèle, et des nouvelles valeurs leur sont attribuées : ils doivent être préservés et transmis non seulement pour leur valeur fonctionnelle, mais aussi pour leur valeur artistique et patrimoniale.

À l'époque moderne, les exigences de fonctionnalité liturgique du Camposanto entrent en collision avec sa transformation progressive en musée. Il s'agit de deux affectations, celle de cimetière et de lieu de culte, et celle de lieu de collection et d'exposition d'objets artistiques, qui coexistaient depuis quelques siècles³⁸⁷. En effet, si la gestion de l'Opera del Duomo et le déroulement des offices ancrent le Camposanto dans sa mission religieuse, depuis le xvii^e siècle, mais surtout à partir du xviii^e, se définit aussi une mission conservatrice et patrimoniale.

Après les tout premiers déplacements d'œuvres, épigraphies et sarcophages, datant de 1706-1707³⁸⁸, une formulation théorique à propos d'une possible transformation du Camposanto en musée est donnée par le patrice pisan Flaminio dal Borgo. Ses œuvres, les *Dissertazioni*³⁸⁹ et la *Raccolta di scelti diplomi pisani*³⁹⁰, étaient vouées à reconstruire le passé médiéval de la Pise républicaine.

386 - *Idem.*

387 - A. Milone, *op. cit.* note 288, p. 225.

388 - *Ibid.*, p. 227.

389 - F. dal Borgo, *op. cit.* note 302.

390 - F. dal Borgo, *Raccolta di scelti diplomi pisani... per appendice all'istoria dell'origine della decadenza e per uso delle sue dissertazioni sull'istoria della Repubblica Pisana*,

Par ailleurs, Dal Borgo réagit aussi en opposition au parti filo-florentin de Vasari³⁹¹ : avec quelques dizaines d'années d'avance par rapport à Della Valle et à Da Morrona, il se prononce pour le primat pisan du renouveau artistique. Les arts pisans, pour leur ancienneté, leur qualité et leur prédominance, devraient être aussi mieux préservées : pour Dal Borgo en 1765³⁹², et pour Da Morrona en 1787³⁹³, un « musée » pourrait être constitué au Camposanto.

Les fondements pour entreprendre une muséification du patrimoine artistique pisan sont jetés. La conscience municipale pisane redécouvre son passé, ses racines; elle les associe aux monuments de la place du Dôme; elle souhaite pouvoir en réunir les précieux témoignages au Camposanto. C'est « l'amour de la patrie », et l'exigence de remédier à la dispersion et à la ruine de cet héritage, qui encouragent ce désir chez les érudits pisans. Dans cette perspective, le Camposanto est le lieu qui incarne la meilleure réponse à ce sentiment patrimonial. Lors de la désignation du premier conservateur officiel du Camposanto, Carlo Lasinio, le projet de musée dans ce monument est élaboré, et il n'attend que sa mise en œuvre, à laquelle les suppressions napoléoniennes donnent un élan.

Or, comme nous avons pu le voir, le Camposanto présente aussi ses propres exigences liturgiques, qui rendront plus compliqué le processus de muséification : la tension entre offices religieux et conservation du patrimoine s'incarne dans une querelle entre l'Opera del Duomo et le conservateur du Camposanto. Le monument pisan conserve aussi son propre patrimoine artistique immeuble : ce dernier, par contre, n'est qu'un avantage pour concentrer dans le même lieu les meilleurs témoignages du passé artistique pisan.

Ainsi, les années entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle correspondent à Pise au point de jonction entre les deux « vies » du Camposanto : celle du Camposanto cimetière médiéval, attesté par les anciens décors peints et sculptés, et celle du Camposanto musée, voué à rendre éternelle la gloire des arts pisans. Grâce à l'intervention de Lasinio, l'architecture, les monuments sculptés, les épigraphies, les fresques restaurées, les peintures exposées dans la chapelle dal Pozzo, participent à une seule et même mission : rendre le Camposanto un lieu symbolique et représentatif, le cœur de la redécouverte du passé médiéval pisan, le dépôt des mémoires historiques de la ville, le reflet de son prestige historique et culturel.

Pise, Giuseppe Pasqua, 1765.

391 - A. Milone, *op. cit.* note 288, p. 257.

392 - F. dal Borgo, *op. cit.* note 390, pp. XV-XIX.

393 - A. da Morrona, *op. cit.* note 294.

C.2. Image(s) du Camposanto en France

« Pour les saintes reliques, les ouvrages rares, les marbres précieux et les pierres d'une grandeur et d'un travail admirables, on en trouve ici tout autant que dans aucune autre ville d'Italie³⁹⁴. »

Comme ces mots en témoignent, Michel de Montaigne reste fasciné par la quantité et la qualité des œuvres d'art réunies sur la place du Dôme de Pise. Ces sculptures « admirables » confluent progressivement vers le Camposanto, qui dans les siècles à venir devient le monument pisan jouissant d'une fortune accrue, en Italie comme à l'étranger. Lieu artistique doté d'une profonde puissance symbolique, le Camposanto est à la fois un centre d'attractivité pour les artistes et les voyageurs et le lieu d'où rayonnent les observations et l'appréciation sur les œuvres qu'il conserve.

Un monument « à la gloire des beaux-arts »

Pour la période qui nous concerne, et pour l'analyse que nous menons sur la fortune de la peinture médiévale pisane en France dans le cadre des saisies de Dominique-Vivant Denon à Pise, le Camposanto joue un rôle essentiel, et l'ouvrage de reproduction graphique des fresques de la part de Carlo Lasinio est probablement au cœur de la question. Nous le rappelons, en 1807 Lasinio avait entrepris le projet de gravure des fresques décorant les parois du Camposanto à la demande de Giovanni Rosini. L'ouvrage, qui coûte quinze mille *scudi*³⁹⁵, est publié à Florence par Molini, Landi e Rosini en 1812. Les quarante gravures sont réalisées à l'eau-forte par Lasinio d'après les dessins de Francesco Nenci, élève du peintre Pietro Benvenuti, et du fils Gian Paolo Lasinio. Ce dernier publie une deuxième édition en 1832, et en 1833 paraît également une édition avec les textes en français, traduction des commentaires italiens des planches rédigés par Lasinio et Rosini. Avant même l'apparition de l'édition française, l'ouvrage de Carlo Lasinio circule

394 - Michel Eyquem de Montaigne, *Journal de voyage de Michel de Montaigne en Italie, par la Suisse et l'Allemagne en 1580 et 1581 ; avec des notes par M. de Querlon*, t. II, Paris-Rome, Le-Jay, 1774, p. 297.

395 - E. Lasinio, *op. cit.* note 73, p. 7.

largement en France, et ce sont peut-être ses relations diplomatiques, professionnelles et amicales qui favorisent cette diffusion. Ainsi, *Pittura a fresco del Camposanto di Pisa*, qui peut jouir d'une importante approbation chez les érudits et les personnages éminents locaux, comme Da Morrona ou Degli Alessandri, est diffusé et soutenu aussi par les diplomates, les conservateurs, les collectionneurs et les théoriciens de l'art français que nous avons déjà eu l'occasion de rencontrer en parlant de la réception de la peinture pisane en France. Par ailleurs, il peut être particulièrement significatif de remarquer que le dédicataire de cet ouvrage de Lasinio est Dominique-Vivant Denon, le directeur du musée Napoléon : un témoignage des rapports entre les deux pays, les deux villes, et les deux conservateurs.

En effet, des personnages comme Seroux d'Agincourt ou Artaud de Montor, qui sont présents sur le territoire, qui visitent la région, et qui tissent des liens avec les historiens de l'art italiens, construisent aussi autour du Camposanto et de ses ouvrages leur perception de l'art médiéval pisan. Grâce à l'étude de ses fresques ils découvrent aussi quels peintres, actifs dans la ville entre la fin du XIII^e et le XV^e siècle, ont pu enrichir et caractériser l'histoire de la peinture locale. La critique française peut ainsi associer Giotto, Benozzo Gozzoli, Andrea Orcagna, et les autres artistes cités aussi par Vasari en rapport avec le monument pisan, non seulement au Camposanto mais à la ville de Pise dans un sens plus large.

La diffusion de l'ouvrage de Lasinio, avec la reproduction des fresques et leurs attributions, encourage à la fois l'appréciation des peintures du Camposanto dans leur ensemble et la connaissance de chacun des artistes ayant collaboré au majestueux décor des parois. Il s'agit d'une réception tant matérielle, parmi les artistes et les collectionneurs, qu'immatérielle, à travers les débats théoriques sur l'histoire du monument et de son décor. La fortune française du Camposanto est donc très vaste à analyser ; dans le cadre de cette recherche, il est utile d'observer que la perception de ce monument, la conscience de son rôle de galerie, et la connaissance des artistes actifs dans son décor ont guidé la visite de Vivant Denon à Pise et probablement orienté les choix des œuvres de primitifs pisans et toscans dignes de rentrer au musée du Louvre.

Tout d'abord, l'évocation faite par Seroux d'Agincourt des arts pisans en architecture, sculpture et peinture nous montre combien cette ville était identifiée, aux yeux des Français, par les monuments de la place du Dôme et les fresques du Camposanto. En effet, dans son *Histoire de l'art*, Seroux fait une longue description historique et stylistique de la cathédrale de Pise, du

baptistère et du clocher³⁹⁶, accompagnée des planches qui les illustrent. À partir de l'image des monuments reproduite sur la planche, Seroux expose une brève histoire artistique du « cimetière public de Pise, construit dans le XIII^e siècle, sur les dessins de Jean de Pise³⁹⁷ ». En conformité avec sa lecture de l'histoire de l'art médiéval, perçue dans sa continuité avec l'Antiquité grecque, Seroux met en avant les dettes de l'architecture du Camposanto envers l'art grec : « cet édifice, fruit de la piété d'une ville moderne [...] rappelle ceux que les républiques de la Grèce consacraient à la mémoire des grands hommes, au culte des dieux, à la gloire des beaux-arts³⁹⁸ ».

« À la gloire des beaux-arts » : la valeur du patrimoine historico-artistique conservé dans les galeries du Camposanto est évidente pour Seroux, qui sans s'être rendu sur place pour le visiter a tout de même saisi la richesse de son décor. Une remarque similaire est faite dans le deuxième tome de son ouvrage, où il compare l'église de Mezzaratta de Bologne au Camposanto pisan. La première est définie comme « une galerie très utile pour faire connaître le mérite des peintres bolonais qui se sont succédé depuis les premiers temps jusqu'à aujourd'hui³⁹⁹ », et de la même façon le Camposanto illustre le déroulement de l'histoire de la peinture de l'« école toscane ». Il est nécessaire de préciser que le Camposanto comme « galerie », pour Seroux, n'est pas encore le Camposanto de Lasinio où sont recueillies les œuvres provenant des couvents supprimés. Il est, par ses biens immeubles, l'illustration de l'œuvre des peintres toscans qui ont contribué à l'embellissement et à l'enrichissement de l'édifice, où se condensent des siècles de progrès de l'histoire de l'art.

Entre appropriation intellectuelle, spirituelle et matérielle

En effet, la planche où apparaissent les peintures du Camposanto s'intitule « Suite des anciens maîtres de l'école Toscane, successeurs de Giotto. XIV^e et XV^e siècle⁴⁰⁰ ». Parmi ces anciens maîtres, et parmi les scènes de fresques de Toscane et d'Ombrie, Seroux reproduit aussi deux épisodes du Camposanto, la *Mort de San Ranieri*, d'Antonio Veneziano, et l'*Ivresse de*

396 - J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *op. cit.* note 324, vol. I, pp. 43, 44.

397 - *Ibid.*, p. 44.

398 - *Idem.*

399 - J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *op. cit.* note 324, vol. II, p. 129.

400 - J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *op. cit.* note 324, vol. VI, Planche CLXIII. Voir Annexes (II), Fig. 16.

Noé, de Benozzo Gozzoli. Les deux gravures sont tirées, comme il le déclare, de l'*Etruria Pittrice* de Marco Lastri, ce qui montre encore une fois le rapport direct avec Lasinio, auteur des gravures, et avec l'érudition toscane.

Pour Seroux, Benozzo Gozzoli, élève de Fra Angelico, est aussi le maître « imitateur » de Masaccio. Dans sa suite de peintres, il le situe après Masolino et ses fresques pour Santa Maria del Carmine, et il affirme qu'il se distingue « par l'abondance et la richesse de ses compositions, par la beauté de ses fonds d'architecture et de paysage, ainsi que par la variété des attitudes et des airs de tête⁴⁰¹ ». La fortune de Benozzo Gozzoli tout au long du XIX^e siècle sera immense, apprécié tant pour les qualités de ses compositions que pour la pureté des lignes de ses figures. Son œuvre au Camposanto fait l'objet d'une attention particulière : à Pise, Lasinio se consacre à la restauration de ses fresques, et le cite en exemple pour montrer sa frustration face à leur mauvais état de conservation ; en France, la description faite par Seroux dans son *Histoire de l'art* n'est qu'un cas de l'intérêt qui était porté à ce maître, qui, grâce à Vivant Denon, rejoindra aussi les collections du Louvre.

Comme Benozzo Gozzoli, l'autre peintre qui à l'époque est associé au Camposanto, et en particulier à l'épisode le plus saisissant et énigmatique, les scènes du *Triomphe de la mort* et du *Jugement Dernier*, est Andrea Orcagna. Seroux mentionne l'artiste florentin en relation à ses fresques pour Santa Maria Novella : ce qui le fascine, et qui d'après lui mérite ses louanges, est son habileté à rendre en images les poèmes de Dante dans des représentations tragiques et mouvementées de l'*Enfer*. Comme c'était le cas à Florence, au Camposanto aussi se rencontrent les mêmes iconographies dantesques. Or, curieusement, Seroux ne reproduit pas la fresque du *Triomphe de la mort* et du *Jugement Dernier*, pourtant très célèbres à l'époque. En effet, il y fait allusion uniquement en note de bas de page, en redirigeant le lecteur vers la gravure fournie par Alessandro da Morrona.

Orcagna, qui acquiert de plus en plus de notoriété, est un des artistes qui apparaissent dans les *Considérations* d'Artaud de Montor pour démontrer l'état remarquable de l'art avant l'arrivée de Raphaël. Encore une fois, son lien avec Dante est mis en avant : Artaud possède en effet un tableau représentant le *Portrait de Dante* qui lui est attribué⁴⁰², ainsi que d'autres œuvres considérées de sa main. Cependant, il est intéressant de remarquer que dans le catalogue de sa collection, Artaud de Montor ne fait pas référence à Orcagna comme le maître du Camposanto. Par ailleurs, cette association

401 - J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *op. cit.* note 324, vol. III, p. 154.

402 - J.-A.-F. Artaud de Montor, *op. cit.* note 336, pp. 40, 41. Voir Annexes (II), Fig. 21.

aurait contribué à augmenter la valeur des œuvres qu'il possédait, car dans l'introduction le collectionneur français définit le Camposanto comme « une lice où ils [les artistes, N.D.A.] pouvaient combattre, comme on avait fait autrefois à Corinthe et à Delphes⁴⁰³ ».

Le Camposanto est perçu au XIX^e siècle, et jusqu'à aujourd'hui, comme un chantier permanent où les artistes, par leur succession, leur émulation et leur collaboration, encouragent la variété et l'enrichissement du décor du monument. Ainsi, d'un point de vue artistique, sa fortune commence au moment même du début de son décor, et ses parois demeurent une « école » pour les artistes des siècles à venir. Les artistes français du début du siècle recherchent dans les fresques du Camposanto les traces stylistiques des primitifs italiens d'où s'inspirer pour leurs compositions en peinture. Les peintres qui séjournent à l'Académie se déplacent à Pise, où ils tirent des dessins et prennent des notes d'après les décors visibles au Camposanto. À ce titre, nous pouvons citer l'exemple d'Ingres, qui dessine des détails du *Triomphe de la mort* et de la *Résurrection du Christ* de Buffalmacco⁴⁰⁴. Comme lui, Victor Orsel réalise aussi des copies des fresques. Les deux hommes semblent aussi rencontrer Carlo Lasinio pendant leur séjour à Pise : le conservateur du Camposanto était le médiateur des artistes et des voyageurs étrangers qui souhaitent visiter le monument pisan. Ainsi, en 1834, les deux Français semblent recommander Lasinio pour sa nomination en tant que correspondant de l'Institut français en 1834, en signe de reconnaissance⁴⁰⁵. Si nous parlons de la fortune artistique du Camposanto de Pise, il est important de nommer aussi Humbert de Superville, qui réalise des dessins d'après les fresques du *Triomphe de la mort* et du *Jugement Dernier*⁴⁰⁶. Ses dessins, susceptibles d'être utilisés pour les planches de l'ouvrage de Seroux d'Agincourt, n'apparaissent pas dans l'*Histoire de l'art par les monuments*, mais ils pouvaient certainement circuler et jouir ainsi d'une large appréciation par les critiques français de l'époque.

Sans s'attarder sur les nombreuses visites au Camposanto faites par les Anglais, et notamment Flaxman et Ottley, compagnons de voyage d'Humbert de Superville, nous pouvons aussi prendre en considération la génération des Nazaréens français. Avec la publication des *De la poésie chrétienne...* et

403 - *Ibid.*, p. 8.

404 - Jean Alazard, « Ce qu'Ingres doit aux primitifs italiens », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1936, pp. 167-175. Dans Fernando Mazzocca, « Fortune ottocentesche », dans C. Baracchini, E. Castelnuovo, *op. cit.* note 79, pp. 165-180.

405 - F. Mazzocca, art. cité note 404, p. 175.

406 - G. Previtali, *op. cit.* note 280, p. 110.

*De l'art chrétien*⁴⁰⁷ de Rio, les œuvres d'art sont envisagées par rapport à leur inspiration spirituelle. Le besoin traditionnel des manifestations religieuses au Moyen Âge trouve son accomplissement au Camposanto, où les peintres primitifs peuvent s'exprimer librement au moyen d'un art chrétien et un dessin épuré. Il est intéressant de remarquer qu'Andrea Orcagna et Benozzo Gozzoli, les deux artistes qui par leur attribution des fresques du Camposanto pouvaient bénéficier d'une grande considération auprès des critiques et des artistes français, sont considérés aussi comme les champions de cet art spirituel par Rio et les préraphaélites français. Ainsi, l'inauguration du « triomphe de l'art chrétien dans le Campo Santo de Pise » est due, selon Rio, à Orcagna, en raison de « son génie sérieux, nourri de la lecture ou plutôt de la méditation du poème de Dante »⁴⁰⁸. Les fresques de Benozzo Gozzoli, valorisées par les planches de Lasinio, sont la matérialisation de cet esprit chrétien : la pureté des lignes et le naturalisme des formes encourage les copies et la promotion enthousiaste de Rio. Sous le prisme des mêmes recherches spirituelles et artistiques, les Nazaréens allemands aussi, comme Passavant et Rumohr, portent un grand intérêt au Camposanto et à l'art médiéval pisan en général.

En outre, pour rester dans le cadre de l'appropriation matérielle du Camposanto, nous pouvons évoquer aussi l'intérêt porté aux analyses techniques et aux aspects matériels des fresques pisanes. Alors que Lasinio essaye de préserver, à travers la restauration et la gravure, les traces existantes des fresques du Camposanto, certains érudits s'attachent à l'étude de leur réalisation technique avec une approche scientifique. En particulier, Pierre Bianchi est le chimiste pisan qui analyse les fresques pour fournir les informations techniques à Lasinio. Ses découvertes sur l'emploi de la cire dans certaines peintures « les plus anciennes, dans lesquelles on remarquoit le plus d'éclat⁴⁰⁹ », sont partagées avec enthousiasme par Artaud de Montor, qui en souligne toute la continuité avec les techniques de la peinture grecque.

Le Camposanto pisan peut donc bénéficier au XIX^e siècle français d'une double appréciation, tant immatérielle, à travers l'appréciation critique, que matérielle, à travers la prolifération de dessins, la circulation des gravures et des ouvrages, ainsi que l'analyse scientifique des techniques de peinture. Ainsi,

407 - Alexis-François Rio, *De la poésie chrétienne dans son principe : dans sa matière et dans ses formes*, Paris, Debécourt/Hachette, 1836.

408 - André Chastel, « Le goût des pré-raphaélites en France », dans M. Laclotte, *De Giotto à Bellini : les primitifs italiens dans les musées de France*, cat. d'exp., Paris, musée de l'Orangerie, 1956, Paris, Éditions des musées nationaux, 1956, p. XVII.

409 - J.-A.-F. Artaud de Montor, *op. cit.* note 335, p. 47.

son admiration s'étend des cercles érudits et artistiques jusqu'aux niveaux diplomatiques – tout en sachant que souvent les deux se croisent et coïncident. En 1810, lors de son entretien avec Napoléon, Canova cite le Camposanto parmi les « œuvres des arts modernes exécutées pour la religion⁴¹⁰ ».

Face à cette fortune internationale du Camposanto, il ne sera pas surprenant d'apprendre qu'en 1812, quand Denon visite le monument en personne, il saisit immédiatement son double aspect de précieux monument historico-artistique et de galerie. Nous savons d'après la Correspondance avec Lasinio que le directeur du musée Napoléon encourage la publication des gravures des fresques. En effet, le conservateur du Camposanto, qui traverse souvent des moments difficiles face à l'hostilité des locaux, est félicité pour son entreprise tant par Denon que par le ministre de l'Intérieur. Dans le témoignage de satisfaction que ce dernier envoie à Lasinio le 27 mars 1812, l'œuvre de gravure des fresques du Camposanto est considérée comme un succès et une preuve de son zèle « infiniment louable⁴¹¹ ». Lasinio sera très reconnaissant au directeur du Louvre et sera fier des mots du ministre de l'Intérieur⁴¹² : en deçà des Alpes, il trouve un soutien et un appui précieux pour poursuivre ses actions malgré les tensions locales. Pour ce qui concerne la perception française du Camposanto comme « galerie », Denon profite concrètement de la réunion des œuvres faite au cimetière pisan par Lasinio : sur les murs de la chapelle dal Pozzo, il peut aisément observer et choisir les primitifs à emporter à Paris.

Toutefois, pour les Pisans, cette intervention muséale de Lasinio au Camposanto s'ajoute aux accusations qu'il reçoit concernant l'envoi des œuvres à Paris. Lasinio rapporte les critiques reçues à Denon : « ils disent, que si je n'avais pas réuni et exposé tout ce qui était dispersé, vous n'auriez pas pensé de faire le choix des objets demandés⁴¹³ ». Ces mots pourraient nous montrer les contradictions de la conscience publique, qui semblait sensible aux exigences de muséalisation et de sauvegarde des biens médiévaux de la ville, mais qui impute à Lasinio la faute d'avoir favorisé la sélection de Denon. En réalité, ils permettent plutôt de comprendre que l'intérêt pour la bonne conservation du patrimoine pisan était partagé à tous les niveaux. Les Pisans,

410 - F. Mazzocca, art. cité note 404, p. 170.

411 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du ministre de l'Intérieur à Lasinio, 27 mars 1812. Voir Annexes (I), 1812-27.

412 - ANP, 20 150 044/53, dr.1, Lettre de Lasinio à Denon, 12 avril 1812. Voir Annexes (I), 1812-29. AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 75.

413 - ANP, 20 150 044/53, dr.1, Lettre de Lasinio à Denon, 24 février 1812. Voir Annexes (I), 1812-15.

attachés aux témoignages historico-artistiques de leurs origines, sont marqués par le départ des œuvres pour Paris. Lasinio, par son action de conservateur du Camposanto semble s'inquiéter d'abord pour la bonne préservation des œuvres, et après pour leur lieu de conservation, qu'il soit à Pise ou à Paris. Et enfin, Denon, tout en saisissant le potentiel du Camposanto en tant que lieu prédestiné à la réunion des arts, procède au transfert de dix œuvres pour réaliser son propre projet muséal.

Troisième partie :

Pise-Paris : les primitifs pisans au musée du Louvre et l'exposition de 1814

Après avoir reconstruit les étapes des saisies des œuvres pisanes, et après avoir analysé la perception critique du patrimoine pisan en Italie et en France, nous pouvons maintenant revenir aux œuvres mêmes, transportées de Pise à Paris. Ce corpus de dix œuvres sera maintenant étudié par rapport à l'exposition des écoles primitives organisée par Vivant Denon en 1814. Les œuvres pisanes, exposées également dans le Salon carré, sont donc appréciées par le public et comprises à partir des fondements de l'historiographie des primitifs, française et italienne, que nous avons pu analyser. La saisie matérielle et la saisie intellectuelle de ces œuvres se croisent et s'alimentent mutuellement : comprendre leur réception dans le cadre de l'exposition de 1814 permettra, plus largement, d'approfondir l'appropriation critique et muséologique qui leur a été réservée au musée du Louvre.

[A] L'arrivée du convoi de Pise

A.1. Les dernières étapes du voyage des caisses

Comme nous avons pu le voir, les œuvres pisanes sont confiées au commissaire Henraux le 24 octobre 1812 : leur voyage vers le musée Napoléon commence à cette date. Nous avons quitté le convoi à Arles, où, le 28 décembre, le voiturier Legros attendait depuis déjà quatre jours que les conditions climatiques se stabilisassent, afin de pouvoir poursuivre le voyage

par le Rhône jusqu'à Paris⁴¹⁴. Dans l'attente, « ils sont obligés de tenir le Bateau couvert d'une Cabane impénétrable à l'eau », pour pouvoir ensuite le « conduire en droiture jusqu'à Paris⁴¹⁵ ».

Mais depuis cette annonce, il ne semble être conservé, dans les archives parisiennes, aucun témoignage ultérieur concernant le transport jusqu'à Paris, mis à part les paiements faits en juillet 1813 aux voituriers⁴¹⁶. Nous nous retrouvons métaphoriquement dans la peau de Carlo Lasinio, le conservateur du Camposanto qui avait organisé l'envoi des œuvres à Paris selon les désirs de Vivant Denon, et qui le 8 mars 1813 ne connaissait toujours pas quel sort serait réservé aux caisses qu'il avait soigneusement préparées. Dans une lettre adressée au directeur du musée Napoléon, dans laquelle il l'informait de l'arrivée des caisses avec les plâtres destinés au lycée de Pise, il se préoccupait de la réception et de l'état de conservation des œuvres pisanes :

« Depuis le jour deuxième du courant mois de mars, j'ai reçu les quatre caisses avec à l'intérieur les quatre merveilleuses statues de plâtre que Votre Majesté a daigné d'accorder après votre louable sollicitude à cette ville de Pise, et qui sont arrivées telles quelles elles étaient au musée Napoléon de Paris en ayant été bien sécurisées : que le ciel fasse de même chose pour les tableaux que j'ai eu l'honneur de vous envoyer depuis plusieurs mois, et dont je n'ai aucune nouvelle à ce jour⁴¹⁷? »

Cet extrait nous fait supposer que, depuis l'envoi des œuvres, les deux conservateurs n'avaient plus eu l'occasion de correspondre ou d'évoquer les prélèvements effectués. Même si la réponse de Denon à cette lettre de Lasinio n'a pas été retrouvée, nous savons que le baron Denon s'intéresse toujours, y compris après l'obtention des œuvres, à Lasinio et au patrimoine pisan. En ayant une grande estime de son travail de conservateur et de graveur, il continue à le protéger des injures des locaux, qui s'étaient même aggravées après la visite de Denon⁴¹⁸.

414 - ANP, O/2/837, Lettre d'Henraux à Denon, 24 décembre 1812. Voir Annexes (I), 1812-73; *Ibid.*, Lettre d'Henraux à Denon, 28 décembre 1812. Voir Annexes (I), 1812-75.

415 - ANP, O/2/837, Lettre d'Henraux à Denon, 28 décembre 1812. Voir Annexes (I), 1812-75.

416 - ANP, O/2/837, État des paiements signé par Henraux et Denon, 18 juillet 1813. Voir Annexes (I), 1813-7.

417 - ANP, 20150044/53, Lettre de Lasinio à Denon, 8 mars 1813. Annexes (I), 1813-1.

418 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 22 mars 1813, N. 2770. Voir Annexes (I), 1813-2. Voir *supra*.

Les rapports diplomatiques et personnels semblent donc se poursuivre, ainsi que la collaboration professionnelle, sauf en ce qui concerne les échanges sur les œuvres saisies à Pise, au sujet desquelles Lasinio n'a pas de nouvelles. Or, ces œuvres sont non seulement arrivées à Paris⁴¹⁹, mais elles le sont aussi dans un « parfait état de conservation », comme Lasinio le préconisait vivement. C'est ce qu'affirme Denon en déchargeant Henraux de ses responsabilités en juillet 1813. À la suite d'un voyage d'environ trois mois, les caisses aménagées par Lasinio à Pise sont parvenues en bon état à Paris. Malgré le climat de la saison froide, les mesures préventives prises pour l'emballage, le voyage par bateau, sans pauses ni déchargements, et l'attention portée par le personnel (Henraux, les gardiens et les voituriers) qui accompagnait les convois, ont certainement favorisé la réussite de l'expédition. Ce succès est d'autant plus remarquable si nous tenons compte de l'ancienneté et de la fragilité des tableaux transportés de Pise, pour la plupart de grande dimension : aujourd'hui ces mêmes œuvres sont considérées comme celles dont les déplacements doivent être très limités, et leurs transferts à l'étranger sont presque interdits.

A.2. Avant le transport : mesures préventives pour la conservation des œuvres pisanes

Dans le cadre des prélèvements des œuvres pisanes, il est intéressant de remarquer que l'arrivée des œuvres en parfait état a été une réussite non fortuite, mais due à une sensibilité partagée, par les Français et les Italiens, pour l'importance de la conservation préventive. En effet, toutes les autorités collaborant à cette entreprise portent une grande attention à la préservation des conditions matérielles des œuvres pendant leur transport, depuis Vivant Denon jusqu'à Lasinio, en passant par Henraux et le personnel des voituriers et gardiens.

Les problématiques liées aux limites et aux dangers des transports des œuvres étaient connues déjà au moment des saisies de 1796, quand le gouvernement français a créé une Commission chargée du repérage et du transport des œuvres. Or, en 1812, les circonstances historiques, les raisons et les exigences des saisies sont différentes. La conscience patrimoniale a

419 - Nous n'avons pas retrouvé la date précise de l'arrivée des œuvres à Paris, mais nous pouvons supposer que cela était en janvier 1813.

évolué, les techniques de conservation préventive et de restauration ont progressé, et l'approche des œuvres est désormais connotée d'une croissante sensibilité matérielle.

Le cas des tableaux pisans est exemplaire d'une mise en pratique de cette nouvelle attention, que nous avons pu analyser à partir des témoignages des sources primaires. En l'étudiant maintenant en rapport avec les prélèvements effectués à Florence en 1799, nous apercevons toute la singularité et la modernité des saisies pisanes. D'abord, les tableaux florentins provenaient des collections de la galerie du grand-duc, et non pas des anciennes églises de la ville comme à Pise. Les œuvres pisanes portent donc les traces des interventions subies, volontairement ou involontairement, pendant les siècles où elles ont été un support de culte. C'est le cas du retable de Giotto, qui « a été malheureusement poli avec du gras et c'est pour cela qu'il s'est noirci », et qui montre aussi les « cicatrices causées par les échelles qu'on y mettait peut-être dessus⁴²⁰ ». Deuxièmement, soigneusement collectionnés, les tableaux florentins avaient aussi été confiés à la charge de Vittorio Sampieri, un restaurateur siennois très expérimenté en 1796, et au moment des saisies ils étaient donc en plutôt bon état⁴²¹. En revanche, en ce qui concerne les œuvres pisanes, certaines avaient été retouchées « par quelques artistes très mauvais⁴²² », et d'autres n'avaient jamais subi de restauration. Il faut aussi reconnaître que la plupart n'avait même pas besoin d'intervention en raison des bonnes conditions de conservation : généralement, elles pouvaient présenter seulement quelques soulèvements ou crevasses, des petits dommages « qui ne sont pas dangereux⁴²³ ».

Dans tous les cas, après leurs déplacements depuis les églises au Camposanto, Lasinio ne les avait pas retouchées. Cela permet de mettre en avant les différentes approches de la restauration dans les deux projets muséographiques, celui du Camposanto, encore en cours d'élaboration,

420 - « Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses consignées à M.r Genvaux..., par Lasinio ». AOP, Fondo Lasinio, dans G. Lucchesi, *op. cit.* note 15, pp. 257-259. Voir Annexes (I), Doc. 3.

421 - Gabriella Incerpi, « I restauri sui quadri fiorentini portati a Parigi », dans *Florence et la France : rapports sous la Révolution et l'Empire*, actes du colloque, Florence, 2-3-4 juin 1977, Florence-Paris, Centro Di, Editart Quatre Chemins, 1979, pp. 215-235.

422 - C'est le cas de l'œuvre de Z. Machiavelli. « Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses consignées à M.r Genvaux..., par Lasinio ». AOP, Fondo Lasinio, dans G. Lucchesi, *op. cit.* note 15, pp. 257-259. Voir Annexes (I), Doc. 3.

423 - Par exemple le retable de Cimabue. *Idem*.

et celui du musée du Louvre, dont le projet était énoncé clairement par Denon depuis un certain temps. En effet, à Pise, Lasinio avait entrepris, malgré les critiques, la restauration des décors du Camposanto, ce qui dénotait une attention particulière aux problématiques de conservation et de lisibilité des représentations des fresques. Pour les tableaux qui rejoignent le Camposanto, il n'intervient pas avec des actions de restauration. Le conservateur du Camposanto conçoit néanmoins un accrochage qui prend en compte l'exposition aux intempéries des statues et des tableaux, et qui tente d'isoler les peintures dans la chapelle dal Pozzo qui lui paraît plus protégée. Tout en posant une couche d'enduit derrière les œuvres, il n'intervient jamais directement sur la couche picturale, et il ne semble pas non plus émettre des considérations sur son état de conservation dans ses témoignages écrits. C'est uniquement au moment où ces tableaux sont encaissés pour Paris, qu'ils sont peut-être observés de près, avec une attention spécifique à la surface et au support : la *Note*, rédigée au moment de l'emballage, donne de précieux détails sur leur état de conservation. Ainsi, il est possible de comprendre cette attention comme la démonstration du dévouement avec lequel Lasinio souhaite satisfaire la volonté de Denon, ou bien comme le désir de pouvoir montrer au Louvre la meilleure version de l'« école » pisane.

Si d'un point de vue technique et professionnel, les restaurations suivaient en Italie et en France deux chemins différents à l'époque, il est possible d'affirmer que pour le cas pisan, le transport inquiète tant en deçà qu'au-delà des Alpes, probablement en raison des dimensions exceptionnelles des œuvres. Les mesures préventives préconisées et mises en œuvre – comme l'application de goudron et l'emballage avec de la paille – fonctionnent, et à l'arrivée les peintures, bien que fragiles, n'ont pas besoin de restaurations fondamentales.

A.3. Après l'arrivée des œuvres au Louvre : leurs restaurations

Certaines des œuvres provenant de Pise font néanmoins l'objet de restaurations. Or, comme pour d'autres œuvres des primitifs italiens, il ne s'agissait pas tant d'interventions sur les supports, mais plutôt d'entreprises vouées à l'amélioration de la lisibilité et à la valorisation des qualités picturales de la surface. Ces opérations étaient souhaitées par Vivant Denon en

vue de l'accrochage des œuvres dans les salles du musée Napoléon : que ce soit dans le cadre d'une première étape de la reconstitution historique des progrès de la peinture dans l'exposition permanente, ou dans le cadre de l'exposition temporaire des « écoles primitives » de 1814, le but était de montrer la splendeur des œuvres des primitifs rapportées à la faveur de ses missions à l'étranger.

Ainsi, les principales interventions sur les œuvres étaient des opérations d'encadrement ou de reprise de la dorure des fonds. Cela montre que l'objectif premier était d'exalter les impressions visuelles des œuvres dans leur accrochage, en soignant tous les éléments pouvant concourir à leur magnification. Celles-ci étaient admirées non seulement pour leurs qualités formelles, mais aussi dans le cadre d'un projet muséographique précis. Ce projet était déjà conçu par Denon depuis sa nomination comme directeur du musée Napoléon, et il a trouvé son accomplissement grâce à sa mission en Italie et à l'obtention des œuvres depuis l'étranger. Ainsi, au moment de réaliser l'accrochage, Denon demande et obtient la consécration de fonds spéciaux dédiés à ces travaux de restauration : 12 000 francs en 1812 et en 1813, et 3 000 francs en 1814⁴²⁴.

Certaines des œuvres pisanes, passées entre les mains des restaurateurs du musée Napoléon à leur arrivée, peuvent témoigner de ce genre d'interventions de restauration. Par exemple, deux œuvres sont présentées au public avec un nouvel encadrement : il s'agit de deux œuvres qui concentrent l'intérêt de Denon et de ses contemporains, par les noms des artistes auxquelles elles étaient attribuées, qui jouissaient d'une large appréciation dans la critique. Curieusement, il s'agit aussi des deux œuvres provenant de la cathédrale de Pise, dont le choix avait été fait après l'envoi de la première demande des œuvres du Camposanto. La première est le *Sacrifice d'Abraham* de Sodoma, pour laquelle Delporte, doreur sur bois demeurant au 19 rue Saint-Germain-l'Auxerrois, réalise une bordure dorée en juillet 1813⁴²⁵. La deuxième est le *Saint Thomas d'Aquin* de Benozzo

424 - ANP, O/2/836, Restauration des tableaux et des statues; ANP, O/2/837, Encadrement et restauration des tableaux choisis dans la Lombardie, Ligurie et Toscane. ANP, O/2/846, An 1813. Musée, Tableaux et statues, état de proposition de paiement. Voir aussi M. Preti-Hamard, « L'exposition des "écoles primitives" au Louvre : "la partie historique qui manquait au Musée" », dans P. Rosenberg (dir.), *op. cit.* note 140, pp. 226-243, ici p. 231, note 43.

425 - ANP, O/2/837, État de proposition de paiement, signé par Denon, 11 juillet 1813. Voir Annexes (I), 1813-6.

Gozzoli, encadré toujours par ce même Delporte en avril 1813⁴²⁶. Dans l'avis de payement au doreur, sont signalés certains détails de la bordure pour le Gozzoli, qui devait présenter aussi des décors de palmettes et de branches de chêne⁴²⁷.

L'œuvre de Benozzo Gozzoli, peintre primitif florentin actif dans le chantier du Camposanto, largement réévalué au XIX^e siècle, est d'ailleurs marquée par une restauration de la surface. En particulier, ce sont les têtes des personnages qui sont retouchées par le restaurateur Fremont, vraisemblablement à l'automne 1813⁴²⁸. En effet, d'après la *Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses...*, le *Saint Thomas d'Aquin* semble être le tableau le moins bien conservé. Au moment de l'encaissement, Lasinio signalait que, outre les crevasses et les détachements de certaines figures, « il manque aussi plusieurs têtes qui ont été levées⁴²⁹ ». Ces lacunes sont à réintégrer par une intervention urgente, pour faire en sorte que l'œuvre soit visible et lisible à l'occasion de l'exposition de 1814.

Enfin, les œuvres des primitifs italiens arrivées au Louvre sont soumises aussi à des interventions de dorure. L'objectif était de retrouver l'éclat des feuilles d'or qui constituaient toute la préciosité de ces peintures médiévales, en attirant et réfléchissant la lumière dans une combinaison d'impressions matérielles et de valeurs symboliques et spirituelles. Réunis dans une même salle, les « fonds d'or » semblent éblouir le public, qui fait remonter dans la presse sa surprise devant les œuvres exposées en 1814. « La première salle de l'exposition présente plusieurs peintures dont les dorures détruisent tout l'effet de la peinture. Je ne sais même si les dorures des cadres dont on vient d'orner tous ces tableaux ne nuisent pas à leur effet⁴³⁰. » Néanmoins, l'action de restauration encouragée par Denon pour les œuvres des primitifs italiens consacre aussi leur glorification dans l'accrochage au musée du Louvre.

426 - ANP, O/2/837, Mémoire des restaurations des tableaux italiens au musée du Louvre, par Denon, avril 1813. Voir Annexes (I), 1813-3.

427 - *Idem*.

428 - ANP, O/2/836, Restauration des tableaux et des statues, 15 novembre 1813. « Je m'engage envers M. le baron Denon, directeur général du Musée, à retoucher plusieurs têtes détériorées d'un tableau de Benozzo Gosoli [...] ». Voir aussi A. Emiliani, M. Laclotte, *op. cit.* note 14, p. 161.

429 - « Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses consignées à M.r Genvaux... », par Lasinio. AOP, Fondo Lasinio, dans G. Lucchesi, *op. cit.* note 15, pp. 257-259. Voir Annexes (I), Doc. 3.

430 - N. Bres, *Mercure de France*, août 1814. Dans M. Preti-Hamard, art. cité note 424, p. 231, note 43.

[B] L'exposition des « écoles primitives » de 1814 : questions de goût et de méthodes

Les interventions de restauration étaient conçues dans le cadre d'un projet muséologique que Denon avait établi bien clairement avant son voyage en Italie. Si ce voyage lui a permis de prélever les œuvres nécessaires pour illustrer les premiers temps de la peinture dans un discours historique et universel de l'histoire de l'art, c'est en 1814 qu'il parviendra réellement à donner corps à ce discours par l'exposition des tableaux des « écoles primitives ». Nous étudierons, plus précisément, le cas des œuvres censées illustrer l'« école pisane » de l'exposition, pour comprendre leur réception en France au musée du Louvre, dans ses rapports, non seulement avec la mission de Denon et les saisies, mais surtout avec les tendances du goût, de la critique et de la muséologie de l'époque.

B.1. Conception et exigences de l'exposition

Dans l'analyse de la conception de l'exposition de 1814, il nous faudra considérer que le projet muséologique mené par Vivant Denon pour les collections de primitifs est à la fois une conséquence et une cause de l'engouement pour les peintres qui ont précédé Raphaël : il découle des nouvelles théories et méthodes de la fin du XVIII^e siècle, et il est une source importante pour l'évolution de la réhabilitation du Moyen Âge tout au long du XIX^e siècle.

Nous avons pu observer les dynamiques d'échanges et de développement du réseau de théoriciens de l'art, d'amateurs et de collectionneurs qui existait à l'époque entre la France et l'Italie, et il est significatif de rappeler que le directeur du Louvre en faisait également partie, en occupant par ailleurs une place de choix. En effet, Denon avait pu connaître le panorama critique italien d'abord comme diplomate, avant d'y retourner en qualité de directeur du musée Napoléon. Pendant ses séjours en Italie, que ce soit à Venise et à Florence à la fin du XVIII^e siècle ou pendant sa mission de 1811, il avait connu Lanzi et ses œuvres – le nouvel aménagement des Offices et la *Storia Pittorica* –, et il avait pu lire Lastri et Della Valle, outre rencontrer les cercles

d'érudits locaux. En deçà des Alpes, il s'entretenait également avec les érudits et les collectionneurs français, ceux qui étaient proches du Louvre et qui se rencontraient à Paris, mais aussi ceux qui avaient cherché, dans des séjours en Italie, à connaître de près les primitifs italiens dans la tentative d'en écrire une nouvelle histoire.

L'exemple de Léon Dufourny, architecte et ancien directeur du Musée central (1797-1800), permet de préciser la proximité intellectuelle de ces personnalités et leurs goûts communs. Au tout début du XIX^e siècle, Dufourny montre un intérêt pour les œuvres des primitifs. Dans ses missions, en France comme en Italie, il fournit au Louvre les premières œuvres des peintres « avant Raphaël », parmi lesquelles aussi des tableaux byzantins⁴³¹. De plus, Dufourny suit depuis Paris l'édition de l'*Histoire de l'art* de Seroux d'Agincourt. Il ne faut pas oublier que, malgré les tensions éventuelles, il était, à côté de Denon, chargé de la conservation des tableaux du musée Napoléon à partir de 1803. Quand Denon devient directeur du musée du Louvre, la réhabilitation des primitifs, bien que non formalisée à l'écrit, était quand même solidement partagée par la France et l'Italie.

La charge de Denon au musée Napoléon lui permet d'entretenir des rapports privilégiés avec les Italiens et les Français. Ainsi, en 1814, le baron parvient à tirer profit de ces liens, et à donner corps aux nouveautés de l'historiographie artistique dans son exposition. Celle-ci est d'autant plus percutante, qu'elle fait appel aux exigences des érudits et des théoriciens étrangers et qu'elle a lieu dans une institution de pointe comme le Louvre.

L'exposition « des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles⁴³² » s'ouvre dans le Salon carré du Musée royal le 25 juillet 1814. Si la conception de ce projet muséologique occupe Denon depuis 1802, l'élaboration concrète de cette exposition semble prendre forme en seulement quelques mois. En effet, le 9 juin 1814 Denon demande au comte de Blacas, ministre de la Maison du Roi depuis une semaine, l'autorisation de réaliser « une exposition des tableaux de l'école primitive d'Italie à commencer de Cimabue jusqu'à Raphaël, et de l'école allemande depuis Würmser de Prague jusqu'à Albert

431 - Sylvie Béguin, « Tableaux provenant de Naples et de Rome en 1802 restés en France », dans *Bulletin de la Société de l'art français*, 1959, pp. 177-191. M. Preti-Hamard, art. cité note 424, p. 227.

432 - *Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie et de l'Allemagne et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles, exposés dans le Grand Salon du Musée royal*, Paris, Imprimerie L.-P. Dubray, 1814.

Dürer⁴³³ ». Or, vingt jours avant l'ouverture de l'exposition, le 4 juillet, Denon doit solliciter de nouveau le comte de Blacas. Il lui rappelle sa lettre envoyée en juin :

« Le même jour j'ai eu l'honneur, Monseigneur, de vous demander à être autorisé à faire dans le salon une exposition des tableaux de la primitive École d'Italie que j'ai recueilli dans la dernière mission que j'aie remplie dans ces contrées. Votre Excellence en a vu une partie dans la galerie d'Apollon et je ne doute point que leur exposition n'intéresse vivement les artistes et les amateurs des arts⁴³⁴. »

Dans ces lettres, Denon repousse aussi l'organisation du Salon des peintres modernes au mois de novembre, en employant comme justification l'habitude et la nécessité de prévenir les artistes « quatre mois d'avance l'ouverture du Salon⁴³⁵ ». Le temps n'étant pas suffisant pour organiser le Salon, cela pouvait aussi encourager l'aménagement de son projet de l'exposition des primitifs. Denon pouvait ainsi remplacer le Salon habituel par cette exposition, à laquelle il semble vouloir donner corps dans des délais rapides⁴³⁶.

Pourquoi cette urgence? D'une part, en raison de la pression exercée par les circonstances historiques et politiques : après de longues années de préparation matérielle et intellectuelle de l'exposition, la chute de l'Empire en avril 1814 avait probablement esquissé la possibilité de changements au niveau de l'administration du musée. D'autre part, la mission en Italie étant accomplie et les œuvres ayant désormais rejoint le Louvre, l'attente d'un tel projet était ressentie et partagée tant par le directeur que par les visiteurs.

Ainsi, les raisons et les objectifs qui motivent cette exposition étaient donc multiples. Les exigences pratiques s'ajoutaient aux motivations intellectuelles, et la fonction principale, de caractère didactique, sous-tendait la préparation de l'exposition.

D'abord, l'exposition est conçue comme un projet sur le long terme, car les tableaux des écoles primitives sont « destinés à former la salle d'introduction au musée ». De plus, Denon considère ces tableaux comme « remarquables »,

433 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au comte de Blacas, 9 juin 1814, N. 3120. Voir Annexes (I), 1814-1.

434 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au comte de Blacas, 4 juillet 1814, N. 3139. Voir Annexes (I), 1814-3.

435 - *Idem*.

436 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au comte de Blacas, 9 juin 1814, N. 3120. Voir Annexes (I), 1814-1.

« sous le double rapport de la curiosité et de la beauté⁴³⁷ », et ils méritent donc une attention particulière dans le contexte muséologique. Or, si nous nous tenons à la *Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie et de l'Allemagne*⁴³⁸ à l'ouverture de l'exposition, l'appréciation de ces œuvres est laissée à la subjectivité des visiteurs. Conscient de la proposition d'« avant-garde » qui est faite en 1814 dans le Salon carré du Louvre, à un moment où l'*Histoire de l'art* de Seroux n'était pas encore publiée, il est préférable d'écrire un « Avertissement » au public, pour le prévenir que :

« Il est à croire que l'austérité des peintures primitives attirera peu les regards de ceux qui, s'étant prescrit un type particulier de perfection, n'ont coutume d'admettre à leur admiration que les objets qui se présentent sous l'aspect d'un art agréable⁴³⁹. »

Tout en mettant en avant un certain manque d'ouverture d'esprit des spectateurs qui auraient pu critiquer les aspects stylistiques des peintures des primitifs, cette phrase issue de la *Notice* montre combien la perception de ces peintures, sans doute réhabilitées grâce à cet événement, ne s'apparentait pas à celle d'un « art agréable ». Certes, il s'agissait de montrer qu'« avant Raphaël il existait des peintres de premier mérite en Italie », mais il ne leur restait « qu'un pas de plus à faire pour parvenir à la perfection⁴⁴⁰ ». Cette dernière se retrouvait plutôt chez les grands maîtres de la Renaissance italienne, qui étaient exposés aussi, et dont les toiles satisfaisaient les exigences de ces visiteurs : « Leur curiosité ne sera point entièrement déçue : ils pourront se dédommager à la vue de quelques productions des contemporains de Léonard, de Raphaël, de leurs élèves⁴⁴¹ ».

Si motiver l'exposition par des questions de goût comporte le risque de la subjectivité des spectateurs, la fonction didactique d'une exposition historique semble rencontrer l'accord de tout le monde. En effet, depuis sa mission en Italie, Vivant Denon souligne l'exigence de trouver des œuvres pouvant représenter les premiers stades de la peinture. L'exposition de 1814

437 - *Idem.*

438 - *Op. cit.* note 432.

439 - *Ibid.*, p. I.

440 - ANP, 20 144 790/1, Note pour l'exposition de 1814, non datée. Elle a été classée comme un document daté du 30 septembre 1814, mais il s'agit d'une confusion, due à la présence à la dernière ligne de la phrase « cette exposition se terminerait au 30 septembre 1814 ». Comme dans la Note, l'exposition est encore proposée et le Salon des peintres modernes est prévu pour le 19 octobre, elle doit dater des premiers temps de la conception de l'exposition, vers juin 1814. Voir Annexes (I), 1814-2.

441 - *Op. cit.* note 432, p. I.

semble enfin pouvoir illustrer cet aspect par des tableaux des écoles primitives d'Italie et d'autres pays étrangers. Ces pièces sont « la collection qui manquait au musée⁴⁴² », permettant de « remplir la lacune⁴⁴³ » qui concernait la période artistique avant l'œuvre de Raphaël. L'importance de cette exposition tient donc à son utilité. Si d'un point de vue du goût, l'exposition semblait s'adresser à un « petit nombre d'amateurs⁴⁴⁴ », au fait des dernières tendances du collectionnisme et de la critique, par son rôle formateur elle pouvait finalement se révéler enrichissante pour un plus vaste public, et notamment d'artistes, pour son rôle didactique et éducatif. Par la présentation des écoles primitives, il était possible de leur offrir « les moyens d'étudier sur les ouvrages originaux l'histoire de l'art, celle de la marche et du développement de l'esprit humain⁴⁴⁵ ». Grâce à l'entreprise de Denon, en 1814 le Louvre pouvait être considéré comme « le monument le plus complet et le plus historique⁴⁴⁶ ».

B.2. Les critères muséologiques du discours historique

« Le monument le plus historique » : c'est ce critère qui marque le fondement de l'exposition depuis sa conception. La *Notice* clarifie et justifie le choix des bornes chronologiques de l'exposition, qui couvre une période allant de 1240, « époque de la naissance de Cimabue », à 1520, « époque de la mort de Raphaël⁴⁴⁷ ». Dans le cadre de ces limites chronologiques, se développe une suite de tableaux des écoles primitives, conçue selon un critère historiciste. Néanmoins, « la disproportion des Tableaux n'ayant point permis de les ranger selon leur rang d'ancienneté⁴⁴⁸ », l'accrochage du Salon ne respecte pas une succession chronologique et ne reflète pas clairement les exigences historiques de cette exposition.

En effet, d'un point de vue muséographique, seuls les tableaux les plus anciens sont séparés du reste de l'exposition, accrochés dans une première petite salle qui introduit ainsi au Salon carré⁴⁴⁹. Si cette modeste division

442 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au comte de Blacas, 9 juin 1814, N. 3120. Voir Annexes (I), 1814-1.

443 - *Idem*.

444 - *Op. cit.* note 432, p. I.

445 - *Ibid.*, p. II.

446 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au comte de Blacas, 9 juin 1814, N. 3120. Voir Annexes (I), 1814-1.

447 - *Op. cit.* note 432, p. II.

448 - *Idem*.

449 - M. Preti-Hamard, art. cité note 424, p. 231.

permettait d'identifier les tableaux aux origines du développement des arts renaissants, de manière plus générale la succession chronologique ne se reflétait pas dans l'accrochage du Grand Salon. La *Notice*, vendue au prix d'un franc, intervenait pour remédier à cet « inconvénient⁴⁵⁰ ».

En effet, elle présentait, en introduction aux notices des œuvres, la liste chronologique des peintres exposés, énumérés selon leur date de naissance. Les connaissances n'étant pas suffisantes pour établir avec certitudes ces dates, elles étaient « à trente années antérieures à leur réputation connue⁴⁵¹ », avec une démarche peu scientifique mais qui fait preuve de cette exigence historiciste. Définir la chronologie était en effet un outil pour établir et montrer aussi la « filiation⁴⁵² » des artistes : l'identification de rapports entre maîtres et élèves était fondamentale aux yeux de Denon pour reconstruire le progrès historique des arts « depuis leur renaissance en Europe jusqu'au siècle si brillant de Léon X⁴⁵³ ».

Aux limites chronologiques s'ajoutent les choix géographiques. Comme le titre de la *Notice* l'annonce, les œuvres exposées sont appelées à représenter les écoles de l'Italie, de l'Allemagne, et d'autres « différentes écoles ». Cette dernière expression devait réunir les peintures espagnoles, flamandes, hollandaises et françaises. Malgré le large éventail géographique effectivement présenté, l'intérêt de Denon semble se focaliser sur les peintures d'Italie. Depuis la proposition de ce projet au comte de Blacas, c'est l'exigence d'exposer « les tableaux de la primitive École d'Italie que j'ai recueillis dans la dernière mission dans ces contrées⁴⁵⁴ » qui est mise en avant. Si les notices éditées présentent l'ensemble des cent vingt-trois tableaux exposés, les œuvres des écoles d'Italie sont les plus nombreuses et la liste chronologique des peintres énumère uniquement les peintres italiens. Il s'agit d'un écho, dans l'exposition, des théories contemporaines qui identifiaient les primitifs italiens comme les restaurateurs de l'art. Néanmoins, comme c'était le cas pour la succession chronologique, pour les mêmes raisons d'espace et de logistique, la division géographique par régions et par « écoles », surtout pour ce qui concerne le territoire italien fragmenté, n'est pas clairement affichée dans l'exposition. Cette lecture géographique de la

450 - *Op. cit.* note 432, p. II.

451 - *Ibid.*, p. III.

452 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au comte de Blacas, 9 juin 1814, N. 3120. Voir Annexes (I), 1814-1.

453 - *Idem.*

454 - *Correspondance de Denon*, Lettre de Denon au comte de Blacas, 4 juillet 1814, N. 3139. Voir Annexes (I), 1814-3.

succession des peintres et des œuvres présentées sous-tend quand même chaque notice du livret, dans lesquelles les peintres sont donc identifiés à partir de leur période d'activité et de leur origine géographique.

En effet, dans le livret, les artistes sont présentés avant les œuvres. Si la liste en introduction établissait un ordre chronologique des peintres, dans les textes ils sont ensuite répertoriés par ordre alphabétique, en énumérant pour chacun les œuvres réalisées et exposées dans le Salon. Cette succession de peintres, avec des textes détaillant leurs liens de parenté, leurs maîtres, leurs proches et collaborateurs, permet de construire le discours de l'exposition avec une démarche monographique. Ainsi s'explique aussi l'intérêt porté par Denon aux œuvres autographes ou documentées dans les sources : cherchées en Italie et réunies au Louvre, elles matérialisent les différentes personnalités artistiques qui se sont succédées pour aboutir au renouvellement des arts.

Certes, l'exposition des écoles primitives de 1814 visait à proposer une lecture universelle du déroulement de la peinture entre le XIII^e et le XVI^e siècle; mais, comme Monica Preti-Hamard le souligne, le choix des tableaux présentés découle principalement des prélèvements d'œuvres effectués à l'étranger, et donc de ce qui était à la disposition de Denon pendant sa mission de 1811⁴⁵⁵.

[C] La peinture toscane à l'exposition

C.1. Le primat de l'école florentine et l'héritage de Vasari

Pour l'exposition de 1814, Denon adopte une position critique et muséologique qui se confronte à un héritage historiographique lointain mais toujours d'actualité, celui des *Vies* de Vasari. Nous allons donc analyser ce rapport à la tradition vasarienne en approfondissant les méthodes et les théories sur lesquelles est construit le discours de l'exposition.

Tout d'abord, le mot « école », employé autant dans le titre de l'exposition que dans la *Notice* pour caractériser les peintres à partir de leur provenance et de leur style, permet de repérer dans la lecture de l'histoire

455 - M. Preti-Hamard, art. cité note 424, p. 231.

de l'art de Denon l'idée de la fragmentation par *scuole* introduite par Vasari et remise à jour par Luigi Lanzi. Les écoles autour desquelles se structure l'exposition de 1814 sont celles dont Denon avait pu prendre connaissance lors de son voyage en Italie : il s'agit des productions des écoles génoise, pisane, florentine, romaine, mais aussi de Parme et de Milan.

Parmi celles-ci, la place d'honneur est accordée à l'école florentine, responsable de la renaissance des arts. Si cette théorie n'est pas énoncée clairement dans l'introduction de la *Notice*, il est évident que la célébration ponctuelle des artistes florentins contribue à reconnaître à la ville son primat artistique. Alors que l'historiographie italienne entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle contestait les origines florentines des arts et réhabilitait les productions provinciales⁴⁵⁶, l'adoption de ce propos vasarien dans le cadre de l'exposition pourrait surprendre. Bien que consciente de la critique de l'époque, l'exposition de 1814 ne semble pas poursuivre la voie adoptée par les ouvrages italiens récents, comme celui de Della Valle, qui élargissaient le spectre d'analyse aux écoles provinciales. Les écoles des autres villes toscanes sont néanmoins représentées : bien évidemment, l'école pisane apparaît grâce aux œuvres demandées à Lasinio et prélevées du Camposanto, alors que le repérage de représentants de l'école siennoise s'est révélé plus difficile. Le directeur du Louvre avait dû annuler son étape à Sienne en 1811, et à son retour il avait regretté ce manque dans sa reconstitution des arts des primitifs italiens et toscans. Néanmoins, les œuvres de certains peintres, récupérées dans d'autres villes italiennes, lui permettent de représenter l'école siennoise, et en particulier ce qu'il considérait comme sa meilleure expression, l'*Ascension* de Beccafumi, prise à Gênes, et le *Sacrifice d'Abraham* prélevé à Pise.

La prise de distance de l'exposition de 1814 par rapport à la critique italienne de la fin du XVIII^e siècle est d'autant plus évidente si nous considérons d'autres aspects de la construction de son discours. Il s'agit notamment de l'accent mis par Denon sur les monographies d'artistes, qui montre un attachement aux *Vies* de Vasari tant au niveau de la méthode, en répertoriant les œuvres dans la *Notice* selon les artistes, qu'au niveau des contenus, en privilégiant les artistes cités et documentés par l'Arétin et en reprenant de son ouvrage de nombreuses informations sur leur vie et leur activité. Ainsi, ce sont les monographies des artistes qui dictent les bornes chronologiques, et en particulier celles des deux artistes considérés

456 - Voir *supra*, Chapitre II.

par Vasari comme à l'origine et à l'aboutissement de la renaissance des arts : Cimabue à une extrémité, Raphaël à l'autre, et entre les deux les représentants d'un perfectionnement progressif de l'art, scandés de maître en disciple. Tout en étant montée à partir des œuvres prélevées en Italie par Denon, l'exposition n'est pas construite « par les monuments », à partir des images, comme l'avait fait Seroux d'Agincourt, mais à partir des artistes, des personnalités, de leurs rapports, de leur origine, et enfin, des œuvres qui leur sont attribuées, destinées à représenter les maîtres italiens au musée Napoléon.

La construction par monographies d'artistes amène immédiatement à la délicate identification du « premier peintre italien », et à la question de sa participation au renouvellement des arts à travers la réélaboration stylistique de la tradition byzantine. Ni Guido da Siena, ni Giunta Pisano n'est présent dans l'exposition. Le premier n'est pas exposé pour une raison logistique, puisque Denon n'avait pu ni voir, ni demander des œuvres siennoises. Le second, peut-être pour un choix critique personnel. En effet, lors de son voyage à Pise en 1811, le *Crucifix de San Ranieri* de Giunta Pisano avait déjà été retrouvé dans le monastère de Sant'Anna, et la signature du peintre avait déjà été dépoussiérée. Ce *Crucifix* avait d'ailleurs rejoint le Camposanto en 1812, et l'œuvre avait été célébrée par Da Morrona dans son ouvrage sur le patrimoine pisan⁴⁵⁷. Si elle n'était pas représentée dans les planches de Seroux d'Agincourt, l'érudit français avait quand même consacré une certaine place au peintre pisan dans son ouvrage, en dédiant notamment une planche aux fresques d'Assise. Ces dernières étaient considérées comme aux origines de l'apprentissage de Cimabue dans le chantier d'Assise. Giunta aurait donc pu s'inscrire, d'un point de vue logistique (parce que son prélèvement était envisageable), et théorique (parce qu'il pouvait précéder Cimabue), dans l'exposition de 1814 et dans les collections du Louvre.

Cependant, il faut rappeler que dans l'ouvrage de Seroux Giunta Pisano ne revêtait pas le rôle de « premier peintre » qui lui avait été attribué par Da Morrona et partagé par Della Valle. Son attachement stylistique à la tradition byzantine lui avait valu, pour Seroux, l'appartenance à l'« école d'imitation », puisqu'il avait contribué à la formation d'autres peintres – et notamment de Cimabue – et au perfectionnement des formes grecques, sans pourtant être parvenu à s'en affranchir complètement. Ainsi, plutôt sensible

457 - A. da Morrona, *op. cit.* note 183.

à cette lecture de l'œuvre de Giunta Pisano qu'à celle des théoriciens pisans, plus marqués par les patriotismes locaux, Denon préfère faire commencer son discours historiciste avec Cimabue.

L'absence de Giunta Pisano et de Guido da Siena peut être comprise par rapport au regard – ou plutôt au non-regard – porté dans l'exposition sur l'art byzantin. Contrairement aux tendances des collectionneurs privés⁴⁵⁸, qui élargissaient leurs intérêts pour l'art médiéval en remontant jusqu'aux œuvres de tradition grecque, les peintures byzantines ne sont pas récupérées en Italie, et donc pas exposées en 1814. Comme nous avons pu l'observer, Seroux d'Agincourt et Artaud de Montor, possédaient dans leurs collections et publiaient dans leurs ouvrages des œuvres datant du XII^e et XIII^e siècle. Le style byzantin avait caractérisé la production artistique d'Italie, non seulement à Pise, de laquelle dérive Giunta, mais aussi à Gênes et à Rome. Or, dans le cas de ces collectionneurs, la possession matérielle ne coïncide pas avec l'appréciation critique : jugée comme une étape importante précédant l'évolution artistique, la « manière grecque » est toujours considérée comme représentative de la décadence de la peinture. Dans ce sens, la fonction didactique de l'exposition prévaut peut-être sur celle historique : l'art byzantin n'était pas considéré par Denon comme « digne de nos musées », et il ne pouvait pas être inclus dans une exposition présentant des œuvres « remarquables », servant d'exemples aux artistes et aux visiteurs.

Ainsi, d'un point de vue de la méthode – pour la lecture historiciste d'une histoire de l'art par écoles et monographies d'artistes –, et d'un point de vue de l'histoire de l'art – pour la réaffirmation du primat florentin, pour l'intérêt porté à Cimabue et à Raphaël, pour l'absence de Giunta Pisano et de Guido da Siena –, Denon prend ses distances avec les théories des érudits italiens comme Della Valle et Da Morrone, et tend plutôt à s'aligner sur les propos de Vasari et de Lanzi. Avec son exposition au musée Napoléon, il suit les tendances de la critique française, ouverte à la réhabilitation des primitifs italiens mais réservant toujours une place importante à l'école florentine et à Cimabue. Les mots d'introduction aux *Considérations* d'Artaud de Montor semblent donc mieux illustrer la vision de l'histoire de l'art telle que proposée dans l'exposition de 1814 : « dès le commencement de la renaissance des arts, la plus grande obligation, et non pas toute l'obligation, fut due aux Florentins⁴⁵⁹ ». De son point de vue, si toutes les productions des « écoles » d'Italie devaient être prises en compte, car elles avaient contribué

458 - M. Preti-Hamard, art. cité note 424, p. 232.

459 - J.-A.-F. Artaud de Montor, *op. cit.* note 335, p. 22.

conjointement au perfectionnement des arts, c'était de Florence que la renaissance artistique s'était répandue dans le reste d'Italie, puisqu'elle était le foyer artistique de Cimabue.

C.2. Le point de départ : Cimabue et le perfectionnement de la manière grecque

Il est intéressant de remarquer que les neuf peintures provenant de Pise sont toutes primordiales pour la construction du discours de l'exposition. À Pise, Denon avait pu repérer non seulement les productions de maîtres pisans, mais aussi des chefs-d'œuvre indispensables pour illustrer le développement de la peinture à Florence et à Sienne. C'est un élément significatif car, au moment de sa visite à Pise, Denon montre qu'il réfléchissait et agissait en ayant en tête la globalité de son projet pour le musée Napoléon : il interrogeait ainsi le patrimoine potentiellement transférable de chaque ville par rapport aux exigences des collections parisiennes. Dans ce sens, il a la chance de rencontrer à Pise deux œuvres, rendues disponibles à la suite de la suppression des couvents, de la main des deux maîtres précurseurs de la renaissance des arts entre le XIII^e et le XIV^e siècle. Nous les analyserons maintenant à la lumière de la réception qui en était faite dans l'exposition de 1814 et dans la critique contemporaine.

*La Vierge et l'Enfant en majesté entourée de six anges*⁴⁶⁰ de Cimabue a la charge d'ouvrir l'exposition d'un point de vue théorique, puisque les œuvres du maître florentin sont considérées comme le point de départ « d'où les artistes, dont il est chef, sont partis pour préparer par leurs travaux le beau siècle de la peinture moderne⁴⁶¹ ». Ce rôle de restaurateur des arts, attribué par Denon en concordance avec la tradition critique italienne et française depuis Vasari, est dû à sa capacité d'élaboration et de réformation des modèles grecs « imparfaits » et « décadents ». Cette conviction tient aussi au récit qui avait été transmis sur son apprentissage florentin, réalisé en contact étroit avec les « ouvriers grecs appelés à Florence⁴⁶² » au XIII^e siècle.

En effet, selon les *Vies* de Vasari, le jeune Cimabue observe directement les peintres grecs pendant qu'ils décorent l'église de Santa Maria Novella : il s'exerce ainsi dans l'imitation et l'amélioration de leur style, auquel il « *aggiunse*

460 - Voir Annexes (I), Catalogue des peintures saisies à Pise, n. 1.

461 - *Op. cit.* note 432, p. 27.

462 - *Idem.*

*molta perfezzione*⁴⁶³ ». L'anecdote est remise en discussion par Luigi Lanzi, qui, en premier, se rend compte des incohérences chronologiques qui rendent impossible la présence de peintres grecs, et du jeune Cimabue, dans l'église florentine dont le chantier est entrepris en 1278. Si Lanzi formule donc l'hypothèse que ces peintres byzantins étaient actifs plutôt dans la crypte de Santa Maria Novella, la critique italienne et la critique française, de manière générale, s'accordent sur l'attestation d'une présence symbolique et plus générale d'une main-d'œuvre grecque dans la ville, et accepte une formation « byzantine » de Cimabue. C'est donc à partir de cet apprentissage, rapporté aussi par Seroux d'Agincourt⁴⁶⁴, que dans l'exposition il peut être démontré combien Cimabue doit à la peinture grecque, et combien il s'en détache. Dans la *Notice*, Cimabue est ainsi décrit comme : « le premier qui tenta de s'éloigner de la routine grossière suivie par les ouvriers grecs appelés à Florence⁴⁶⁵ ».

En quoi consistent les recherches formelles et stylistiques de Cimabue ? À l'exposition de 1814, sa *Vierge en majesté* est admirée pour sa monumentalité, pour sa splendeur et pour son langage novateur. L'œuvre présente une Vierge à l'Enfant assise sur un trône en bois sculpté, qui structure symétriquement la composition en séparant les deux rangées de trois anges de part et d'autre des personnages sacrés. Le peintre joue tant avec la douceur des lignes qu'avec la subtilité chromatique, afin de donner aux visages une sensibilité nouvelle : les anges, différenciés par l'inclinaison des têtes et par les nuances de la peau, font converger leurs regards vers le spectateur, en partageant avec la Vierge une expression de douce mélancolie. De plus, une nouvelle attention est portée aux drapés : tout en tombant sur les corps serrés et linéaires, les différents dégradés de bleu, de rose et de rouge adaptent les plis aux formes sous-jacentes, comme dans le cas des genoux des anges au premier plan. Certains détails apparaissent néanmoins un peu maladroits, comme pour le genou droit de la Vierge ou le ventre de l'Enfant, disproportionnés par rapport au reste des formes. Des recherches spatiales permettent de donner une perception de la profondeur de l'espace : outre la construction architecturale du trône, des détails comme la prise des mains des anges sur les colonnettes du trône confèrent une croissante véracité aux figures et à la scène. Ainsi, la plasticité et l'humanité des figures peintes sur

463 - Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, sous la direction de R. Bettarini et P. Barocchi, Florence, Sansoni, 1966-1987, p. 83.

464 - J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *op. cit.* note 324, vol. I, p. 101.

465 - *Op. cit.* note 432, p. 27.

ce retable par Cimabue à la fin du XIII^e siècle animent le hiératisme byzantin, en matérialisant dans le Salon carré du Louvre la première étape du cheminement de la peinture vers Raphaël.

Avant d'être transportée au Camposanto, et ensuite au musée du Louvre, la *Vierge en majesté* avait été réalisée pour l'église de San Francesco à Pise. Sa provenance, signalée aussi dans les *Vies* de Vasari⁴⁶⁶, est mentionnée en 1814 à la fin de sa notice. Cette dernière reprend les informations données par l'Arétin : le retable était d'abord placé sur le maître-autel de l'église, puis à la gauche de l'entrée de l'église, et enfin sur la porte de la sacristie⁴⁶⁷, à côté du retable des *Stigmates de saint François* de Giotto. C'est ici que Lasinio voit l'œuvre de Cimabue en 1810, en procédant, comme nous avons pu le voir, au transfert au Camposanto au mois d'août. Dans la chapelle dal Pozzo, l'œuvre est accrochée sur la droite en entrant, comme il est décrit dans la *Pisa illustrata* de Da Morrone⁴⁶⁸.

Au Camposanto comme au Louvre, ce sont ses dimensions gigantesques qui frappent le regard des visiteurs. Denon avait remarqué cette œuvre pendant son voyage à Pise en 1811, et il l'avait incluse dans la liste d'œuvres à demander au conservateur Lasinio. Ce dernier l'avait mise en caisse, en la déclarant en bon état de conservation, et il l'avait remise entre les mains d'Henraux. À son arrivée au Louvre, elle est soumise à une restauration par Carlier aux mois d'octobre, novembre et décembre 1813⁴⁶⁹, pour ensuite être exposée l'année suivante dans le Salon carré. Cependant, l'attention que Denon porte à la *Vierge en majesté* de Cimabue est tout à fait particulière et elle jouit d'une appréciation inédite de la part du Français. En effet, restée pendant des siècles dans l'église San Francesco, l'œuvre n'avait pas été mentionnée dans les ouvrages des érudits italiens comme Della Valle, au moins jusqu'à la découverte faite par Lasinio et Da Morrone. Cependant, c'est Da Morrone qui, en 1812, remet en discussion l'attribution du retable à Cimabue : l'érudit pisan préfère proposer une attribution à Giunta Pisano, dans la lignée de sa réhabilitation du héros local et de sa contestation de l'héritage vasarien.

466 - G. Vasari, *op. cit.* note 463, p. 84.

467 - L'œuvre est repérée à cet endroit aussi dans un manuscrit daté de 1744, *Descrizione della chiesa di San Francesco a Pisa*. Dans Cristiano Giometti, «Maestà, Cenni di Pepo detto Cimabue», dans M. Burrelli, A. Caleca, *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, cat. d'ex., Pise, Museo Nazionale San Matteo, 25 mars-25 juin 2005, Pise, Pacini, 2005, Notice n° 76, p. 234.

468 - A. da Morrone, *op. cit.* note 183, vol. II, p. 231.

469 - ANP, O/2/836 ; O/2/837. Voir A. Emiliani, M. Laclotte, *op. cit.* note 14, p. 131.

« Vasari l'attribue à Cimabue ; mais nous, pour plusieurs rapports qui n'indiquent pas la manière de ce peintre, nous en doutons, et nous rappelons que Vasari, en écrivant parfois des œuvres sans les observer de vrai, jugea de Cimabue les fresques et le Christ avec le frère Elia en supplique, tous des travaux de Giunta à Assise⁴⁷⁰. »

L'attribution à Cimabue, plus tard remise en discussion aussi par la critique du xx^e siècle⁴⁷¹, trouve ensuite son fondement dans la comparaison avec la *Vierge en majesté* de Santa Maria Novella – aujourd'hui considérée de la main de Duccio di Buoninsegna. C'est à la même œuvre que pense Lasinio quand il découvre la *Vierge à l'Enfant* dans l'église de San Francesco, deux peintures de *conchetto simile*⁴⁷². Cette œuvre réalisée pour Florence, appelée *Madonna Rucellai* avait pu jouir d'une plus grande fortune critique que la *Maestà* pisane : l'anecdote vasarienne, qui relate l'étonnement de Charles d'Anjou devant l'œuvre – alors considérée de Cimabue – et des célébrations festives qui le suivirent⁴⁷³, avait été largement reprise dans la critique, en consacrant sa célébrité. Cet épisode est aussi mentionné dans le texte de la *Notice* sur l'œuvre pisane, qui s'attarde plus sur la *Madonna Rucellai* que sur l'œuvre exposée⁴⁷⁴. Seroux d'Agincourt, qui reproduit la *Maestà* pour Santa Maria Novella dans une planche de son *Histoire de l'art*⁴⁷⁵, mentionne également cet événement légendaire, et sa comparaison avec Guido da Siena souhaite démontrer la présence de plus grands « talent et connaissances » chez le Florentin⁴⁷⁶. Depuis Vasari, en effet, la *Madonna Rucellai* avait été prise en exemple de l'habileté de Cimabue d'« évoluer de la manière grecque, en présentant la manière moderne ».

470 - A. da Morrona, *op. cit.* note 183, vol. II, p. 231.

471 - Voir C. Giometti, art. cité note 467, Notice n° 76, p. 234 avec bibliographie précédente. Notamment : Andreas Aubert, *Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabuefrage*, Leipzig, 1907 ; Raimond van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 vol., La Haye, 1923-1938 ; Gustave Soulier, *Les Influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, Henri Laurens, 1924 ; Enio Sindona, *L'Opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Milan, Rizzoli, 1975.

472 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 34.

473 - G. Vasari, *op. cit.* note 463, pp. 83, 84.

474 - *Op. cit.* note 432, pp. 27-29.

475 - J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *op. cit.* note 324, vol. V, pl. CVIII. Voir Annexes (II), Fig. 15.

476 - *Ibid.*, vol. II, p. 101.

C'est cette appréciation de la *Maestà* florentine, et sa proximité avec la *Vierge en majesté* pisane, que Denon devait avoir en tête quand il choisit la deuxième au Camposanto. Au musée Napoléon, elle était censée représenter l'activité et le style du peintre florentin, et illustrer ainsi les racines du renouvellement de la peinture au XIII^e siècle. Encore une fois, pour Giunta Pisano, les revendications de Da Morrona qui ne l'attribuait pas à Cimabue, ne sont pas acceptées par la critique française, probablement car fortement enracinées dans l'identité pisane.

Si Da Morrona, en accord avec Della Valle et Ranieri Tempesti, souligne à plusieurs reprises la théorie d'une formation de Cimabue chez Giunta, les mots de Vasari ont un poids majeur dans la critique française et dans la construction du discours historique de Denon en 1814. Dans l'attention portée aux rapports de filiation, le primat est reconnu à Cimabue d'autant plus qu'il fut le maître de Giotto. Avoir découvert fortuitement le potentiel du jeune Giotto – selon la légende du dessin de la brebis, mentionnée aussi dans la *Notice* de l'exposition⁴⁷⁷ – est considéré comme le plus grand mérite de Cimabue. Or, selon les érudits italiens de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, Cimabue avait injustement éclipsé Giunta Pisano en raison de l'éloge qui lui avait été fait par Vasari et Baldinucci. Mais à son tour, Cimabue est surpassé par son disciple Giotto, qui le suit dans le parcours chronologique de l'exposition des écoles primitives du musée Napoléon en tant que « le plus célèbre de ses élèves⁴⁷⁸ ».

C.3. De San Francesco au musée Napoléon : « Opus Jocti florentini »

« Voyez l'article de ce maître [Giotto]⁴⁷⁹ » : dans la *Notice* de l'exposition de 1814, l'extrait concernant Cimabue renvoie directement à la notice de Giotto. Les lecteurs sont invités à la lire, et les visiteurs sont encouragés à admirer son œuvre exposée, *Saint François d'Assise recevant les stigmates*⁴⁸⁰,

477 - L'anecdote de la rencontre entre Cimabue et son élève, remarqué pendant qu'il dessinait une brebis « dal naturale » sur un rocher est racontée d'abord dans le deuxième *Commentario* de Ghiberti, puis dans G. Vasari, *op. cit.* note 463, p. 119. Le récit est reporté aussi dans la *Notice* de l'exposition de 1814 : *op. cit.* note 432, p. 53. Voir aussi L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Turin, Einaudi, 1985.

478 - *Op. cit.* note 432, p. 28.

479 - *Idem.*

480 - Voir Annexes (I), Catalogue des peintures saisies à Pise, n. 2.

pour comprendre en quoi l'art du disciple dépassa celle de son maître. L'œuvre qui représente Giotto à l'exposition de 1814 provient elle aussi de Pise, et elle permet d'identifier la personnalité artistique de ce maître florentin actif également concernant des commandes pisanes.

Réalisée, comme le tableau de Cimabue, pour l'église de San Francesco à Pise, l'œuvre de Giotto avait été déplacée d'un pilier voisin au maître-autel⁴⁸¹ à l'intérieur de la sacristie⁴⁸². Réalisées à moins de vingt ans d'écart, et restées dans la même église pendant presque cinq siècles, les deux œuvres se rencontrent à nouveau au Camposanto, où le tableau de Giotto est déplacé avec celui de Cimabue, en 1810, sur la volonté de Carlo Lasinio⁴⁸³. C'est ici que Denon voit le *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, et il décide de le demander pour le musée Napoléon.

Dans la *Notice* de l'exposition de 1814, l'auteur se concentre surtout sur l'analyse iconographique de l'œuvre. L'épisode de la réception des stigmates au sommet de la montagne de La Verna par saint François d'Assise est bien détaillé, afin de remettre en contexte la scène centrale du retable, où « Giotto a rendu toutes les circonstances⁴⁸⁴ ». Sur la prédelle sont représentés trois épisodes, dont les histoires et les personnages sont également détaillés dans la *Notice* : la vision du pape Innocent III pendant son sommeil, la confirmation de l'ordre par le même pape, et saint François prêchant aux oiseaux. Curieusement, la *Notice* ne fait pas de comparaisons avec les fresques d'Assise, où la narration des épisodes de la vie de saint François se déroulait avec des choix iconographiques et stylistiques semblables.

La *Notice* propose aussi une analyse stylistique, qui s'appuie sur les mots de Vasari : elle met en avant les qualités de la construction de l'espace, dans la solidité des figures et le naturalisme du paysage « qui parut alors merveilleux⁴⁸⁵ » de la scène centrale. Ces propriétés, qui rendent la représentation humaine et vraisemblable, se retrouvent aussi dans les scènes de la prédelle, où les recherches architectoniques, considérées aujourd'hui parmi les atouts du renouveau giottesque, sont plus approfondies.

Ainsi, dans la *Notice* comme dans l'exposition, les qualités de Giotto et de sa peinture sont mises en avant. Le *Saint François d'Assise recevant les stigmates* s'inscrit dans le parcours muséologique de Denon afin d'illustrer les origines de

481 - G. Vasari, *op. cit.* note 463, p. 119.

482 - A. da Morrone, *op. cit.* note 183, vol. II, p. 231.

483 - Voir *supra*.

484 - *Op. cit.* note 432, p. 54.

485 - *Ibid.*, p. 55.

l'école florentine et de la renaissance de la peinture à la suite de Cimabue. Si ce tableau est choisi par Denon, cela tient à des facteurs qu'il considère comme essentiels pour son projet : le retable de Giotto permet en effet de satisfaire plusieurs critères, sur lesquels Denon fondait ses recherches dans sa mission en Italie. Il s'agit, tout d'abord, de la preuve intellectuelle et concrète de l'authenticité de l'œuvre. D'une part, le témoignage de sa localisation originelle fait par Vasari⁴⁸⁶, et la signature «Opus Jocti florentini» visible sur la partie centrale du cadre inférieur : les deux sont rappelés avec enthousiasme et fierté par la *Notice* de 1814. D'autre part, la connaissance de son histoire matérielle : reporté aussi dans la *Notice*, l'historique de l'œuvre peut prouver et documenter son origine.

Arrivée au Louvre, l'œuvre de Giotto est soumise à une restauration⁴⁸⁷. Sa surface avait en effet une apparence assez foncée, car elle avait été polie avec de la matière grasse. Ce noircissement de la couche picturale avait déjà été souligné par Da Morrona dans la *Pisa illustrata*⁴⁸⁸. Les informations de Da Morrona sur son état de conservation sont citées explicitement dans le texte de la *Notice* de l'exposition de 1814, comme pour prévenir aussi les visiteurs des raisons de l'aspect foncé de l'œuvre. Lasinio aussi avait pris soin de prévenir le directeur du musée Napoléon, en l'avertissant dans la *Note* rédigée au moment de l'emballage des couleurs noircies et du vernissage de la partie basse de l'œuvre, « pour le sauver des mains indiscretes qui le touchaient toujours⁴⁸⁹ ».

Néanmoins, il est curieux de remarquer que, malgré le regard privilégié porté par Denon sur cette œuvre, qui s'explique par les preuves données par Vasari et par la présence de la signature de Giotto, le *Saint François d'Assise recevant les stigmates* n'a pas pu jouir dans l'historiographie d'une appréciation critique cohérente avec sa valeur artistique. L'attribution au maître florentin a souvent été proposée avec prudence au xx^e siècle, et notamment par rapport aux histoires de la prédelle – au moins jusqu'à la réhabilitation de la paternité giottesque par la critique plus récente⁴⁹⁰.

486 - G. Vasari, *op. cit.* note 463, p. 102.

487 - ANP, O/2/836; ANP, O/2/837. Restauration de tableaux et de statues. Travaux faits au musée Napoléon par Carlier en juillet, août et septembre 1813. Voir A. Emiliani, M. Laclotte, *op. cit.* note 14, p. 157.

488 - A. da Morrona, *op. cit.* note 183, vol. II, p. 231.

489 - « Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses consignées à M.r Genvaux [Henraux] par le conservateur du Campo Santo de Pise, pour être transportés au musée Napoléon, à Paris par ordre de S. E. le ministre de l'Intérieur ». AOP, Fondo Lasinio. Voir Annexes (I), Doc. 3.

490 - Voir Donal Cooper, « La stigmatisation de saint François d'Assise », dans Dominique Thiébaud, *Giotto e compagni*, cat. d'exp., Paris, musée du Louvre, 18 avril-15 juillet 2013, Paris, musée du Louvre, Milan, Officina Libraria, 2013, notice n. 3.

Les œuvres de Cimabue et de Giotto ont finalement vécu une histoire matérielle parallèle et une appréciation critique divergente. Dans tous les cas, à l'exposition de 1814, ils sont les premiers représentants de l'art des primitifs italiens et de l'« école toscane », et plus précisément de l'« école florentine ». La provenance pisane de leurs œuvres est néanmoins rappelée dans la *Notice*, ce qui montre aussi le dynamisme et l'attractivité du foyer artistique du port toscan à l'époque médiévale. Cimabue, qui avait probablement envoyé la *Maestà* à Pise dans les années 1280, retourne physiquement dans la ville au tout début du XIV^e siècle, chargé de l'exécution de la mosaïque pour l'abside de la cathédrale. Or, il ne réalise que le *Saint Jean*, monumental et élégant, avant de mourir en 1302. Giotto, actif dans de nombreux chantiers de la péninsule, semble avoir pareillement préféré envoyer son retable à Pise. Commandé par les franciscains pisans, le tableau avait été financé par les Cinquini, dont les armoiries sont ajoutées sur le panneau une fois l'œuvre sur place⁴⁹¹. Aujourd'hui, comprendre l'impact de l'activité, à Pise et pour Pise, de ces deux peintres florentins à la fin du XIII^e siècle est fondamental pour interroger la variété et la qualité de la production artistique de la ville aux siècles suivants.

[D] La place réservée à l'« école » pisane et le rapport avec la critique contemporaine

À l'exposition de 1814, une place est donc réservée aux œuvres provenant de Pise : dans ces tableaux, représentant sa production artistique médiévale, devraient être identifiés les aspects qui caractérisent son « école ». Or, si les origines pisanes de ces peintures sont mises en exergue, au XIX^e siècle circonscrire leurs caractéristiques stylistiques et formelles est plus difficile. La reconnaissance d'une production pisane indépendante et homogène est quasiment impossible. Sous le prisme des critères d'exposition appliqués au musée Napoléon en 1814, l'école pisane n'avait pas d'identité définie, car la critique non plus ne l'avait pas déterminée. La tentative de retrouver à Pise des personnalités artistiques précoces et de grand talent, entreprise par

491 - *Ibid.*, p. 92.

Da Morrona et Della Valle, n'avait pas été accueillie par la critique française, pour qui Giunta Pisano, malgré ses efforts, ne pouvait pas compromettre le primat de Cimabue. Quelles œuvres illustrent donc l'« école pisane » à Paris, et en quoi ? Par l'étude critique, artistique et matérielle des œuvres attribuées à l'époque à Turino Vanni, à Orcagna et à Benozzo Gozzoli exposées en 1814, nous verrons combien la définition de cet art pisan était ardue et enchevêtrée, parce que les mêmes attributs de sa production artistique touchent à des inspirations différentes et encouragent une vision globale, polyphonique et entrelacée.

D.1. Turino Vanni et l'« école » pisane

Pour clarifier et centraliser cette vision floue et hétérogène de la peinture médiévale pisane, un peintre est convoqué en tant que délégué à l'exposition de 1814. Turino Vanni⁴⁹² est chargé de représenter cette école picturale avec sa *Vierge à l'Enfant entourée d'anges*⁴⁹³, choisie par Denon parmi les œuvres du Camposanto. L'œuvre est prélevée du couvent San Silvestro par Lasinio en 1811, vraisemblablement avant l'arrivée de Denon en octobre pour qu'il puisse la voir dans la chapelle dal Pozzo. Or, il faut aussi remarquer que dans la première énumération des œuvres souhaitées de Pise, dans la liste envoyée au ministre de l'Intérieur et dans la demande faite au préfet de la Méditerranée, Denon demande un tableau représentant « La Vierge, Jésus et des anges par Trasini de Pise⁴⁹⁴ ». L'apparition de ce nom dans ces deux documents, après remplacé par Turino Vanni, semble s'expliquer uniquement comme une faute. Mises à part les possibles erreurs

492 - Sur Turino Vanni, peintre né probablement en 1348, actif à Pise entre 1390 et 1438 : A. da Morrona, *op. cit.* note 294 ; Leopoldo Tanfani Centofanti, *Notizie di artisti tratte da documenti pisani*, Pise, Spoerri, 1897 ; Enzo Carli, *Pittura pisana del Trecento*, II, Milan, A. Martello, 1958-1961 ; Mojmir Frinta, « A Seemingly Florentine Yet Not Really Florentine Altarpiece », *Burlington Magazine*, 117, 1975, pp. 527-535. Voir aussi la notice sur Turino Vanni de l'Encyclopédie Treccani : G. Neri « Turino Vanni », *Enciclopedia dell'arte medievale*, Treccani, 2000. www.treccani.it/enciclopedia/turino-vanni_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/

493 - Voir Annexes (I), Catalogue des peintures saisies à Pise, n. 5.

494 - ANP, AF/IV/1050, dr. 8. et Correspondance de Denon, AN. 93, Liste de tableaux de la primitive école italienne, de Denon à Napoléon, 6 janvier 1812. Voir Annexes (I), 1812-3. ; AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi et ANP, F/21/571, Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de la Méditerranée, 4 février 1812. Voir Annexes (I), 1812-9.

de transcription de documents, il peut également s'agir d'une confusion de Denon entre les deux peintres pisans, l'un actif dans la première et l'autre dans la deuxième moitié du XIV^e siècle.

Dans tous les cas, c'est une œuvre de Turino Vanni qui rejoint les collections du Louvre en 1813 : cette attribution ne semble pas pouvoir être remise en question, parce que la *Vierge à l'Enfant entourée d'anges* est signée, en bas au centre du tableau. Nous l'avons vu aussi pour le retable de Giotto, la présence d'une signature est un critère majeur pour la sélection des œuvres pour le musée Napoléon. L'œuvre de ce maître au Camposanto est donc choisie en premier lieu pour l'inscription « *Turinus. vanniis de Pisis m. piqsit* », reportée également dans la *Notice* de l'exposition : par cette formule, il était possible non seulement d'identifier et d'attester la paternité de l'œuvre, mais aussi de souligner sa provenance pisane. L'œuvre convient donc parfaitement à l'exigence de Denon de représenter cette « école » dans le Salon carré, mais quelles caractéristiques de l'art pisan met-elle en avant ? Dans l'œuvre de Turino Vanni il est possible de retrouver les problématiques de la production artistique médiévale pisane, qui se développe sur un substrat fertile en fonction de multiples inspirations, iconographiques, stylistiques et techniques, dont notamment celles tirées de l'art florentin et siennois.

Le style du panneau transporté à Paris paraît particulièrement perméable aux tendances de la peinture siennoise, par exemple dans l'élégance des poses et la finesse des regards, mais aussi dans la recherche raffinée de détails ornementaux. La Vierge, tendre et sophistiquée, tourne son regard vers l'Enfant, qui est ici assez dodu et moins désinvolte que les anges. Tout en recherchant dans ces derniers une variété des poses et des expressions, leurs visages sont révélateurs d'un certain hiératisme par les traits sévèrement marqués et l'épaisse linéarité qui délimite les boucles des cheveux. Ce sont plutôt le traitement des plis des drapés, qui retombent lourds mais adoucis par les dégradés des couleurs, et la préciosité des motifs ornementaux, poinçonnés sur l'or, qui mouvementent la composition.

Comme Enzo Carli le remarque, la production picturale de Turino Vanni, et tout particulièrement le tableau du Louvre, semble s'imprégner des œuvres laissées à Pise par Taddeo Bartoli⁴⁹⁵. Ce peintre siennois était actif dans la ville de Pise dans les années 1390 : il y installe son atelier, qui reçoit en majorité des commandes de grands polyptyques pour les églises pisanes. Mais il prend en charge aussi la réalisation de peintures pour des commanditaires

495 - E. Carli, *La pittura a Pisa dalle origini alla bella maniera*, Pise, Pacini, 1994, p. 104.

privés, de dimensions plus réduites mais également sophistiquées⁴⁹⁶. En 1395, Taddeo Bartoli réalise pour une commande de Gherardo Casassi degli Assi un triptyque avec la *Vierge à l'Enfant entre saint Gérard, saint Paul, saint André et saint Nicolas*⁴⁹⁷ destiné à l'église de San Paolo all'Orto. Cette œuvre, contemporaine de la *Vierge à l'Enfant* de Turino Vanni, est transportée aussi au Camposanto et ensuite au musée Napoléon⁴⁹⁸. Si ce triptyque est choisi pour représenter un peintre d'origine siennoise, les deux peintures, toutes deux signées, montrent une inspiration stylistique commune et elles permettent de saisir la portée des échanges entre les arts des différentes villes toscanes. *La Vierge à l'Enfant* de Turino Vanni convient donc parfaitement au propos de Denon dans l'exposition, où elle représente la peinture pisane. Cette œuvre, et avec elle toute l'école pisane, s'inscrit dans la suite de tableaux des écoles primitives d'Italie, en illustrant le rapport de son auteur à la fois avec l'héritage giottesque et florentin et à la fois avec les formes siennoises pénétrées à Pise.

Si cette œuvre permet donc de mettre en avant la variété et la richesse des différents foyers artistiques toscans et italiens, c'est d'abord pour son authenticité qu'elle est choisie par Denon. En effet, dans ce cas, le directeur du musée Napoléon n'avait pas été attiré par la renommée d'un artiste cité par Vasari ou particulièrement apprécié. Malgré la qualité de ses œuvres, Turino Vanni ne s'était pas distingué dans le panorama artistique pisan et toscan et il n'avait pas été mentionné par Vasari ; par conséquent, il n'était pas connu par la critique française. Sa connaissance avait eu des retombées plutôt locales : elle dérivait de la découverte de certaines œuvres signées et de nombreux documents d'archives. Ces sources fournissent néanmoins des informations contradictoires en rendant l'identification de son activité confuse, et ce, même aujourd'hui.

Or, peu de temps avant l'exposition, Alessandro da Morrona avait essayé de clarifier le personnage et la production de Turino Vanni, et Denon connaissait certainement sa tentative. L'érudit pisan avait en effet identifié deux artistes sous ce nom : un Turino Vanni da Pisa et un Turino Vanni da Rigoli. Le premier avait réalisé et signé deux œuvres, aujourd'hui disparues, qui portaient les dates de 1340 et 1343. Le second avait signé pour la paroisse de San Cassiano, aujourd'hui à San Paolo a Ripa d'Arno, un retable daté de

496 - Sur Taddeo di Bartolo voir, avec bibliographie précédente : Gail Solberg (dir.), *Taddeo di Bartolo*, cat. d'exp., Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria, 7 mars-7 juin 2020, Milan, Silvana, 2020.

497 - Voir Annexes (I), Catalogue des peintures saisies à Pise, n. 4.

498 - L'œuvre de Taddeo Bartoli est exposée également au Salon Carré en 1814 : *op. cit.* note 432, p. 9.

1397⁴⁹⁹. Ainsi se cristallisaient les personnalités de deux artistes différents, selon Da Morrona réunis par un lien de parenté. Vivant Denon était familier avec cette théorie, qui a été remise en question seulement plus récemment ; or dans la *Notice* de l'œuvre en question, il ne cite pas de façon explicite l'érudit pisan, qui était le principal responsable des connaissances sur Turino Vanni. Néanmoins, pour attribuer l'œuvre à Turino Vanni da Pisa, sans faire référence à Turino da Rigoli, et pour dater l'œuvre aux années 1340, Denon montre qu'il connaît les découvertes promues dans la *Pisa illustrata*. La distinction entre Turino Vanni da Rigoli et Turino Vanni da Pisa est reprise par la suite en France de façon plus explicite, et notamment dans la notice du catalogue du musée par Villot⁵⁰⁰ : ici Da Morrona est mentionné, et ses théories sur les liens de parenté supposés entre les deux peintres sont évoquées pour proposer une courte biographie de l'artiste. Un frère de Turino Vanni da Pisa, Nello di Vanni, est par ailleurs cité : sa participation au chantier d'attribution giottesque des *Histoires de Job* le rendait d'autant plus célèbre⁵⁰¹.

La séparation de ces deux personnalités artistiques, qui avaient laissé à Pise cinq œuvres signées sous des noms différents, survit jusqu'au siècle dernier. Après des premières hypothèses de Van Marle et Giorgio Vigni⁵⁰², Enzo Carli résout – définitivement ? – la question⁵⁰³. Les deux œuvres que Da Morrona décrit comme signées par Turino Vanni da Pisa et datées des années 1340, n'ont pas été préservées jusqu'à nos jours, et elles n'avaient pas été vues par Da Morrona non plus. Carli remet donc complètement en discussion leur existence, et il démêle ensuite les incohérences de datation et d'attribution des cinq tableaux signés en identifiant un seul artiste, Turino Vanni, qui comme son père possédait un terrain à Rigoli – petit village proche de Pise. Par l'exclusion des deux œuvres datées des années 1340, le corpus daté et signé de ce peintre (quatre fois comme Turino Vanni da Pisa, et une fois comme da Rigoli) devient cohérent. Il est ainsi aujourd'hui considéré comme un peintre ayant vécu entre 1348 et 1438. Le peintre, d'une grande longévité pour l'époque, avait donc été actif sur une vaste période : cela se reflète dans les nombreux documents conservés le concernant, qui nécessiteraient des éclaircissements ultérieurs.

499 - A. da Morrona, *op. cit.* note 183, vol. II, pp. 427-435.

500 - Frédéric Villot, *Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du musée national du Louvre*, Paris, 1898, notice 436.

501 - *Idem.*

502 - R. van Marle, *op. cit.* note 471, vol. V, pp. 240-253 ; Giorgio Vigni, *Pittura del Due e Trecento nel Museo di Pisa*, Palerme, Palumbo, 1950.

503 - E. Carli, *op. cit.* note 492.

Si la définition historique de sa personnalité reste confuse, dans le cadre d'une compréhension plus globale de son activité artistique il est néanmoins important de souligner les deux aspects principaux qui la caractérisent. Premièrement, si Da Morrone a tenté d'identifier ce peintre pisan signataire des œuvres, il ne faut pas oublier que son activité doit plutôt être comprise dans le cadre d'une démarche d'atelier. Tout particulièrement pour ce qui concerne les retables et les polyptyques, la réalisation de ces œuvres devait tirer profit de la collaboration de peintres, doreurs, menuisiers et artisans différents. D'autres maîtres semblent graviter autour de cet atelier pisan, comme Giovanni Falcone ou le Maestro dell'Universitas Aurificum⁵⁰⁴. Si la distinction des mains différentes semble difficile, c'est plutôt dans un autre sens qu'il est possible de lire la production de cet atelier et de ce foyer pisan, c'est-à-dire comme le résultat d'échanges et collaborations artistiques à tous les niveaux, tant stylistiques que techniques. Par exemple, en 1975 Frinta remarque les similitudes dans les motifs et les techniques de poinçonnage entre les œuvres des peintres sus-cités⁵⁰⁵. Deuxièmement, il faut aussi élargir géographiquement cette vision. Pise était une ville attractive et dynamique pour les peintres de la région, et Turino Vanni semble particulièrement sensible aux manières siennoises ; mais le travail de cet atelier ne se limite pas au territoire pisan. Au début du xv^e siècle, Turino Vanni part pour Gênes, ville maritime en stricte rapport avec Pise. Là-bas, en 1415, il réalise un polyptyque pour l'église de San Bartolomeo degli Armeni.

Ainsi, pour représenter l'école pisane Denon choisit une œuvre signée d'un artiste documenté, quoique non valorisé dans la critique internationale. Malgré ses qualités artistiques plutôt modestes, l'œuvre incarne, à l'exposition de 1814, l'essence même de l'école pisane, dans sa décentralisation de la production artistique à travers le travail d'ateliers fervents, dans sa sensibilité à la pénétration de l'héritage siennois et florentin, ainsi que dans son rayonnement dans le reste de la péninsule. Dans la suite d'écoles primitives d'Italie, l'œuvre de Turino Vanni peut donc être valorisée pour sa capacité à représenter le foyer artistique pisan dans sa plus large définition, dont sa juste compréhension n'avait pourtant pas été entreprise par la critique. Or, l'œuvre peut satisfaire les exigences muséographiques de Denon et son besoin de focaliser le regard sur un peintre, défini et attesté, pour illustrer l'école primitive de la province pisane.

504 - *Idem.*

505 - M. Frinta, art. cité note 492, pp. 527-535.

D.2. Les représentants du Camposanto : Andrea Orcagna et Benozzo Gozzoli

Tel a été l'atout du foyer pisan aux yeux des Français : avoir accueilli dans la ville d'importants artistes de la région et de la péninsule. Par ailleurs, la trace de leur apport à l'épanouissement artistique de la ville est gardée et transmise sur les parois du Camposanto. Les auteurs et les collaborateurs des fresques du chantier pisan, qui fascinait les visiteurs italiens et étrangers pendant des siècles, peuvent donc jouir d'une appréciation privilégiée dans la critique. Ainsi, un regard spécial est porté par Denon, pendant sa mission en Italie et à l'exposition de 1814, sur les peintres primitifs auxquels sont attribuées les fresques les plus célèbres du cimetière pisan.

Avant d'étudier ces peintres, nous pouvons nous arrêter brièvement sur la seule sculpture qui a été choisie à Pise et dans la péninsule après la mission de 1811 : un relief en marbre représentant la *Vierge adorant l'Enfant Jésus*, qui se trouvait aussi au Camposanto au moment du voyage de Denon. Aujourd'hui attribué à Andrea Guardi, il était considéré, au moment de la demande du directeur du Louvre du 6 janvier 1812, comme une œuvre de Giovanni Pisano, et plus tard, à l'exposition de 1814, il était attribué au père, Nicola Pisano. C'est en raison de cette attribution que le bas-relief est estimé nécessaire pour le musée Napoléon. D'abord, parce que Nicola et Giovanni Pisano sont considérés comme étant les équivalents en sculpture de Cimabue et Giotto en peinture. Leur manière renouvelée de traiter les marbres, par l'humanisation des formes et la construction de l'espace, précède et encourage l'évolution en peinture depuis la deuxième moitié du XIII^e siècle : « les succès éveillèrent l'attention des Milanais, des Florentins et des autres Italiens qui s'empressèrent de suivre son exemple⁵⁰⁶ ». En deuxième lieu, comme l'affirme Denon en 1812, Giovanni Pisano était aussi considéré comme : « l'artiste célèbre qui a bâti le superbe Campo Santo de Pise⁵⁰⁷ ».

Cette sculpture, estimée être une œuvre de Giovanni Pisano, permet donc de représenter le Camposanto au musée Napoléon. De la même façon interviennent aussi deux peintures, saisies à Pise, qui par leurs attributions sont associées aux maîtres les plus célèbres qui participèrent au chantier des fresques

506 - *Op. cit.* note 432, p. 93.

507 - ANP, AF/IV/1050, dr. 8, Liste des tableaux de la primitive école italienne, de Denon à Napoléon, 6 janvier 1812. Voir Annexes (I), 1812-3.

du monument pisan. La première peinture, *Les Funérailles de saint Benoît*⁵⁰⁸, est attribuée à Andrea Orcagna et provient de la chapelle dal Pozzo ; la deuxième, *Le Triomphe de saint Thomas d'Aquin*⁵⁰⁹ par Benozzo Gozzoli, a en revanche été prélevée dans la cathédrale de Pise. Ces deux œuvres sont chargées d'une double mission lors de l'exposition de 1814. D'une part, elles représentent la ville de Pise et la richesse artistique à laquelle contribuèrent les artistes de la région toscane actifs dans le Camposanto ; d'autre part, elles participent à l'illustration de l'école florentine en raison de la provenance des artistes auxquels elles sont attribuées, en faisant converger encore une fois le discours de l'exposition vers le primat artistique de la ville de Florence. Mais si elles sont choisies à Pise, d'après ce qui est mis en évidence dans la correspondance de Denon et dans la critique de l'époque, ainsi que dans la *Notice* de l'exposition, c'est parce que leurs maîtres se sont affirmés pour leurs fresques au Camposanto.

« La Mort d'un Saint par Orgagna⁵¹⁰ » : tel est désigné sous cette dénomination le panneau avec la représentation des *Funérailles de saint Benoît* dans la liste des œuvres demandées par Denon en Italie⁵¹¹. L'œuvre, malgré ses petites dimensions et son inclusion dans une suite de sept panneaux provenant d'une prédelle de polyptyque démembré, retient l'attention de Denon qui la voit dans la chapelle dal Pozzo en 1811⁵¹². Cette peinture est pour lui « de la plus grande curiosité⁵¹³ » et elle est attribuée à Andrea Orcagna, un maître dont l'appréciation était constante et croissante. En effet, le récit dantesque qu'Orcagna avait mis en images dans le *Triomphe de la mort* et le *Jugement Dernier* du Camposanto fascinait tout spécialement les amateurs et la critique, notamment française, comme nous avons pu le voir chez Seroux d'Agincourt et Artaud de Montor. Denon, qui connaît et apprécie aussi les fresques d'Orcagna pour Sainte-Marie-Majeure⁵¹⁴, peut remédier à l'impossibilité de prélever ces œuvres monumentales en choisissant des peintures pouvant exemplifier leurs auteurs.

508 - Voir Annexes (I), Catalogue des peintures saisies à Pise, n. 7.

509 - Voir Annexes (I), Catalogue des peintures saisies à Pise, n. 3.

510 - ANP, AF/IV/1050, dr. 8, Liste des tableaux de la primitive école italienne, de Denon à Napoléon, 6 janvier 1812. Voir Annexes (I), 1812-3.

511 - Sur cette oeuvre, voir aussi la notice relative par M. Preti-Hamard, art. cité note 424, p. 244.

512 - Inventaire du Camposanto. ANP, AF/17/1089, Lettre de Lasinio à Denon, 8 juin 1812. Voir Annexes (I), 1812-40.

513 - ANP, AF/IV/1050, dr. 8, Liste des tableaux de la primitive école italienne. Voir Annexes (I), 1812-3.

514 - *Idem*.

Étrangement, la *Notice* de l'exposition ne reflète pas l'appréciation du peintre partagée dans la critique. L'œuvre désignée comme « Les Obsèques de saint Bernard » n'est pas approfondie et l'intervention d'Orcagna dans le Camposanto n'est pas mentionnée. Par ailleurs, le lieu de provenance indiqué pour ce fragment est la cathédrale de Pise, probablement parce qu'elle se fonde sur la Note rédigée par Lasinio au moment de l'encaissement. Dans celle-ci, le conservateur du Camposanto avait inscrit que le panneau « appartient à la Cathédrale ». Vraisemblablement, par cette phrase, Lasinio souhaitait donner des informations sur la propriété de l'œuvre exposée dans la chapelle dal Pozzo, et non pas sur sa provenance. Autrement, il est aussi possible que les connaissances erronées que Lasinio avait à l'époque sur ce panneau ne concernaient pas seulement son attribution à Orcagna, mais aussi l'histoire de sa provenance.

L'histoire mouvementée de ce fragment de polyptyque mérite alors d'être mieux précisée. En effet, le panneau aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Dijon correspond à un fragment de la prédelle du *Polyptyque d'Agnano*⁵¹⁵, une œuvre monumentale réalisée par Cecco di Pietro pour le maître-autel du couvent de San Gerolamo d'Agnano, près de Pise. Ce couvent, fondé par l'archevêque de Pise Giovanni Scarlatti en 1360, passe de la propriété des olivétains à celle de certains des personnages des familles les plus éminentes de l'époque, de Lorenzo de Medici à Maria Beatrice d'Este, épouse de l'archiduc d'Autriche Ferdinand de Absburg Lorena. C'est probablement vers 1785, lors de la suppression du couvent, ensuite devenu paroisse, que la prédelle est séparée du polyptyque. Par la suite, le polyptyque passe de nouveau propriété privée de la famille Tobler, qui décide de le retirer en 1937 et de le remplacer par une copie dans l'église : c'est cette copie de Federico Joni qui sera endommagée par les bombardements de 1944, alors que l'original restera caché jusqu'en 1965 chez la famille Tobler⁵¹⁶. Entre-temps, la prédelle avait pris un chemin différent. Les sept fragments qui la composaient sont achetés par le chanoine Sebastiano Zucchetti, qui les garde jusqu'au don de sa collection à l'Opera del Duomo en 1796. Dans l'inventaire de la collection rédigé à cette occasion, le fragment avec *Les Funérailles de saint Benoît* est désigné comme « La Morte di S. Bernardo⁵¹⁷ », avec une confusion entre les

515 - M. Burresi, A. Caleca, Roberto Paolo Ciardi, *Il Polittico di Agnano: Cecco di Pietro e la pittura pisana del «300*, Pise, Pacini, 1986. Voir aussi Linda Pisani, «Nuove proposte per il Polittico di Agnano di Cecco di Pietro», *Predella*, I, n° 27, 2010.

516 - *Idem*.

517 - Archivio di Stato di Pisa, *Inventario donazioni di vari quadri e libri all'Opera fatta dal decano Zucchetti, 30 maggio 1796*, Comune D 236, cc. 309-314. Dans L. Pisani, *op. cit.* note 515.

deux saints qui, si elle n'est pas rare à l'époque, a été transmise aussi dans la *Notice* de 1814⁵¹⁸ et jusqu'aux catalogues de musées plus récents⁵¹⁹. Ils sont ainsi inclus dans l'aménagement du Camposanto de Lasinio, mais la paternité de Cecco di Pietro est désormais tombée dans l'oubli et Andrea Orcagna a pris sa place. Après la visite de Denon, le fragment avec *Les Funérailles de saint Benoît* part pour rejoindre le musée Napoléon, d'où il sera déposé au musée des Beaux-Arts de Dijon en 1955.

Si l'œuvre est donc choisie par Denon en raison de son attribution – finalement erronée –, d'un point de vue stylistique il est intéressant d'observer les reflets de la peinture florentine et siennoise de la première moitié du XIV^e siècle. Ainsi, au XX^e siècle, sans connaître la provenance précise du fragment, la critique l'associe à l'art de ces deux villes avant de pencher vers le foyer pisan. Il est en effet possible de remarquer sa proximité avec l'héritage giottesque, pour la construction de la scène autour du corps couché au premier plan, et pour le décor architectonique à l'arrière-plan. Ramenée à sa provenance pisane⁵²⁰ et associée ensuite à la prédelle du *Polyptyque d'Agnano*, l'œuvre est reconnue de la main de Cecco di Pietro, peintre actif dans le dernier quart du XIV^e siècle⁵²¹.

Avec les *Funérailles de saint Benoît*, un tableau de Benozzo Gozzoli rejoint le musée du Louvre pour représenter à son tour un peintre actif, au siècle suivant, sur les parois du Camposanto. Les fresques de l'artiste, gravées par les planches de Lasinio, étaient admirées à une échelle internationale, et Denon réaffirme cette association indissoluble entre Benozzo et le Camposanto dans la *Notice* : « le nombre infini de peintures qu'il exécuta en deux ans dans le Campo Santo à Pise, lui a mérité un tombeau au milieu du monument qu'il avait embelli⁵²² ». Benozzo Gozzoli, un des protagonistes du goût pour les primitifs italiens dans la critique du XIX^e siècle, était par ailleurs l'élève de Fra Angelico, artiste florentin présent à l'exposition de 1814⁵²³. Son *Triomphe de saint Thomas d'Aquin* s'inscrit donc dans la suite logique du peintre florentin, particulièrement admiré par Denon qui en possédait également des œuvres dans sa collection privée⁵²⁴.

518 - *Op. cit.* note 432, p. 75.

519 - Marguerite Guillaume, *Catalogue raisonné du musée des Beaux-Arts de Dijon : peintures italiennes*, Dijon, musée des Beaux-Arts, 1980, pp. 19, 20.

520 - R. van Marle, *op. cit.* note 471, vol. V, p. 270.

521 - E. Carli, *op. cit.* note 492.

522 - *Op. cit.* note 432, p. 57.

523 - Il s'agit de l'œuvre de Fra Angelico, *Le Couronnement de la Vierge*, conservée à Paris, musée du Louvre (INV 314). Elle provient de San Domenico à Fiesole.

524 - Marie-Anne Dupuy, « Liste des tableaux et dessins de la collection Denon identifiés », dans P. Rosenberg, *op. cit.* note 140, pp. 511-515.

À l'origine, Denon demande de transférer du Camposanto un tableau de Benozzo Gozzoli représentant la *Vierge, Sainte Anne et Jésus*. Par la suite, il change d'avis en demandant d'enlever de la cathédrale de Pise un tableau qui se trouvait sur un des piliers de la coupole, le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*. Ce changement, manifestement lié à la citation et à l'éloge qui en était fait dans les *Vies* de Vasari, source de première main pour les demandes de Denon, génère néanmoins des protestations chez Francesco da Scorno, qui le considérait comme étant sa propriété⁵²⁵. Comme nous avons pu le voir, les revendications de Da Scorno n'auront pas de succès, car le tableau de Benozzo est mis en caisse, quoiqu'au dernier moment, par Lasinio et le maire Ruschi.

Ainsi, les deux peintres majeurs illustrant le chantier du Camposanto entre le XIV^e et le XV^e siècle sont présents à l'exposition de 1814. Comme pour Cimabue, Giotto et Turino Vanni, nous avons pu parcourir leur appréciation dans la critique italienne et française, afin de comprendre les rôles différents qui leur avaient été attribués dans les lectures et les écritures de l'histoire de l'art. Lire, penser, exposer l'histoire de l'art médiéval pisan entre les années 1780 et 1820 ne se faisait pas selon les mêmes méthodes et les mêmes théories en France ou en Italie. Néanmoins, ce que les deux pays partagent, et qui est tout particulièrement illustré dans l'exposition de 1814, est la vision du foyer artistique médiéval de Pise comme étant à la croisée des chemins d'artistes et de traditions picturales, ce qui rend son identification stylistique plus ardue. Enfin, comme nous avons pu l'expliquer dans le cadre de ce travail, Pise est aussi le point de rencontre des connaisseurs, érudits, amateurs, artistes et collectionneurs italiens et étrangers. En 1811, le Camposanto devient aussi le théâtre de la rencontre entre Lasinio et Vivant Denon, ayant abouti aux saisies des dix œuvres pisanes.

525 - AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre de Da Scorno à Lasinio, 24 octobre 1812. Voir Annexes (I), 1812-68.

Conclusion

Reconstituer le voyage des neuf peintures et du bas-relief, qui de la ville de Pise ont rejoint le musée Napoléon entre 1811 et 1813, n'a pas été, dans le cadre de cette recherche, simplement une occasion de comprendre les événements historiques qui déterminaient et caractérisaient les saisies d'œuvres d'art dans cette ville toscane. Ces événements n'ont été que le point de départ d'un travail plus vaste, qui a permis d'interroger les dynamiques d'appropriation de la peinture médiévale pisane, dans l'histoire du patrimoine et l'historiographie entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, tant en Italie qu'en France. Ce travail a donc proposé des clés de lecture qui résultent des différentes disciplines, de l'histoire de l'art, de l'histoire des idées et des musées, ou, plutôt, qui les relie. Les allers et retours entre Pise et Paris, entre l'Italie et la France, ont donc été accompagnés par les va-et-vient disciplinaires, entre histoire, histoire de l'art et historiographie. Cette approche a permis d'explicitier le cas des saisies pisanes, un exemple précis, par son inscription dans un contexte critique et muséologique plus large. Ce sont les œuvres mêmes, avec le bagage qui les accompagne, qui ont permis de se déplacer entre les différentes lectures sans perdre le fil du discours. Elles ont été suivies tout au long de ce travail, dans leur voyage tant matériel qu'intellectuel de Pise à Paris.

En effet, en premier lieu, les neuf peintures pisanes ont accompli un parcours matériel : elles ont été créées, conservées, transportées, exposées et parfois restaurées. Pour comprendre ces passages, nous avons étudié dans une première partie les activités respectives de Carlo Lasinio et de Dominique-Vivant Denon. Les saisies des œuvres d'art à Pise, qu'ils mènent conjointement, ont ainsi été inscrites dans le projet patrimonial de l'un et de l'autre, au Camposanto et au musée du Louvre. Nous avons mis l'accent sur le moment où les deux conservateurs et les deux projets se rencontrent et commencent un cheminement dans une direction commune : la mise en œuvre des saisies, dont nous avons décortiqué les étapes de la conception et de la réalisation. À travers l'analyse de la riche correspondance reconstituée à l'occasion de ces recherches, nous avons pu démontrer que les personnalités pisanes et françaises impliquées dans le prélèvement des œuvres étaient nombreuses, et que le rôle d'interlocuteur de Lasinio s'était avéré particulièrement délicat.

CONCLUSION

Le voyage des œuvres pisanes a aussi été un parcours intellectuel et critique : pour le deviner, il a fallu approfondir, dans le deuxième chapitre, les regards portés aux primitifs pisans dans l'historiographie et le collectionnisme italien et français. Les liens qui se tissent entre les érudits et les amateurs des deux pays nous ont permis de procéder à d'autres allers et retours entre la méthode des raisonnements critiques et le contenu de leurs théories sur la peinture des primitifs italiens, notamment toscans et pisans. Plusieurs problématiques concernant la réception de la peinture médiévale pisane ont ainsi été analysées, notamment l'intérêt contradictoire porté à ses origines byzantines, entre la redécouverte de Giunta Pisano et l'attachement à la lecture péjorative vasarienne de la « manière grecque ». La convergence des intérêts autour du Camposanto, chef-d'œuvre représentatif de la qualité des arts pisans au Moyen Âge, dont Lasinio même gravait les fresques en collaboration avec Giovanni Rosini, est néanmoins commune aux deux pays.

Enfin arrivées au musée Napoléon, les œuvres pisanes participent à l'exposition des écoles primitives de 1814. La troisième partie a proposé une étude de la place réservée aux neuf tableaux en question. À travers les études de cas, nous avons démontré qu'ils jouaient un rôle fondamental dans l'élaboration du discours sur l'histoire de l'art envisagé par Denon. En tirant les fils des connaissances acquises dans les deux autres parties sur l'histoire matérielle et critique de ces peintures, nous avons montré que, tout en maîtrisant les ouvrages novateurs des érudits italiens comme Della Valle, Lanzi et Da Morrona, le directeur du Louvre procède avec des critères strictement liés à l'héritage de Vasari.

Le voyage des œuvres de Pise à Paris ne s'achève pas en 1814. Quand l'exposition des primitifs ouvre ses portes le 25 juillet 1814, les troupes des alliés sont déjà rentrées en France. Une nouvelle étape commence, la plus débattue : celle des restitutions. Sans s'attarder sur la globalité de ce sujet largement étudié⁵²⁶, il nous paraît important, en guise de conclusion de

526 - Sur les restitutions des œuvres saisies par la France dans les autres pays européens, la bibliographie est vaste. Voir Eugène Müntz, « Les invasions de 1814-1815 et la spoliation de nos musées », *La Nouvelle Revue*, 15 avril, 15 juillet, 1^{er} août 1897 ; Charles Saunier, *Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire : reprises et abandons des alliés en 1815 et leurs conséquences sur les musées d'Europe*, Paris, Renouard, 1902 ; F. Boyer, « Le musée du Louvre après les restitutions d'œuvres d'art de l'étranger et les musées des départements (1816) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1969, pp. 79-91 ; P. Wescher, *op. cit.* note 13 ; Bénédicte Savoy, Cycle de conférences « 1815. Année zéro. L'Europe à l'heure des restitutions des œuvres d'art », au Collège de France, année 2018-2019. Pour l'Italie : F. Boyer, « À propos de Canova et de la restitution en 1815

CONCLUSION

ce travail, de faire allusion au destin des neuf peintures et du bas-relief provenant de Pise. Parmi les œuvres saisies à Pise, seul le *Sacrifice d'Abraham* de Sodoma est retourné en Italie : le tableau quitte Paris le 24 octobre 1815, trois années exactes après son départ de Pise, avec le convoi transportant les autres œuvres rendues au grand-duché de Toscane⁵²⁷. Le retour de la peinture de Sodoma semble s'expliquer par les circonstances inhabituelles de son prélèvement : remplacée par une copie de Guillemot, elle provenait de la cathédrale de Pise, et non pas d'un couvent supprimé. Cependant, selon les historiens, la raison pour laquelle cette œuvre du xvii^e siècle a été reprise, contrairement aux productions de la pré-renaissance qui sont restées au musée du Louvre, serait celle d'un « abandon des primitifs » de la part des commissaires toscans arrivés en France.

En effet, au moment des restitutions de 1815, Thomas Henry Karcher, Pietro Benvenuti et Giovanni degli Alessandri se retrouvent confrontés à des choix : quelles œuvres doivent-ils demander ? Et à quelles œuvres doivent-ils renoncer ? Il est donc naturel que la question de la valeur, qui était attribuée à ces œuvres par les commissaires, soit prise en considération dans l'analyse de leur démarche de sélection. Or, nous tenons à mentionner d'autres raisons et circonstances qui pourraient, si ce n'est justifier, au moins remettre en contexte cet « abandon ».

D'abord, il faudrait prendre en compte les circonstances historiques et politiques : la France, sortie du congrès de Vienne, subissait la pression, tant diplomatique que militaire, de la plupart des pays européens ayant vécu des saisies artistiques. Les commissaires représentant le grand-duché de Toscane, qui occupait une place plus modeste dans la géopolitique internationale, doivent chercher l'appui de Metternich, ministre d'une puissance comme l'Autriche. Cependant, les équilibres établis par le congrès de Vienne et le royaume de Louis XVIII ne devaient pas être trop bouleversés aux yeux des politiciens et diplomates italiens. En adoptant une stratégie plus modérée, les commissaires toscans devaient envisager une sélection des œuvres.

des œuvres d'art de Rome », *Rivista italiana di studi napoleonici*, a. IV, n. 12, octobre 1965, pp. 472-477 ; Jean-Michel Leniaud, « Canova et la question des spoliations des œuvres d'art », dans Giuseppe Pavanello, *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venise, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2000, pp. 481-490 ; Stefano Alessandrini, *La Diplomazia culturale italiana per il ritorno dei beni in esilio: storia, attualità, future prospettive*, Rome, Efesto, 2018.

527 - Sur les restitutions des œuvres saisies en Toscane voir : Gabriele Paolini, *Simulacri spiranti, imagin vive. Il recupero delle opere d'arte toscane nel 1815*, Florence, Edizioni Polistampa, 2006.

CONCLUSION

Ensuite, un critère premier pour cette sélection était de faire une distinction entre les différentes méthodes de prélèvement des œuvres. Nous l'avons vu, les responsables, les méthodes, et les raisons des saisies étaient différents entre les prélèvements faits lors de l'occupation de 1799 et le transfert des œuvres opéré en 1812, à la suite de la suppression des couvents, quand la Toscane rejoignait l'Empire. Ainsi s'exprime Benvenuti dans une lettre à Fossombroni : « Vous conviendrez que les 29 tableaux pris à Florence dans les églises, et à Pise, de nos maîtres anciens, nous avons cru bon de les laisser, afin que nous puissions, bien qu'avec la force, prendre ceux du palais Pitti⁵²⁸ ».

Enfin, un autre point qu'il faudrait évoquer concerne les difficultés financières, matérielles et logistiques de ce transport de la France à l'Italie. En effet, les œuvres des primitifs pisans étaient de très grande dimension et particulièrement fragiles, et leur transfert en 1812 avait déjà été périlleux. C'est le cas des œuvres provenant de Pise, parmi lesquelles, entre autres, figurent les grands retables de Giotto et Cimabue et le triptyque de Taddeo Bartoli.

Ces facteurs concourent à donner quelques pistes pour expliquer la sélection des œuvres faites par les commissaires toscans en 1815, et elles méritent d'être toutes prises pareillement en considération. Cependant, la première explication qui a tendance à être donnée, à juste titre si nous nous basions seulement sur les sources primaires et historiques, est celle du goût : les commissaires auraient ainsi « abandonné » les peintures des primitifs parce qu'elles n'étaient pas appréciées par les Italiens. En effet, Benvenuti affirmait à propos de ces tableaux : « Sauf 4 pièces qui sont bonnes, mais elles sont des peintres de troisième classe, dont nous conservons beaucoup d'exemplaires à Florence, tout le reste est si misérable qu'il ne vaut pas les dépenses et le transport⁵²⁹ ».

Cette phrase, souvent citée, a cristallisé la question autour de la dichotomie « du goût » entre Italiens et Français : les uns, coupables de ne pas avoir saisi la valeur des œuvres des primitifs, les autres, louables parce que

528 - « Sentirà ella che 29 quadri presi a Firenze dalle Chiese, e a Pisa, de' nostri antichi Maestri, si è creduto bene di rilasciarli perchè ci lasciassero, benchè con la forza, prendere quelli di Palazzo Pitti ». Archivio di Stato di Firenze, Esteri, b. 1052, prot. 14, ins. 7, Lettre de Benvenuti à Fossombroni, 24 septembre 1815, transcrite dans *Ibid.*, pp. 121, 122.

529 - « Meno di 4 pezzi che sono buoni, ma che sono di pittori di terza classe, e dei quali abbiamo molto in Firenze, tutto il resto sono sì miseri che non meritava la spesa del trasporto ». Archivio di Stato di Firenze, Esteri, b. 1052, prot. 14, ins. 7, Lettre de Benvenuti à Fossombroni, 24 septembre 1815, transcrite dans G. Paolini, *op. cit.* note 527, pp. 121, 122.

CONCLUSION

capables de les apprécier. C'est le même raisonnement logique qui amènerait à attribuer aux Français la « faute » des saisies. Cette même faute, que Lasinio ne voulait pas s'attribuer en écrivant dans ses mémoires de 1820⁵³⁰. Ainsi, selon cette lecture de fautes et de mérites, en 1815, la défaite militaire serait comblée par la victoire culturelle, en termes de collection de peintures de primitifs.

Nous souhaitons alors, en nous appuyant sur les résultats de cette recherche, nuancer cette dichotomie. Nous n'avons pas traité des épineuses questions de légitimité, d'éthique, ni de pertes et de victoires. Selon notre vision, non exhaustive, les réponses à ces questions évoluent avec les récits, l'époque et le contexte d'où elles sont écrites. Tout en connaissant les circonstances et les facteurs historiques et diplomatiques des restitutions et des non-restitutions, il serait plus convenable d'approfondir le terme de « goût » et de le comprendre à partir de l'histoire des œuvres et des regards qui leur ont été portés.

Par l'analyse des œuvres et des textes, ce travail a proposé une première lecture de l'appropriation matérielle et critique des œuvres des primitifs pisans, tant par les Italiens que par les Français. En Italie, la peinture pisane était réhabilitée par Della Valle et Da Morrone : la précocité du renouveau artistique de Giunta Pisano permettait aux érudits locaux de faire de cette « école » une concurrente du primat florentin. Les Français, de Seroux d'Agincourt à Vivant Denon, ont montré tout leur intérêt pour les ouvrages italiens, ainsi que leur fascination pour le Camposanto pisan, mais la peinture pisane était considérée dans un discours plus large d'appréciation des primitifs italiens, davantage rattaché aux visions vasariennes. L'analyse ici résumée ne semble pas pouvoir justifier un « retard » des Italiens dans l'appréciation des primitifs. Elle peut permettre d'expliquer les événements qui se déroulent de 1811 à 1815 non pas en raison d'un décalage, mais en raison d'une différence. Les exigences des Italiens et des Français sont différentes, et les regards portés sur les œuvres des primitifs le sont tout autant.

Pour les uns et les autres, les œuvres étaient d'importants témoignages du passé, qu'il fallait préserver et exposer, mais elles s'inscrivaient dans deux projets conçus et réalisés avec des objectifs différents. En Toscane, et à Pise, face à la marque laissée par les prélèvements des œuvres de 1799 et face aux suppressions des couvents, réunir des objets à sauvegarder était une exigence fortement ancrée dans le territoire, qui répondait aussi à des besoins identitaires locaux. À Paris, le musée Napoléon était un projet satisfaisant un besoin d'universalité, de

530 - AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, pp. 75, 76. Voir *supra*, Introduction.

CONCLUSION

centralité, qui se chargeait ainsi de valeurs symboliques. Les primitifs de Pise, dans ces deux projets, occupaient deux places différentes et étaient regardés différemment : pour les premiers, ils illustraient la gloire médiévale de la ville, «l'Athènes des arts renaissants», alors que pour les seconds, ils participaient au discours historiciste sur le primat florentin de la peinture.

Dans tous les cas, l'histoire nous rappelle qu'aucune des œuvres du XIV^e et du XV^e siècle saisies à Pise n'y a fait son retour. En 1815, au musée du Louvre, ces œuvres n'étaient pas représentées par des commissaires pisans, mais par des délégués du grand-duc, qui souhaitait revoir les chefs-d'œuvre qu'il avait laissés au palais Pitti lors de son départ de Florence en 1799. Par ailleurs, Degli Alessandri, membre de la *Deputazione*, collègue et supérieur de Lasinio, avait réagi de manière différente par rapport au conservateur du Camposanto face aux demandes de Vivant Denon. Alors que Lasinio devenait l'interlocuteur privilégié des Français, Degli Alessandri essayait d'entraver les saisies florentines en retardant l'envoi des œuvres.

S'il faut donc chercher un décalage pour expliquer la raison du non-retour des neuf œuvres à Pise, il ne s'agirait pas uniquement d'interroger les facteurs de goût, mais aussi les facteurs idéologiques liés au patrimoine. Ces facteurs étaient sous-jacents à l'ensemble des saisies révolutionnaires et napoléoniennes. Conséquemment à la démocratisation du patrimoine, ces idéologies interrogeaient les conditions d'accessibilité et de jouissance du patrimoine dans les pays d'origine. Dans ce sens, en 1815, c'est une toute autre différence qui s'affiche : celle entre la libéralité du projet muséologique florentin, aux Offices comme au palais Pitti, et le cas pisan, où la chapelle dal Pozzo réunissait des peintures dans un mauvais état de conservation, et où la création d'une institution muséale appropriée était encore à l'état de projet.

Mais pas pour longtemps. Pendant tout le XIX^e siècle, l'identité municipale pisane se formera précisément à partir de la redécouverte et de la valorisation du patrimoine médiéval local. Les prélèvements français ont alors contribué à cette définition identitaire, en laissant une empreinte profonde. Les œuvres que Lasinio avait encaissées en octobre 1812 restent à Paris. Ce qui en revanche fait retour à Pise, c'est une conscience rénovée du patrimoine, une perception de l'urgence d'entreprendre des mesures de conservation des traces du passé. Ce qui rentre à Pise, ce sont les prémisses pour une nouvelle attention critique et muséologique aux œuvres des primitifs locaux, qui aboutiront à la fondation du Museo Civico en 1894.

Bibliographie

I. Sources primaires

Archives

Paris

Archives nationales de Paris, site de Pierrefitte-sur-Seine

Série AF/IV : Archives de la Secrétairerie d'État et impériale

- AF/IV/1050 : Rapports des ministres : Sciences, Arts et Instruction publique (an VIII-1814).

Série F : Versements des Ministères et des administrations qui en dépendent

- F/17/1089 : Instruction publique; Léman, Méditerranée, Ombrone, Doire.
- F/17/1091 : Instruction publique; Royaume d'Italie, Florence, Méditerranée, Rome, Trasimène, Taro.
- F/17/1275/A : Instruction publique; Commission pour la recherche des objets des sciences et d'arts en Italie.
- F/21/569 : Administration des Beaux-Arts; Musée du Louvre, An II-an XI.
- F/21/570 : Administration des Beaux-Arts; Musée du Louvre, An II-an XIII.
- F/21/571 : Administration des Beaux-Arts; Musée du Louvre, Dépenses.
- F/21/573 : Administration des Beaux-Arts; Transport en France des œuvres d'art enlevées à l'Italie.
- F/21/574 : Administration des Beaux-Arts : Restitution des objets d'art, livres, etc.

Série O/2 : Maison de l'Empereur :

- O/2/835 : Musée Napoléon; Restauration de tableaux et statues.
- O/2/837 : Musée Napoléon; Restauration et encadrement des tableaux, réparations et acquisitions.
- O/2/838 : Musée Napoléon; Inventaire général et correspondance.
- O/2/845 : Musée Napoléon; Acquisitions et correspondance.
- O/2/846 : Musée Napoléon; Correspondance générale.
- O/2/957-O/2/965 : Enregistrement des rapports et lettres de l'intendant des biens de la Couronne en Toscane (1809-1812).

BIBLIOGRAPHIE

20 144 790 : Musée du Louvre :

- 20 144 790/1 : Peinture : organisation et historique.
- 20 144 790/2 : Peinture : administration (1794-1840).
- 20 144 790/17 : Peinture : origines et échanges (1794-1840).

20 150 044 : Archives des Musées nationaux, gestion des Musées de France (série Z) :

- 20 150 044/25 : Administration et gestion ; 1792-1828.
- 20 150 044/52 : Origines et échanges ; 1792-1807.
- 20 150 044/53 : Origines et échanges ; 1808-1928.
- 20 150 044/95 : Restitutions, vols, pertes, sorties diverses ; 1791-1900.

Centre de documentation du Département des Peintures du musée du Louvre

- Dossier d'œuvre « Giotto, Saint François d'Assise recevant les stigmates (INV. 309) ».
- Dossier d'œuvre « Cimabue, Vierge en majesté (INV. 254) ».
- Dossier d'œuvre « Benozzo Gozzoli, Le Triomphe de saint Thomas d'Aquin (INV. 104) ».
- Dossier d'œuvre « Turino Vanni, Vierge et Enfant (INV. 711) ».
- Dossier d'œuvre « Cecco di Pietro, Funérailles de saint Bernard (INV. 313) ».
- Boîte de documentation « Histoire du Département des Peintures, Collections, Italie ».
- Boîte de documentation « Histoire du Département des Peintures, Collections, Révolution, Empire ».
- Boîte de documentation « Histoire du Département des Peintures, Collections, Vivant Denon directeur du musée Napoléon ».

Pise

Archivio dell'Opera della Primaziale, Pisa

Fondo Lasinio

- 886, Album Lasinio, Pisa illustrata = 1820 = per uso di figlio Giam Paolo.
- 890, Corrispondenza con Parigi, 1810-1812.
- 891, Carteggio Carlo Lasinio.
- Titoli Accademici

Filza 180

- Memorie e lettere riguardanti il Camposanto Urbano ed altri oggetti di Belle Arti.
- Memorie e lettere riguardanti oggetti di Belle Arti.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages à caractère de source

Notices du musée Napoléon

Notice des principaux tableaux recueillis en Italie par les commissaires du gouvernement français, Paris, Imprimerie des sciences et arts, 1798.

Notice des dessins, des peintures, des bas-reliefs et de bronzes exposés au Musée Napoléon, dans la Galerie d'Apollon. Notice des tableaux anciens, des trois écoles, mis dans le Salon d'Exposition de Peinture moderne, en juin de l'an 1811, Paris, Louis-Pierre Dubray, 1811.

Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles, exposés dans le Grand Salon du Musée Royal, ouvert le 25 juillet 1814, Paris, Louis-Pierre Dubray, 1814.

Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles, exposés dans le Grand Salon du Musée Napoléon, Paris, Louis-Pierre Dubray, 1815.

Correspondances

Correspondance de Napoléon I^{er} publiée par ordre de Napoléon III, t. I, Paris, H. Plon, 1858.

Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire : correspondance, 1802-1815, sous la direction de Marie-Anne Dupuy, Isabelle Le Masne de Chermont, Williamson Elaine, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.

Ouvrages

ARTAUD DE MONTOR Jean-Alexis-François, *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*, Paris, P. Mongie aîné, 1808, seconde édition revue et augmentée, Paris, Schoell, 1811.

ARTAUD DE MONTOR Jean-Alexis-François, *Peintres primitifs : collection de tableaux rapportée d'Italie et publiée par M. le chevalier Artaud de Montor*, Paris, Challamel, 1843.

CHAUSSARD Pierre-Jean-Baptiste, *Fête des Arts. Projet relatif à la translation des objets d'art conquis en Italie, adressé au ministère de l'Intérieur*, Paris, Pougens, 15 floréal an VI (1798).

BIBLIOGRAPHIE

- CIAMPI Sebastiano, *Notizie inedite della Sagrestia Pistoiese dei Belli Arredi, del Camposanto Pisano e di altre opere di Disegno dal secolo XII al XV*, Florence, Molini Landi, 1810.
- CIAMPI Sebastiano, *Osservazioni sull'opera Pisa illustrata di Alessandro Da Morrona*, Pise, 1812.
- COCHIN Charles-Nicolas, *Voyage d'Italie, ou Recueil des notes sur les ouvrages de peinture et sculpture qu'on voit dans les villes principales d'Italie*, 3 vol., Paris, Jombert, 1758.
- DAL BORGO Flaminio, *Dissertazioni sopra l'istoria pisana*, Pise, Paolo Giovannelli, 1761-1768.
- DAL BORGO Flaminio, *Raccolta di scelti diplomi pisani... per appendice all'istoria dell'origine della decadenza e per uso delle sue dissertazioni sull'Istoria della Repubblica Pisana*, Pise, Giuseppe Pasqua, 1765.
- DA MORRONA Alessandro, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, 3 vol., Pise, Francesco Pieraccini, 1787-1793, seconde édition revue et augmentée, Livourne, Giovanni Marengi, 1812.
- DA MORRONA Alessandro, *Descrizione della città di Pisa per servir di guida al viaggiatore in cui si accennano gli edifizii, le pitture, e sculture più rimarchevoli che ornano questa città*, Pise, Ranieri Prosperi, 1792.
- DA MORRONA Alessandro, *Compendio di Pisa illustrata dal medesimo autore con varie aggiunte per servir di guida al forestiero*, Pise, 1798.
- DELLA VALLE Guglielmo, *Lettere sanesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le belle arti*, 3 vol., vol. I : Venise, G. Battista Pasquali, 1782 ; vol. II : Rome, G. Salomoni, 1785 ; vol. III : Rome, G. Zemple, 1786.
- DELLA VALLE Guglielmo, *Vite de più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da M. Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, 11 vol., Sienne, Pazzini Carli e compagno, 1790-1794.
- DELLA VALLE Guglielmo, *Storia del Duomo di Orvieto*, Rome, Lazzarini, 1791.
- GRASSI Ranieri, *Descrizione storica e artistica di Pisa e de' suoi contorni*, Pise, Ranieri Prosperi, 1836-1838.
- GRASSI Ranieri, *Pisa e le sue adiacenze*, Pise, Ranieri Prosperi, 1851.
- LANZI Luigi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, 3 vol., Bassano del Grappa, Remondini di Venezia, 1795-1796.
- LASTRI Marco, *Etruria pittrice, ovvero storia della Pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*, 2 vol., Florence, N. Pagni-G. Bardi, 1791-1795.

BIBLIOGRAPHIE

- QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *Lettres à Miranda : sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*, sous la direction d'Édouard Pommier et Emmanuel Alloa, Paris, Macula, 2017.
- RIO Alexis-François, *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*, Paris, Debécourt/Hachette, 1836.
- ROSINI Giovanni, *Lettere pittoriche sul Campo Santo di Pisa*, Pise, Società Letteraria, 1810.
- ROSINI Giovanni, *Descrizione delle pitture del Camposanto di Pisa coll'indicazione dei monumenti ivi raccolti*, Pise, Niccolò Capurro, 1816.
- ROSINI Giovanni, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, 7 vol., Pise, Niccolò Capurro, 1835-1837.
- SEROUX D'AGINCOURT Jean-Baptiste-Louis-Georges, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XV^e*, 6 vol., Paris, Treuttel et Wurtz, 1810-1823.
- SUPINO Iginio Benvenuto, *Il Camposanto di Pisa*, Florence, Fratelli Alinari, 1896.
- SUPINO Iginio Benvenuto, *Pisa*, Italia artistica, X, Bergame, Istituto italiano di arti grafiche, 1905.
- TEMPESTI Ranieri, *Memorie istoriche di più uomini illustri pisani*, vol. I, Pise, Ranieri Prosperi, 1790.
- TEMPESTI Ranieri, *Antiperistasi pisane sul risorgimento e la cultura delle belle arti*, Pise, Sebastiano Nistri, 1812.
- TIRABOSCHI Girolamo, *Storia della letteratura italiana*, 13 vol., Modène, Società Tipografica, 1772-1782.
- TRONCI Paolo, *Memorie istoriche della città di Pisa*, Livourne, Vincenzo Bonfigli, 1682.
- VASARI Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, sous la direction de Rosanna Bettarini et Paola Barocchi, 6 vol., Florence, Sansoni, 1966-1987.

Sources numériques et bases de données

- DICTIONNAIRE CRITIQUE DES HISTORIENS DE L'ART actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale
<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html>

BIBLIOGRAPHIE

Notices sur Artaud de Montor, Paillot de Montabert, Dominique-Vivant Denon, Alexandre Lenoir, Charles Saunier, Ennio Quirino Visconti.

JOCONDE: www2.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm

Fondazione MEMOFONTE: www.memofonte.it/
Ouvrages et notices de Giorgio Vasari, Filippo Baldinucci et Luigi Lanzi.

NAPOLEONICA: napoleonica.org
Correspondance de Dominique-Vivant Denon.

MUNICIPALIA: <http://municipalia.sns.it/>
Projet sur la tutelle et la sauvegarde du patrimoine culturel à Pise et à Forlì, entre l'université de Bologne, l'université d'Udine et l'École normale supérieure de Pise.

PREDELLA : <http://www.predella.it/archivio/index.html>
Rivista semestrale di arti visive- N° 27 : Primitivi pisani fuori contesto :
www.predella.it/archivio/indexc139.html?option=com_content&view=article&id=97&catid=54&Itemid=82

RETIF – Répertoire des tableaux italiens dans les collections publiques françaises (XIII^e-XIX^e siècle) : www.agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/0014

II. Bibliographie critique

Les saisies d'œuvres d'art à l'époque napoléonienne (1796-1815)

ALESSANDRINI Stefano, *La diplomazia culturale italiana per il ritorno dei beni in esilio: storia, attualità, future prospettive*, Rome, Efesto, 2018.

BLUMER Marie-Louise, «Les peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814», thèse soutenue à l'École du Louvre le 12 juillet 1933, sous la direction de Gaston Brière, Paris, École du Louvre, 1933.

BLUMER Marie-Louise, «La Commission pour la recherche des objets de sciences et arts en Italie (1796-1797)», *La Révolution française*, t. LXXXVII, janvier-décembre 1934, pp. 62-88, pp. 124-150, pp. 222-258.

BLUMER Marie-Louise, *La Mission de Denon en Italie (1811)*, Paris, G. Ficker, 1934.

BLUMER Marie-Louise, «Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1936, pp. 244-348.

BIBLIOGRAPHIE

- BLUMER Marie-Louise, «Le transport en France des objets d'art cédés par le traité de Tolentino», *Revue des études italiennes*, n. 1, janvier-mars 1936, pp. 11-23.
- BLUMER Marie-Louise, «Histoire sommaire du musée du Louvre. Accroissements et transformations», *Archives de la Société de l'Histoire de l'art français*, t. XX, 1946, pp. 3-35.
- BOYER Ferdinand, «Les responsabilités de Napoléon dans le transfert à Paris des œuvres d'art de l'étranger», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. XI, n. 4, octobre-décembre 1964, pp. 241-262.
- BOYER Ferdinand, «À propos de Canova et de la restitution en 1815 des œuvres d'art de Rome», *Rivista italiana di studi napoleonici*, a. IV, n. 12, octobre 1965, pp. 472-477.
- BOYER Ferdinand, «Le ricchezze artistiche della Toscana e l'occupazione francese del 1799», *Archivio storico italiano*, CXXIII, n. 445, I, 1965, pp. 80-93.
- BOYER Ferdinand, «Quelques considérations sur les conquêtes artistiques de Napoléon», *Rivista italiana di studi napoleonici*, a. VII, n. 21, 3 octobre 1968, pp. 190-204.
- BOYER Ferdinand, «Le musée du Louvre après les restitutions d'œuvres d'art de l'étranger et les musées des départements (1816)», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1969, pp. 79-91.
- BOYER Ferdinand, «Une conquête de la diplomatie du Premier consul : la Vénus des Médicis», dans Id., *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, Turin, S.E.I, 1969, pp. 183-192.
- CAMURRI Daniela, *L'arte perduta. Le requisizioni di opere d'arte a Bologna in età napoleonica*, Bologne, Minerva, 2003.
- CASTELNUOVO Enrico, «Arti e rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria», *Ricerche di storia dell'arte*, n. 13-14, 1981, pp. 5-20.
- CHATELAIN Jean, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris, Perrin, 1973.
- CLERI Bonita, GIARDINI Claudio, ROIO Nicosetta, *L'arte conquistata: spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, Modène, Artioli, 2003.
- COSTA Sandra, «Il gusto dei bolognesi: l'arte emiliana in France dalle requisizioni al 1815», dans EMILIANI Andrea, PEPE Luigi (dir.), *Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti: due pontefici cesenati nel bicentenario della Campagna d'Italia*, actes du colloque, Cesena, mai 1997, Bologne, CLUEB, 1988.
- CURZI Valter, DE FRANCESCO Antonino, EMILIANI Andrea, *L'arte contesa nell'età di Napoleone, Pio VII e Canova*, cat. d'exp., Cesena, Biblioteca Malatestiana, 14 mars-26 juillet 2009, Milan, Silvana, 2009.

BIBLIOGRAPHIE

- CURZI Valter, BROOK Carolina, PRESICCE PARISI Claudio, *Il museo universale: dal sogno di Napoleone a Canova*, cat. d'exp., Rome, Scuderie del Quirinale, 16 décembre 2016-12 mars 2017, Milan, Skira, 2016.
- EMILIANI Andrea, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Bologne, Alfa, 1978.
- EMILIANI Andrea, LACLOTTE Michel, *Opere d'arte prese in Italia nel corso della campagna napoleonica 1796-1814 e riprese da Antonio Canova nel 1815*, Faenza, Carta Bianca Editore, 2018.
- ÉMILE-MÂLE Gilberte, «Le séjour à Paris de quelques tableaux du Palais Pitti», dans *Florence et la France : rapports sous la Révolution et l'Empire*, actes du colloque, Florence, 2-3-4 juin 1977, Florence-Paris, Centro Di-Editart Quatre-Chemins, 1979, pp. 237-249.
- FURET François, *Patrimoine, temps, espaces. Patrimoine en place, Patrimoine déplacé. Actes des entretiens du patrimoine* (1995), Paris, Fayard, 1997.
- GALASSI Cristina, *Il tesoro perduto: le requisizioni napoleoniche a Perugia e la fortuna della « scuola » umbra in Francia tra 1797 e 1815*, Pérouse, Volumnia, 2004.
- GALLO Daniela, *Les Vies de Dominique-Vivant Denon*, actes du colloque, Paris, musée du Louvre, 8-11 décembre 1999, Paris, La Documentation française, 2001.
- GOULD Cecil, *Trophy of conquest: the Musée Napoléon and the creation of the Louvre*, Londres, Faber & Faber, 1965.
- INCERPI Gabriella, «I restauri sui quadri fiorentini portati a Parigi», dans *Florence et la France : rapports sous la Révolution et l'Empire*, actes du colloque, Florence, 2-3-4 juin 1977, Florence-Paris, Centro Di-Editart Quatre-Chemins, 1979, pp. 215-235.
- LELIÈVRE Pierre, *Vivant Denon : homme des lumières, « ministre des arts » de Napoléon*, Paris, Picard, 1933.
- LENIAUD Jean Michel, «Canova et la question des spoliations des œuvres d'art», dans PAVANELLO Giuseppe, *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venise, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2000, pp. 481-490.
- LETERRIER Sophie-Anne, «La “patrie de l'art” et la “patrie de la liberté”. Universalité et nationalité des chefs-d'œuvre de l'art», dans *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino*, actes du colloque, Tolentino, 18-21 septembre 1997, Rome, Ministero per i beni e le attività culturali, 2000, pp. 41-53.
- MÜNTZ Eugène, «Les invasions de 1814-1815 et la spoliation de nos musées», *La Nouvelle Revue*, 15 avril, 15 juillet, 1^{er} août 1897.

BIBLIOGRAPHIE

- OZOUF Mona, *La Fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, Gallimard, 1976.
- PAOLINI Gabriele, *Simulacri spiranti, imagin vive. Il recupero delle opere d'arte toscane nel 1815*, Florence, Edizioni Polistampa, 2006.
- PINELLI Antonio, «“Per pochi paoli”. Ademollo, Bossi, Lasinio e il traffico d'exportazione di ‘primitivi’ italiani», dans *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino*, actes du colloque, Tolentino, 18-21 septembre 1997, Rome, Ministero per i beni e le attività culturali, 2000, pp. 307-319.
- PINELLI Antonio, « Storia dell'arte e cultura della tutela. Le “Lettres à Miranda” di Quatremère de Quincy », *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 8, 1978-1979, pp. 43-62.
- POMMIER Édouard, *Lettere a Miranda*, Bologne, Minerva, 2002.
- POMMIER Édouard, *L'Art de la liberté : doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 2016.
- POULOT Dominique, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997.
- POULOT Dominique, *Patrimoine et modernité*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1998.
- POULOT Dominique, *Patrimoine et musée. L'institution de la culture*, Paris, Hachette, 2001.
- ROSENBERG Pierre (dir.), *Dominique Vivant Denon : l'œil de Napoléon*, cat. d'exp., Paris, musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.
- SALVALAI Raffaella, « Napoleone e i furti d'arte. I dipinti del ducato di Parma, Piacenza e Guastalla requisiti e non più ritrovati », *Avrea Parma*, a. LXXXII, n. 1, janvier-avril 1998.
- SAUNIER Charles, *Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire : reprises et abandons des alliés en 1815 et leurs conséquences sur les musées d'Europe*, Paris, Renouard, 1902.
- SAVOY Bénédicte, *Patrimoine annexé : les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, 2 vol., Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2003.
- SAVOY Bénédicte, Cycle de conférences « 1815. Année zéro. L'Europe à l'heure des restitutions des œuvres d'art », au Collège de France, année 2018-2019. Disponible en ligne <https://www.college-de-france.fr/site/en-benedicte-savoy/course-2018-2019.htm>
- SPIEGEL Régis, *Dominique Vivant Denon et Benjamin Zix, Acteurs et témoins de l'épopée napoléonienne. 1805-1812*, Paris, Harmattan, 2000.

BIBLIOGRAPHIE

VAZZOLER Maddalena, «Le requisizioni napoleoniche in Liguria», dans BOCCARDO Piero, DI FABIO Piero, SÉNÉCHAL Philippe, *Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Milan, Silvana, 2003.

WESCHER Paul, *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, trad. it. de Flavio Cuniberto, Turin, Einaudi, 1988, éd. or. Berlin, Mann Verlag, 1976.

Les «primitifs» dans l'historiographie et dans le collectionnisme

BÉGUIN Sylvie, *Primitifs italiens des musées de France : suite de l'exposition De Giotto à Bellini*, cat. d'exp., Paris, musée des Arts décoratifs, mai-juillet 1956, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1956.

BONFAIT Olivier, *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800 : prédécesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, actes du colloque, Ajaccio, musée Fesch, 1^{er}-4 mars 2005, Ajaccio, musée Fesch, 2006.

CHASTEL André, «Le goût des pré-raphaélites en France», dans LACLOTTE Michel, *De Giotto à Bellini : les primitifs italiens dans les musées de France*, cat. d'exp., Paris, musée de l'Orangerie, 1956, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1956.

DESBUISSONS Frédérique, WRIGLEY Richard (dir.), *Jacques-Nicolas Paillot de Montabert (1771-1849) : idées, pratiques et contextes*, actes du colloque international organisé par le Centre d'études et de recherche en histoire culturelle (CERHIC) de l'université de Reims Champagne-Ardenne et la Maison du patrimoine de l'agglomération troyenne, Troyes et Saint-Julienne-les-Villas, Troyes, 4-5 mai 2007, Langres, Guéniot, 2009.

DURY Corentin, «Le goût des primitifs italiens en France», dans MOENCH Esther, *Primitifs italiens : le vrai, le faux, la fortune critique*, cat. d'exp., Ajaccio, palais Fesch-musée des Beaux-Arts, 29 juin-1^{er} octobre 2012, Ajaccio, Silvana, 2010, pp. 69-73.

ERCOLI Giuliano, «L'edizione delle Vite di Guglielmo Della Valle», dans *Il Vasari storiografo e artista*, actes du colloque, Arezzo-Florence, 2-8 septembre 1974, Florence, 1976, pp. 93-100.

GAUNA Chiara, *La Storia Pittorica di Luigi Lanzi: arti, storia e musei nel Settecento*, Turin, Olschki, 2003.

HASKELL Francis, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Londres, Phaidon Press, 1976, éd. française : *La Norme et le Caprice. Rédécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1986.

BIBLIOGRAPHIE

- LAMY Eugène, « La découverte des primitifs italiens au XIX^e siècle. Sérour d'Agincourt (1730-1814) et son influence sur les collectionneurs, critiques et artistes français », *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXX, pp. 169-181 et t. XL, pp. 182-190, 1921.
- LOYRETTE Henri, « Sérour d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval », *Revue de l'art*, n. 48, 1980, pp. 40-56.
- MÉSÉGUER Stéphanie, *La collection de François Cacault (1810-2010) et le musée des Beaux-Arts de Nantes*, cat. d'exp., Nantes, musée des Beaux-Arts, 18 juin-15 novembre 2010, Nantes, Burozoïque, 2010.
- MESSENA Angela, *François Cacault ministro plenipotenziario della Repubblica francese presso la Santa Sede (1801-1803)*, Rome, 1924.
- MIARELLI MARIANI Ilaria, « Jean-Baptiste Sérour d'Agincourt e la nascita della storia dell'arte medievale », *Ricerche di storia dell'arte*, n. 77, 2002, pp. 5-23.
- MIARELLI MARIANI Ilaria, *Sérour d'Agincourt e l'histoire de l'art par les monumens: riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Rome, Bonsignori, 2005.
- MIARELLI MARIANI Ilaria, « Da Morrone, Cicognara, Giuseppe Bossi e Giovanni di Balduccio », dans CIOFFI Rosanna (dir.), *Mosaico: temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, Naples, Luciano, 2012, pp. 405-418.
- MIARELLI MARIANI Ilaria, « Il dibattito e la fortuna dei primitivi », dans CURZI Valter, BROOK Carolina, PRESICCE PARISI Claudio, *Il museo universale: dal sogno di Napoleone a Canova*, cat. d'exp., Rome, Scuderie del Quirinale, 16 décembre 2016-12 mars 2017, Milan, Skira, 2016, pp. 73-79.
- MOENCH Esther, *Primitifs italiens : le vrai, le faux, la fortune critique*, cat. d'exp., Ajaccio, palais Fesch-musée des Beaux-Arts, 29 juin-1^{er} octobre 2012, Milan, Silvana, 2010.
- PRETI-HAMARD Monica, *Le patrimoine artistique italien entre exigences municipales et nationales. Aspects du collectionnisme dans le royaume d'Italie à l'époque napoléonienne*, dans MARTIN, Jean-Clément (dir.), *Napoléon et l'Europe : colloque de La Roche-sur-Yon*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- PRETI-HAMARD Monica, SÉNÉCHAL Philippe (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, actes du colloque, Paris, 4-6 décembre 2003, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- PRETI-HAMARD Monica, PANZANELLI Roberta (dir.), *La circulation des œuvres d'art : 1789-1848*, actes du colloque, Paris, 9-11 décembre 2004, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- PREVITALI Giovanni, *La Fortune des primitifs : de Vasari aux néo-classiques*, Turin, Einaudi, 1964, éd. française, Paris, G. Monfort, 1994.

BIBLIOGRAPHIE

- SGARBOZZA Ilaria, « Louvre 1793-1814: la pittura dei primitivi italiani », *Ricerche di storia dell'arte*, n. 77, 2002, pp. 24-40.
- STADERINI Andrea, « Un contesto per la collezione di “Primitivi” di Alexis-François Artaud de Montor », *Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi*, 5, 2004, pp. 23-61.

Art médiéval pisan

- AHL Diane Cole, *Benozzo Gozzoli*, Paris, Éditions du Regard, 2002.
- BARACCHINI Clara, CASTELNUOVO Enrico, *Il Camposanto di Pisa*, Turin, Einaudi, 1996.
- BATTAGLIA RICCI Lucia, CELLA Roberta (dir.), *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture. L'età medievale*, actes du colloque, Pise, 25-27 octobre 2007, Rome, Aracne, 2007.
- BELLOSI Luciano, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Turin, Einaudi, 1974.
- BELLOSI Luciano, *La pecora di Giotto*, Turin, Einaudi, 1985.
- BOSKOVITS Miklós *et autres*, « Officina pisana: il XIII secolo », *Arte Cristiana*, XCIV, 834, 2006, pp. 161-209.
- BURRESI Mariagiulia, CALECA Antonino, CIARDI Roberto Paolo, *Il Polittico di Agnano: Cecco di Pietro e la pittura pisana del «300*, Pise, Pacini, 1986.
- BURRESI Mariagiulia, CALECA Antonino, *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, cat. d'exp., Pise, Museo Nazionale San Matteo, 25 mars-25 juin 2005, Pise, Pacini, 2005.
- CARLI Enzo, *Pittura medievale pisana*, Milan, A. Martello, 1958.
- CARLI Enzo, *Pittura pisana del Trecento*, Milan, A. Martello, 1958-1961.
- CARLI Enzo, *La pittura a Pisa dalle origini alla bella maniera*, Pise, Pacini, 1994.
- COOPER Donal, « Cimabue and painting at Pisa », *Burlington Magazine*, CXLVII, 1228, 2005, pp. 513-515.
- FANUCCI LOVITCH Miria, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVIII secolo*, 2 vol., Pise, Pacini, 1991-1995.
- FOUCART-WALTER Élisabeth, *Catalogue des peintures italiennes du musée du Louvre : catalogue sommaire*, Paris, musée du Louvre, Gallimard, 2007.

BIBLIOGRAPHIE

- FRINTA Mojmir, « A Seemingly Florentine Yet Not Really Florentine Altarpiece », *Burlington Magazine*, 117, 1975, pp. 527-535.
- GUILLAUME Marguerite, *Catalogue raisonné du musée des Beaux-Arts de Dijon : peintures italiennes*, Dijon, musée des Beaux-Arts, 1980, pp. 19, 20.
- LACLOTTE Michel, BÉGUIN Sylvie, RESSORT Claudie, *Retables italiens du XIII^e au XV^e siècle*, cat. d'exp. Paris, musée du Louvre, 14 octobre 1977-15 janvier 1978, Paris, Réunion des musées nationaux, 1978.
- PISANI Linda (dir.), *Predella. Primitivi pisani fuori contesto*, I, n° 27, Pise, Felici, 2010.
- PISANI Linda, *Francesco Traini e la pittura a Pisa nella prima metà del Trecento*, Milan, Silvana, 2020.
- SARRAZIN Béatrice, *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Nantes : XIII^e- XVIII^e siècle*, Paris-Nantes, Réunion des musées nationaux, 1994.
- SETTIS Salvatore, *Il Camposanto di Pisa: le Antichità*, II, Modène, Panini, 1984.
- SINDONA Enio, *L'Opera completa di Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, Milano, Rizzoli, 1975.
- SOLBERG Gail (dir.), *Taddeo di Bartolo*, cat. d'exp., Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria, 7 mars-7 juin 2020, Milan, Silvana, 2020.
- SOULIER Gustave, *Les Influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, Henri Laurens, 1924.
- TANFANI CENTOFANTI Leopoldo, *Notizie di artisti tratte da documenti pisani*, Pise, Spoerri, 1897.
- THIÉBAUT Dominique, *Giotto e compagni*, cat. d'exp., Paris, musée du Louvre, 18 avril-15 juillet 2013, Paris, musée du Louvre, Milan, Officina Libraria, 2013.
- VAN MARLE Raimond, *The Development of the Italian Schools of Painting*, 19 vol., La Haye, 1923-1938.
- VIGNI Giorgio, *Pittura del Due e Trecento nel Museo di Pisa*, Palerme, Palumbo, 1950.

Histoire du patrimoine pisan

- BARACCHINI Clara, *I Marmi di Lasinio : la collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, cat. d'exp., Pise, Camposanto, 30 juillet-31 octobre 1993, Florence, Studio per edizioni scelte, 1993.

BIBLIOGRAPHIE

- BARSANTI Danilo, *Pisa in età napoleonica: la nascita delle nuove mairie, la soppressione dell'Ordine di S. Stefano, la sopravvivenza della vecchia classe dirigente*, Pise, ETS, 1999.
- BURRESI Mariagiulia, CALECA Antonino, « Le antichità pisane dall'erudizione alla collezione », dans BURRESI Mariagiulia, *Alla ricerca di un'identità : le pubbliche collezioni d'arte a Pisa tra Settecento e Novecento*, cat. d'exp., Pise, Museo Nazionale di Palazzo Reale, 15 avril-30 mai 1999, Pise, Bandecchi e Vivaldi, 1999, pp. 21-90.
- LASINIO Ernesto, *Il Camposanto e l'Accademia di Belle Arti di Pisa dal 1806 al 1838 nelle memorie e nelle carte di Carlo Lasinio*, Pise, F. Mariotti, 1923.
- LEVI Donata, « Carlo Lasinio, Curator, Collector and Dealer », *The Burlington Magazine*, CXXXV, 1079, février 1993, pp. 133-148.
- LEVI Donata, « Soppressioni napoleoniche a Pisa », dans LA MONICA Denise, RIZZOLI Federica, *Municipalia: storia della tutela*, Pise, ETS, 2010, pp. 79-102.
- LLOYD Christopher, « Some unpublished letters of Carlo Lasinio », *Italian Studies*, XXXIII, 1978, pp. 83-91.
- MILONE Antonio, *Pisa: officina dei primitivi*, Pise, Scuola Normale Superiore, 2004.
- PALIAGA Franco, RENZONI Stefano, *Le chiese di Pisa. Guida alla conoscenza del patrimonio artistico*, Pise, ETS, 1999.
- PASQUINELLI Chiara, *La Galleria in esilio. Il trasferimento delle opere d'arte da Firenze a Palermo a cura del Cavalier Tommaso Puccini (1800-1803)*, Pise, ETS, 2008.
- PASQUINELLI Chiara, « Il carro del vincitore. Le requisizioni di opere d'arte in Toscana durante gli anni francesi (1796-1815). I fatti, i protagonisti, le conseguenze », thèse de doctorat en histoire et sociologie de la modernité, sous la direction de Danilo Barsanti et Zeffiro Ciuffoletti, université de Pise, Pise, 2009.
- PUPI Francesca, « Un museo nel museo: la cappella dal Pozzo », dans LA MONICA Denise, RIZZOLI Federica (dir.), *Municipalia: storia della tutela*, Pise, ETS, 2010, pp. 161-174.
- RENZONI Stefano, « Gli esordi dell'accademia di belle arti di Pisa, 1812-1850 », *Bollettino Storico Pisano*, LIX, 1990, pp. 159-175.
- SALANI Andrea, « 'Per dar pascolo a passeggiere dilettante'. Autori e pubblico delle guide storiche di Pisa », *Studi di Memofonte*, n. 2, 2009.
- TOGNARINI Ivano, *La Toscana e la rivoluzione francese*, Naples, ESI, 1995.
- ZOBI Antonio, *Storia civile della Toscana*, vol. III, Florence, Luigi Molini, 1851.

Annexes

Table des matières

Le choix a été fait de ne pas suivre le déroulé de notre étude pour les annexes. L'objectif est de proposer un volume critique qui appuie notre développement selon une perspective thématique, tout en distinguant les sources textuelles des sources visuelles.

VOLUME I. LES SAISIES D'ŒUVRES D'ART EN TOSCANE (1799-1812)	207
[A.] Les saisies en Toscane (1799-1800)	207
<i>Doc. 1- Instructions du Directoire (1799)</i>	207
<i>Doc. 2- Inventaire des œuvres saisies au palais Pitti</i>	211
[B.] Les saisies de Vivant Denon à Pise (1811-1812)	217
B.1. Correspondance	217
<i>Reconstitution de la correspondance concernant les saisies d'œuvres d'art de Pise et leur transport à Paris</i>	217
<i>Classement thématique de la correspondance</i>	219
<i>Liste des personnes qui correspondent</i>	222
<i>Année 1807</i>	223
<i>Année 1808</i>	226
<i>Année 1810</i>	227
<i>Année 1811</i>	231
<i>Année 1812</i>	247
<i>Année 1813</i>	313
<i>Année 1814</i>	322
B.2. Catalogue des peintures saisies à Pise et transportées à Paris	325
1. <i>Cenni di Pepo, dit Cimabue</i>	328
2. <i>Giotto di Bondone</i>	331
3. <i>Benozzo Gozzoli</i>	334
4. <i>Taddeo di Bartolo</i>	337
5. <i>Turino Vanni</i>	339

TABLE DES MATIÈRES

6. <i>Andrea del Castagno</i>	341
7. <i>Cecco di Pietro</i>	342
8. <i>Zanobi Machiavelli</i>	344
9. <i>Giovan Antonio Bazzi, dit Sodoma</i>	346
B.3. Expédition des caisses	348
<i>Doc. 3- Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses</i>	348
<i>Doc. 4- Procès verbal de l'envoi des œuvres pisanes au musée Napoléon</i>	351
B.4. Chapelle dal Pozzo	354
<i>Doc. 5- Inventaire de la chapelle dal Pozzo (1816)</i>	354
[C.] Images des saisies	360
VOLUME II. REGARDS SUR PISE ET SES PRIMITIFS	365
[A.] Camposanto	365
<i>Images du Camposanto</i>	365
<i>Les fresques du Camposanto</i>	369
[B.] Giunta Pisano	371
[C.] Alessandro da Morrona et la découverte de Giunta Pisano	373
[D.] Seroux d'Agincourt et les primitifs pisans	377
[E.] Artaud de Montor et les primitifs toscans	381

Volume I.

Les saisies d'œuvres d'art en Toscane (1799-1812)

[A.] Les saisies en Toscane (1799-1800)

Doc. 1- Instructions du Directoire (1799)

Instructions du Directoire et du ministre de l'Intérieur François de Neufchâteau aux commissaires Moitte, Roland et Mouricault de la Commission des sciences et des arts en Italie (27 février 1799).

Conservées à la bibliothèque de l'Institut d'art et d'archéologie de Paris, Fonds des documents originaux, dossier Philippe Roland.

Selon la transcription de Ferdinand Boyer, «Le ricchezza artistiche della Toscana e l'occupazione francese del 1799», *Archivio storico italiano*, CXXIII, n. 445, I, 1965, p. 82-84.

Les Commissaires consulteront, en voyageant par la Toscane, le volumineux mais estimable ouvrage de Targioni. Ils y trouveront sur l'agriculture, le commerce, les arts industriels, enfin sur tout ce qui est relatif à l'économie politique, les notions les plus justes et les plus étendues.

Ils ne trouveront dans les Sciences et dans les Arts presque rien à recueillir à Livourne et à Pise. Dans cette dernière ville cependant, il y a un jardin botanique assez bien tenu, un observatoire où il pourrait y avoir quelque instrument de physique précieux et un cabinet d'histoire naturelle où il y aurait des échantillons curieux à choisir. Dans le palais où le Grand Duc venait passer une partie de l'hiver, il est possible aussi de trouver quelques tableaux de mérite.

Florence

C'est sans contredit la ville où les Commissaires pourront faire la moisson la plus abondante. On pourrait dire que toute la Galerie mériterait d'être transportée, mais, pour ne pas mécontenter le peuple qui la regarde avec raison comme une source de richesses, il n'en faudra tirer que les monuments les plus célèbres.

Cependant il n'y a aucun choix à faire dans la chambre dite la Tribune où préside la Vénus de Médicis. Tout ce qu'elle contient mérite d'être expédiée à Paris. Mais peut-être le Grand Duc aura-t-il eu le tems d'en enlever les chefs d'œuvre.

Niobé et ses enfants doivent encore venir enrichir notre musée où l'on tâchera de grouper ces figures comme elles ont dû l'être autrefois. L'Hermaphrodite de la Villa Borghèse n'étant point devenu propriété des Français, L'Hermaphrodite de la Galerie de Florence est nécessaire à notre collection.

La collection des Bustes antiques des Empereurs est intéressante par le nombre et la suite non interrompue de ces portraits faits à diverses époques. Cette collection ne peut être morcelée sans un véritable dommage pour les arts. Il faudrait n'en rien prendre ou la prendre entière.

C'est à Florence que l'on voit les plus beaux vases étrusques. Les Commissaires choisiront parmi ces richesses. Ils réserveront surtout les vases qui, par les figures et les caractères qui y sont tracés, indiquent qu'ils ont été véritablement fabriqués dans l'Étrurie et par des artistes de ce pays. Quant aux vases campaniens, auxquels on donne improprement le nom d'étrusques, c'est dans le Royaume de Naples qu'ils trouveront les plus estimés.

Les figures antiques en bronze étant très rares, ils réserveront plusieurs de celles que possède le Musée de Florence ; ils auraient pu se dispenser d'en choisir dans cette galerie, s'il n'était malheureusement certain que le Roi de Naples a emporté les bronzes les plus précieux trouvés dans Herculanium.

Si le *médailleur* de Florence n'a point été enlevé, il pourra fournir aux Commissaires un grand nombre de médailles dont quelques unes manquent à notre immense collection. La collection des Pierres gravées du Grand Duc est la plus belle, la plus nombreuse que l'on connaisse. Si elle a été enlevée par le Grand Duc, il faudra du moins s'en procurer les souffres les plus parfaits.

Les Commissaires examineront s'il serait utile pour l'art de transporter à Paris les peintures des premiers tems des Écoles italiennes, ainsi que les portraits des peintres faits par eux mêmes.

Le Palais Pitti leur offrira des tableaux très estimés ; mais il n'est pas à présumer que le Grand Duc y ait laissé le fameux tableau de la Madonne della sedia par Raphael.

A Florence, ils recueilleront surtout les productions de l'École florentine dont notre musée est indigent. Ils examineront s'il ne serait pas possible d'enlever du cloître sur les murs duquel il est peint, le fameux tableau d'André del Sarto connu sous le nom de la Madonne del sacco.

Quoique le groupe improprement appelé Alessandro soit une espèce de monument public puisqu'il est placé dans une rue de Florence, il serait possible de l'enlever, vu le peu de cas que l'on parait y faire de cette figure qu'on laisse exposée aux injures de l'air et qui pourtant mérite encore une plus grande réputation que celle dont elle jouit. Si des raisons politiques s'opposaient à l'enlèvement, il faudrait du moins en faire prendre un creux très exact.

Le Mercure de Jean de Bologne et le David de Michel Ange pourraient être également choisis par les Commissaires, à moins qu'ils ne présument que l'enlèvement de ces statues, qui ornent un édifice public, ne causât trop de regret aux Florentins. Ce sont les circonstances qui doivent diriger dans les choix de cette espèce.

Ils examineront s'il serait utile et possible de transporter en France les plus beaux morceaux de la collection anatomique en cire, faite sous les yeux de Fontana. S'ils s'y décident, ce savant pourra leur indiquer les meilleurs moyens à prendre pour le transport.

Il doit y avoir dans le Museum un assez grand nombre d'instruments de mathématiques et de machines pour la physique. Les Commissaires observeront s'ils ne sont pas supérieurs aux instrumens et machines que nous possédons en France. Comme la Toscane les tirait tous d'Angleterre, où ils sont fabriqués avec un soin extrême, il pourrait s'en trouver qui mériteraient de venir enrichir nos collections.

Les papiers publics apprennent que le Grand Due a fait transporter à Trieste les plus rares manuscrits que possédaient les Bibliothèques de Florence. Cependant les Commissaires feront la recherche de ce qui aura pu lui échapper en ce genre. Il y en avait en si grand nombre qu'il est douteux que l'on ait pu les enlever tous. Ils s'informeront surtout si les Pandecta Fiorentina sont restées à Florence, ce qui est peu vraisemblable.

Sienna

Cette ville offrait peu d'aliment aux artistes et antiquaires. Cependant elle a eu une École particulière de peinture qui a précédé la plupart de celles d'Italie. Les Commissaires pourront donc y trouver quelques ouvrages qui serviraient à compléter notre grande collection des Écoles Italiennes.

Sienna étant une des villes d'Italie où les lettres ont été toujours le plus cultivées, les Commissaires pourront trouver dans la Bibliothèque publique etc. des manuscrits, des antiquités et des objets relatifs aux arts qu'on chercherait vainement ailleurs.

Doc. 2- Inventaire des œuvres saisies au palais Pitti

Inventaire des œuvres saisies à palais Pitti et transportées au musée du Louvre (4 janvier 1800)

ANP, 20150044/52.

Selon la transcription de Chiara Pasquinelli, *Il carro del vincitore. Le requisizioni di opere d'arte in Toscana durante gli anni francesi (1796-1815). I fatti, i protagonisti, le conseguenze*, thèse de doctorat en histoire et sociologie de la modernité, sous la direction de Danilo Barsanti et Zeffiro Ciuffloletti, université de Pise, Pise, 2009, p. 166-170.

Inventaire descriptif des tableaux et autres objets d'arts recueillis au Palais Pitti à Florence et remis au Musée Central par le C. Calas agent du Gouvernement en Toscane. Le dit inventaire dressé en présence par l'administration et le C. Lebrun Commissaire expert près les Musées le 14 nivôse an 8 de la République française.

Les trente caisses reçues contiennent

Premier caisse hauteur 72 cm, largeur 72 cm

La Vierge et l'Enfant Jésus et S. Jean à mi-corps

Ce tableau peint sur bois, connu sous le nom de la Madona della Sedia est arrivé en bon ordre quant au transport. L'inventaire dressé par le peintre Wicar lors de l'Enlèvement de ce tableau, porte, que ce tableau est assez bien conservé, n'ayant point été retouché, excepté à la draperie bleue qui enveloppe la cuisse de la Vierge, au dessous du pied de l'Enfant, il a généralement un peu souffert par l'humidité du mur contre lequel il était appuyé. Il a été frotté dans plusieurs endroits, ce qui en a enlevé l'Epiderme, ces endroits sous les cheveux de la Vierge près de l'oreille, à la pointe du front de l'Enfant Jésus, au front de la Vierge, dans la partie qui avoisine les cheveux du côté de l'oreille aux mains du S. Jean du côté de la petite croix qui est un peu effacée ainsi que la peau de mouton qui est derrière. La jointure des deux panaches dont est composé ce tableau, s'étant ouverte, ou a mal réparé cet accident, ce qui produit sur la draperie

bleue de la Vierge une ligne noire. Ce tableau est rempli de gersures très fines qui se réunissent en plus grand nombre aux extrémités des contours. Sur la tête de l'Enfant Jésus l'impression quitte le fond dans quelques endroits, notamment dans la draperie verte. Deux coups, un dans l'oreille de l'Enfant, un dans l'ornement de la Draperie.

2^e caisse

hauteur 42 largeur 30

Le Père Eternel, support dans les airs par le Lion de S. Marc, le boeuf de S. Luc, l'Aigle de S. Jean, et l'Agneau de S. Mathieu. Sur bois attribué à Raphaël, mais présumé de Jules Romain

3^e caisse

Le sommeil de S. Jean Baptiste, composition de 5 figures, tableau ovale sur toile par Carlo Dolci. Ce tableau est porté dans l'état de Florence pour être de Giovanni da San Giovanni

4^e caisse

Une tête de Petit S. Jean, sur toile par le Corrège

5^e caisse

la Déposition du Christ et plusieurs autres

sur bois par Perugin. La cuisse et la jambe du Christ ont été endommagées par le frottement du couvercle, sur la largeur d'un demi mètre, prenant de la draperie du Christ jusqu'à la rotule en traversant la main de la Vierge. Il y a une fêlure dans le panneau au bas du Joseph d'Arimathie il y a d'anciennes écailles dans la draperie rouge d'un ange

6^e caisse

L'Ecce Homo, composition de 3 figures sur toile par Cigoli, bien conservé a quelques taches d'anciens repeints sur la figure du Christ

Le Martire de S. Agathe par Sébastien del Piombo composition de figures sur toile couvert de repeints modernes, notamment la figure entière de S. Agathe

Les 4 philosophes sur toile par P. P. Rubens, en bon état a quelques légers repeints sur la tête de Juste Lipse. 3 autres personnages sont, Rubens, Grotius, et le frère de Rubens. Le vêtement du Grotius est couvert de repeints, ce tableau a souffert de l'humidité.

7^e caisse

VOLUME I. LES SAISIES D'ŒUVRES D'ART EN TOSCANE

une tête d'homme sur toile par Moroni

une tête de femme sur toile par Moroni

une tête de Christ par Titien, sur toile vue de profil et à mi-corps
ce tableau est fort endommagé par le mauvais ordre de l'encaissement qui a occasionné 30 trous jusqu'au bois ou à l'Impression

trois têtes en buste sur toile par Giorgione, représentant un concert. Une des figures a éprouvé un frottement sur le poignet.

une Petite S. Famille sur toile par Jules Romain. Elle a souffert pendant le voyage, on remarque 12 écailles emportées par le frottement

un portrait de femme pour le Titien sur toile. Il représente sa Maîtresse. Il est bien conservé.

Jules 2^e Portrait sur toile par Jules Romain, copie de celui de Raphaël. Il est bien conservé.

8^e caisse

Les trois parques, tableau sur toile fendu en deux, du haut en bas par Michelangelo. Il a un peu souffert des frottements

La Madeleine, les bras croisés sur la poitrine, sur toile par le Titien. Tableau couvert de repeints modernes

Cléopâtre mourante, tableau sur toile par le guide, très médiocre

Luther, Calvin et autres personnages par Giorgion, tableau sur toile, raggrandi anciennement dans le haut. Il est assez bien conservé.

le portrait de Jules 2^e par Raphaël, sur toile, très chanci par l'humidité qu'il a contracté dans le voyage

Le portrait du Cardinal Bibiéna, sur bois, le panneau est fendu du haut en bas : par Raphaël

Le portrait du cardinal Inghirami, sur toile, par Raphaël, bien conservé

9^e caisse

deux tableaux sur bois rep.tant l'histoire de Joseph, par André del Sarto. Bien conservés

10^e caisse

un portrait d'une femme vêtue à la vénétienne sur toile par Paris Bordone

un vieillard, les mains croisées, peint sur toile per Rembrandt. Bien Conservé

Une S. Famille, de cinq figures, peinte sur bois par P. P. Rubens. Le panneau est fendu du haut en bas, de plus, une autre fente descend du haut jusque sur la tête du S. Jean. Plusieurs parties anciennement usées.

VOLUME I. LES SAISIES D'ŒUVRES D'ART ENTOSCANE

Le portrait d'André del Sarte, sur bois, par André del Sarte dans sa jeunesse

11^e caisse

Un portrait d'homme vêtu en noir avec colerette peint sur toile par Bartholomé Van deer Aelst

Le portrait d'Hyppolite de Médicis peint sur toile par le Titien. Bien conservé.

Une copie du tableau de Salvator Rosa, connu sous le nom de l'Imposture médiocre, sur toile

12^e caisse

Une étude de la tête de la Vierge du tableau de Baroque, venu de Lorette, connu sous le nom de l'Annonciation, sur papier collé sur bois par le Baroque

Une étude de la tête de l'ange du même tableau de même sur papier collé sur bois, par la Barroche

Une S. Famille sur toile tableau ovale en travers par l'Albane. Très médiocre.

Une S. Famille sur cuivre, tableau ovale en travers par l'Albane du vieux temps de ce maître

Le Christ au jardin des olives, centré sur bois, attribué à Carlo Dolci. Bien conservé.

La Danse des Muses sur un panneau dont le fonds est doré et est anciennement fendu, par Jules Romain

Une petite tête de Madeleine sur toile, attribué a Juste Suttermann. Elle est couverte de repeints

Une tête de guerrier, peinte sur papier collé sur toile par P. P. Rubens

13^e caisse

Un paysage sur bois rep. ant Ulisse, Nausicaa par P. P. Rubens, très bien conservé a quelques repeints près qui sont dans le ciel

Un paysage sur bois rep. ant une vaste campagne, per P. P. Rubens

14^e caisse

La Vierge, l'Enfant Jésus et Plusieurs anges, tableau connu sous le nom de Madona del Collo Longo par le Parmesan

Les trois planches sur les quelles il est peint se sont disjointes

dans toute leur longueur. Il est généralement couvert de repeints modernes

15^e caisse

La Vierge, S. Joseph, l'Enfant Jésus, et S. Jean, tableau sur bois, figures demi nature par Jules Romain. Un grand nombre d'écaillés anciennes se sont détachées de l'impression

Une S. Famille, composée de S. Anne, S. Elisabeth, la Vierge, l'Enfant Jésus et S. Jean. Ce tableau peint sur bois est fendu par le haut. Il est donné dans l'état fait à Florence, à Raphaël, mais il est plus présumable qu'il est [soit] de André del Sarte

16^e caisse

Judith tenant la tête d'Holopherne, tableau sur toile, bien conservé, par Christophe Allori

Le portrait de Léon 10, au milieu de deux Cardinaux, Jules de Médicis et Louis de Rossi, sur bois, par Raphaël. Assez bien conservé, l'humidité a fait lever la couleur en deux endroits, au dessous de la main d'un des cardinaux et deux décimètres plus bas.

17^e et 18^e caisses

Les 7 travaux d'Hercule en argent, d'après Jean de Bologne. De la dernière médiocrité. Celui rep. ant Hercule emportant le Sanglier d'Erimanthe a quelques parties qui auront besoin d'être sauvées.

19^e Phaeton conduisant les chevaux du Soleil, en argent, le char est en cuivre doré.

Les objets d'argenterie contenus dans les caisses 17-18-19 ont été d'après autorisation du Ministre ou 14 ventose, remis le 23 du même mois au C. Lefuel Controtenens des dépenses du palais du gouvernement. Voyez les [?] des recu[?]

20^e caisse

Une table en pierres dures de Florence, rep. ant un service de porcelaine précieuse du Japon, incrusté dans une table de serpent

21^e et 22^e caisses

Deux tables idem, rep. ant des vases étrusques et autres

VOLUME I. LES SAISIES D'ŒUVRES D'ART EN TOSCANE

23^e et 24^e caisses

Deux tables rep. ant l'une les Cassines, l'autre les bains de Montecatini

25^e et 26^e caisses

Deux tableaux idem, rep. ant deux ports de mer

27^e, 28^e, 29^e et 30^e caisses

quatre tableaux en pierres dures, rep. ant la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, e la Musique.

Récépissé de ces objets a été remis au Citoyen Calas, agent du Gouvernement, le 14 nivôse après l'ouverture des dites 30 caisses

L'administration a reçu de même du C. Reinhard, ex Ministre de la République à Florence, et ex Ministre des relations extérieures à Paris, deux tableaux en pierres dures de Florence provenant du Palais Pitti, et rep. ant la tombeau de Cecilia Metella, et le Pantheon d'Agrippa à Rome. Ces deux tableaux ont été déposés le 7 frimaire au Musée et récépissé en a été donné au. C. Jacob, chef de la 2^e division des relations extérieures.

L. Dufourny, administrateur,

Calas,

Lavallé,

Lebrun, commissaire Export

Joubert, agent administrateur

[B.] Les saisies de Vivant Denon à Pise (1811-1812)

[B.1] Correspondance

Reconstitution de la correspondance concernant les saisies d'œuvres d'art de Pise et leur transport à Paris (1807-1814)

Objectif - Le but de la reconstitution de la correspondance ici proposée est de montrer l'échange des lettres entre les autorités toscanes et françaises au sujet des saisies d'œuvres d'art effectuées à Pise.

Chronologie - L'arc temporel pris en considération couvre la période allant de 1807 à 1814, ce qui permet de suivre l'histoire matérielle des œuvres dans les années avant et après les saisies, depuis l'aménagement du Camposanto en « galerie » jusqu'à leur accrochage à l'exposition des écoles primitives de 1814 au musée du Louvre.

Sources - La correspondance ici reportée a été établie à partir des lettres conservées aux Archives nationales de Paris et aux Archivi dell'Opera del Duomo de Pise. Dans les fonds consultés, reportés en bibliographies, ont été sélectionnées et transcrites les lettres traitant des problématiques de la gestion du patrimoine pisan, de l'organisation et de la réalisation des saisies à Pise, des restaurations et de leur exposition à Paris.

Pour chaque lettre ici transcrite nous avons indiqué la cote d'archives complète. Pour les lettres de Vivant Denon, si elles n'ont pas été vues aux Archives, nous avons transcrit le numéro correspondant à celui de la publication de M.-A. Dupuy sur la Correspondance de Denon (1999).

Critères - Le critère choisi pour l'ordre de la reconstitution est un critère chronologique. La succession des lettres selon leur date permet au lecteur de suivre le déroulement des saisies et de mieux se repérer par rapport aux événements historiques. Néanmoins, un classement thématique est aussi proposé avant la reconstitution de la correspondance, en cas de besoin de rechercher une lettre précise.

Chaque lettre est marquée par une cote numérique qui indique l'année et le numéro de la succession dans la reconstitution proposée de la correspondance. Pour chaque lettre, sont indiqués la date et le lieu, ainsi que l'expéditeur et le destinataire. Pour les lettres sans date ou non signées, des propositions sont présentées entre crochets. Dans la transcription, nous n'avons pas reporté les en-têtes et les formules de salutations, sauf cas particuliers, comme ceux des lettres qui portent plusieurs signatures.

Concernant les règles de transcription adoptées, nous avons indiqué par un point d'interrogation entre crochets [?] les parties présentant des mots illisibles. Les abréviations plus communes n'ont pas été explicitées ; la partie manquante de certains mots incomplets a été ajoutée entre crochets. Les majuscules, les accents et la ponctuation ont été maintenus.

**Classement thématique de la correspondance
concernant les saisies d'œuvres d'art de Pise et leur
transport à Paris (1807-1814)**

Carlo Lasinio :

- Biographie et responsabilités professionnelles : 1807-1, 1808-1, 1810-5, 1812-40
- Tensions et recommandations : 1812-6, 1812-15, 1812-22, 1812-24, 1812-27, 1812-29, 1812-34, 1812-40, 1812-41, 1812-42, 1812-43, 1812-44, 1812-45, 1812-46, 1812-47, 1812-48, 1812-49, 1812-50, 1812-51, 1812-68, 1812-70, 1813-1, 1813-2, 1813-4, 1813-5
- Tensions avec le ministre des Cultes : 1812-21, 1812-33, 1812-53
- Planches gravées : 1812-22, 1812-24, 1812-27, 1812-40, 1813-4

Camposanto :

- Conservation des biens au Camposanto : 1807-1, 1810-2, 1810-3, 1810-4, 1811-6, 1812-17, 1812-24, 1812-34, 1812-40, 1812-41, 1812-42, 1812-43, 1812-44, 1812-45, 1812-47, 1812-48, 1812-49, 1812-50, 1812-51, 1812-53, 1812-70, 1813-1, 1813-2
- Fresques du Camposanto : 1812-3, 1812-6, 1812-8, 1812-16, 1812-27, 1812-54, 1812-57, 1813-4

Suppression des églises :

- Mesures pour la gestion des biens : 1810-5, 1810-6, 1811-1, 1811-6, 1811-7, 1812-17, 1812-42, 1812-43, 1813-1
- États et destination des biens : 1811-3, 1811-4, 1811-5, 1811-7, 1811-9, 1811-10, 1811-11, 1811-12, 1812-8, 1812-60
- Deputazione sulla conservazione dei monumenti : 1812-11, 1812-17, 1812-40, 1812-42, 1812-43, 1812-46, 1812-50, 1812-51, 1812-54, 1812-57, 1812-60, 1812-61, 1812-68

Saisies napoléoniennes à Florence :

- Choix et demande : 1807-2, 1807-3, 1811-12, 1812-1, 1812-14, 1812-20

Mission de Denon en Italie :

- Élaboration et préparation : 1811-2, 1811-8, 1811-11
- Voyage : 1811-12, 1811-13
- Rapport sur la mission : 1812-1, 1812-2, 1812-3, 1812-4

Prélèvements d'œuvres à Pise :

- Choix et demande : 1812-3, 1812-5, 1812-9, 1812-12, 1812-13, 1812-15
- Emballage et encaissement : 1812-55, 1812-56, 1812-67
- Expédition et voyage : 1812-9, 1812-30, 1812-52, 1812-59, 1812-60, 1812-61, 1812-66, 1812-67, 1812-72, 1812-73, 1812-75, 1813-1
- Paiements : 1812-37, 1812-39, 1812-52, 1812-73, 1812-74, 1813-7, 1813-8, 1813-9

Plâtres pour Pise :

- Envoi : 1812-5, 1812-9, 1812-12, 1812-24, 1812-25, 1812-26, 1812-28, 1812-30, 1812-31, 1812-32, 1812-35, 1812-38, 1813-1, 1813-2
- Paiements : 1812-28, 1812-35, 1812-36, 1812-37, 1812-39

Sodoma :

- Prélèvement : 1812-7, 1812-10, 1812-18, 1812-20, 1812-54, 1812-57, 1812-58, 1812-62, 1812-63, 1812-64, 1812-66
- Copie de Guillemot : 1812-10, 1812-16, 1812-18, 1812-19, 1812-20, 1812-54, 1812-57, 1812-62, 1812-63, 1812-66
- Paiement de Guillemot : 1812-16, 1812-69, 1812-71

Benozzo Gozzoli :

- Prélèvement : 1812-8, 1812-9, 1812-47, 1812-54, 1812-57, 1812-58, 1812-60, 1812-61, 1812-64, 1812-65, 1812-68
- Protestation Da Scorno : 1812-68, 1812-70

Restaurations : 1813-3, 1813-6

Exposition des primitifs : 1811-13, 1814-1, 1814-2, 1814-3

VOLUME I. LES SAISIES D'ŒUVRES D'ART ENTOSCANÈ

Église de San Francesco : 1810-1, 1810-2, 1810-3, 1810-4

Cimabue : 1810-1, 1810-3, 1810-4, 1812-2, 1812-3, 1812-9, 1812-74, 1812-75, 1814-1, 1814-2

Giotto : 1812-3, 1812-9, 1812-72, 1812-74, 1812-75

Liste des personnes qui correspondent :

- Empereur Napoléon I^{er} ;
- Carlo Lasinio, conservateur du Camposanto ;
- Dominique-Vivant Denon, directeur du musée Napoléon ;
- Alexandre Henraux, commissaire français pour l'achat des marbres à Carrare ;
- Comte Montalivet, ministre de l'Intérieur ;
- Michel Augustin de Goyon, préfet du département de la Méditerranée ;
- Baron Fouchet, préfet du département de l'Arne ;
- Giovan Battista Ruschi, maire de la ville de Pise ;
- Marzio Venturini Galliani, operaio della Primaziale ;
- Giovanni degli Alessandri, président de l'Académie des Beaux-Arts de Florence ;
- Guillaume Lethière, directeur de l'École Impériale des Beaux-Arts de Rome ;
- Francesco Maria da Scorno, noble érudit pisan ;
- Gaetano Mecherini, membre de la Deputazione sopra i Monumenti di Belle Arti ;
- Comte de Blacas, ministre de la Maison du Roi.

Année 1807

10 juin 1807, Pise (1807-1)

Décret de nomination de Carlo Lasinio conservateur du
Camposanto de Pise

AOP, Fondo Lasinio, 891, Carteggio Lasinio.

1807

Decreto

Sua Maestà la Regina Reggente vuole che Carlo Lasinio Maestro attuale d'Intaglio della R. Accademia delle Belle Arti coll'annua provvisione di lire milledugento sesanta, pas[s]i Conservatore del Campo Santo di Pisa, con l'appuntamento predetto, da pagarglisi dal di primo Luglio pros[s]imo futuro in poi, dalla Casa dell'Opera di quella Cattedrale, a cui incombe l'obbligo di pensare alla manutenzione di quell'insigne Monumento,

Dato il 10 giugno 1807

C. Maria Luisa

V. Luigi di Poirot

28 décembre 1807, Paris (1807-2)

Lettre de Dominique-Vivant Denon à l'empereur

Napoléon I^{er}

Correspondance de Denon, N. 1279.

Sire,

Dans la circonstance actuelle du royaume d'Étrurie, je crois de mon devoir de prévenir Votre Majesté que, sans lui proposer de dépouiller la ville de Florence de ce qui fait son plus riche ornement, sa galerie, c'est

peut-être actuellement la seule occasion d'ajouter à la sublime collection du musée Napoléon huit morceaux de sculpture du premier ordre, principalement l'Apolline, qui est le pendant naturel de la Vénus, et deux bas-reliefs les plus beaux connus et qui, par leurs style, devraient servir de modèle à tous les autres.

Je suis déjà, Sire, dépositaire d'un trésor de bijoux en pierres dures. Il doit être un jour joint à celui que la Bibliothèque impériale possède en ce genre et former un[e] annexe au musée Napoléon mais, si la collection de Florence y étoit jointe, ces 3 magnifiques cabinets réunis seroient encore une des merveilles du monde que vous devroit la France.

Il manque encore à la collection des tableaux quelques peintres de l'école florentine, les plus anciens de la restauration des arts en Europe ; ce seroit de même le cas de compléter la collection des dessins en en choi[s]issant 300 parmi l'innombrable suite du cabinet de Florence. Il faudroit que le choix de ce dernier article fût fait avec autant de fidélité que de sagacité. Il faudroit de même trouver l'homme de la plus scrupuleuse probité pour l'enlèvement des camées.

Je joins ici, Sire, l'état des objets que votre Majesté pourroit faire enlever.

28 décembre 1807, Paris (1807-3)

État des objets à faire enlever dans le royaume d'Étrurie

Correspondance de Denon, AN 68.

ANP, AF IV 1050, d. 4.

Objets de sculpture antique, camées, tableaux et dessins à prendre dans la galerie de Florence

L'Apolline de la tribune

Le Faune de la tribune

Le Rotator id.

Le beau Vase dit de Médicis

Les deux statues d'impératrices assises

Les deux grands bas-reliefs de l'escalier

La Chimère étrusque en bronze

VOLUME I. LES SAISIES D'ŒUVRES D'ART EN TOSCANE

Le magnifique cabinet des pierres gravées.

Trois cents dessins de choix à prendre dans l'innombrable collection du cabinet.

Douze tableaux des peintres de la primitive École de Florence et des artistes qui l'ont le plus illustrée.

Année 1808

21 septembre 1808, Livourne (1808-1)

Lettre du préfet du département de la Méditerranée à
Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Monsieur,

J'ai besoin de renseignements sur la manière dont étaient enseignés, dans Pise, les arts du Dessin, de la peinture, de la sculpture, de la gravure et de l'architecture.

Je m'adresse à vous avec confiance pour connaître les ressources de Pise, ainsi que les hommes plus ou moins distingués dans ces diverses parties.

Année 1810

26 juillet 1810, Pise (1810-1)

Lettre du maire de Pise à Carlo Lasinio, avec note de l'operaio Venturini Galliani

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Domani a ore cinque pomeridiane ella si compiaccia di passare da me alla mia casa, si potrà andar insieme al Convento di S. Francesco per visitare quei monumenti che meritano di esser prelevati e quadri piazzarli a Campo Santo.

Ho domandato all'Amministrazione del Demanio la facoltà di poter entrare in S. Paolo a seconda del suo rapporto, e sta attenderne la [?]. [...]

Stimatissimo S. Carlo,

Potrà sentire il Capo Maestro Luigi Patrocchi se può mandare li uomini sufficienti per estrarre da S. Francesco la famosa Tavola di Cimabue, quale [?] che sia trasportata con tutta diligenza.

Li mandai a dire ieri per Michelino che avrei appreso che per la momentanea buona conservazione dei quadri presi in Convento, a S. Nicola, che gli facesse attenzione nel Salone dell'Opera, perché poi con quelli ivi già esistenti si potesse situarli in un luogo adattato, e buono per i studiosi delle belle arti, ed in specie del Disegno, avendo avuta la premura di tendere di vantaggio ai medesimi tali insigni opere dell'antichità, con la di lei attenzione, zelo e capacità. Io avrò tutta la premura di rinvenire altrui cose per una tale collezione.

Io sono in letto da diversi giorni con piccolo [?], ma sto meglio e spero presto di rivederlo. [...]

Agosto 1810

L'operaio Venturini Galliani

27 août 1810, Pise (1810-2)

Lettre du maire de Pise à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Il Maire della Città di Pisa autorizza il Sig. Carlo Lasinio conservatore del Campo Santo di Pisa a poter scegliere nella Chiesa e Convento soppressa di S. Francesco tutti gli oggetti d'arte tanto in pittura, e Scultura ch'egli credere degni della loro conservazione, ed a farli trasportare e collocare nel Camposanto di Pisa come il luogo stato destinato a [?].

10 septembre 1810, Pise (1810-3)

Lettre du maire de Pise à l'operaio della Primaziale

AOP, Fondo Lasinio, Filza 180, n. 24, Memorie e lettere riguardanti il Camposanto.

Sig.re

E' urgente di collocare in qualche sito conveniente il quadro di Cimabue trasportato dalla Chiesa di S. Francesco nel nostro Camposanto, temendo che possa andar soggetto a qualche deperimento nella situazione in cui è presentemente.

E' per questo che io la prego Sig.re Operaio a dare le disposizioni necessarie per farlo appendere nella Cappella detta dal Pozzo nel precitato Camposanto alla parete più asciutta e meno esposta ai danni di vento marino. Se in avvenire si presenterà qualche altro locale porremo allora preferirlo, ma intanto non saprei trovarne uno più adattato di quello [?].

Le rinnovo intanto la sicurezza della mia distinta considerazione.

13 septembre 1810, Pise (1810-4)

Lettre non signée (operaio della Primaziale ?) au maire de Pise
AOP, Fondo Lasinio, Filza 180, n. 24, Memorie e lettere
riguardanti il Camposanto.

Essendo stato combinato già l'occorrente per la situaz[ion]e del quadro di Cimabue nella Cappella dal Pozzo di Patronato di s. A. il Principe della Cisterna annessa al n[o]s[tr]o Camposanto; il S.e Lasinio avrebbe in animo di situare nella med[esima], oltre a q[uest]o, tutti gl'altri quadri asportati dal già soppr[ess]o Conv[en]to di S. Francesco, e di altri [?]; e che [?] esistono non ancora disposti in altre parti del Campo Santo mio.

Non credendomi autorizzato ad oltrepassare i termini della pregiatiss[im]a sua del 10 and[an]te quando a lei pure poteva piacere il sentimento del d. Lasinio trattandosi che q[uest]a Cappella non appartiene all'Opera sarebbe mio creder necessario che ella volesse estendermi l'ordine già dato, e sebbene sia della volontà del n[ost]ro S.e Operajo il risparmiare qualunque spesa nelle cose non urgenti, io mi presterò al desiderio del S. Lasinio [?].

Il Sig. [?] Ruschi Maire di [?] Città non rispose in carta avendomi in d. giorno mandato a chiamare mi rispose a voce dicendomi che sperava permettere al Sig. Lasinio di mettere nella Cappa sud[detta] oltre al quadro di Cimabue anche gl'altri che dal med[esimo] fosse creduto bene di mettersi per la conservazione dei marmi, e che a carico dell'[?] poteva essere la spesa che occorrere potesse, e colà stato dato con disposizione di eseguire quanto di Sig Maire sia determinato ordinare.

13 octobre 1810, Pise (1810-5)

Lettre du maire de Pise à Carlo Lasinio
AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Ho l'onore di parteciparla che Ella è stato da me prescelto a raccogliere tutte le medaglie, quadri, bassorilievi e tutti gli altri oggetti di arte che vedrà degni di essere conservati da trovarsi attualmente nei

monasteri soppressi col Decreto Imposto del 13 settembre caduto. Questi oggetti devono esser chiusi nelle casse con i rispettivi inventari e tali casse saranno tenute a mia disposizione per darli [?] prescritto dal decreto del Sig. Prefetto del 7 ottobre stante.

Gradisca i sentimenti della mia sentita compassione.

22 décembre 1810, Paris (1810-6)

Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet du département
de la Méditerranée

ANP, F/17/1089, f. 27.

Monsieur le Préfet,

Je vous préviens que S. M. l'Empereur a décidé que dans les Dép[artemen]ts de l'Arno, de l'Ombronne et de la méditerranée, les églises couvens et monastères où il existe des tableaux et autres monumens précieux de l'origine des arts, seraient exceptés de la vente qui devais en être faite. Sa Majesté a aussi décidé que tous ces édifices tant à Florence que dans les autres communes et trois Départemens, seraient mis sous l'inspection de l'académie des beaux-arts, afin qu'elle pût veiller à la conservation des objets d'art que renferment ces fabriques. Je vous charge, Monsieur le Préfet, de mettre à execution, en ce qui vous concerne, cette decision de Sa Majesté. Vous voudrez bien me faire connaître le résultat des mesures que vous aurez prises.

Recevez l'assurance de ma parfaite considération.

Année 1811

12 janvier 1811, Paris (1811-1)

Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet du département de l'Arno

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Signor Prefetto,

Io vi prevengo che S. M. l'Imperatore ha deciso che nel Dipartimento dell'Arno, e dell'Ombrone, e del Mediterraneo i quadri, libri, e altri oggetti preziosi di Scienze ed arti che esistono nelle Chiese, Conventi, e Monasteri che devono esser venduti saranno riservati per esser messi sotto l'Ispezione dell'Accademia delle Belle Arti a Firenze. L'intenzione di S. M. è ancora che venghino eccettuati dalla vendita quelli Edifizi dove si osserveranno dei Monumenti egualmente preziosi sotto il rapporto delle Arti, che fanno parte integrale di detti Edifizi.

In conseguenza di ciò Signor Prefetto mi farete conoscere al più presto che vi sarà possibile le Chiese, e Conventi, che voi crederete di dover essere eccettuati dalla vendita, come ancora delle Note dei Monumenti che vi esistono.

Quanto alle Chiese, conventi e monasteri nei quali il più gran merito è di contenere dei Quadri, dei Libri, e degli Altri Oggetti d'Arte io vi incarico di prendere delle misure per far porre in riserva quelli di questi oggetti che saranno giudicati degni di esser conservati. Voi giudicherete senza dubbio conveniente di combinarvi sopra questo soggetto con il Presidente dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze.

28 janvier 1811, Paris (1811-2)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au ministre
de l'Intérieur

Correspondance de Denon, N. 1979.

Monseigneur,

J'ai examiné l'état des tableaux recueillis dans les couvents supprimés de la ville de Parme et je m'empresse de vous adresser la liste de ceux qui me paraissent pouvoir convenir à la collection du musée Napoléon, qui ne possède aucun ouvrage des peintres dénommés ci-après :

Bénédictines de Saint-Paul dans l'intérieur du couvent, La Vierge qui adore l'Enfant-Jésus, petit tableau sur bois, ouvrage du 14^e siècle.

Cordeliers, La Résurrection de Jésus-Christ, sur toile, par Souzis.

Bernadines de Saint-Bazile, église extérieure, La Vierge, l'Enfant-Jésus, saint Bernard et saint Basile, sur toile, par le Soyaro.

Carmélites déchaussées, La Vierge mettant un collier à sainte Thérèse etc., sur toile, par le chevalier del Cairo.

Dominicaines, église intérieure, La Vierge, l'Enfant-Jésus, saint Jean-Baptiste, la Madeleine, sur bois, par Jean-Baptiste Cima de Conegliano.

Capucines, église extérieure, La Vierge, l'Enfant-Jésus, saint Félix de C[antalice], saint Bonaventure et saint Joseph, sur toile, par Taglia Sachi (Jean-Baptiste de Borgo San Domino).

Idem, Le Bienheureux Laurent de B., sur toile, Canani Cajetan.

Voilà, Monseigneur, les 7 tableaux que je crois utiles au musée et que je prie Votre Excellence de faire diriger sur Paris. Je profite de cette occasion pour la prier de donner des ordres afin qu'il lui soit adressé des autres parties de l'Italie des états des objets d'arts trouvés dans les couvents supprimés ; c'est le seul moyen d'enrichir le superbe musée Napoléon de plusieurs tableaux de peintres célèbres qui lui manquent et qu'une fois cette occasion perdue il serait impossible de retrouver.

Vous pouvez, Monseigneur, compter sur ma discrétion ; je ne demanderai jamais des tableaux de peintres dont nous aurions déjà des productions, mon but étant de trouver des ouvrages de quelques maîtres fort rares et non de dépouiller les villes de tous les tableaux qu'elles possèdent et qui peuvent servir à l'instruction publique.

15 avril 1811, Livourne (1811-3)
État des objets provenant des couvents supprimés du
département de la Méditerranée
ANP, F/17/1089.

« État des Bibliothèques, tableaux, buffets d'orgues et autres objets provenant des couvents supprimés en vertu des Décrets du 17 avril, 7 mai et 13 septembre que peuvent être susceptibles d'être mis à la disposition de S. E. le Ministre de l'Intérieur comme tenant aux arts et aux sciences »

Certifié véritable par le Directeur des Domaines, signé par le Préfet de la Méditerranée.

1. Barga [...]
2. Ponte d'Era [...]
3. Pietrasanta [...]
4. Volterra [...]
5. S. Miniato [...]
6. Fucecchio [...]
7. Pise
Couv.t de S.te Euphrasie de Pise [Une bibliothèque contenant différents ouvrages] – 450

VOLUME I. LES SAISIES D'ŒUVRES D'ART EN TOSCANE

Couv.t de S.t Antoine – idem – 400

Couv.t des Capucins – idem – 360

Couv.t des Carmes – idem – 600

Couv.t de S.te Croix – idem – 2000

Mêmes observations que cy-dessus :

Les tableaux sont de peu de valeur et ne paraissent pas être dans le bas de la Réserve.

Les livres ont été remis à la Garde de M. le Maire

[...].

26 avril 1811, Paris (1811-4)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au ministre
de l'Intérieur

Correspondance de Denon, N. 2073.

Monsieur le Comte,

J'ai examiné avec attention l'état descriptif des tableaux existant dans les couvens supprimés de la ville de Gênes que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser. Je vois avec plaisir, Monseigneur, que sans priver cette ville des productions des peintres célèbres qu'elle a eus, il est possible vu la quantité de tableaux séquestrés de procurer à la collection impériale des ouvrages de maîtres qui lui manquent et qui ne sont pas même connus à Paris.

La nombreuse quantité des tableaux décrits dans cet état m'oblige, Monseigneur, de faire un travail raisonné sur les objets qui pourraient convenir à la collection et de consulter à ce sujet l'ouvrage de Soprani et de Joseph Ratti sur la vie des peintres génois. Mais je prévois que malgré le soin que j'y pourrai apporter, il sera nécessaire qu'une personne instruite dans la connaissance des tableaux se transporte à Gênes pour en examiner un très grand nombre que le sieur Baratta, rédacteur de l'inventaire, ne désigne que sous le nom « d'écoles florentine, bolonaise, flamande et autres ». J'observerai de plus que les prix indiqués en marge de l'état me paraissent très modérés et mériteraient examen avant de mettre en vente une partie de ces tableaux, si toutefois on se déterminait à cette opération.

2 juin 1811, Florence (1811-5)

Lettre de Giovanni degli Alessandri à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Signore,

Informato che il Signor Maire di codesta città di Pisa, pel riguardo avuto giustamente alle di Lei cognizioni in oggetti di Belle Arti, l'ha destinata a prescegliere nelle Chiese, Conventi, e Monasteri soppressi di codesta medesima città tutti i Monumenti preziosi di arte tanto in Pittura, che in Scultura che reputerà degni di esser conservati e riunirgli in codesto Insigne Camposanto di cui Ella ne sostiene egregiamente l'incarico della conservazione con tanto zelo, ed intelligenza, che può dirsi a Lei risorto dalla deperizione, arricchito e l'indefesso suo impegno di cui gran numero dei più interessanti monumenti d'antiquaria. Sono perciò a richiederla ad avere la compiacenza di comunicarmi una Nota di tali oggetti da lei prescelti, quali dovranno conservarsi sotto l'Ispezione di questa Accademia, in Ordine al Decreto Imperiale del quale gli trasmetto il trascritto comunicato da S. E. il Signor Ministro dell'Interno a questo Signor Prefetto dell'Arno né 12 Gennaio 1811, ed a me partecipato per assumerne l'adempimento.

Nel riflettere però, che nel Camposanto non ci sarà posti per i quadri, che Ella avrà raccolti, né presumendo che vogliano ridursi a Galleria di belle Arti le Cappelle, che vi risiedono, dedicate unicamente alle Funzioni Religiose, mi sembra, che sarà opportuno che Ella mi spieghi se nell'immediata contingenza del Camposanto vi sia un' conveniente locale per disporre a Maggior Lustrò di codesta città e ad'Istruzione degli Studiosi in Belle Arti tutte la Pittura e Scultura che devono conservarsi sotto l'Ispezione di questa Accademia, onde di un tal locale ne possa richiedere la concessione per cui darle uso.

Osserverà che il nominato Imperial Decreto proibisce la vendita di quelli Edifizi, che conservano Monumenti inamovibili da restare ancor questi preservati sotto l'Ispezione di questa medesima Accademia, se adunque esistessero nelle Chiese destinate a restar chiuse, o nei conventi, e monasteri soppressi della pittura a fresco

deгна di conservazione mi farà favore a indicarmele egualmente, acciò possa richiedere che siano preservate non tanto dalla vendita, come dall'affitto.

Con perfetta stima, ed ossequio ho il piacere di rassegnarmi.

3 juin 1811, Livourne (1811-6)

Lettre du directeur des Domaines à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Monsieur,

Je m'empresse de répondre à la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser le 2 du courant, que d'après les ordres de sa Majesté, les objets d'arts qui existent dans les églises, couvents et monastères supprimés, ont été réservés pour être mis sous l'inspection de l'Académie des Beaux-Arts de Florence; il faudrait d'après cela, que le marbre dont il s'agit fut réclamé au nom de cette Académie, par une pétition à M. le Préfet de ce Département, je contribuerai bien volontiers, en ce qui me concernera, à la réunion de cet objet.

Recevez, Monsieur, l'assurance de la considération distinguée avec laquelle j'ai l'honneur d'être

Votre très humble et très obéissant serviteur.

5 juin 1811, Paris (1811-7)

Lettre du ministre des Finances au ministre de l'Intérieur

ANP, F/17/1089.

Monsieur le Comte,

J'ai l'honneur de vous adresser l'État des Bibliothèques, tableaux, buffets d'orgue et autres objets, tenant aux sciences et aux arts, provenant des couvens supprimés dans le Dép. de la Méditerranée.

C'est à votre Excellence à décider si tous ces objets doivent être

mis à sa disposition : Dans le cas où quelques uns ne lui paroitraient pas mériter une destination particulière, Veuillez, Monsieur le Comte, me marquer si vous pensez qu'ils peuvent être vendus au profit de l'État, [?] la désignation.

Je prie Votre Excellence d'agréer l'assurance de ma haute considération.

Rapport

Le Ministre des finances communique à Votre Excellence un état des livres, des tableaux et des Buffets d'orgues provenant des couvens supprimés dans le Département de la Méditerranée. Il vous prie de régler la destination de ces objets.

A l'égard des livres les lois et en particulier celle du 26 fructidor an 5 les mettent à la disposition du Ministre de l'Intérieur et dans le cas où la vente devrait avoir lieu l'art. 5 de la loi du 1er jour complémentaire an 4 ordonne que le produit servira à l'établissement des Bibliothèques dans les départemens et aux autres dépenses de l'instruction publique.

En conséquence de ces dispositions et pour suivre ce qui s'est pratiqué dernièrement dans le Département des appennins, je pense que le Préfet du Département de la méditerranée doit faire choisir dans les livres qui se sont trouvés dans les couvens supprimés de ce Département, les ouvrages qui paraîtront convenir à la Bibliothèque publique de Pise. Le surplus sera remis à M. l'archevêque de Pise et à M. M. les Evêques dont les Diocèses sont également compris dans le Département pour servir à leurs séminaires.

Pour ce qui concerne les tableaux si l'on en juge par l'appréciation qui en a été faite, la vente serait peu profitable au trésor impérial. J'ai marqué d'un astérisque trois articles de l'état communiqué par le Ministre des finances où les tableaux sont évalués à peu près vingt centimes pièce. Il peut paraître étonnant que dans un pays où le goût des arts est si prononcé il se trouve des tableaux d'aussi mince valeur. Je crois qu'avant de les vendre il est préférable de les réserver jusqu'à ce que le gouvernement ait pu envoyer quelqu'un pour s'assurer de leur mérite. En attendant on pourrait les faire déposer dans les églises paroissiales conservées au culte.

Quant aux orgues c'est une mesure adaptée depuis longtemps qu'aucun ne doit être vendu à moins qu'il ne soit trop défectueux. Ceux qui se sont trouvés dans les couvens peuvent être utilisés dans les paroisses

qui en manquent et qui pourraient en désirer. Le Préfet se concertera également sur cet objet avec M.M. les Evêques.

Les frais de déplacement et de transport seraient à la charge des parties prenantes.

Si votre Excellence adopte les vues de ce rapport je la prie d'écrire en conséquence au Ministre des finances et au Préfet de la méditerranée.

3 juillet 1811, Paris (1811-8)

Lettre de Dominique-Vivant Denon à l'empereur

Napoléon I^{er}

ANP, AF/IV/1050, dr.7.

Correspondance de Denon, N. 91.

Sire,

Je crois qu'il est utile que je fasse un voyage à Gênes.

Avant de demander à Votre Majesté la permission de faire ce voyage et de lui en exposer les motifs, je vais avoir l'honneur de mettre sous ses yeux l'état des travaux qu'elle a daigné me confier et la possibilité d'en suspendre la surveillance pendant quelques semaines.

L'obélisque du Pont-Neuf

On pose les pilotis, la rivière constamment grande a fait perdre trois mois de cette campagne ; ils ont été employés à la taille des pierres et des granits du soubassement. Si les trois mois qui vont suivre sont favorables, on pourra encore mettre cette année les travaux hors de toutes les eaux afin de pouvoir les régulariser à l'avenir.

J'ai fait le programme des sujets ; il a été mis sous les yeux de Votre Majesté par le prince de Neuchâtel. Les dessins se font. A la fin de l'année les sculpteurs commenceront à modeler les bas-reliefs et l'exécution sera faite ensuite en raison des sommes que Votre Majesté destinera chaque année à ce monument. Le granit gris du soubassement est pris à Cherbourg. J'hésite encore sur le granit rose à employer pour l'obélisque, ce qui est un des motifs qui me fait demander un congé pour aller visiter d'abord les carrières de Bourgogne, leurs moyens d'exploitation et d'arrivage sur Paris.

Fontaine de l'Eléphant

Le modèle en grand est ordonné, les marchés pour la fonte arrêtés, le travail sur cela régularisé pour un an. L'année prochaine on s'occupera des décorations, du cizelage et celle d'ensuite du posage.

Pont de la Concorde

Les modèles des statues et des trophées sont déjà faits, les ateliers bâtis. On n'attend plus que l'arrivée des blocs de marbre, déjà en route, pour commencer la sculpture de ces morceaux. Cet article peut être terminé à la fin de l'année prochaine.

Pont d'Iéna

Les petits modèles des deux statues équestres des généraux Saint-Hilaire et d'Hautpoult sont faits. On va s'occuper de les modeler en grand pour servir à la fonte de ces deux monuments. Cette fonte pourra se faire l'année prochaine, la cizelure et la pose en 1813.

Le monument du prince de Montebello dans la cour des Invalides

La sculpture en est confiée au meilleur de nos sculpteurs, M. Cartelier, qui s'en occupe déjà et qui terminera cette figure à la même époque que celle du pont d'Iéna.

Médailles

Elles sont faites ou ordonnées pour tous les faits mémorables jusqu'à ce jour.

Musée Napoléon

Tout ce qui est disponible est décoré. Les salles qui restent à revêtir en marbre et à paver pourraient l'être l'année prochaine, et le musée serait achevé définitivement à cette époque si Sa Majesté ajoutait pour cet article quelques fonds de plus au budget de son architecte.

Dessins de l'histoire de Sa Majesté

Je suis au courant. Tout est fait ou ordonné ; ce qui reste à rentrer le sera dans ce mois-ci. J'espère que Sa Majesté daignera y jeter les yeux et qu'elle sera satisfaite des voyages de Marac, de l'expédition d'Espagne et de la dernière campagne d'Autriche. Les artistes qui se sont formés dans ce genre de travail ont fait de ces trois suites des collections intéressantes sous tous les rapports : elles pourront fixer le choix de Sa Majesté sur les sujets à donner aux peintres et sur ceux à confier aux manufactures de Sèvres et des Gobelins.

Suite des dessins historiques

Il me manque, Sire, un mois de l'histoire militaire de Votre Majesté. C'est la campagne de Ligurie, depuis Savone jusqu'à Cherasco. Le ministre de l'Intérieur désire que j'aie ou que j'envoie

à Gênes pour choisir, dans le dépôt des tableaux enlevés dans les couvens supprimés, ceux qui peuvent être utiles au musée, et faire du reste un musée pour Gênes.

Sa volonté est d'autant plus sagement motivée que le musée Napoléon manque de tableaux des peintres de cette école ; que la connaissant peu, je ne puis désigner d'ici les tableaux à préférer. Un voyage de deux mois pourrait remplir trois objets :

1° d'aller en Bourgogne, avec M. Lepère, visiter les carrières de granit ;

2° de faire dessiner la campagne de Ligurie ;

3° de faire un choix de trente tableaux génois ; de revenir ou d'aller joindre Votre Majesté, si elle voyageait et si elle me faisait la grâce de m'appeler auprès d'elle.

Je suis, avec le respect le plus profond, Sire, de Votre Majesté le plus fidèle sujet.

Denon

Paris, le 3 juillet 1811.

17 août 1811, Paris (1811-9)

Lettre du chef de la Troisième Division au ministre de l'Intérieur

ANP, F/17/1089.

« Destination à donner aux livres tableaux et buffets d'orgue provenant des couvens supprimés dans le Dép.t de la Méditerranée »

Rapport présenté au Ministre de l'Intérieur. Comte de l'Empire

Monseigneur,

Le ministre des finances communique à Votre Excellence un état des livres, des tableaux et des buffets d'orgues provenant des couvens supprimés dans le Dép. de la Méditerranée. il vous prie de régler la destination de ces objets.

A l'égard des livres, les lois et en particulier celle du 16 fructidor

an 5, les mettent à la disposition du Ministre de l'intérieur, et dans le cas où la vente devrait avoir lieu, l'art. 5 de la Loi du 1^{er} jour complémentaire an 4, ordonne que le produit servira à l'établissement des Bibliothèques dans les Départemens et aux autres dépenses de l'instruction publique.

En conséquence de ces dispositions, et pour suivre ce qui s'est pratiqué dernièrement dans le Département des Appennins, je pense que le Préfet du Dép.t de la Méditerranée doit faire choisir dans les livres qui se sont trouvés dans les couvents supprimés de ce département, les ouvrages qui paraîtront convenir à la Bibliothèque publique de Pise. le surplus sera remis à M L'archevêque de Pise et à M M les Evêques dont les diocèses sont également compris dans le Département, pour servir à leurs séminaires.

Pour ce qui concerne les tableaux, si l'on en juge pour l'appréciation qui en a été faite, la vente serait peu profitable au trésor impérial. J'ai marqué d'un astérisque trois articles de l'état communiqué par le ministre des finances, où les tableaux sont évalués à peu près vingt centimes pièce. Il peut paraître étonnant que, dans un pays où le goût des arts est si prononcé, il se trouve des tableaux d'aussi mince valeur. Je crois qu'avant de les vendre, il est préférable de les réserver jusqu'à ce que le Gouvernement ait pu envoyer quelqu'un pour s'adresser de leur mérite. En attendant, on pourrait les faire déposer dans les Eglises paroissiales conservées au culte.

Quant aux orgues, c'est une mesure adoptée depuis longtems, qu'aucun ne doit être vendu à moins qu'il ne soit trop défectueux. Ceux qui se sont trouvés dans les couvents, peuvent être utilisés dans les paroisses qui en manquent et qui pourraient en desirer. Le Préfet se concerterait également sur cet objet avec M M les Evêques.

Les frais de déplacement et de transport seraient à la charge des parties prenantes.

Si votre Excellence adopte les vues de ce rapports, je la prie d'écrire en conséquence au Ministre des finances et au Préfet de la Méditerranée.

Réponse du ministre de l'Intérieur [en marge] :

Ceci me paraît assez convenable ; Cependant je préfère consulter d'abord le Préfet, en quant aux tableaux j'ai chargé de les vérifier M. Denon qui pars demain pour l'Italie et auquel on peut écrire à Gênes.

29 août 1811, Paris (1811-10)

Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet du département
de la Méditerranée
ANP, F/17/1089.

Monsieur le Préfet,

le Ministre des finances m'a communiqué un état des livres, des tableaux, et des buffets d'orgues qui ont été recueillis dans les couvens supprimés du Dép[artemen]t de la Méditerranée. Pour déterminer la destination à donner aux livres je vous invite à faire examiner si dans les ouvrages qui composent les diverses Bibliothèques réservées il ne s'en trouv[en]t pas qu'il convient de réunir à la Bibliothèque publique de Pise. A l'égard du surplus de livres je désire que vous vous concertiez avec M M les Evêques du Dép[artemen]t pour savoir si les besoins de leurs [?] exigent [?] livres soient abandonnés. Vous prendrez également l'avis de M M les Eveques sur la destination la plus convenable à donner aux orgues mis en réserve après la suppression des couvens. [...]

Quant aux tableaux, j'en ai communiqué l'état à M. le Chevalier Denon, qui voyage en Italie. Il doit m'indiquer le meilleur usage qui peut en être fait. Je vous informerai de ce qui sera effectué à cet égard.

Quelles que soient les mesures qui seront adoptées pour la nouvelle destination des objets de sciences et d'arts recueillis dans les couvens supprimés, les frais de leurs déplacement et de leur transport seront supportés par les parties prenantes.

29 août 1811, Paris (1811-11)

Lettre du ministre de l'Intérieur à Dominique-Vivant Denon
ANP, F/21/571, Louvre, Mission de Denon en Italie, dr. 3.

Monsieur le Chevalier,

Je vous transmets un état des tableaux provenant des couvens supprimés dans le Dép.t de la Méditerranée.

S'il entre dans le plan de votre voyage de parcourir cette contrée de l'Italie, je vous prie de vous assurer du mérite de ces tableaux et d'examiner si, plutôt que de les vendre surtout suivant l'estimation qui en a été faite, il ne conviendrait pas mieux d'en faire l'abandon aux Eglises Paroissiales conservées au culte. Je désire que vous puissiez me faire part de votre avis sur cet objet.

Vous trouverez également ci joint dix sept états qui comprennent les tableaux et autres objets d'art recueillis dans les couvents supprimés du Département des appennins.

Par une lettre du 11 mai j'ai chargé le Préfet de prendre des mesures pour que ces objets fussent réunis aux églises conservées. Il serait essentiel que vous puissiez examiner si cette destination est convenable.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

28 octobre 1811, Paris (1811-12)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au ministre de l'Intérieur

Correspondance de Denon, N. 2233-2.

Monseigneur,

Depuis 12 jours j'attends à Florence réponse à une lettre que j'ai eu l'honneur d'écrire de Gênes le 1^{er} octobre à Votre Excellence ; je la priois de demander à Sa Majesté de me donner l'ordre de continuer ma route jusqu'à Rome pour y examiner les tableaux provenant des monastères supprimés, afin de lui donner à mon retour un rapport détaillé sur tout ce qu'elle possède de richesses en peinture dans ses Etats d'Italie ;

Je conçois, Monseigneur, que le voyage de Sa Majesté en Hollande a dû retarder la présentation de ma demande et, n'ayant plus rien à faire à Florence, je me suis déterminé à poursuivre mon voyage en passant par Volterre, où Votre Excellence m'a chargé d'examiner plusieurs tableaux extraits de quatre couvents supprimés.

J'ai trouvé à Pise et à Florence, Monsieur le Comte, des tableaux très précieux, mais dans cette dernière ville on en a d'après vos ordres déjà disposé en faveur de l'Académie. Je me suis entendu à ce sujet avec M. Alessandri, directeur de cet établissement et de la galerie, et je

lui ai remis une note, dont je joins ici copie, en le priant de tenir à votre disposition un tableau de chacun des maîtres qui y sont indiqués, et lui en désignant plusieurs qui par leur conservation et leur beauté conviendroient essentiellement à la collection de Sa Majesté.

J'ai l'honneur de vous faire observer, Monseigneur, que dans ce choix, je n'ai marqué aucun tableau magnifique de la galerie de Florence, ce sont tous tableaux extraits des couvents et sur lesquels Votre Excellence m'a chargé de lui faire un rapport.

M. Alessandri m'a fait voir le dépôt de Saint-Marc, d'où il a enlevé les tableaux qui sont maintenant à l'Académie. Il se compose encore d'environ 1 000 articles, la plupart de vieux maîtres imitateurs des grands artistes de Florence, mais trop faibles pour entrer dans les collections. Ils peuvent être utiles pour remplacer dans les églises conservées les tableaux précieux qu'on en voudrait extraire ou pour meubler les sacristies et églises des hôpitaux. Quant à en faire une vente, on en tirerait si peu de chose que les frais d'adjudication, d'enregistrement, etc., etc. pourroient en couvrir le montant.

A mon retour de Rome, M. Alessandri, dont je ne puis dire trop de bien à Votre Excellence tant sous le rapport des connaissances que sous celui de la libéralité avec laquelle il exerce sa place, me fera voir ces tableaux qui peuvent être délivrés et me remettra la liste des 15 ou 16 tableaux des premiers maîtres que je demande pour le musée Napoléon. J'aurai, Monseigneur, l'honneur de vous la porter pour que vous autorisiez M. le baron Fauchet, préfet de l'Arno, à les expédier pour près Carare, où M. Henreaux les prendrait et les embarquerait pour la ville d'Arles.

Vous trouvez ci-joint, Monsieur le Comte, la liste des tableaux et autres objets d'art que j'ai marqués depuis Gênes. Par ma lettre datée de Carare le 12 octobre, je priois Votre Excellence de donner des ordres à M. Henreaux de les faire encaisser et embarquer ; je vous réitère aujourd'hui mes instances et vous prie d'écrire à M. le préfet de la Méditerranée pour qu'il autorise M. Lasinio, conservateur du Campo Santo à Pise, à expédier de même à M. Henreaux à Lavenza les tableaux que j'y ai marqués, en faisant suivre les frais d'encaissement qu'il acquitteroit d'après vos ordres. Lorsque ces peintures seront arrivées à Paris, Monseigneur, je les réunirai à plusieurs beaux tableaux de l'école allemande et flamande du 14 et 15 e siècles qui sont déjà au musée, et je ne doute point que leur exposition dans une pièce particulière n'intéresse vivement les artistes en ce qu'elle leur indiquera le point d'où la peinture est partie pour produire des merveilles et l'époque de la splendeur des arts en Italie.

Cette réunion précieuse, qu'il seroit impossible de former à l'avenir si l'on ne saisit pas avec empressement l'occasion favorable qui se présente, et qui deviendra pour le musée d'un intérêt inappréciable sera due, Monseigneur, à votre sollicitude pour les arts ; elle ne privera point l'Italie puisque je n'ai rien pris dans les collections, et que tous les tableaux que j'ai indiqués se trouvent en double et triple dans les villes, indépendamment des fresques magnifiques qui décorent les églises.

13 décembre 1811, Paris (1811-13)

Lettre de Dominique-Vivant Denon à l'intendant général

Correspondance de Denon, N. 2242-2.

Le directeur général du musée Napoléon à Monsieur l'intendant général.

Je reçois votre lettre en date du 8 de ce mois et m'empresse de vous répondre ; j'ai fait tout ce qui m'était possible pour m'acquitter de la commission que vous m'avez confiée et, malgré le malheur qui m'est arrivé, la mort à Pérouse du dessinateur qui m'accompagnait, je l'ai remplie le plus complètement que le peu de temps que j'avois et un si funeste accident me permettaient.

J'ai remis à M. le préfet du Trasimène la lettre que vous m'avez remise, et il a eu la complaisance de me donner pour m'accompagner jusqu'à Pérouse M. Fontana, secrétaire général de la préfecture de son département, et le même qui a dressé les inventaires que vous avez eu la complaisance de me remettre.

J'ai visité avec lui, Monsieur l'Intendant, les couvents entrés dans les murs de Spolète, de Foligno et d'Assise et de Pérouse ; j'y ai trouvé une immense quantité de peintures qui, si elles vous étoient adressées, vous embarrasseroient plus qu'elles ne pourroient vous servir ; d'autres répétées à l'infini et qui deviendroient fastidieuses si elles étoient réunies au Quirinal.

Je désirerois pouvoir vous renvoyer de Florence, où je ne fais que passer, les états que vous m'avez remis, mais les nombreuses observations que j'ai à y faire, le trouble où m'a jetté la perte que j'ai

faite en route, et l'indisposition momentanée de Lavallée, qui en a été la suite, m'obligent à retarder cet envoi ; je vous les ferai parvenir de Milan par la voie de M. Méjean, secrétaire du prince vice-roi.

Quoique je n'ai pas rempli aussi complètement que je l'aurois désiré la commission que vous m'avez donnée, j'espère toutes fois que les renseignemens que je pourai vous donner vous éloigneront du dess[e]in où vous étiez de prendre tout ce qui avoit été recueilli pour ne pas vous embarasser d'une immense quantité de croûtes, dont le transport coûteroit plus que la valeur qu'on en pourroit offrir intrinsèquement.

Vous me trouverez toujours, Monsieur l'Intendant, empressé à seconder vos vues et votre zèle pour le service de Sa Majesté, et soyez persuadé que si je tarde en ce moment à vous répondre c'est que je désire vous mettre à même d'agir avec une connaissance exacte de cette importante opération.

Année 1812

6 janvier 1812, Paris (1812-1)

Rapport de Dominique-Vivant Denon à l'empereur
Napoléon Ier sur sa mission en Italie

ANP, AF/IV/1050.

Mission de M. Denon en Italie
Itinéraire

Le nouveau voyage que M. Denon vient de faire en Italie, avoit pour objet :

1° de prendre des vues du pays qui a été le théâtre des premiers exploits de Sa Majesté ;

2° d'examiner les tableaux, statues et, en général, tous les objets d'art provenant des églises et couvents supprimés dans les portions de l'Italie réunies à la France ; d'indiquer ceux qui devaient être réservés ;

3° de visiter sur sa route, surtout en France, les carrières de granite et marbre qui pourraient être employées dans les monuments publics ; de juger de la facilité de l'exploitation, des frais de transport.

M. Denon est parti de Paris dans le mois de septembre 1811, et n'a été de retour que dans le mois de janvier 1812. Il avoit avec lui un secrétaire et un dessinateur.

M. Denon va indiquer ici sa marche et les principaux objets de ses observations et de ses travaux.

1° En traversant l'Auxerre, il a examiné les granits de ce pays, surtout les granits rouges de Sémur. Poursuivant sa route, il a visité les carrières de granit de Tain sur les bords du Rhône. Ce granit lui a paru d'une excellente qualité. Il a recueilli après des habitants tous les renseignements nécessaires sur les moyens d'exploitation : le transport s'en ferait par le Rhône avec une extrême facilité.

2° Arrivé à Savone, M. Denon a commencé l'examen qu'il était chargé de faire des tableaux, statues, etc., qui se trouvent dans les églises supprimées et les couvents reformés.

Les objets qu'il a indiqués dans cette ville comme dignes de faire partie des collections impériales sont déjà parvenus à Paris.

3° M. Denon est allé ensuite sur le théâtre des batailles de la première campagne en Italie. Il y a dessiné et fait dessiner sous ses yeux différents sites.

Il a fait le projet d'un monument à élever à Montélésimo, en mémoire de la bataille de Montenotte.

Le projet en sera présenté à Sa Majesté ainsi que le mode d'exécution.

4° à Gênes, M. Denon a continué l'examen des tableaux dans les églises et couvents supprimés. Il a fait de ces tableaux, qui sont en très grand nombre dans cette ville, trois divisions :

Les plus beaux sont destinés pour le musée de Gênes. Le lieu qu'occupera le musée est déjà fixé : ce sera un établissement très avantageux pour cette ville et qu'elle désire. Les études y gagneront et la ville en sera embellie.

Les tableaux médiocres seront ou donnés aux églises conservées, ou échangés avec des plus estimables productions.

Enfin, pour faire connaître à Paris l'École génoise, on a choisi pour le Musée Napoléon, un petit nombre des meilleurs tableaux des maîtres de cette école.

M. Denon a trouvé à Gênes, le plus beau Jules-Romain qui existe. on espère que bientôt il ornera le Musée Napoléon.

M. Denon a continué son examen dans toutes les églises et couvents supprimés de la rivière de Gênes, à Chiavari, Sarzane, la Spezia, etc. etc.

5° Il a visité les carrières de Carrare, s'est fait rendre compte des procédés pour l'exploitation, pour le transport à la Marine. il s'est assuré des moyens d'avoir des blocs d'une dimension colossale pour la décoration du Pont de la Concorde, et d'une qualité convenable pour les bas reliefs de l'Arc de Triomphe. Il a recueilli, sur les lieux mêmes, les matériaux d'un mémoire qu'il soit présenter sur les avantages qui résulteraient de la réunion de ce pays à la France.

6° à Pise, il a trouvé des objets de la plus grande rareté qui sont à la disposition du gouvernement ; il a indiqué la destination qui lui a paru la plus convenable pour tous ces objets.

Il s'est concerté avec le Maire de Pise et plusieurs citoyens de cette ville très instruits pour la conservation des monumens de cette ville.

De là, jusqu'à Florence, il a continué son examen dans toutes les villes et villages où se trouvaient des couvents supprimés.

7° à Florence, se trouvaient réunis la plupart des tableaux disponibles du Département de l'Arno. De concert avec M. Alessandro, Directeur de l'Académie, M. Denon a fait la même opération qu'à Gênes ; c'est-à-dire qu'il a mis en réserve une grande quantité de bons tableaux pour le Musée qu'il paraît avantageux d'établir à Florence, outre la grande et superbe galerie qui existe déjà ; et il a choisi pour Paris quelques maîtres de l'École florentine qui manquent à la collection Impériale.

Il a continué ses recherches et son examen dans la ville de Sienne, Volterra, et toutes les autres jusqu'à Rome.

8° à Rome, il s'est entendu avec les autorités, et surtout avec M. l'Intendant général des finances, sur les moyens de conserver les peintures à fresque et marbres précieux des églises supprimées ; sur les procédés à employer en cas de vente des édifices, pour enlever du mur, les tableaux, sans les altérer. Il donnera à ce sujet des mémoires particuliers.

Il a conféré aussi avec M. l'Intendant, sur l'intérêt qu'il y aurait à acquérir, pour le Musée Napoléon, divers objets d'arts très précieux, possédés par des particuliers, et qui pourront être mis en vente. Il a fixé le prix qu'on en pourrait offrir, etc.

Il a visité les fouilles que l'on a entreprises et tous les établissemens relatifs aux arts ; tels que la mosaïque, la calcographie, l'académie de France, la monnaie des médailles, etc. etc. Il remettra sur tous ces objets des notes particulières.

Il s'est entendu avec M. le Préfet, sur le jardin à établir dans le Campo Vaccino ; sur les moyens d'exécution, ainsi que sur tous les embellissemens projetés pour la ville.

Il s'est transporté à Vélétri pour y examiner le célèbre cabinet d'antiquités indiennes du Cardinal Borgia ; cabinet dont on offre l'acquisition au gouvernement. Dans l'occasion, il rendra compte de ses observations sur cette collection très intéressante.

9° Il est revenu à Rome par Caprarola, pour connaître l'état du bateau et pouvoir en rendre compte.

il a passé à Spoleto pour continuer son opération sur les tableaux ; il en est parti avec le secrétaire de la Préfecture pour visiter tous les dépôts d'objets d'arts dans le Département du Trasimène ; ceux, par exemple, de Foligno, Assise et Perugia. Il a trouvé dans cette dernière ville des trésors innapreciables pour le Musée Napoléon, et s'est occupé des moyens de former dans le local qu'occupé l'université, un Musée ; établissement qui ferait le bonheur des habitants de cette ville, et qu'il sollicite avec instance.

10° de retour à Florence, M. Denon a visité les établissements d'arts et notamment la Manufacture de pierres dures. Il donnera au besoin, sur cette manufacture, les renseignements les plus détaillés.

11° Il a passé à Milan où il a vu, avec admiration, tout ce qui s'y fait pour la gloire et le bonheur du pays : des établissements utiles, de superbes monuments publics, la création d'un musée, etc. etc.

Il est rentré en France par le Simplon et a pris, dans cette route, des vues très intéressantes.

Les résultats de ce voyage sont :

Soixante-quatorze tableaux très rares pour le Musée de Paris ; six statues précieuses, trois bas reliefs ;

huit colonnes et une superbe cheminée sculptée destinée pour l'ornement du palais de Sa Maj[es]té.

Une nombreuse collection de dessins dont les uns entrèrent dans l'histoire des campagnes de S. M ; les autres serviront pour les manufactures et notamment pour celles de porcelaine.

Dessins d'un voyage en Italie, contenant les vues principales de la nouvelle route de la Ligurie, de la Toscane, de l'Etat Romain et du Retour par le Royaume d'Italie et le Simplon.

Ces dessins pourront servir de renseignements à prendre pour les tableaux relatifs à ce pays, et tout-à-la-fois pour décorer un service de porcelaine fait à la manufacture Impériale de Sèvres.

[...]

- Vue du Baptistère du Campo Santo
- Deux vues de la Spina
- Vue de la Cour d'Ugolin
- Vue de l'Intérieur de la cour d'Ugolin
- Portrait d'Ugolin
- Vue de l'acqueduc due Pise
- S. Mignato
- [...]

Lettre du ministère de l'Intérieur à Napoléon pour joindre le Rapport de Denon sur son voyage (1812-1), datée 1^{er} avril 1812.
ANP, AF/IV/1050, dr. 8.

Compte rendu de la mission de M. Denon en Italie et des mesures qui ont été prises pour disposer avantageusement d'un grand nombre d'objets d'arts provenant des Eglises et Couvens supprimés. On soumet ces mesures à l'approbation de Sa Majesté.

Paris, le 1^{er} avril 1812

Rapport à sa Majesté l'Empereur et Roy

Sire,

La suppression d'un assez grand nombre d'Eglises et de Couvens, en Italie, permettoit de disposer des Tableaux, des Statues, de tous les Objets d'Arts qui ornoient ces Edifices. Mais il falloit faire un choix éclairé dans cette immense quantité d'objets. Le Directeur Général de Votre Musée vient de parcourir, à cet effet, les Départemens audelà des Alpes.

Il avoit encore pour lui, dans son voyage, de dessiner les lieux qui ont été le Théâtre des Premiers Exploits de Votre Majesté, dans ces contrées.

Pendant les quatre mois qu'a duré sa Mission, M. le Directeur Général a examiné plus de quatre mille Tableaux, presque autant de statues ; et il a réuni de nombreux portefeuilles de dessins qui représentent des sites que Votre Majesté a rendu célèbres.

Dans un Mémoire que j'ai l'honneur de joindre à ce Rapport, les Opérations de M. Denon en Italie sont plus amplement détaillées. C'est un Extrait des Notes qu'il m'a remises à son retour. Il résulte de ces Notes que le Musée de votre Majesté sera enrichi de soixante quatorze Tableaux précieux, de six Statues, de trois Bas-reliefs ; que huit Colonnes d'un marbre rare paroissent dines d'être employées à Paris, dans quelques Palais de Votre Majesté.

J'ai pris des mesures pour que tous ces objets soient incessamment transportés à Paris.

Tel est le Compte que je devois à Votre Majesté des mesures que j'ai cru devoir prendre pour donner une destination avantageuse aux objets d'art dont les circonstances permettoient de disposer en Italie.

Je desire que votre Majesté les honore de son Approbation.

Je suis avec un profond respect,
Sire,
De votre Majesté Impériale et Royale,
Le très obéissant, très dévoué, et très fidèle serviteur et sujet,
Montalivet

6 janvier 1812, Paris (1812-2)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au ministre de l'Intérieur

Correspondance de Denon, N. 2249.

A Son Excellence le ministre de l'Intérieur.

Monseigneur,

J'ai l'honneur de mettre sous les yeux de Votre Excellence le résultat de mes observations sur les tableaux provenant des couvents supprimés des départements de Montenotte, de Gênes, des Apennins, de la Méditerranée, de l'Arno et du Taro que, d'après vos ordres, j'ai examinés pendant le voyage que je viens de faire en Italie. J'y ai joint de même celles que j'ai faites d'après l'invitation de M. Daru, intendant de la Couronne à Rome, sur ceux des couvents supprimés du département

du Trasimène qui, par décret de Sa Majesté, ont été réservés pour la décoration des palais impériaux.

Si le musée Napoléon, Monseigneur, peut obtenir de Votre Excellence que les tableaux dont j'ai l'honneur de lui adresser l'état lui soient envoyés, il n'aura plus rien à désirer ; il se trouvera complété par cette partie historique de l'art qui lui manquait, et il devra à votre administration une collection éminemment intéressante de peintres de la Renaissance des arts en Italie commençant au Cimabue et finissant à Raphaël.

Il fallait, Monseigneur, une circonstance aussi particulière que celle de la suppression des couvents en Italie pour pouvoir former cette suite ; jamais avant cette époque on n'eût pu la faire et jamais, si l'on ne saisit cette occasion, on ne pourra, vu la rareté des peintres sur bois des premiers maîtres, la retrouver. Je prie donc Votre Excellence de peser dans sa sagesse cette observation, et l'invite à profiter de la circonstance favorable qui se présente pour procurer au musée Napoléon, déjà si magnifique, la seule branche de la peinture qui lui manque et que les étrangers amateurs y cherchent vainement.

Sur plus de 4000 tableaux que j'ai scrupuleusement examinés, Votre Excellence verra que mon choix n'est tombé que sur les productions de 60 maîtres entièrement inconnus en France. C'est donc avec la plus grande réserve que j'ai opéré ; je n'ai indiqué qu'un tableau de chaque peintre, et deux au plus quand j'ai vu que je ne privais point les villes de la totalité des ouvrages de leurs artistes. J'ai déjà eu l'honneur d'adresser à Votre Excellence de Gênes et de Florence des aperçus sur mon travail, celui que je lui remets aujourd'hui en est le résumé complet. Je m'estimerai heureux si Votre Excellence daigne y reconnaître mon zèle et mon empressement à seconder ses intentions.

J'attendrai, Monseigneur, que vous ayez eu la bonté de me faire connaître votre décision sur mon travail pour indiquer à Votre Excellence les moyens d'exécution relatifs à l'encaissement et au transport de ces tableaux ; j'évalue par approximation qu'une somme de 15 à 20 mille francs sera nécessaire, parce que la presque totalité de ces peintures est sur bois, et qu'elles sont disséminées dans plusieurs villes, ce qui nécessitera un plus grand nombre de caisses.

J'ai l'honneur de renvoyer à Votre Excellence les divers états de tableaux qu'elle a eu la bonté de m'envoyer à Gênes ; j'ai accompagné ces états de notes qui pourront éclairer Votre Excellence sur la destination à donner à ces tableaux.

6 janvier 1812, Paris (1812-3)

Liste des tableaux de la primitive école italienne, de
Dominique-Vivant Denon à l'empereur Napoléon Ier
Correspondance de Denon, AN. 93.

Tableaux des peintres de la primitive école italienne, marqués par le directeur général du musée Napoléon dans les couvents supprimés des départements de Montenotte, de Gênes, des Apennins, de la Méditerranée, de l'Arno, du Trasimène, du Taro, lesquels sont absolument nécessaires pour compléter cette sublime collection en y ajoutant la partie historique de l'art qui y manque. [...]

A Pise, département de la Méditerranée

En dépôt dans une chapelle du Campo Santo
Saint François recevant les stigmates par le Giotto.
Tableau authentique de ce peintre primitif. Il est signé.

Idem

La Vierge et des anges par le Cimabue, le plus ancien de tous les peintres italiens.

Ce tableau fait par le Cimabue pour l'église de San Francesco de Pise dans le milieu du 13e siècle est assez bien conservé. Lors de la suppression de ce couvent, il fut inventorié pour être vendu la somme de cinq francs. Ce fut M. Lazineo, conservateur du Campo Santo, qui le fit réclamer par les autorités.

Idem

La Vierge, sainte Anne et Jésus par le Benozzo.

Tableau très rare d'un peintre dont les fresques admirables sont un des plus précieux monuments du Campo Santo.

Si, à la place du tableau indiqué, on pouvoit avoir un petit tableau du même artiste placé à l'un des piliers du dôme, ce choix seroit préférable et l'on auroit à Paris une juste idée du talent de ce grand peintre.

VOLUME I. LES SAISIES D'ŒUVRES D'ART EN TOSCANE

Idem

La Vierge et 4 saints par Taddeo Bartoli.

Production estimable d'un peintre très peu connu, et qu'on ne retrouvera peut-être jamais si l'on perd cette occasion de se le procurer.

En dépôt dans une chapelle du Campo Santo

La Vierge, Jésus et des anges par Trasini de Pise.

Tableau curieux pour l'histoire de l'art. Pise possède quelques autres ouvrages de ce peintre.

Idem

Idem

Saint Benoist par Andrea del Castello

Tableau très rare.

Idem

Idem

La Mort d'un saint par Orgagna

Tableau de la plus grande curiosité d'un peintre dont les fresques sublimes décorent le Campo Santo, le couvent de Saint-François à Assise et une chapelle de Sainte-Marie-Majeure à Florence.

Idem

Idem

Le Couronnement de la Vierge par Machiavelli.

Ce tableau a quelque ressemblance avec ceux du Gherlandaio. Ce seroit un maître de plus à joindre à la série des premiers peintres.

Idem

Idem

La Vierge et l'Enfant Jésus par Giovanni Pisani.

Bas-relief en marbre de l'artiste célèbre qui a bâti le superbe Campo Santo de Pise.

Paris, le 6 janvier 1812.

Denon

8 janvier 1812, Paris (1812-4)
Lettre du chef de la Deuxième Division du ministère de
l'Intérieur à Dominique-Vivant Denon
ANP, 20144790/1.

Monsieur,

J'ai reçu les papiers que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser pour être joints à ceux que vous avez envoyés hier à son Excellence avec votre rapport sur les tableaux provenant des couvents supprimés des Départements d'Italie.

Agréé, je vous prie, l'assurance de ma parfaite considération.

28 janvier 1812, Paris (1812-5)
Lettre de Dominique-Vivant Denon au ministre de
l'Intérieur
ANP, F/21/571. Correspondance de Denon, N. 2284.

A Son Excellence le ministre de l'Intérieur.

Monseigneur,

Vous m'avez fait l'honneur de me demander d'indiquer à Votre Excellence ce qu'elle pourrait donner à la ville de Pise en indemnité des tableaux que j'ai marqués pour être apportés à Paris.

J'ai l'honneur de la prévenir que ces tableaux, bien que précieux pour le musée Napoléon, sont peu connus, et la prie de considérer que les habitans y attachent peu de prix.

Je pense que ce qu'on pourroit donner de plus convenable à cette ville seroient quelques beaux plâtres moulés d'après l'antique pour son Lycée, car lui envoyer des tableaux qui seroient moins beaux que les richesses qu'elle possède au Dôme et dans toutes les églises la flatterait peu et ne seroit pour elle d'aucun avantage.

J'ai donc l'honneur de proposer à Votre Excellence de lui donner les plâtres de la Diane, de l'Apollon, du Gladiateur et du Silène, qui coûtent la somme de 950 F. J'évalue les caisses et l'emballage à 250 F, ce qui forme un total de 1 200 F.

Si Votre Excellence daigne approuver cette proposition, et qu'elle veuille m'autoriser à faire cet envoi, je pourrais en remettre les caisses à M. Henreaux, qui les feroit descendre jusqu'à Arles, et qui delà, les feroit charger sur les bâtiments en retour pour Carrare, en sorte que les frais de transport seroient presque nuls.

Réponse du ministre de l'Intérieur [en marge] :

Ceci est fort bien. Il ne s'agit que de savoir sur quels fonds cette dépense se fera. Il me paraît convenable que ce soit sur ceux du Musée Napoléon puisque il s'agit de l'enrichir. Cette question est la même pour tous les objets à faire venir d'après le dernier voyage de Denon.

28 janvier 1812, Paris (1812-6)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au ministre de l'Intérieur

Correspondance de Denon, N. 2285.

A Son Excellence le ministre de l'Intérieur.

Monseigneur,

Permettez-moi d'appeler votre attention sur M. Lazinio, graveur très distingué, qui habite la ville de Pise et qui vient de graver au trait avec beaucoup de soins les belles peintures des 13e et 14e siècles qui décorent le Campo Santo. Nommé par la reine d'Étrurie conservateur de cet édifice, il a non seulement préservé de la destruction ce beau monument, mais il en forme un beau musée en plaçant au pourtour et avec beaucoup d'ordre des inscriptions antiques des tombeaux et autres monumens qui se trouvaient disséminés dans Pise, et qui, exposés depuis nombre de siècles à l'air, se détruisaient ; en sorte qu'outre l'intérêt qu'inspire le Campo Santo par son architecture et ses peintures, les voyageurs y trouvent de plus de précieuses antiquités, et les

habitans des inscriptions curieuses et honorables pour cette ville. Tant que la reine a régné en Toscane, M. Lazinio a éprouvé peu de contrariété de la part de la fabrique du Dôme, dont les chanoines par les fondations des Pisano doivent desservir et entretenir les bâtimens du Campo Santo. Il n'en est pas de même aujourd'hui ; ce digne artiste vient d'être privé du logement qui lui avait été donné, on lui refuse même de lui payer les légères dépenses qu'il a pu faire pour le placement et même pour entretenir les monumens.

Je ne puis entrer, Monseigneur, dans tous les détails des tracasseries qu'on lui fait éprouver ; la cause en est si misérable qu'elle couvrirait de honte la fabrique. Je prierai seulement Votre Excellence de reconnaître les services rendus par M. Lazinio, et comme conservateur du Campo Santo, et comme graveur des belles peintures qui le décorent. Cet ouvrage est recommandable par l'extrême exactitude avec laquelle l'artiste a rendu la naïve simplicité des premiers maîtres et par son étendue, qui a demandé plus de dix années d'un travail assidu.

Je laisse à la justice de Votre Excellence à fixer le montant de la gratification ou indemnité à accorder à M. Lazinio, et j'ose la prévenir que jamais faveur n'aura été ni mieux accordée ni mieux méritée.

Non datée [probablement entre fin janvier et début février 1812] (1812-7)

Note pour Son Excellence le ministre de l'Intérieur [par Dominique-Vivant Denon]

ANP, 20144790/1.

Le Directeur sous ses excuses n'a pu trouver aucune production du célèbre Raggi de Sienne dit le Sodoma qui fut disponible. Ce maître admirable manque donc encore au Musée Napoléon. La ville de Pise en possède deux : l'un au Dome rep[résent]ant le Sacrifice d'Abraham, l'autre à la Spina sur le Loungarno rep[résent]ant la Mise au Tombeau. Le premier des tableaux est une des merveilles de la peinture et digne [?] des chefs d'œuvre du Musée Napoléon. Ne pourroit on pas, ainsi que de tous tems les Grands Ducs de Toscane l'ont fait, [...] remplacer ce magnifique ouvrage pour une belle copie que Son Excellence en feroit faire par un des plus habiles pensionnaires de l'art de France [?] Rome ?

Le Directeur a l'honneur de soumettre cette proposition à son Excellence, persuadé qu'en en informant le Préfet de la Méditerranée cet échange pourroit se faire sans de grandes oppositions de la part des chanoines et a l'honneur d'observer de plus que ce serait une légère perte pour cette église qui possède de plus des tableaux d'Andrea dal Sarto, quatre du Beccafumi et une grande quantité d'autres des plus grands maîtres de l'Italie.

Non datée [probablement entre fin janvier et début février 1812] (1812-8)

Note pour le ministre de l'Intérieur [par Dominique-Vivant Denon]

ANP, 20144790/1.

Le Directeur a eu l'honneur d'adresser son examen de [?] sur les tableaux supprimés des dép[ar]tements de Montenotte, de Genes, des Appennins, de la Méditerranée, de l'Arno, du Trasimène et du Taro, qui peuvent convenir au Musée Napoléon.

[...]

Pise

Son Excellence pour les tableaux [?] à Pise, pourroit écrire à M. le Préfet de la Méditerranée de charger M. Lasinio, graveur et Conservateur du Campo Santo, de les faire encaisser et les tenir [?] à la disposition de Mr. Henraux.

S'il est [?] de remplacer pour un autre [?] le prédit tableau du Benozzo qui est à l'un des piliers du Dôme de Pise et de prendre pour le Musée on procurera à cet établissement un délicieux ouvrage du plus habile peintre du 14^{ème} siècle dont Pise possède des fresques admirables dans le Campo Santo.

[...]

4 février 1812, Paris (1812-9)

Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet du département de la Méditerranée

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

ANP, F/21/571.

Paris, le 4 février 1812

Le Ministre lui désigne les tableaux du Dépôt de Pise qui doivent être transportés à Paris pour le Musée Napoléon ; et lui fait connaître qu'il accorde à cette ville, pour son Lycée, quatre plâtres du Musée des antiques de Paris.

Monsieur le Préfet,

M. Denon, Directeur Général des Musées, m'a fait connaître que dans le nombre des tableaux qui existent à Pise, dans une chapelle du Campo Santo, il s'en trouve quelques uns qu'il serait bien intéressant de procurer au Musée Napoléon, savoir :

1° Tableau représentant la Vierge et des anges, par Cimabué ;

2° Tableau représentant Saint François recevant les stigmates, par le Giotto ;

3° Tableau représentant la Vierge, St Anne et Jésus par le Benozzo ; M. Denon désirerait bien qu'il fut possible d'envoyer au lieu de ce dernier ouvrage, un autre petit tableau du même maître qui est à l'un des piliers du Dome de Pise.

4° Tableau représentant la Vierge et quatre Saints par Taddeo Bartoli ;

5° Tableau représentant la Vierge, Jésus et des Anges par Trasini de Pise ;

6° Tableau représentant St Benoit par Andrea del Castagno.

7° Tableau représentant la Mort d'un Saint par Orgagna.

8° Tableau représentant le Couronnement de la Vierge, par Machiavelli ;

9° Un bas-relief en marbre représentant la Vierge et l'Enfant Jésus, par Giovanni Pisano

J'ai décidé, M. le Préfet, que ces huit tableaux et ce Bas-relief seraient transportés à Paris. Je vous invite à charger M. Lasinio, Graveur et Conservateur du Campo Santo, à les faire encaisser avec beaucoup de soin. Vous voudrez bien aussi tenir les caisses à la disposition de M. Henraux, agent du Gouvernement pour l'extraction des marbres de Carrara, à qui j'ai commis le soin de les expédier pour Paris. J'ai en outre chargé cet agent d'acquitter les frais de l'encaissement.

Quoique les tableaux qui sont réunis dans la Chapelle du Campo Santo proviennent en grande partie des églises et couvents supprimés, et qu'ils soient par conséquent à la disposition du Gouvernement, mon intention cependant est de dédommager la ville de Pise de la privation de ceux qui sont demandés pour le Musée Napoléon. M. Denon est autorisé à vous expédier pour le Lycée de cette ville un plâtre de la Diane, de l'Apollon, du Gladiateur et du Silène qui sont au Musée des Antiques de Paris. Vous serez informés ultérieurement du départ de ces plâtres.

15 février 1812, Paris (1812-10)

Lettre du ministre de l'Intérieur à Dominique-Vivant Denon
ANP, F/21/571

Vous m'avez exposé, M.r le D.eur, que la ville de Pise possède dans l'une de ses Eglises, deux tableaux du célèbre Raggi de Sienne dit le Sodoma, et qu'il serait bien intéressant de procurer au Musée Napoléon celui de ce tableaux, qui représente le Sacrifice d'abraham.

Vous me proposez en conséquence de faire venir cet ouvrage, et de le remplacer par une belle copie que l'on peut faire exécuter par l'un des plus habiles pensionnaires de l'École Imp[éri]ale des beaux-arts à Rome. Vous m'exposez en outre que cette mesure de faire remplacer des tableaux précieux par de belles copies, a souvent été employée par les grands Ducs de Toscane.

Je vous préviens, M.r le D.eur, que votre prop[ositi]on m'ayant paru très admissible, j'y ai volontiers [?].

Je vous prie donc de vouloir bien m'indiquer quel est l'artiste au quel on peut confier l'exécution de la copie du Tableau dont il s'agit.

Je vous prie aussi de me faire connaître quel prix il vous paraît convenable d'allouer pour ce travail et sur quels fonds vous nous proposez de l'imposer.

19 février 1812, Florence (1812-11)

Lettre de Giovanni degli Alessandri au maire de Pise

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Signore,

In conseguenza del veneratissimo sovrano ordine comunicato da S. E. il Ministro dell'Interno con sua lettera del 12 gennajo 1811 ai tre signori Prefetti della Toscana, mi fu prescritto, come Presidente di quest'Accademia delle Belle Arti, d'incaricarmi della scelta e conservazione dei più preziosi monumenti di scienze ed arti che si fossero trovati nelle chiese, nei conventi e monasteri soppressi dei tre dipartimenti della Toscana, e di dover render conto di ogni oggetto raccolto, con sottoporre alla Suprema approvazione la proporzione del loro destino.

Essendo ora io richiesto di sollecitare tale operazione, mi si rende necessario formare per cotesta città, nel Campo-Santo in specie, e nel Dipartimento del Mediterraneo una deputazione, che s'incarichi in mia vece delle incombenze prescritte nel precitato ordine, di cui le compiego copia, perché Ella si compiaccia comunicarla ai SSri Deputati che saranno i seguenti:

- 1° Sig.e Tommaso Poschi aggiunto di lei Sig.e Maire
- 2° Sig.e Giorgio Viani
- 3° Sig.e Avvocato Gaetano Mecherini
- 4° Sig.e Abate Sebastiano Ciampi professore di lettere greche nell'Imp Accademia pisana
- 5° Sig.e Dr Giovanni Rosini prof.e di eloquenza in d[ett]a Accademia
- 6° Sig.e Avvocato Giovanni Battista Fanucci
- 7° Sig.e Giorgio Santi professore Ispettore dell'Imp Accademia pisana

8° Sig.e Abate Ranieri Zucchelli cappellano del Duomo di Pisa
9° Sig.e Carlo Lasinio prof.re di intaglio in rame, conservatore del
Campo-Santo di Pisa
10° Sig.e Michele Van-Lint scultore

Converrà che questi S.ri Deputati siano invitati da lei Signore a formare un ragguaglio dimostrativo da sottoporsi da me all'E. S., da cui resulti quali dei Monumenti di scienze e di arti di conservazione si trovassero nelle chiese, nei conventi e monasteri all'epoca della loro soppressione in tutto il Dipartimento predetto, ove siano provvisoriamente depositati, e se abbisogni assegnar loro più opportuno luogo affinché, e riuniti si conservino, e siano altrui d'istruzione.

L'impegno che avrà Ella, o Signore, e quei che ho deputato per assicurare la conservazione dei più preziosi monumenti di cotesto dipartimento, e massimamente quelli di codesta antichissima ed illustre città mi dispensa dal rammentar loro lo zelo, con cui agir conviene in così interessante oggetto.

20 février 1812, Livourne (1812-12)

Lettre du préfet du département de la Méditerranée au
ministre de l'Intérieur

ANP, F/21/571.

Monseigneur,

J'ai reçu la lettre que Votre Excellence m'a fait l'honneur de m'écrire le 4 de ce mois, par la quelle elle me prévient quelle a décidé que huit tableaux et un bas-relief existants dans une chapelle du Campo-Santo à Pise serait envoyés à Paris pour être déposés au Musée Napoléon, et que pour dédommager la ville de Pise de la privation de ces tableaux, elle a autorisé M. Denon a m'expédier pour le Lycée de la ville de Pise quatre plâtres qui sont au Musée des Antiques de Paris.

J'ai pris les dispositions nécessaires pour assurer l'exécution de cette décision.

20 février 1812, Livourne (1812-13)

Lettre du préfet du département de la Méditerranée à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

J'ai l'honneur, Monsieur, de vous transmettre ci joint la copie conforme d'une lettre qui m'a été adressée par S. E. le Ministre de l'Intérieur, par la quelle il demande l'envoy à Paris de divers tableaux existants dans une chapelle du Campo Santo de Pise.

Veillez je vous prie vous conformer exactement aux dispositions quelle prescrit.

Agréez l'assurance de ma considération.

Pour le Préfet en tournée,
le Secrétaire Général,
Henraux

24 février 1812, Florence (1812-14)

Lettre du préfet du département de l'Arno au ministre de l'Intérieur

ANP, F/21/571.

Monseigneur,

Conformément à la lettre que Votre Excellence m'a fait l'honneur de m'écrire le 4 du présent mois, j'ai invité M. Alessandri Président de l'Académie des beaux-arts, à faire encaisser, avec toute la précaution convenable les 9 tableaux que votre Excellence a désigné pour être transportés à Paris et placés au Musée Napoléon, et à en faire l'expédition par la voie qui lui paraîtra présenter le plus de moyens de conservation.

J'ai en même temps rappelé à M. Alessandri la promesse qu'il a fait à M. Denon de procurer au Musée, un bon tableau de chacun des maitres

florentins qui manquent à la collection Impériale : il m'a donné l'assurance par sa lettre que j'ai reçue le 22 de ce mois qu'il remplirait les ordres de votre Excellence avec toute l'exactitude et la célérité possible.

24 février 1812, Pise (1812-15)

Lettre de Carlo Lasinio à Dominique-Vivant Denon
ANP, 20150044/53, dr. 1, «4 lettres de Lasinio,
conservateur du Campo Santo de Pise, à Denon, au
sujet des envois de Pise (en italien)».

Eccellenza,

Ho ricevuto l'ordine dal Sig. Prefetto del Mediterraneo di spedire a Parigi per ordine di S. Eccellenza il Ministro dell'Interno diversi quadri ed un Bassorilievo da me raccolti, e custoditi nel Campo Santo. Nel tempo che mi faccio un dovere d'uniformarmi agli Ordini Superiori mi prendo la libertà di rivolgermi a Vostra Eccellenza per supplicarla a non ricusare di assistermi nelle mie veramente critiche circostanze. Fin'ora qui sono stato inquietato e deriso perché mi davo pensiero di raccogliere quei Monumenti che altrimenti sarebbero periti, e mi si biasimava come un pazzo che raunava tutte le anticaglie degne del fuoco. Ora poi che ho ricevuto quest'Ordine della spedizione d'alcuni dei pezzi da me raccolti, sono perseguitato e calunniato d'aver io dato luogo a questa domanda; giacchè, dicono, se non avessi raccolto e messo in vista tutto ciò che stava disperso non sarebbesi pensato a far la scelta degli oggetti richiesti. Così mi vedo la vittima della ignoranza, e della malignità senza trovare chi mi difenda, e chi mi assista. Mi raccomando dunque all'E. Vostra che si degni di darmi ajuto in qualche modo perché diversamente mi vedo al momento di perire vittima dell'angustie e della persecuzione. Mentre pieno di rispetto mi confermo

Di Vostra Eccellenza
Devotissimo Servitore
Carlo Lasinio

25 février 1812 (1812-16)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au ministre de
l'Intérieur

ANP, F/21/571.

Correspondance de Denon, N. 2334.

Monseigneur,

En me mandant que Votre Excellence approuve la proposition que j'ai eu l'honneur de lui faire de remplacer par une belle copie exécutée par l'un des pensionnaires de l'école de France à Rome le tableau précieux de Raggi dit le Sodoma, représentant le sacrifice d'Abraham, qui est dans une des églises de Pise, vous m'invitez à vous indiquer l'artiste qui pourrait être chargé de cet ouvrage, de vous faire connaître le prix qu'il serait convenable d'allouer pour ce travail, et sur quel fonds je me propose de l'imputer.

J'ai toujours pensé, Monseigneur, que pour l'exécution de cette copie on pourrait réduire d'une année le tems de la pension d'un des pensionnaires peintres à Rome, et l'obliger à venir la passer à Pise pour s'occuper de ce travail; la vue des admirables peintures du Campo Santo serait tout aussi favorable à ses progrès que celles de Rome. Le montant en argent de sa nourriture à la pension et l'indemnité qui lui est accordée annuellement suffiraient à son entretien pendant le séjour qu'il ferait à Pise et, s'il y avait lieu à une gratification, elle ne pourrait être que très modérée.

Quant au choix, je crois, Monseigneur, qu'on peut charger M. le directeur de l'école de France de ce soin, en l'invitant à prévenir l'élève qu'il désignera qu'il faut que cette copie soit exactement conforme et de même proportion que l'original.

J'aurais pu, Monseigneur, payer précédemment ce travail sur les produits intérieurs de l'établissement, mais un décret de Sa Majesté m'oblige de verser au trésor de la Couronne une somme de 82 420 F que j'avais en caisse, en sorte que je suis obligé d'avoir recours à Votre Excellence pour procurer au musée Napoléon un des plus beaux tableaux de l'école siennoise que j'aie vus, et qui pourra être cité au nombre des plus précieux de cette célèbre collection.

27 février 1812, Florence (1812-17)

Lettre de Giovan Cosimo Berti à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Pregiatiss. Signore,

Il Signor Presidente degli Alessandri che le fà tanti distinti ossequi, ritrovandosi occupatissimo, nè volendoli trattenere il riscontro della sua lettera direttali ne 22 corrente, mi incarica significarle di non avere avuto alcun avviso dal Sig. Prefetto del Dipartimento del Mediterraneo di dover fare la spedizione, al Museo Napoleone di Parigi, degl'8 quadri e del Bassorilievo di cui Ella gli hà dato ragguaglio, che però non è in stato di dargli alcuna soluzione.

Codesto Sig. Maire è stato pregato dal detto Sig. Presidente di riunire una Deputazione, così per occuparli, in di lui veci, nel rintracciare le opere di scienze, e di arti pregevoli che esistevano nelle Chiese, conventi, e monasteri soppressi, farne un catalogo della loro provenienza, del soggetto, dell'autore, della misura con indicare il destino datoli, o da darseli, e proporre il luogo per depositarsi i libri, cartapecore, oggetti da Museo d'Antiquaria, Quadri pitturati, Sculture, Iscrizioni, Depositi, ecc, ed Ella è uno dei Deputati, nominati come Professore, cognisissimo di simili oggetti. Ecco venuto il caso di dover raccogliere, in contiguità del Camposanto questa collezione, che formerà un nuovo richiamo di ammirazione e d'[?] in codesta insigne città che tanti pregi racchiude. Suppongo che le stanze, belle assai, dell'Opera contigue al Camposanto saranno designate a queste gallerie che affidate al suo zelo e cognizione, le renderà un oggetto interessantissimo.

5 mars 1812, Paris (1812-18)

Lettre du ministre de l'Intérieur à Dominique-Vivant Denon

ANP, 20144790/17, dr. «Tableaux venant d'Italie».

ANP, F/21/571.

Je vous prévien, Monsieur le Directeur, que j'ai approuvé les propositions contenues dans la lettre que vous m'avez écrite au sujet du tableau du Sodoma représentant le sacrifice d'Abraham, qui se trouve dans l'une des églises de Pise.

J'ai en conséquence chargé M.r Lethiers de faire choix de celui des pensionnaires de l'École de Rome qui lui paraîtra pouvoir exécuter avec le plus de perfection une copie de cette belle production du Sodoma. Lorsque l'Artiste aura terminé son travail, je donnerai des ordres pour que le tableau original soit expédié pour Paris avec beaucoup de soin.

5 mars 1812, Paris (1812-19)

Lettre du ministre de l'Intérieur au directeur de l'Académie de France à Rome

ANP F/21/571.

J'ai décidé, M. que l'on ferait transporter à Paris, pour le Musée Napoléon, un tableau précieux de Raggi de Sienne dit le Sodoma, représentant le Sacrifice d'Abraham, qui se trouve placé dans l'une des Eglises de Pise. Mais j'ai en même tems pensé qu'il était convenable de remplacer ce tableau par une belle copie ; M.r Denon m'a assuré que cet ouvrage pouvait être très bien exécuté par un des pensionnaires de l'établis[sement] confié à vos soins.

En conséquence, je vous charge, M.r, de faire choix, pour cet ouvrage, du pensionnaire qui par son grand talent vous paraîtra en état de l'exécuter avec le plus de perfection. Vous aurez soin de lui recommander que cette copie soit également conforme à l'original et de la même proportion. Pendant tout le temps que cet artiste sera à Pise, Cav. Denon

pense qu'une année est plus que suffisante pour faire ce travail et vous lui ferez payer le montant en argent de sa nourriture [?]. Après que cet ouvrage sera terminé, [?].

J'ai informé de la décision dont il s'agit M.r le Préfet de la Méditerranée, et l'ai invité au même tems à prendre des mesures pour qu'il soit donné à l'artiste toutes les facilités nécessaires pour l'exécution de son travail.

5 mars 1812, Paris (1812-20)

Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet du département de la Méditerranée
ANP, F/21/571.

M. le Préfet,

Le 4 février dernier, je vous ai désigné plusieurs tableaux existant à Pise que, sur la proposition de M.r Denon, j'ai accordés au Musée Napoléon.

Le D.eur m'a exposé depuis, que ce Musée ne possédant aucune production du célèbre Raggi de Sienne dit le Sodoma, il serait également très intéressant de lui procurer un tableau de ce maître, représentant le Sacrifice d'Abraham, qui est placé dans le Dôme à Pise.

J'ai acquiescé d'autant plus volontiers à cette proposition, que la ville de Pise possède encore un autre tableau du Sodoma.

Mais, quoi qu'il en soit, il ne m'a pas moins paru convenable de [?], ainsi que tous les Grands Ducs de Toscane l'ont fait pour d'autres tableaux qui ornent maintenant le Palais Pitti et la galerie de Florence, que le tableau du Sacrifice d'Abraham par le Sodoma, serait remplacé par une belle copie. En conséquent j'ai chargé Mr. Lethiere, D.eur de l'École Imp[éri]ale des beaux-arts à Rome, d'envoyer un peintre français, à Pise, pour exécuter cette copie. Vous voudrez bien, M.r le Préfet, prendre des mesures pour qu'il soit donné à l'artiste toutes les facilités nécessaires pour l'exécution de son travail.

10 mars 1812, Paris (1812-21)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au ministre de
l'Intérieur

Correspondance de Denon, N. 2357.

Monseigneur,

J'ai l'honneur de mettre sous vos yeux copie d'une lettre du maire de la ville de Pise qui m'invite à être auprès de Votre Excellence son médiateur pour obtenir la révocation de l'ordre que Son Excellence le ministre des Cultes vient de donner à cette commune de confier l'administration des travaux du Dôme au chapitre de la cathédrale.

Le motif de cette réclamation et son importance m'engagent, Monseigneur, à supplier instamment Votre Excellence de la prendre en grande considération ; l'intérêt des arts et la gloire de la ville de Pise, une des plus intéressantes cités de l'Italie, sont attachés à l'empêchement de l'exécution de l'ordre donné par Son Excellence le ministre des Cultes. En effet, si l'administration ecclésiastique dispose des fonds destinés aux réparations monumentales, elle prélèvera d'abord les frais du culte, subviendra peut-être aux besoins des ministres indigents, les aumônes absorberont les sommes qui n'étaient point réservées à cet usage, et il ne se trouvera plus rien pour l'entretien des monumens, objet principal de leur destination.

Je joins à cette lettre, Monseigneur, une vue du Campo Santo d'où l'on aperçoit les superbes édifices de la ville de Pise ; ces monumens par leur magnificence et leur rareté sont l'honneur des arts et le plus noble patrimoine de cette ville. Les habitans ont le premier intérêt à leur conservation ; personne mieux que leurs magistrats n'est pénétré du sentiment de leur importance, c'est donc en leurs mains seulement que doit être remis le dépôt sacré de leur entretien. C'est ici surtout que le zèle est excité par l'intérêt personnel qui se confond avec l'amour de la patrie, tandis que de l'autre part on ne voit que des administrateurs temporaires et égoïstes qui, ne tenant point à la cité par les liens de la famille, sépareront toujours leur intérêt de celui des citoyens et, ne voyant dans ces pompeux édifices que

des temples à desservir, s'embar[r]asseront fort peu de la postérité et vivront aux dépens de ces monumens qui selon le calcul de leur cupidité subsisteront toujours assez longtems s'ils parviennent à leur survivre.

Ces considérations, Monseigneur, sont d'une telle évidence que je n'hésite pas à affirmer que je regarde la mesure adoptée pour Son Excellence le ministre des Cultes comme devant amener la ruine infaillible de ces monumens et à vous renouveler mes plus vives instances pour la faire révoquer.

10 mars 1812, Paris (1812-22)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au ministre de l'Intérieur

Correspondance de Denon, N. 2359.

Monseigneur,

J'ai eu l'honneur d'appeler l'attention de Votre Excellence sur les vexations auxquelles le sieur Lazinio, graveur, est en butte de la part du chapitre du dôme de Pise. Je m'empresse de mettre aujourd'hui sous ses yeux une lettre que je reçois de cet artiste, où il m'annonce que le préfet de la Méditerranée l'a chargé de votre part de faire encaisser les tableaux rassemblés par lui et placés dans une pièce non publique du Campo Santo pour les envoyer à Paris.

Ce brave homme, aux soins duquel la ville de Pise doit le bel ordre actuel des peintures du Campo Santo, qui vient de les graver avec tant de succès et qui par cela même a tant de droits à la reconnaissance des Pisans par le bien que la publication de ces planches va faire à cette ville en excitant la curiosité des voyageurs, qui a réuni une partie des tableaux que j'ai désignés pour le musée contre le vœu des administrateurs du domaine, qui l'accusaient de ne ramasser que des antiquailles et qui les avaient inventoriées au plus vil prix, se trouve aujourd'hui même persécuté pour les avoir sauvés sous prétexte que, s'ils n'avaient pas été en vue, on n'eût jamais eu l'idée d'en faire le choix.

J'appelle, Monseigneur, toute votre sollicitude en sa faveur ; je prie Votre Excellence de lui écrire le plus promptement possible une lettre de satisfaction sur ses travaux comme artiste, sur son zèle comme conservateur, de lui faire restituer par le chapitre le logement qui lui avait été donné par ordre de la reine d'Étrurie, et dont il a été cruellement privé, de faire enfin pour cet homme recommandable sous tant de rapports tout ce que la justice et la bonté de Votre Excellence me permettent d'attendre d'elle.

14 mars 1812, Paris (1812-23)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au maire de la ville de Pise

Correspondance de Denon, N. 2367.

J'ai reçu, Monsieur, la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 24 février, je l'ai de suite présentée au ministre de l'Intérieur, et je l'ai accompagnée d'observations qui ont été appréciées par Son Excellence.

Il serait nécessaire, Monsieur, que vous fassiez écrire par M. le préfet de la Méditerranée pour appuyer la demande de la ville de Pise ; elle est trop fondée et trop importante pour qu'il ne s'empresse de lui faire rendre l'administration qu'elle sollicite. Je suis persuadé qu'il s'empressera de le faire, et que, son opinion venant à l'appui de mes observations et des vôtres, Son Excellence ne sollicite vivement le rapport de la décision qui a été prise à ce sujet.

Je saisis, Monsieur le Maire, cette occasion pour vous recommander M. Lazinio, et vous prie de l'entourer de toute votre protection pour le mettre à l'abri des tracasseries auxquelles il est en butte pour avoir fait son devoir. Je vous serai infiniment obligé de ce soin et vous en présente d'avance mes remerciemens.

14 mars 1812, Paris (1812-24)

Lettre de Dominique-Vivant Denon à Carlo Lasinio

Correspondance de Denon, N. 2368.

A M. Lasinio, graveur, conservateur du Campo Santo à Pise.

J'ai reçu, Monsieur, la lettre que vous m'avez fait l'amitié de m'écrire le 24 février dernier ; j'en ai remis de suite une copie à Son Excellence le ministre de l'Intérieur, qui m'a promis qu'il allait vous écrire pour vous témoigner sa satisfaction sur l'ouvrage que vous venez de publier et sur le zèle que vous avez mis à réunir tant d'objets précieux dans le Campo Santo. Vous pouvez être persuadé, Monsieur, que j'ai fait connaître comme ils méritent de l'être les services que vous avez rendus, et que je ne perdrai pas de vue les occasions de les faire valoir auprès de l'autorité.

Son Excellence le ministre de l'Intérieur sur ma proposition vient d'ordonner qu'il serait envoyé à Pise plusieurs beaux plâtres moulés sur l'Antique pour son lycée, afin de l'indemniser des tableaux que j'ai demandés pour Paris.

Ce présent équivaldra à la cession que cette ville fait, et sera pour elle d'un plus grand intérêt que ces tableaux auxquels elle attachait si peu de prix.

17 mars 1812, Paris (1812-25)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au ministre de l'Intérieur

ANP, F/21/571. Correspondance de Denon, N. 2371.

Monseigneur,

Conformément à la demande que Votre Excellence a eu la bonté de me faire relativement au prix des plâtres à envoyer à la ville de Pise et au portrait de Sa Majesté à adresser à la ville de Gênes, j'ai l'honneur de

lui remettre d'abord un état pour le moulage et l'emballage des plâtres montant, déduction faite du bénéfice de la direction, à la somme de 590 F payable au sieur Getti. La caisse pour le portrait de Sa Majesté y compris l'emballage en toile grasse est estimée 300 F. Plus indemnité à M. Robert Lefèvre pour avoir refait la tête du portrait destiné à Gênes, ce tableau étant exécuté depuis 7 ans et Sa Majesté ayant acquis de l'embonpoint depuis cette époque, la somme de 300 F.

Ces diverses sommes réunies forment un total de 1 190 F, que je prie Votre Excellence de vouloir bien imputer sur le crédit affecté au transport des objets d'arts.

Je prie Votre Excellence de vouloir bien m'adresser l'autorisation de remettre ces objets à M. Henreaux pour qu'ils soient incessamment expédiés et adressés à leur destination.

Non datée [probablement entre la fin de mars et le début d'avril], Paris (1812-26)

Note de rappel au ministre de l'Intérieur

ANP, F/21/571.

Le Directeur général prend la liberté de rappeler à Son Excellence qu'elle a promis une autorisation pour envoyer à Pise les Plâtres qui sont accordés à cette ville, et à Gênes le portrait de S. M. l'Empereur. Il n'attend que cette pièce pour faire expédier ces objets.

Le Directeur général a parlé en cette affaire dans ses feuilles de travail du 10 et 17 mars.

(Son Excellence a écrit le 9 avril à M. Denon au sujet des objets designés dans cette note.)

27 mars 1812, Paris (1812-27)

Lettre du ministre de l'Intérieur à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Le ministre de l'Intérieur comte de l'Empire à Monsieur Lasinio
graveur

Témoignage de satisfaction.

M. Denon, Directeur général des Musées, m'a fait connaître, Monsieur, que c'est à vos soins et à votre amour pour les arts que l'on doit la conservation d'un grand nombre de monumens précieux qui étaient disséminés dans la ville de Pise, et dont vous avez formé un musée très intéressant. La Cid. Reine d'Étrurie trouve juste de vous nommer Conservateur de cet établissement.

M. Denon m'a aussi fait part que vous veniez de graver au trait et avec beaucoup de succès, les belles peintures du 13e et 14e siècles qui décorent le Campo Santo.

Votre conduite et votre zèle, Monsieur, sont infiniment louables, et je me plais à vous en exprimer toute ma satisfaction.

Cependant malgré les titres que vous avez acquis à l'estime de vos concitoyens, on ne cesse de vous faire éprouver, m'a-t-on assuré, beaucoup de contrariétés et de désagréments. On ajoute même que vous avez été privé, sans aucune raison, du logement dont vous jouissiez en qualité de Conservateur du Campo Santo.

Mon intention, Monsieur, étant que vous soyez traité avec plus d'égards et plus de justice, je viens d'écrire à M. Le Préfet du Département de la Méditerranée, afin qu'il donne les ordres nécessaires pour que vous n'ayez plus à vous plaindre d'aucune vexation.

J'ai l'honneur de vous saluer,
Montalivet.

9 avril 1812, Paris (1812-28)

Lettre du ministre de l'Intérieur à Dominique-Vivant Denon
ANP, F/21/571.

Vous m'avez remis, Mr. le D.eur, une note relative à l'envoi de plâtres que j'ai accordés à la ville de Pise, et du Portrait de S. M l'Empereur qui est destiné à remplacer dans la salle du Tribunal d'appel de la ville de Gênes un tableau du Capuccino, qui doit être placé au Musée Napoleon. Vous ajoutez que le prix des platres et les frais de leur encaissement s'eleveront à huit cent francs. Je [?] volontiers à faire la dépense de cette somme, mais mon intention est que le transport des objets dont il s'agit soit à la charge des villes.

Je vous prie donc, M.r le D.eur, de me faire connaitre, avant tout, quels seront à peu près les frais du transport des platres, afin que je demande au Prefet de la Mediterannée si la ville de Pise peut acquitter cette dépense.

Quant au Portrait de S. M. destiné a la ville de Gênes, vous pouvez l'expedier dès à present, attendu que le prix de son transport se vaut être très peu couteux, M.r le Prefet de Gênes pourra facilement le faire acquitter.

12 avril 1812, Pise (1812-29)

Lettre de Carlo Lasinio à Dominique-Vivant Denon
ANP, 20150044/53, dr. 1, «4 lettres de Lasinio,
conservateur du Campo Santo de Pise, à Denon, au
sujet des envois de Pise (en italien)».

Remercimens.

Non dubito di dovere a Lei la mia gratitudine, ed i miei ringraziamenti per la lettera veramente Onorevole che S. Ec. il Sig.e Ministro dell'Interno s'è degnato di scrivermi assicurandomi del suo patrocínio, e di più ordinando che mi sia restituita la Casa: Per altro intorno a ciò qui si sono opposti dicendo che io non l'ho mai avuta, e tacciandomi di bugiardo. Io non ho mai detto che

me la avesse data l'Opera, ma bensì che l'avevo a Firenze, con R. Rescritto quando ero Maestro d'Intaglio nell'Accademia, e poi mandato qua non mi fù data. Feci anco suplica a S. A. Impte Madama la Granduchessa che graciosamente l'accolse, ma codesti signori (al solito) mi fecero contro, e nula ebbi: spero per altro che ora ne vedrò l'efeto che da sei anni desidero, e che a Lei solo dovrò tutta la mia gratitudine.

Il Sig.e Professor Ciampi ha stampato le osservazioni all'opera del Morrone Pisa illustrata, e gli fanno gran guerra e vogliono stampargli contro una risposta che sarà facilmente piena di impertinenze, perché non possono avere ragioni, essendo troppo grossi, gli errori del Morrone. Ha preso anche la mia difesa e gli sono veramente obbligato.

Io lavoro con sommo genio all'Opera di Masaccio e spero [?] la bella sorte di incontrar il suo compatimento che [?] e che altro non chiedo, e supplicandola di perd[?] mi fò un onore di bacciarle le mani.

14 avril 1812, Paris (1812-30)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au ministre de l'Intérieur
ANP, F/21/571.

Monseigneur,

J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire relativement aux frais que coutera l'envoi des plâtres accordés par votre excellence à la ville de Pise. M.r Henraux chargé d'aller dans cette ville chercher les tableaux destinés au Musée Napoleon ce qui va faire remonter dans quelques jours les bateaux qui ont amener les [?] blocs de marbre, M.r Henraux dis-je consulté par moi a ce sujet, m'a répondu qu'il ne demanderait que des frais de transbordement qu'il évalue a 120 fr.

Quant au portrait de S. M. destiné à la ville de Gênes, il en porte le prix à 20 fr par quintal. et en supposant qu'avec la caisse, la bordure et l'emballage ce portrait peserait 750 il en résulterait que le Maire de Gênes aurait à payer la somme de 145 francs lequel n'est point une somme exagérée.

Je vous prie Monseigneur de m'autoriser à remettre ces caisses à M.r Henraux et de le charger de ce transport.

23 avril 1812, Paris (1812-31)

Lettre du ministre de l'Intérieur à Dominique-Vivant Denon
ANP, F/21/571.

J'ai reçu, M.r le D.eur, la lettre par la quelle vous m'informez que M.r Henraux me demande que ses frais de transbordement, qu'il evalue à 120 francs, pour le transport de plâtres que j'ai accordés à la ville de Pise. Vous me faites aussi connaitre que le transport du Portrait de S. M. destiné à la ville de Gênes, ne coutera que 145 francs.

Ces prix étant très modérés, je vous autorise, M.r le D.eur à remettre à Mr. Henraux les caisses qui renferment les objets dont il s'agit, pour qu'il en fasse opérer le transport.

25 avril 1812, Paris (1812-32)

Lettre du ministre de l'Intérieur à M. Henraux
ANP, F/21/571.

Je vous charge, M.r, de faire transporter a leur destination quatre plâtres que j'ai accordés à la ville de Pise, ainsi qu'un Portrait de S. M. l'Empereur qui est destiné à la ville de Gênes. M.r Denon vous remettra les caisses qui renferment ces objets. Le prix [?] transport vous sera payé quand MM. les Prefets de la Méditerranée et de Gênes, seraient la somme de cent vingt francs pour les plâtres, et vingt francs par quintal pour la caisse qui contient le portrait de S. M.

29 avril 1812, Paris (1812-33)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au maire de Pise
Correspondance de Denon, N. 2426.

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous prévenir que sur les observations que Son Excellence le ministre de l'Intérieur a faites à Son Excellence le ministre des Cultes relativement à l'administration des travaux du Dôme et autres monumens de la ville de Pise, ce dernier a écrit le 1^{er} avril à M. l'archevêque de cette ville de régler conjointement avec M. le préfet de la Méditer[r]année les sommes et les biens qu'il leur paraîtra convenable d'abandonner à la fabrique pour le service du culte, et de laisser l'excédent à la commune de Pise pour qu'elle l'employe à l'entretien des monumens.

Je vous invite, Monsieur le Maire, à voir en conséquence M. votre préfet, afin que cette affaire, à laquelle comme magistrat de la ville de Pise vous prenez intérêt, se termine au gré de vos désirs.

5 mai 1812, Pise (1812-34)

Lettre de l'operaio della Primaziale à Carlo Lasinio
AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Le rimetto la richiesta nota dei quadri appartenenti all'opera del Legato Zucchetti, quali a Lei furono consegnati da me con sua ricevuta per collocarsi e conservarsi nel nostro Camposanto. Bramerei, che i quadri ritornassero al suo posto e che fossero collocati nel luogo determinato.

Ella oltre ai quadri notati ha ancora in sua consegna undici tomi delle Vite dei più eccellenti pittori ed architetti scritte da M. Giorgio Vasari, pittore aretino. E più un tomo in quarto grande delle Vite de pittori greci antichi del già maestro della Valle, quali pure appartengono all'Eredità Lucella, Licedda, Sidda, e gratitudine nuova questi ritornassero al suo posto.

Che è quanto mi do il piacere di dirle in riscontro della Stimatissima Sua del di in corrente.

9 mai 1812, Paris (1812-35)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au ministre de l'Intérieur

ANP, F/21/571

Correspondance de Denon, N. 2440.

Monseigneur,

J'ai l'honneur de vous adresser un état de proposition de payement à faire à la direction du musée pour plâtres envoyés par ordre de Votre Excellence à la ville de Pise, et pour encaissement et emballage du portrait de Sa Majesté l'Empereur envoyé à la ville de Genes. Cet état appuyé des pièces justificatives monte à la somme de 1 029 F 25 c, que je prie Votre Excellence de faire ordonnancer au profit de M. Lavallée, secrétaire général du musée Napoléon, qui a fait l'avance des sommes portées audit état.

9 mai 1812, Paris (1812-36)

État de proposition de payement pour les plâtres à

envoyer en indemnité, signé par Dominique-Vivant Denon

ANP, F/21/571.

État de proposition de payement à la Direction du Musée pour plâtres envoyés par ordre de Son Excellence le Ministre de l'Intérieur à la ville de Pise, et pour encaissement et emballage de portrait de Sa Majesté l'Empereur envoyé à la ville de Gènes.

Au S.r Getti, pour les plâtres de l'Apollon du belvédère, de la Diane chasseresse, du Gladiateur Borghèse et du Silène – 430 F

Au S.r Poupinel, pour encaissement de ces quatre statues – 160 F

Au S.r Robert Lefevre, pour retouches faites au portrait de S. M. – 300 F

VOLUME I. LES SAISIES D'ŒUVRES D'ART EN TOSCANE

Au S.r Fosse, Econome du Musée, pour Caisse nécessaire au Portrait de Sa Majesté, faite par économie dans les ateliers de la Direction - 60 F 25 C

Au S.r Chenue, pour couverture en toile grasse et emballage (toile et paille) de la dite caisse – 70 F

Au S.r Fouque, pour papier collé dans la dite Caisse – 9 F

Total - 1,029 F 25 C

Vu et arrêté le présent Etat à la forme de Mille vingt francs, vingt cinq centimes payable à M.r Lavallée, secrétaire Général du Musée, qui en a fait l'avance.

16 mai 1812 (1812-37)

Note du chef de la Troisième Division au ministre de l'Intérieur

ANP, F/21/571.

Monseigneur,

M. Denon vous adresse des états de proposition de payemens à faire à la Direction du musée, savoir :

1° Tant pour le montage des plâtres que vous avez accordés à la ville de Pise, que pour leur encaissement, la somme de - 1029 F 25 C

2° pour le prix de l'encaissement et du transport des tableaux qui ont été expédiés de Savonne – 626 F 67 C.

1655 F 92 C

M Denon vous prie de vouloir bien ordonnancer es 1655 f 92 c au nom de M. Lavallée, secrétaire du Musée, qui a fait l'avance de cette somme.

Votre Excellence a décidé le 11 mars d[erni]er, qu'elle consentait à faire la dépense relative aux plâtres accordés à la ville de Pise ; (voir la note ci jointe No 51) mais comme elle ne s'est pas prononcée sur les frais du transport des tableaux recueillis en Italie par M Denon, je la prie de faire connaître si son intention est également de faire

acquitter sur les fonds de son Ministère, les dépenses du transport de ces tableaux, ce paiement pourrait être fait sur les fonds libres et sans emploi de 1811. au surplus, le Chef de la 4^e Division pourrait indiquer à Votre Excellence sur quel fond il convient de faire acquitter les dépenses dont il s'agit.

16 mai 1812, Paris (1812-38)

Lettre de Dominique-Vivant Denon à M. Henraux

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Le Chevalier Denon

Déclare remettre à Monsieur Henraux pour les faire expédier cinq caisses renfermant, l'un le portrait de sa Majesté l'Empereur d'estimé au Tribunal d'appel de la ville de Genes, et les quatre autres caisses des statues en plâtre moulées sur l'antique et rep[résent]ant l'Apollon du Belvedere, la Diane Chasseresse, le Gladiateur combattant et [?] l'enfant, les 9 statues destinées au Musée de la Ville de Pise.

Le Directeur Général du Musée Napoléon a délivré au S. Henraux la présente déclaration pour lui servir à obtenir le passavant des 9 caisses.

19 mai 1812, Paris (1812-39)

Lettre du ministre de l'Intérieur à Dominique-Vivant

Denon

ANP, F/21/571.

J'ai reçu, M.r Le D.eur, la lettre par la quelle vous demandez que je fasse payer à la Direction du Musée la so[mm]e de 1029 F 25 le prix du moulage des platres que j'ai accordés à la ville de Pise, ainsi que celle de 626 F 67 pour les frais de l'encaissement et du transport des tableaux expédiés de Savonne pour le Musée Napoléon.

Je vous previens, M, que j'ai ordonné le payement de la somme de 1029 F 25 pour les Depenses relatives aux platres accordés à la Commune de Pise. [?], quant aux frais de transport des tableaux que vous avez recueillis en Italie dans votre [?] voyage, je suis dans l'impossibilité de les faire acquitter, n'ayant dans mon budget aucun inedit sur le quel je puisse prendre cette Dépense. au surplus, vous jugerez, sans doute, Monsieur le D.eur, qu'il convenable que cette depense soit payée sur les fonds du Musée puisqu'elle a pour objet de procurer des Tableaux à cet Etablissement.

8 juin 1812, Pise (1812-40)

Lettre de Carlo Lasinio à Dominique-Vivant Denon (avec l'Inventaire du Camposanto).

ANP, F/17/1089.

Excellence,

Il y a 5 ans que S. M. la ci-des. Reine régente de Toscane, informée de l'engagement que j'avais pris de graver à différentes époques les peintures antiques qui ornent le Campo Santo daigna, de son propre mouvement, rendre en ma faveur le décret suivant,

« S. M. la Reine régente ordonne que Charles Lazinio Professeur de gravure de l'Academie Royale des Beaux Arts de Florence soit nommé Conservateur du Campo Santo de Pise avec un traitement annuel de 1260 livres. Le Traitement sus dit devra lui être payé du 1er juillet prochain et à l'avenir sur la caisse de la fabrique de cette cathédrale, à la charge par lui de veiller à l'entretien du dit monumens. Le 10 juin 1807 signé Marie Louise T.re V. Mugnai, T.a Luigi di Coiron. »

Muni d'un titre si encourageant, tous mes travaux n'eurent plus pour objet que d'arracher aux injures du tems, les chefs d'œuvre des pères de la peinture.

Je me crus encore obligé de faire un nouvel arrangement de tous les ouvrages rares et précieux qui se trouvoient épars dans un lieu ou soit la négligence, soit le peu de moyens des administrateurs précédents les avoit fait oublier. Après bien des contestations et

beaucoup de dépenses de mon propre argent, j'eus enfin la satisfaction d'offrir aux yeux de Pise et de V. Excellence le Campo Santo de cette ville son plus bel ornement.

Les témoignages que V. Ex. a daigné déjà me donner de sa satisfaction, la lettre qu'elle a eu la bonté de m'écrire le 24 Mars 1812 et la gratification de 400 francs qu'elle m'a fait obtenir pour me rembourser de beaucoup de frais que j'ai avancés pour ces intéressants objets m'ont permis d'espérer sur votre puissante protection dans j'ai en ce moment le plus grand besoin, depuis un décret impérial dont j'ignore la date, et en conséquence duquel il a plu à S. M. d'ordonner que tous les tableaux, livres et autres précieux objets des Sciences et d'arts qui existoient dans les couvens supprimés de la Toscane soient mis sous l'inspection de l'Académie des Beaux Arts de Florence.

Pour obéir à ces ordres suprêmes, il a déjà été établi dans chaque Département de la Toscane des Commissions sous la présidence de Giovanni d'Alessandri chargée de recueillir ces précieux objets. J'ai été compris au nombre des Membres de celle de notre département de la Méditerranée.

Honoré de cette nouvelle mission et toujours éloigné de contredire les sentimens de mes collègues, j'ai cependant l'humiliation de voir que cette Commission passe ses attributions en l'intitulé dans des billets conformes à celui que j'ai l'honneur de vous envoyer.

« Les Membres de la Commission des Monuments des Sciences et Arts du Département de la Méditerranée et du Campo Santo de Pise. »

Ainsi la prééminence que la décision souveraine du 10 juin 1807 m'avait accordée m'est enlevée et cette commission s'attribue peut-être des pouvoirs qui ne me semblent pas lui appartenir. Si je dois en croire le texte d'une lettre du 2 juin 1811 par laquelle le Président des Alessandri me prévient que les susd. intentions suprêmes n'attribuoient à cette commission que la simple charge de recueillir les monuments antiques des arts dans ce département ou de les placer dans un lieu qu'on pourra leur trouver dans la proximité du Campo Santo autant que les circonstances le permettront et que V. Ex. le jugera convenable.

Cette Commission opposée déjà en grande partie à tout ce que j'ai fait dans les Vues de Votre Ex. menace de retirer du Campo Santo les divers objets que j'y ai réunis avec tant de peine par ce qu'elle les

considère connue profanes et n'y attachant aucun prix se propose de les exclure comme indignes de la majesté de ce lieu ou en voyant en moi qu'un simple custode elle ne me regarde point comme celui au soin duquel le Campo Santo a été confié jusqu'à cette heure et m'a demandé l'inventaire de tout ce qu'il renferme.

Dans cet état de chose je sollicite de V. Ex. 1° la confirmation de la décision de la cidevant Reine de Toscane. L'intention souveraine ne pouvant être de me dépouiller de tout ce que la d. décision m'avoit accordée jusqu'à ce jour, mais bien de me charger selon les vues de V. Ex. de soins plus importants. 2° que l'on trace à la Commission les bornes de ses attributions auxquels je coopererai toujours pour enrichir le Musée des antiquités en la secondant de mes projets, attendu qu'il est naturel qu'un lieu dépendant de l'Académie des Beaux-Arts de Florence continue à se regarder comme en faisant partie surtout lorsque la réunion de morceaux si précieux lui donne tout de droit à ce titre. Toujours animé de l'espoir de voir mes vœux exaucés j'ose vous soumettre un inventaire indicatif de tous les objets que j'ai rassemblés dans le Campo Santo antérieurement à l'installation de la Commission, lesquels objets réunis à ce qu'il possédoit déjà concourent à la beauté et à la magnificence qui distinguent maintenant le Campo Santo de Pise, et je passe à observer respectueusement à V. Ex. que la Commission peut désirer me susplanter dans la vue d'épargner à l'administration de la fabrique de cette Cathédrale le traitement que j'en reçois. Mais l'autorité souveraine en confirmant la décision (ce que j'implore avec instance) pourroit ordonner qu'une autre adminis[si]on quelconque ne peut me faire tort ; cas excepté l'indemnité dont j'ai eu l'honneur de vous informer, j'ai toujours exercé gratuitement mon ancien emploi dans l'academie des beaux Arts de Florence. Toutes ces circonstances relatées dans le rapport du Ministre de l'Intérieur peuvent motiver le décret de confirmation que j'implore de nouveau avec la plus vive instance.

Je profite de l'occasion pour vous informer que j'ai reçu l'honneur de la commission dont vous avez bien voulu me favoriser dans votre précieuse lettre du 28 mai dernier et je me ferai le plus tôt possible en devoir de vous en rendre compte. Enfin pour être aussi laconique autant que je le puis, me reposant de toutes les recommandations qui me sont personnelles sur votre extrême bonté pour moi, je me bornerai à demander pardon à Votre Excellence de l'en-

nuyeux contenu de la présente et à lui offrir humblement l'hommage du plus profond respect.

22 juin 1812, Paris (1812-41)

Lettre de Dominique-Vivant Denon à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Vivant-Denon

A l'honneur de saluer Monsieur Lasinio et de le prévenir qu'il vient de recevoir l'inventaire des objets antiques et peintures qu'il a réunis dans le Campo Santo. Il en fera usage auprès de S. E. le Ministre de l'Intérieur. il le remercie de la Communication qu'il a bien voulu lui en donner. il lui adresse l'expression de ses sentiments les plus distingués.

8 juillet 1812, Paris (1812-42)

Note de Dominique-Vivant Denon au ministre de l'Intérieur

ANP, F/17/1089

Le Directeur Général du Musée Napoléon a l'honneur de mettre sous les yeux de Son Excellence Le Ministre de l'Intérieur une lettre de M. Lasinio Conservateur du Campo Santo à Pise et un Inventaire des objets d'art provenant des couvents supprimés, et que ce conservateur a réunis dans ce monum[en]t.

Il résulte de cette lettre que la Commission nommée par le Décret Impérial à l'effet de réunir tous les objets de sciences et arts existants dans les couvents supprimés de la Toscane prétend s'arroger des droits sur le Campo Santo, en retirer les objets précieux que le zèle éclairé de ce conservateur est parvenu à y rassembler avec tant de peine, et lui suscitant des tracasseries et des dégouts chercher à réduire, à une simple place de custode, son honorable emploi de conservateur que la reine de Toscane lui avoit accordé en récompense de ses utiles travaux.

Le S.r Lazinio est digne par son zèle, son talent et les services qu'il a rendu de la bienveillance et de la protection de Son Excellence. Le Directeur la prie donc d'acquiescer à la demande qu'il a l'honneur de lui faire en sa faveur, de la faire confirmer dans la place que lui accordoit la décision de la Reine d'Étrurie, et d'ordonner que la susdite Commission ne puisse faire enlever du Campo Santo aucun des objets indiqués dans l'inventaire ci joint. L'intérêt des arts reclame Impérieusement pour cette dernière mesure. à l'égard de la première, le Directeur regarde comme important d'avoir un homme dévoué à l'intégrité d'un dépôt aussi précieux, et comme une justice de lui conserver un emploi où il a rendu et peut rendre encore de grands services.

18 juillet 1812, Paris (1812-43)

Note du chef de la Troisième Division au ministre de l'Intérieur

ANP, F/17/1089.

Monseigneur,

J'ai fait inutilement la recherche du Décret dont parle M. Denon dans la note qu'il a remise à Votre Excellence au sujet du Campo Santo à Pise; le quel Décret attribuerait à l'Académie des Beaux Arts de Florence le droit de faire surveiller et de faire rassembler par des commissions spéciales les objets de sciences et d'art qui proviennent des couvents supprimés dans les trois Départements de la Toscane. On n'en trouve aucune trace dans les Archives du Ministère. Si l'on en connoissoit la date, on pourroit en demander une ampliation dans les Bureaux de la Secrétairerie d'Etat.

J'ai cru que dans cet état de choses, il étoit nécessaire de demander des renseignements au Préfet du Département de la Méditerranée sur le projet d'extraire du Campo Santo quelques uns des Monumens qui y sont réunis. Tel est l'objet des deux lettres ci jointes.

18 juillet 1812, Paris (1812-44)

Lettre du ministre de l'Intérieur à Dominique-Vivant Denon
F/17/1089. ANP, 20144790/17.

Monsieur le Chevalier,

J'ai l'honneur de vous prévenir que je viens d'écrire à M. le Préfet du département de la Méditerranée, pour avoir des renseignemens sur les détails contenus dans la lettre du S. Lazinio, dont vous m'avez donné communication. En attendant, j'ai prescrit de ne laisser extraire du Campo Santo, sans une autorisation expresse émanée de mon Ministère, aucun des Monumens rassemblés dans cet Edifice. Ces Monumens, ainsi que ceux qui pourront y être réunis dans la suite, resteront sous la surveillance du S. Lazinio jusqu'à ce qu'il en soit autrement ordonné.

J'ai l'honneur de vous saluer avec considération.

Montalivet

P. S. Il paroît, Monsieur, que vous avez connoissance du Décret en vertu du quel on a conçu le projet d'extraire des Monumens du Campo Santo. Ce décret ne m'a pas été communiqué. S'il ne vous est pas possible de m'en procurer le texte, je vous prie de me donner au moins sa date.

18 juillet 1812, Paris (1812-45)

Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet du département
de la Méditerranée
ANP, F/17/1089.

Monsieur le Préfet,

Je suis informé que l'on a conçu le projet de faire extraire du Campo Santo à Pise divers tableaux et monumens pour les placer

ailleurs. Je vous invite à m'informer si vous avez pris quelques mesures à cet égard. En attendant vous donnerez des ordres pour qu'il ne soit rien d'extrait de la collection dont il s'agit, sans une autorisation émanée de mon ministère.

Les monumens réunis au Campo Santo et ceux qui pourront y être rassemblés dans la suite, doivent rester sous la surveillance du S.r Lasinio, chargé de leur conservation.

Recevez, Monsieur le Préfet, l'assurance de ma parfaite considération.

22 juillet 1812, Pise (1812-46)

Lettre du secrétaire de la Deputazione sopra i Monumenti di Belle Arti à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 891, Carteggio Carlo Lasinio.

Signore,

Avendo partecipata la di lei lettera de 20 del cadente al Sig. Presidente egli è stato molto sorpreso del contenuto di essa. Dopo averla ben considerata, ha rilevato che essa non contiene altro che un affronto alla di lui persona come Presidente, non meno che a tutti i Componenti la nostra Deputazione e m'invita, a farglielo palese, riserbandosi a presentare l'affare alla stessa Deputazione nella prima Adunanza che avrà l'opportunità di fare acciò essa proponga un compenso di soddisfazione alla mancanza di subordinazione e rispetto che si è usata verso di lui.

Acciò le siano interamente palesi i di lui sentimenti, credo bene di annetterle copia della detta di lui lettera.

Mi sono noti i lamenti che ella, non so con quanta giustizia, ha fatto contro di me al Sig.re Presidente, ma egli mi ha assicurato di averle risposto opportunamente, ed io mi uniformerò a quanto esso mi ha prescritto, che è categorico alla risposta che le sarà pervenuta e da me veduta.

Ho il vantaggio di assicurarla dei sentimenti della mia stima.

Il Segretario Mecherini

24 juillet 1812, Paris (1812-47)

Lettre de Dominique-Vivant Denon à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

J'ai reçu, Monsieur, l'état des objets que vous avez recueilli dans le Campo Santo et la traduction de votre lettre au Ministre de l'Intérieur.

Son Excellence vient d'écrire à M. le Préfet du département de la Méditerranée pour lui demander des renseignements et en même temps connaissance du décret en vertu duquel on a conçu le projet d'extraire des objets du Campo Santo, ce décret ne lui ayant pas été communiqué. En attendant, S. Ex. a prescrit de ne laisser enlever du Campo Santo, sans une autorisation expresse émanée de son Ministère, aucun des monuments rassemblés dans cet édifice, lesquels monuments, ainsi que ceux qui pourront y être réunis dans la suite, resteront sous votre surveillance, jusqu'à ce qu'il en soit autrement ordonné.

Celle est, Monsieur, la réponse que je viens de recevoir de son Excellence et que je m'empresse de vous communiquer. Veuillez donc m'adresser une compilation du décret ou de la décision dont s'autorisent les personnes qui veulent démembler cet établissement.

P. S. Je vous prie de m'envoyer la liste de tableaux qui sont encaissés et de m'informer du prix que coûterait leur transport par terre à Paris. Mandez moi de même si vous avez pu avoir le tableau de Benozzo qui est au pilier du Dome à la place de celui que j'ai marqué dans le Camposanto.

28 juillet 1812, Livourne (1812-48)

Lettre du préfet de la Méditerranée au ministre
de l'Intérieur
ANP, F/17/1089.

Monseigneur,

Votre Excellence par la lettre qu'Elle m'a fait l'honneur de m'écrire le 18 de ce mois, me prévient qu'Elle est informée que l'on a conçu le Projet de faire extraire du Campo Santo de Pise divers tableaux et monuments pour les placer ailleurs, et Elle m'invite à lui faire connoître si j'ai pris quelques mesures à cet égard. Je n'ai pu prescrire aucune disposition pour un objet dont je n'avais aucune connaissance et dont je n'ai été instruit que par la lettre de Votre Excellence, je en crois même pas qu'on ait pensé à ce déplacement et je suis porté à croire que les renseignements qui lui ont été fournis sont dus au zèle prevoyant de Mr. Lasinio, qui selon moi s'est effrayé sans raison.

Au surplus je vais donner des ordres pour qu'aucun déplacement n'aye lieu qu'en vertu d'une autorisation de Votre Excellence, ceux qui ont été effectués jusqu'à ce moment se bornent à ceux indiqués par sa lettre du 4 février dernier, du moins je n'en connois pas d'autres.

29 juillet 1812, Pise (1812-49)

Lettre de Carlo Lasinio à l'operaio della Primaziale
**AOP, Fondo Lasinio, Filza 180, n. 24, Memorie e lettere
riguardanti il Camposanto.**

Signore,

Per levare tutti li scandali, per rispettare la Publica Oppinione, e per finire, una volta una guerra si vergognosa frà uomini prodi e di merito, io la invito Sig. Cavaliere Operajo di permettere di poter di nuovo addobare, e a me concedere provvisoriamente la stessa stanza dalla quale io levai con

suo inimitabile condiscendenza per me e per l'utilità e decoro della Patria i quadri del legato Zucchetti; abbenche ella fù sempre d'opinione savissima che non convenisse ridurre le Cappelle Sacre a stanze di Galleria, e di degradare un sì Sacro locale dal uso a cui è statto fin qui dedicato fino dalla sua origine. Io voglio Sig. Operajo che questo ritorni nel suo primo splendore di rispetto, e di divozione: meno i sarcofaghi l'urne cinerarie, le scrizioni, ed i pezzi d'antiquaria addatati, e al locale, ed a una sì bella e rara riunione, tutta deve esser tolto... ma e come, e dove serbarlo? i Vascelami etruschi i quadri, ed altro regalato dai Particolari a quali io devo rispondere, datti espressamente pel Campo-Santo dove riporli? Suplico adunque instantemente lei meritissimo Sig. Operajo nostro di concedermi quanto le ho chiesto, e se non quela, altra dove a lei porà, e piacerà, purchè sia nel suo Palazzo del Opera.

La suplico di decidersi nel momento già che vorrei tutt'ad un tratto finire una volta tante vergognose questioni, a far valere quelle ragioni che il Pubblico vuole da me, a levarmi un odiosità che non merita punto ne il mio zelo ne il mio onorifico impiego.

Ella si acerti della mia eterna gratitudine, e della mia più che distinta stima e rispetto.

31 juillet 1812, Pise (1812-50)

Lettre de l'operaio della Primaziale à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, Filza 180, n. 24, Memorie e lettere riguardanti il Camposanto.

Signore,

Il Palazzo dell'Opera destinato per l'abitazione degli Operaj, fa' parte di loro provvisione, e come una proprietà inerente a questa carica non può mai servire a ricevere e conservare tutti quelli oggetti, che Ella riguarda, ora, come inferiori al rispetto, e alla devozione del Campo Santo, ed una tale concessione pregiudicherebbe di troppo ai miei diritti, ed a quelli che devo difendere e tramandare ai miei Successori.

Se la remozione dal Campo Santo degli oggetti, da Lei rammentati nella sua stimatissima del 29 spirante, è necessaria per togliere degli scandali nei quali io non ho nulla che vedere, spetterà forse alla

Deputazione sulla Conservazione di Monumenti di Scienza e Belle Arti, senza entrare nelle proprietà dei terzi, a stabilire un locale adattato, o a Lei particolarmente a collocare le dette robe in altro luogo opportuno, se è riconosciuta come Ella dice in detta sua = favorissima l'opinione che ho avuto che non poteva convenire ridurre le Cappelle sacre a stanze di Galleria, e di degradare un sì sacro locale dall'uso a ciò stato fin qui dedicato fino dalla sua origine = cosa in vero che non è stata mai indifferente ne alle Autorità Secolari, ne al Superiore Ecclesiastico.

Rispetto poi ai quadri del Legato Zucchetti tutte le volte che devino venire rimossi da codeste Cappelle, io mi riservo di destinare uno dei miei Ministri per ritornarli coll'Inventario alla mano ove furono levati.

Sono sensibile di non potere annuire a quanto Ella desidera, ma comprenderà che io non posso, ne devo, col rinunciare ai propri alterare i diritti dei miei successori.

Sono colla più distinta stima.

3 août 1812, Pise (1812-51)

Lettre de Carlo Lasinio à l'operaio della Primaziale
AOP, Fondo Lasinio, Filza 180, n. 24, Memorie e lettere
riguardanti il Camposanto.

Signore,

= Del Palazzo dell'Opera destinato per l'abitazione degli Operaj ora conservato ad oggetti di pochissimi importanza, già che gli Operaj non vi abitano, si poteva ben accordare una stanza al Campo-Santo, per il decoro della Patria e utilità Pubblica ... =

Sono restato molto sorpreso che Ella Sig. Operajo che colla lettera del dì primo agosto 1810 m'invitava di fornire il salone del Palazzo del Opera co' quadri de' Conventi soppressi e dame raccolti, ora mi nieghi con la sua lettera veneratissima del dì 29 luglio caduto, una sola stanza per riporvi provvisoriamente i quadri e vasi etruschi che tengo nella Cappella Aulla a danno de' medemi, a quelli da me levati dal Opera del Legato Zucchetti, ora sotto alla mia sorveglianza. Ho già fatto sentire alle autorità superiori di Parigi le mie lagnanze per non aver potuto mai ottenere alcun locale al servizio del Campo-Santo, e frà qualche giorno ella ne saprà il risultato; per ora

si persuada pure che io non dipendo dalla deputazione; ne la deputazione di Belle Arti hà alcun diritto sopra di me, né sopra del Campo Santo meno la sorveglianza alla conservazione degli oggetti provenienti dai Conventi soppressi, e ciò soltanto a nome dell'Imperial Accademia delle Belle Arti di Firenze: Io sono un funzionario Publico Imperiale pe' la conservazione de' Monumenti preciosi di Belle Arti ed Antiquaria del Campo-Santo Impiego Onorifico creato direttamente per me dalla Sovrana Munificenza, e che ha delle attribuzioni particolari e proprie, e la deputazione la quale non è destinata che a consigliare il Presidente delle Belle Arti di Firenze, ed è da lui solo creata lo sarà di quelli che leverà dalle Chiese sopresse del dipartimento del Mediterraneo e non altrimenti, ne questa potrà variare ne rimuovere quanto ho fatto col sacrificio mio spontaneo fino tutto questo giorno di lire novecento nove, e soldi sedici come da miei riscontri firmati appariscono, non comprese le lire ottocento ottanta sei ricevute da Madama Imperiale la Gran duchessa della Comune, e de' Particolari alla primitiva somma da me spesa di lire mille settecento novanta cinque. Per solo zelo per onore, e per amore alla Insigne Pisa per la quale sento un certo amor Patrio già che in essa l'uomo di Belle Arti tutto trova, e che per essa ho l'honore per Sovrano Comando d'essere il Conservatore del loro antico Insigne Campo-Santo uno de' più rari monumenti d'Europa per la Storia di Belle Arti, e me ne glorio.

= Ella stessa m'insegna di saper conservare i propri diritti, ed io la imiterò in tutte le sue parti: di quanto poi ella azardò dirmi = cosa in vero che non è statta mai indifferente nè alle Autorità Secolari, nè al Superiore Ecclesiastico = io hò l'honore risponderle che dal Superiore Ecclesiastico ho avuto de' vari pezzi d'Antiquaria pel Campo Santo, e che se fosse, quanto ella dice questi non me li avrebbe accordati. Le Autorità Secolari cominciando dal Primo Ministro dell'Interno esso con sua onorifica lettera di sodisfazione per la riduzione in Museo d'Antiquaria e Belle Arti del Campo Santo di Pisa fino del dì 27 marzo del anno corente me lo asicura: quelle pure tante del Presidente Cavalier Alessandri, e quella d'Ordine del meritissimo nostro Sig. e Maire del dì 27 agosto 1810 autorizandomi e dichiarandosi l'esser statto questo scielto per la riunione de' Monumenti pregiabili e senza ramentarle la sodisfazione e protezione accordatami da Madama Imperiale la Gran duchessa di Toscana basta per giustificarme il mio operato.

Questo è quanto Sig. Operaio hò il vantaggio di dirli, e cola più distinta stima mi rafermo

P. S. Vengo di ricevere in questo momento la distintiss[im]a sua, e sarà da me prese le necessarie precauzioni pe' quadri della Cappella di S. Gerolamo; non omettendo dirle che sono gratissimo alle premure sue

ed alli ordini di Codesto Sig. Principe della Cisterna per il pronto necessarissimo visitarvi.

18 août 1812, Livourne (1812-52)

Lettre du préfet du département de la Méditerranée à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Monsieur,

la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire en date de ce jour accompagne une note des dépenses que vous avez faites pour l'expédition au Musée Napoléon à Paris de divers objets d'arts montant à 439 £ Toscans ou soit en Francs 368.76, je l'ai visée je vous la fais reporter ci-joint.

J'observe que S. E. le Ministre de l'Intérieur par sa lettre du 4 février me chargeait de tenir les caisses qui contendraient ces objets à la disposition de M. Henraux agent du Gouvernement pour l'extraction des Marbres de Carrara, et puisque M. Henraux vous a écrit directement pour cet objet, je desire que vous me remettiez copie de sa lettre, je vous prie de me la faire parvenir le plus promptement possible.

21 août 1812, Paris (1812-53)

Lettre du ministre de l'Intérieur à Dominique-Vivant Denon

ANP, F/17/1089.

J'ai reçu, M. le D.eur, avec votre lettre du 10 mars dernier, copie de la lettre que le Maire de Pise vous a écrite pour vous exposer combien il serait contraire à l'intérêt des arts, de laisser à la fabrique de la Cathédrale de cette ville, l'administration des travaux du Dôme de cette Eglise, ainsi que des autres monumens.

Je vous previens que, sur mes observations, S. E. le Ministre des Cultes a écrit le 1er de ce mois à M.r l'archevêque de Pise de régler

conjointement avec le Préfet les sommes des biens qu'il leur paraîtra convenable d'abandonner à la fabrique pour le service du Culte, et de laisser l'excédent à la Commune de Pise pour qu'elle l'emploie à l'entretien des Monumens.

29 août 1812, Paris (1812-54)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au ministre de l'Intérieur

Correspondance de Denon, N. 2556.

Monseigneur,

Le sieur Guillemot, pensionnaire de l'école de France, qui a été chargé par Votre Excellence de faire une copie du beau tableau de Razzi di[t] il Sodoma, qui se voit dans le chœur du Dôme de Pise, s'occupe de ce travail, et je suis informé que ce travail dont on me fait l'éloge serait déjà très avancé si une indisposition momentanée n'en avait arrêté l'exécution. Il est donc instant que Votre Excellence veuille bien écrire au préfet de la Méditerranée pour l'informer de ses volontés et que ce tableau soit remplacé par la copie qu'on en fait en ce moment, afin qu'on puisse l'expédier avec ceux déjà encaissés et que M. Henraux est chargé de prendre des mains du sieur Lazinio, conservateur du Campo Santo.

J'ai encore, Monseigneur, une prière à vous faire et je m'y détermine par l'assurance où je suis que cette demande n'entraînera aucun inconvénient.

Un des peintres qui a le plus illustré la ville de Pise et qui a couvert de ses peintures une façade entière du Campo Santo est le Benozzo Gozoli. Cet artiste a peint un petit tableau de 4 pieds carrés environ représentant saint Thomas d'Aquin avec un grand nombre de docteurs, il se trouve placé à contre-jour sur un des pilastres du Dôme ; l'abandon de ce tableau ne pourra être une privation pour la ville de Pise puisqu'elle possède, si l'on peut s'exprimer ainsi, un demi arpent d'ouvrages capitaux de ce grand peintre. Ce petit tableau, bien conservé, donnerait une idée de son genre de composition et de sa manière de peindre. Il serait de plus pour le musée d'un prix inestimable en ce qu'il continuerait la série des anciens maîtres au nombre desquels le Benozzo peut être cité comme un des plus célèbres.

Un mot de Votre Excellence au préfet de la Méditerranée, en l'invitant à le faire remplacer par un tableau de même proportion provenant des monastères supprimés et choisi par la commission des sciences et arts de Pise, mettrait le musée en possession de cet intéressant tableau qu'aucune autre circonstance ne pourrait procurer puisque, ce peintre n'ayant presque peint qu'à fresque, il existe fort peu de ses tableaux soit sur toile soit sur bois.

Je suis désespéré, Monseigneur, de vous fatiguer de mes demandes, mais l'intérêt de l'établissement, et j'oserai même dire la gloire qui peut résulter pour la France de réunir dans cette belle collection le choix des plus belles productions des artistes, et ce que Votre Excellence a déjà fait pour son accroissement, me détermine à lui faire apercevoir un nouveau bienfait dont le premier monument des arts peut être redevable à l'amour qu'elle leur porte.

4 septembre 1812, Pise (1812-55)

Lettre du maire de Pise à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 891, Carteggio Carlo Lasinio.

La chiesa delle Convertite richiestami colla pregiatissima sua de 31 del caduto mese non essendo per anche profanata, invece della medesima io le proporrei un locale contiguo del convento, che per quanto ne credo, potrà essere più adattato all'oggetto indicatomi. Ella potrà pertanto visitarlo quando più le piaccia, concertandosi preventivamente al Sig Commissario delegato degli Offizi civili, a quale appartiene detta chiesa.

7 septembre 1812, Pise (1812-56)

Lettre du maire de Pise à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Conforme abbia il piacere di scriverle nell'antecedente mia, il Signor Bruno Scurzi Commiss. Delegato degli Offizi è già prevenuto di

concertarsi con voi per il Locale che desiderate onde imballarvi i quadri che devono essere trasmessi a Parigi; Sicchè potrete concertarvi col medesimo e sono sicuro, che da Lui otterrete tutto ciò che vi è necessario per cui oggetto di questa natura.

Ho l'onore di salutarvi con distinzione.

12 septembre 1812, Paris (1812-57)

Lettre du ministre de l'Intérieur à Dominique-Vivant Denon
ANP, 20144790/17.

Monsieur,

le 31 août d[erni]er vous m'avez informé que la Copie du tableau de Razzi di il Sodoma, etait sur le point d'être terminé par M.r guillemot à qui l'exécution en avait été confiée.

Vous demandiez que j'en prévi[?] M.r le préfet de la Méditerranée afin qu'il eut à faire mettre cette copie dans le Choeur du dôme de Pise a la place de l'original qui devrait être de suite enlevé, encaissé et confié à M.r henraux chargé des expéditions pour la france.

J'écris aujourd'hui à M.r le baron de goyon pour l'inviter à prendre à ce sujet des mesures conformes à votre desir.

Votre même lettre du 31 août contenait la demande d'un tableau du Bigozzo Gozoli, représentant St Thomas d'aquin au milieu d'un grand nombre de docteurs, tableau qui existe sur un des pilastres du Campo Santo et dont vous souhaitez d'enrichir le Musée Napoléon. Vous me faites observer que les peintures de cet artiste célèbre couvrent une façade entière du Campo Santo et que dès lors l'abandon du petit tableau en question ne sera qu'une légère privation pour la ville de pise.

Enfin vous ajoutez qu'il pourra être remplacé par un tableau d'egale proportion (4 pieds carrés) que la Commission des Sciences et arts, sera à même de choisir dans les tableaux provenant des monastères supprimés.

Ces motifs m'ont déterminé a vous accorder le St Thomas du binozzo. J'ai fait part de ma décision a M.r le préfet de la méditerranée en l'engageant à donner des ordres en conséquence et a faire remettre le [?] tableau, comme le promis, entre les mains de M.r Henraux.

Je ne doute pas que de promptes dispositions ne soient faites à cet égard et que le double objet de votre lettre ne se trouve insuffisamment rempli.

14 septembre 1812, Paris (1812-58)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au ministre de l'Intérieur

ANP, F/21/571

Correspondance, N. 2579.

Monseigneur,

Je m'empresse de vous adresser mes bien vifs remerciemens pour les ordres que vous venez de donner à M. le préfet de la Méditerranée relativement aux tableaux du Benozzo et du Sodoma qui d'après vos intentions seront remis à M. Henreaux pour être apportés en France. Grâce à votre sollicitude pour les arts, le musée Napoléon s'enrichit chaque jour d'une collection du plus grand intérêt, mais il mettra au nombre de vos plus grands bienfaits la possession du Sacrifice d'Abraham par le Sodoma. Ce bel ouvrage, placé au musée dans la salle des chefs-d'œuvre à côté de ceux des plus grands peintres de l'Italie, vengera la mémoire de cet artiste célèbre mais persécuté, dont les productions furent détruites pour faire place aux fresques de Raphaël, et qui peut être égal à ce dernier, semble avoir été sacrifié à sa gloire.

Permettez-moi, Monseigneur, en vous priant d'agréer l'expression de ma reconnaissance, de demander à Votre Excellence si les lettres qu'elle me promet d'écrire à MM. les préfets de Gênes, du Trasimène et de l'Arno, d'après les notes que j'eus l'honneur de lui remettre le [?] juillet dernier, sont expédiées. N'ayant eu aucun avis des payemens que je dois leur effectuer, je crains qu'ils ne soient point encore prévenus de vos ordres et que les envois qu'ils doivent me faire ne soient retardés.

Je profite de cette occasion pour informer Votre Excellence que je viens d'écrire à Parme pour que le paiement réclamé par M. le préfet du Taro, pour encaissement des huit tableaux que j'y ai recueillis, fut effectué par une lettre de change tirée sur moi et que j'acquitterai. J'ai l'honneur de vous remettre en conséquence la lettre de M. le baron

Delporte, et je conserve celle du payeur général de ce département qui peut servir de pièce comptable à l'appui du payement que je ferai.

14 septembre 1812, Carrare (1812-59)

Lettre d'Henraux à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 891, Carteggio Carlo Lasinio.

Monsieur,

Monsieur Denon m'ayant informé que vous lui aviez écrit que les huit tableaux que S E le Ministre de l'Intérieur m'a chargé de faire transporter pour le Musée Napoléon étaient encaissés, je viens vous prévenir que je les ferai prendre à la fin de cette semaine. Ainsi que vous en avez manifesté le désir à M. Denon je les ferai descendre l'Arno afin de les garantir des écousses qu'un transport par terre pourrait leur faire éprouver. Je me rendrais moi même à Pise, en attendant que j'aye l'honneur de vous voir j'ai celui de me dire avec la considération la plus distinguée.

21 septembre 1812, Livourne (1812-60)

Lettre du préfet du département de la Méditerranée à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Monsieur,

S. E. le Ministre de l'Intérieur m'informe que M le Directeur General du Musée Napoleon a sollicité près de lui pour cet établissem. un tableau de quatre pieds carres environ, representant SThomas d'Aquin au milieu d'un grand nombre de Docteurs et qui existe a Pise sur un des pilastres du Camposanto - erore, deve dir del Duomo."

L'interêt que M Denon met à joindre ce tableau a la collection de Paris, tient particulièrement a ce qu'il est du celebre Binozzo Gozoli qui manque au Musée à la serie des anciens maitres.

S. E a accueilli la demande de M le Directeur et elle me charge de faire encaisser ce tableau avec tout le soin possible, pour le mettre de suite a la disposition de M.r Henreaux, qui le fera partir avec les autres objets du même genre dont le transport lui est confié.

M. Lasinio Conservateur du Campo Santo de Pise ayant déjà fait encaisser les autres objets qui ont été envoyés au Musée, je ne puis mieux confier qu'à vous la Commission dont me charge S. E. dont j'espère que vous vous acquiterez avec le zèle dont vous avez donné tant de preuves.

Vous voudrez bien me prévenir quant cette opération sera terminée.

Le Ministre a décidé que je pourrai faire remplacer ce tableau par un tableau d'égale proportion que la Commission des Sciences et Arts sera a même de choisir parmi ceux provenant des Monasteres supprimés.

21 septembre 1812, Livourne (1812-61)

Lettre du préfet de la Méditerranée au ministre de l'Intérieur
ANP, F/21/571.

Monseigneur, j'ai reçu la lettre que Votre Excellence m'a fait l'honneur de m'écrire le 12 de ce mois par la quelle Elle me prévient, que sur la demande de Mr le Directeur Général du Musée Napoleon, Elle a décidé que le tableau de quatre pieds carrés environ, représentant S.t Thomas d'Aquin au milieu d'un grand nombre de Docteurs, du celebre Binozzo Gozoli, et qui existe a Pise sur un des pilastres du Camposanto, serait transporté au Musée Imperial, et que je pourrai remplacer ce tableau, par un d'égale proportion que la Commission des Sciences, et Arts sera a même de choisir parmi ceux provenant des Monasteres supprimés.

Votre Excellence me charge de donner les ordres pour faire encaisser ce tableau avec tout le soin possible, et a le mettre de suite a la disposition de M.r Henreaux, qui le fera partir avec les objets du même genre dont le transport lui est confié.

Mr. Lasinio Conservateur du Campo Santo de Pise, ayant déjà encaissé les autres objets qui ont été expédiés au Musée Napoléon, et étant le délégué de Mr. Henreaux, me parait-être plus a même que qui ce soit de bien remplir cette Commission dont je viens de le charger.

22 septembre 1812, Pise (1812-62)

Lettre du maire de Pise à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Il Sig.re Guillemot avendo terminato la copia del quadro di Sodoma che esisteva nel coro del nostro Duomo, è intenzione di Sig. Prefetto che ella prenda subito che le è possibile in consegna l'originale per incassarlo, affinché possa essere compreso fra le prossime spedizioni che deve fare Mons. Henreaux.

23 septembre 1812, Livourne (1812-63)

Lettre du préfet du département de la Méditerranée à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Monsieur,

Monsieur Guillemot a terminé la copie du tableau de Sodoma qui se voyait dans le chœur du Dome de Pise, et lui a été mis à la place de l'original.

Je vous prie de vouloir bien faire encaisser ce tableau avec tout le soin possible, et de le tenir ensuite à la disposition de Mr Henreux afin qu'il puisse le comprendre dans ses prochaines expéditions.

23 septembre 1812, Pise (1812-64)

Lettre de l'operaio della Primaziale à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Signore conservatore del Camposanto

Dietro alla Stimati[?] sua del 23. stante, e in sequela dagl'ord[?] abba datimi dal nostro Sig. Maire ogni qual volta Ella voglia ricevere il quadro originale di Sodoma, ossia il Sacrificio di abramo, e quello di S. Tommaso d'aquino di Benozzo Gozzoli sarò a consegnarli per farne quell'uso a VS commessole dal governo.

8 octobre 1812, Paris (1812-65)

Lettre du ministre de l'Intérieur à Dominique-Vivant Denon

ANP, 20144790/17.

Monsieur le Baron, je vous préviens que, par sa lettre du 21 septembre, M. le Préfet de la Méditerranée m'annonce que le tableau du célèbre Binozzo Gozoli, qui existoit à Pise sur un des Pilastres du Campo Santo, et qui doit être transporté au Musée Napoleon, vient d'être confié aux soins de M. Lasinio, délégué par Mr Henraux pour suivre et hâter les expéditions dont celui-ci est spécialement chargé.

Ce tableau arrivera je l'espère à Paris dans peu de tems et en bon état.

13 octobre 1812, Paris (1812-66)

Lettre du ministre de l'Intérieur à Dominique-Vivant Denon
ANP, 20144790/17.

Monsieur le Baron, je vous préviens que M. le Préfet du Département de la Méditerranée a chargé M. Lasinio de l'encaissement du tableau du Sodoma, dont la copie faite par M. Guillemot paroît être déjà placée dans le Campo Santo.

La caisse qui contient l'original sera remise à M. Henraux, et, d'après toutes les mesures prises, j'ai lieu de penser que vous ne tarderez point à la recevoir.

19 octobre 1812, Carrare (1812-67)

Lettre de M. Henraux à Carlo Lasinio
AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Monsieur,

Ce que je craignais est arrivé, pour n'avoir pu profiter du beau temps, l'expédition que je devais faire des tableaux va être retardée sans que je puisse savoir quand je pourrai l'effectuer. Aussitôt que le temps le permettra j'enverrai prendre les caisses. Ayez la complaisance de les faire marquer et numéroter, chacune ainsi qu'il suit :

de Pise, 17° 1 - Pour le Musée Napoléon

Cette indication doit être mise du côté où la caisse doit être ouverte. Je vous serai obligé de me faire un Etat qui indiquera par 17° le contenu de chaque caisse et à chacune vous me ferez le plaisir de m'observer celles qui doivent être placées pour le transport de champ ou à plat, je tâcherai, autant qu'il sera en mon pouvoir, de faire suivre vos instructions.

Veuillez en m'envoyant cet Etat me remettre la Note de vos [?] et la formule du reçu que je devrai vous fournir lorsque je ferai prendre ces caisses.

Vous me ferez grand plaisir de m'envoyer ces diverses pièces promptement et en moment de partir pur Paris.

Si vous avez quelques commissions à me donner pour la capitale je m'en acquitterai avec empressement.

24 octobre 1812, Pise (1812-68)

Lettre de Francesco Maria da Scorno à Carlo Lasinio

AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi.

Mi è giunto a notizia che il quadro di mia proprietà situato in un pilastro del Duomo di Pisa opera di Benozzo Gozzoli, sia stato tolto e destinato per portarsi altrove.

Con tale notizia non posso dispensarmi da darvi avviso, come uno dei Deputati sulla conservazione delle belle arti, che il detto mio quadro essendo di mia proprietà, non può divenir soggetto ad esportazione. In tale atto di ingiusto procedere m'impegna a dirvi che io farò di tutto acciò detto quadro ritorni in mio potere, e che procederò con i diritti che mi riguardano per far ritornare presso di me anco gli altri quadri di mia famiglia, e l'urne cineraria che voi riceveste in deposito o per custodire.

Prendetevi cura adunque acciò con la maggior sollecitudine il quadro si ponga di nuovo nel posto, a cui fu destinato, e non vi rechi maraviglia, che usando di tratti puoco conosciuti, o non usati, io mi determini a riprendere quanto aveva io destinato per ornamento, e decoro dell'arti, e di mia patria.

24 octobre 1812, Rome (1812-69)

Lettre de M. Lethière à Dominique-Vivant Denon

ANP, 20144790/17.

Monsieur le Chevalier,

J'ai l'honneur de vous informer que M. Guillemot qui fut chargé d'aller a Pise pour y faire la copie d'un tableau du Sodoma, que vous avez designé a terminé ce travail dans l'espace d'environ

cinq mois a compter de son départ jusqu'à son retour ici où il est depuis trois jours.

Cette copie a aussitôt été substituée à l'original, lequel par l'entremise du Maire M. Ruschi, a été remis entre les mains de M. Lasinio chargé de vous l'expédier à Paris. Ce tableau est obscurci et un peu endommagé ce qui en rendoit la copie assez pénible ; Néanmoins il paroît par les attestations du Maire et du Trésorier de l'Eglise qu'on en a été très satisfait. Tous les amateurs et curieux de Pise ont loué le travail de M. Guillemot : de sorte que j'ai tout lieu de conclure que la chose s'est faite à votre satisfaction. J'en ai écrit hier à S. E. le Ministre de l'Intérieur et lui ai envoyé les deux pièces qui sont favorables à M. Guillemot et j'ai engagé S. E. à lui accorder une année de pension dont cinq mois seroient une compensation de son absence de Rome et de la suspension de ses études, et le reste à titre de récompense de son travail. Je suis persuadé que cette demande vous paroitra convenable et juste et que vous voudrez bien l'appuyer auprès de S. E.

8 novembre 1812, Pise (1812-70)

**Lettre de Carlo Lasinio à Dominique-Vivant Denon
ANP, 20150044/53, Dossier 1, « 4 lettres de Lasinio,
conservateur du Campo Santo de Pise, à Denon, au
sujet des envois de Pise (en italien) ».**

Fino dal dì 24 del passato ottobre, o sia nella notte del 23 hò avuto la consolazione di poter una volta veder sodisfatta la sua volontà, ed obbedito agl'ordini del Sig. Prefetto del Mediterraneo dietro a quelli da lui ricevuti da S. Eccellenza il Sig. Ministro del Interno per la spedizione dè quadri, dal Ecc. Vostra statti scelti in Campo Santo, e nel duomo di Pisa. Io ho avuto l'honore d'inviarle a mano, per il degno Sig. Ehenraux una mia, con la nota de' medemi; Ova le agiungo in fretta, e con mio ramarico che se pel passato fui mal veduto da questa Popolazione fatta fare da que' pochi che mi beffano, ora s'è più che mai son mal veduto, e sprezzato, ed il Sig. Ex Cavaliere Francesco da Scorno il giorno doppo partiti i quadri mi scrisse una lettera minaciandomi di levar quanto esso avea a me datto per il Campo Santo, se non rimetevo il quadro di S. Tomaso di Benozzo, che dice d'esserne il Proprietario, ed una ne scrisse

al Maire. Io poi ebbi grandissimo dispiacere il giorno di tutti i Santi festa solenne con intervento del Publico, e del arcivescovo, nel veder spargere pubblicamente satire contro al mio operato valutato non degno al Locale, e a dispetto delle Belle arti. In circostanze tali avvilito per non veder mai il risultato di quanto S. Eccellenza mi ha onorato scrivermi, scarso di talento e di protezioni presso Codesti Pisani, per far valere le mie giustissime lagnanze, e memore di quanto mi è successo nel passato al Accademia delle Belle Arti per il mio grande amore che io porto a queste, suplico l'Ecc. Vostra di sollevarmi una volta, ne lasciarmi morire vivo frà morti, vilipeso dal oblio e dall'invidia.

Ecco quanto in fretta ho l'honore di scriverle, e di suplicarla di perdonare questa mia continoua inquietudine che le dò, causa la mia infelicissima situazione: il Cavalier Alessandri pure mi ha scritto, e può immaginarsi come? pacienza me lo merito! Mi sono però giustificato, ne vale più ramentarlo.

14 novembre 1812, Paris (1812-71)

Lettre du ministre de l'Intérieur à Dominique-Vivant Denon
ANP, 20144790/17.

Monsieur le baron, M. le Directeur de l'École Impériale des Beaux-Arts, à Rome, m'informe que le sieur Guillemot, élève de l'École, a terminé la copie du tableau de Razzi, ou le Sodoma, dont l'original a été extrait de l'église dite le Domo, à Pise, pour être transporté au Musée Napoléon.

M. Lethiere demande qu'il soit accordé une récompense au jeune artiste qui a executé cette copie. Je desieraie, Monsieur, connaître votre opinion sur le montant de la somme qu'il serait convenable d'accorder au Sieur Giullemot, en raison de la difficulté du travail, et des cinq mois qu'il a mis à le faire. Je vous prie de m'adresser sur cet objet les détails que vous jugerez utiles.

20 novembre 1812, Gênes (1812-72)

Lettre de M. Henraux, signée par Rubod

ANP, O/2/837.

A la Garde de Dieu et de bon Sauvement, j'ai fait charger pour compte et risque de qui il appartiendra à Pise, Laspezia, Levanto, Chiavari et Gênes, sur les Goëlettes appellées la Clementine et l'Olympe, commandées la première par Louis Carpona, la seconde par Joseph Falconi, sous la direction de Rubod Armateur, pour porter et conduire, Dieu aidant à Arles, et consigner à moi même, ou à Messieurs Chabries et C.ia, les trente et un objets ci après désignés, appart[en]ant au Gouvernement, et destinés pour le Musée Napoléon

Savoir

8 Caisses marquées de Pise, pour le Musée Napoléon

N° 1 Contenant deux tableau : un représentant St. François qui reçoit les Stigmates, peint sur bois par Giotto : un autre tableau représentant le Sacrifice d'Abraham, peint sur toile.

N° 2 Un tableau, représentant le Couronnement de la Vierge, peint sur bois par Machiavelli

N° 3 Un tableau, représentant la Vierge et quatre saints, par Taddeo Bartoli

N° 4 Un tableau, représentant St Thomas d'Aquin, peint sur bois par Benozzo Gozzoli

N° 5 Un tableau, représentant la Vierge, Jesus et des Anges, peint sur bois par Turino Vanni de Pise

N° 6 Deux tableaux sur bois. L'un représentant la mort de St. Bernard ; l'autre représentant St. Benoit, par Andrea del Castagno

N° 7 Un très grand tableau, représentant la Vierge et divers anges par Cimabué

N° 8 Un bas-relief en marbre ; la Vierge qui adore son fils, par Giovanni de Pise

[...]

Le Sieur Rubod est tenu de ne point quitter le bâtiment jusqu'à leur destination, de prendre dès ce moment les ordres de Monsieur le Préfet maritime, avec lequel je me suis entendu pour le faire convoier. Il lui est expressément défendu de sortir d'aucun port sans escorte, à moins qu'il n'en ait reçu un ordre positif des autorités maritimes. Sans aucun prétexte il ne pourra transverser à Toulon ni à Marseille, il ne pourra remettre son chargement qu'à Arles. Lorsqu'il l'aura remis l'an conditionné, sans y avoir rien de mouillé ni de gâté, il lui sera payé de Nolin la somme de deux mille deux cent francs, et en outre cinq pour cent de Chapeau pour les Capitains, sans qu'il puisse rien réclamer pour relacher forcées ou tout autre frais non prévu, ayant été ainsi convenu à Payer pour la totalité la somme de deux mille trois cent dix francs.

Signé Henraux, chargé par son Excellence le Ministre de l'Intérieur de faire effectuer ce transport

[...]

Je soussigné reconnoit avoir reçu de Monsieur Henraux la somme de deux mille trois cent dix francs pour Nollin de Scie vingt-trois caisses et huit colonnes désignés au présent convoiement, et que j'ai pris dans le port indiqué et d'assurer et transportés à Arles, dont quittance à Arles le 10 janvier 1813.

Signé Rubod.

24 décembre 1812, Paris (1812-73)
Lettre de M. Henraux à Dominique-Vivant Denon
ANP, O/2/837.

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous confirmer l'avis que je vous ai donné verbalement que j'avais réunis et fait charger tous les tableaux et autres objets, destinés au Musée Napoléon, dont son Excellence le Ministre de l'Intérieur m'a confié le transport. J'ai été informé que les Batimens qui les portent

étaient en relâche à La Ciotat par les vents contraires et j'attends à chaque instant l'avis de leur entrée dans le Rhône. Je n'a négligé aucun jour pour assurer la conservation de ces précieux objets. Je joins ici les reçus des paiements que j'ai faits suivant les ordres de Son Excellence pour l'encaissement des sus dits objets, ils se montent à 2597 francs 89 centimes non compris les frais qui auront été faits pour déplacer et encaisser le chambranle de cheminée de Monaco, qui ne me sont pas encore connus. Vous trouverez également ci joint le reçu de la somme de mille francs que j'ai du devoir faire compte à Monsieur Razzi afin qu'il puisse continuer l'exécution (déjà très avancée) du vase que vous lui avez ordonné.

Veuillez avoir la bonté, Monsieur, de me faire rembourser les deux sommes qui s'elevent à 3597 f 89 c.

24 décembre 1812, Paris (1812-74)

État des paiements de M. Henraux, signé par Dominique-
Vivant Denon le 26 décembre 1812

ANP, O/2/837.

Etat des payemens effectués par Mr. Henraux, agent du Gouvernement pour l'acquisition des marbres en Italie, suivant les ordres de Son Excellence le Comte de Montalivet, Ministre de l'Intérieur ; pour l'Encaissement de tableaux et autres objets destinés pour le Musée Napoléon, conformément aux pièces justificatives ci jointes. Au nombre de neuf. Savoir :

1812, octobre 24

Payement fait à M.r Lazinio, Conservateur du Camp-Santo, à Pise, pour acquit de mémoire de ses frais pour faire établir et emballer huit caisses contenant les objets ci-après :

N° 1. 2 Tableaux : un représentant S.t Francois qui reçoit les Stygmates, peint sur bois par Giotto. Un autre tableau représentant le Sacrifice d'Abraham, peint sur toile.

N° 2. 1 tableau ; le Couronnement de la Vierge, peint sur bois par Machiavelli

N° 3. 1 tableau, représentant la Vierge et quatre saints, par Taddeo Bartoli

VOLUME I. LES SAISIES D'ŒUVRES D'ART EN TOSCANE

N° 4. 1 tableau, représentant S.t Thomas d'Aquin, peint sur bois par Benozzo Gozzoli

N° 5. 1 tableau représentant la Vierge, Jesus et des Anges, peint sur bois par Turino Vanni de Pise

N° 6. 2 tableaux sur bois, l'un représentant la mort de S.t Bernard, par Orgagna ; l'autre représentant S.t Benoit, par Andrea del Castagno

N° 7. 1 tableau très grand, représentant la Vierge et divers anges par Cimabue

N° 8. 1 Bas relief en marbre de Carara représentant la Vierge qui adore son fils par Giovanni de Pise

Montant des frais pour déplacer, encaisser, emballer et porter au port les dix objets sus-dits- Cinq-cent-quarante Francs Douze Centimes. 540 f 12 c.

[...]

28 décembre 1812, Arles (1812-75)

Lettre de M. Henraux à Dominique-Vivant Denon

ANP, O/2/837.

A la garde de Dieu, et sous la conduite de Consolat et Germin Legros, voiturier par eau demeurant à Cosne départ de la Nièvre, et il vous plaira recevoir les 31 objets ci après détaillés appartenant au gouvernement et destinés pour le musée napoléon

Savoir

8 caisses marqués de Pise pour le Musée Napoléon

N° 1 contenant deux tableaux : un représentant St. François qui reçoit les Stigmates, peint sur bois par Giotto ; un autre tableau représentant le Sacrifice d'Abraham peint sur toile.

N° 2 Un tableau représentant le couronnement de la Vierge, peint sur bois par Machiavelli

N° 3 Un tableau représentant la Vierge et quatre saints par Taddeo Bartoli

VOLUME I. LES SAISIES D'ŒUVRES D'ART EN TOSCANE

N° 4 Un tableau représentant S.t Thomas d'Aquin, peint sur bois par Benozzo Gozzoli.

N° 5 Un tableau représentant la Vierge, Jésus et des Anges, peint sur bois, par Turino Vanni de Pise

N° 6 Deux tableaux sur bois : l'un représentant la mort de S.t Bernard par Orgagna ; l'autre représentant St Benoît, par Andrea Del Castagno

N° 7 Un très grand tableau représentant la Vierge et divers anges par Cimabue

N° 8 Un bas relief en marbre de Carrara représentant la vierge qui adore son fils, par Giovanni de Pise

[...]

Ils sont obligés a tenir le Bateau couvert d'une Cabane impénétrable à l'eau et de le conduire en droiture à Paris sans transversement en Route. Après vous avoir remis leur chargement bien et duement conditionné au port que vous avez indiqué vous leur ferez payer la voiture à raison de huit francs soixante quinze centimes les cinquante kilogrames. Et leur rembourser deux cent francs à titre d'indemnité pour la cabane qu'ils ont fait construire a payer en totalité deux mille cent soixante francs.

Année 1813

8 mars 1813, Pise (1813-1)

Lettre de Carlo Lasinio à Dominique-Vivant Denon
ANP, 20150044/53.

Eccellenza

Fino dal di due del corrente mese di marzo mi sono pervenute le quattro casse entrovi le quattro stupende statue di gesso che S. Maestà si è degnata concedere dietro alle sue lodevoli premure a Codesta Città di Pisa, e sono arrivate tali e quali erano al Museo Napoleone di Parigi ateso l'esser statte bene asicurate: il Ciel facesse forse così de' quadri che ho avuto l'honore di spedirgli da tanti mesi, e che del esito mai nula ho potuto sapere?

Le mie circostanze son sempre le stesse, e mi fò coraggio ne mi si avvillirà giammai abbenchè si mal corrisposto dalla mia trista sorte, e conserverò sempre lo stesso zelo e la stessa attività per il bene Publico nel Arti Belle anco senza alcun gridandone, e sappi l'Eccellenza Vostra che nula mai ho potuto avere, ne pel Campo Santo ne per me, e la guerra mi si fa sempre maggiore. E sarà credibile che un sol momento ella non pensi a me e mi faccia vender giustizia? Si lo spero! Via adunque mi solievi una volta, e mi consoli. Varie sono le cose d'antiquaria che ho aquistato di fresco frà queste un pezo di scultura ben conservato del 1100 cioè della primitiva scultura Pisana; per le campagne pure molti frammenti ho levato, frà questi un pozzo sacro con quattro bele teste di animali... ma tutto a mie spese e per la rimozione, e per il trasporto, e per la riattazione al Campo Santo senza aver mai potuto ottenere nula di spendibile a mia disposizione.

Il Buon amico Rosini averà presto il bene di rivederla e le dirà il resto di mie sventure.

22 mars 1813, Pise (1813-2)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au ministre de l'Intérieur
Correspondance de Denon, N. 2770.

A Son Excellence le ministre de l'Intérieur.

Monseigneur,

J'ai l'honneur de prévenir Votre Excellence que les plâtres d'après l'Antique qu'elle a bien voulu accorder à la ville de Pise y sont arrivés le 3 du mois de mars en très bon état, ainsi que le mande le conservateur du Campo Santo, le sieur Lazinio.

Je joins ici, Monseigneur, copie de la lettre que le sieur Lazinio m'écrit à ce sujet, et je profite de cette occasion pour appeler de nouveau vos bontés sur ce digne conservateur dont le zèle est si mal récompensé par ses compatriotes et qui n'a encore reçu aucun allègement à son sort, quoique Votre Excellence ait écrit en sa faveur au préfet de la Méditerranée et au maire de Pise.

Tant que le sieur Lazinio dépendra de la fabrique du Dôme, administration composée des chanoines de la cathédrale, il sera toujours vexé par elle ; ces prêtres, loin d'apporter de l'intérêt aux objets d'art que cet artiste a réunis dans le Campo Santo depuis qu'il a été chargé de la conservation de cet admirable édifice par la ci-devant reine d'Étrurie, lui font au contraire un crime d'avoir introduit dans ce monument des tombeaux antiques de personnages qui ne sont point morts dans le sein de l'Église catholique et voyent avec déplaisir que les peintures qui le décorent et qui, sous leur administration, tombaient en ruine de toutes parts sont entretenues avec plus de soin et que cette amélioration, qui fait la critique de leur insouciance, est due à la persévérance et au zèle du sieur Lazinio.

Incessamment Votre Excellence pourra être plus amplement informée de ses travaux par M. Rosini, Pisan, l'un des premiers littérateurs de l'Italie, qui va arriver à Paris et qui, je n'en doute pas, se joindra à moi pour appeler un regard protecteur de Votre Excellence sur cet estimable artiste.

Avril 1813, Paris (1813-3)

Mémoire des restaurations des tableaux italiens au musée
du Louvre, par Denon

ANP, O/2/837.

Mémoire d'ouvrages de dorure faits par l'administration du
Musée Napoléon

D'après les ordres de Monsieur le Baron Vivant Denon directeur
général du dit Musée

Les dits ouvrages faits en avril 1813 par Delporte frère doreur sur
bois, demeurant à Paris Rue Saint Germain l'Auxerrois no 19.

Savoir

[...]

St Thomas d'Aquin au concile de Pise par Bonozzo Gossolli

Une bordure idem – (ornée de riches palmettes sans fonds,
double rang d'olives ; une mate avec son sable, feuille d'eaux dorée
brunie, les épaisseurs dorées), mais de 16 cent. cintrée du haut coutant
8 m, 12 à 21 f, 54 le mètre produit 174-90

fourni quatre vis - 6,00

Pour le cintre de bois, façon, dorure et ornement - 40, 00

- 220,90

Une bordure de 18 cent. gorge à talon, palmettes sans fonds
olives, une fries avec branches de chêne et feuille d'eaux, les épaisseurs
dorées, contenant [?] 31 de pourtour à 38 f, 48 le mètre – 281, 29

- 287,29

29 juin 1813, Paris (1813-4)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au ministre de l'Intérieur

Correspondance de Denon, N. 2860.

A Son Excellence le ministre de l'Intérieur.

Monseigneur,

J'ai eu l'honneur de mettre sous les yeux de Votre Excellence à mon retour d'Italie les gravures du Campo Santo à Pise publiées par le professeur Rosini et gravées par le sieur Lazinio. J'ai l'honneur de lui présenter aujourd'hui la première planche de la suite que le même éditeur donne à cet ouvrage digne de toute l'attention de Votre Excellence, puisqu'il tend à perpétuer le souvenir des compositions naïves et souvent sublimes des premiers peintres de l'Italie, dont les fresques dépérissent chaque jour.

Cette planche, Monseigneur, exécutée d'après une peinture de Massaccio de l'église Delle Carmine de Florence représente Le Martyre de saint Pierre et La Persécution des Chrétiens sous l'Empereur Néron. Votre Excellence retrouvera dans cette gravure la précision la plus scrupuleuse des caractères de cette fresque admirable, dont l'auteur bien antérieur à Raphaël mourut presque adolescent, et dont le nom est devenu célèbre par les emprunts que les plus grands peintres n'ont pas hésité à faire de ses compositions pour se les approprier. Après avoir exécuté les peintures de Massaccio, qui sont malheureusement en petit nombre, MM. Rosini et Lazinio vont entreprendre celle de Ghirlandaio qui sont à Santa Maria Novella de Florence, de Simon Memmi et Taddeo Gaddi, qui décorent la chapelle des Espagnols de la même église.

Ce grand ouvrage, Monseigneur, demande dans M. Rosini un désintéressement et une libéralité bien rares dans un moment aussi peu favorable au commerce et un courage digne d'estime dans le sieur Lazinio, qu'il s'est associé. M. Rosini doit accompagner cette gravure d'une explication qui deviendra d'autant plus intéressante que

dans chacune de ces fresques sont les portraits des hommes les plus célèbres du 13^e et 14^e siècles ; ses connaissances et son érudition donnent l'assurance que cet ouvrage sera aussi instructif que précieux pour l'histoire des arts de l'Italie. J'ose donc, Monseigneur, le recommander avec le plus vif intérêt à Votre Excellence et je profite de cette occasion pour appeler de nouveau vos bontés sur le sieur Lazinio, qui n'a pu obtenir encore, malgré les ordres que vous avez donnés, aucun allègement de son sort.

29 juin 1813, Paris (1813-5)

Lettre de Dominique-Vivant Denon à Carlo Lasinio

Correspondance de Denon, N. 2863.

Je saisis toujours avec empressement, Monsieur, l'occasion de rappeler vos bons et utiles services à Son Excellence le ministre de l'Intérieur. Hier encore, en lui présentant la planche que vous avez gravée d'après Massascio, j'ai sollicité de nouveau ses bontés pour vous.

Son Excellence m'a dit de vous écrire confidentiellement pour que vous me mandiez s'il y a à Pise une maison appartenant au gouvernement qui ne soit point utilisée et dont on pourrait vous laisser la jouissance. Faites, Monsieur, cette recherche, apportez-y la réserve la plus scrupuleuse et adressez-moi le plan de cette maison avec des détails qui puissent me mettre dans le cas de faire une demande raisonnable et à laquelle Son Excellence puisse acquiescer sans éprouver de réclamations de la part des autorités locales.

J'ai vu M. Rosini, il m'a donné de vos nouvelles ; je l'ai encouragé à continuer l'ouvrage qu'il a entrepris de concert avec vous et je ne doute point qu'il n'obtienne le même succès que celui sur le Campo Santo.

11 juillet 1813, Paris (1813-6)

État de proposition de paiement, signé par Dominique-
Vivant Denon
ANP, O/2/837.

Encadrement et transport des tableaux recueillis en Italie.

Etat de proposition de paiement à faire pour fourniture de deux bordures dorées destinées à deux des tableaux recueillis à Pise et à Gênes = le Sacrifice d'Abraham du Sodoma, et la Communion de St Jerome de J.B. Paggi.

Au S.r Delporte, pour fourniture de deux bordures, suivant prix convenu – 447

Vu et arrêté à la somme de quatre cent quarante sept francs

Ce 11 7bre 1813

Le Directeur général

Denon

18 juillet 1813, Paris (1813-7)

Avis des paiements signé par M. Henraux et Dominique-
Vivant Denon
ANP, O/2/837.

Paiement effectué par Mr Henraux, Commissaire du Gouvernement à Carrare, suivant la pièce justificative ci jointe, pour le Nolin de deux Goëlettes, la Clementine, Capitaine Louis Carpenix, l'Olympe, Capitaine Joseph Falconi, qui ont été mises à sa disposition dans le courant du mois d'aout 1812 par l'Armateur et Mr Rubod, pour transporter d'Italie à Arles les objets d'arts que son Excellence le Ministre de l'Intérieur par sa lettre du 1er mars 1812, lui avoit donné ordre de faire charger à Pise, La Spezia, Levanto, Chiavari, et Gênes ; lequel chargement, par le retard apporté à l'encaissement à Gênes et à Pise n'a pu être effectué savoir

VOLUME I. LES SAISIES D'ŒUVRES D'ART EN TOSCANE

à Levanto que le 23 septembre 1812
à Pise le 24 octobre
à Chiavari le 12 9 bre
à La Spezia le 29 8 bre
à Gênes le 18 9mbre
Les Goëlettes ont été déchargées à Arles le 25 décembre 1812

Connoissement portant le détail des objets qui ont été transportés de différents ports de la Méditerranée à Arles, et justifiant un paiement fait à MrRubod de deux mille trois cents dixfrancs ci – 2310 f

Certifié véritable le présent Etat de Dépense s'élevant à la somme de Deux mille trois cent dix francs.

Paris ce 18 juillet 1813
Signé Henraux

Pour copie certifié conforme.
Le Directeur Général
Denon

Vu et arrêté le présent à la somme de deux mille trois cent dix francs

Le Directeur Général
Denon

18 juillet 1813, Paris (1813-8)

État de paiement signé par M. Henraux et Dominique-
Vivant Denon

ANP, O/2/837.

Etat du paiement effectués par M.r Henraux, Commissaire du Gouvernement à Carrara suivant les pièces justificatives ci-jointes, au nombre de deux, pour le transport d'Arles à Paris des objets d'arts que son excellence le Ministre de l'Intérieur, par sa lettre de 1er mars 1812, l'a chargé de faire transporter d'Italie à Paris pour le Musée Napoléon, savoir :

Lettre de voiture acquittée par les voituriers Consolat et Legros, justifiant un paiement à eux fait de deux-mille-cent-soixante francs pour le transport d'Arles à Paris des objets d'arts détaillés en la dite lettre de voiture, provenant du chargement des goëlettes, la Clémentine et l'Olympe, qui les ont apportés d'Italie à Arles, ci – 2160

Un reçu de Jean marie Collet pour paiement à lui fait de six-cent-cinquante francs qui lui étaient dûs pour six mois et seize jours qu'il est resté sur la Cyselande, chargée des tableaux, comme gardien et pour veiller à leur conservation, à raison de cent francs par mois, ci – 650

- 2810

Certifié véritable le present Etat de Depenses s'elevant à la somme de deux mille huit cent dix francs.

Paris le 18 juillet 1813

Henraux

Certifié conforme et véritable la signature ci dessus du Sr Henraux et le présent Etat de dépenses amontant à la somme de deux mille huit cent dix francs

Le Directeur Général

Denon

27 juillet 1813, Paris (1813-9)

Lettre de Dominique-Vivant Denon à l'intendant général de la Couronne

Correspondance de Denon, N. 2892.

A Son Excellence le duc de Cadore, intendant général de la Couronne.

Monseigneur,

J'ai l'honneur d'adresser à Votre Excellence un état de proposition de paiement à faire à M. Henreaux, commissaire du gouverne-

ment à Cararre, pour remboursement des sommes payées par lui aux sieurs Consolat et Legros, marins du Rhône, pour transport d'Arles à Paris des objets d'arts recueillis à Pise, La Specia, Levanto, Chiavari et Gênes, et au sieur Collet pour avoir accompagné le bâtiment qui portoit ces objets et veilla à leur conservation pendant le trajet. Je vous prie, Monseigneur, de vouloir bien faire acquitter cette demande du sieur Henreaux appuyée des quittances des sieurs Consolat, Legros et Collet, et montant à la somme de 2 810 [F] sur les fonds de 12 000 alloué en 1813 à cette nature de dépense.

Année 1814

9 juin 1814, Paris (1814-1)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au comte de Blacas

Correspondance de Denon, N. 3120.

Monseigneur,

J'ai eu l'honneur de demander à Votre Excellence par ma lettre de ce jour de m'informer de l'époque où le Salon d'exposition des peintres modernes aura lieu. Si vous vous déterminez, Monseigneur, pour le 1^{er} novembre, j'ai l'honneur de vous proposer de faire en attendant dans le grand salon du musée une exposition des tableaux de l'École primitive d'Italie à commencer de Cimabue jusqu'à Raphaël, et de l'École allemande depuis Wurmser de Prague jusqu'à Albert Dürer.

Cette collection, Monseigneur, qui manquait au musée, et que j'ai eu le bonheur de former dans mes voyages d'Allemagne et d'Italie, établit la filiation des arts depuis leur renaissance en Europe jusqu'au siècle si brillant de Léon X.

Destinés à former la salle d'introduction au musée, ces tableaux sont remarquables, Monseigneur, sous le double rapport de la curiosité et de la beauté. Ils remplissent une lacune qui existait dans la collection et elle devient, par son augmentation, le monument des arts le plus complet et le plus historique.

Si Votre Excellence approuve cette exposition, je m'en occuperai de suite et ferai les dispositions nécessaires pour que le musée ne soit point fermé pendant les travaux.

Non datée [juin 1814?], Paris (1814-2)

Note pour l'Exposition de 1814

ANP, 20144790/1.

Si l'exposition de production des artistes vivants a lieu au 19 octobre 1814, le Directeur-général du Musée, propose de faire en attendant cette époque dans le grand Salon, une exposition de tableaux très précieux des primitives écoles d'Italie à commencer de Cimabue jusqu'à Raphaël et de l'école allemande depuis Wurmeter de Prague jusqu'à Albert Durer.

Cette collection intéressante qui manquait au Musée ferme une lacune immense que les artistes désiraient depuis longtemps voir remplie ; elle complète cette précieuse réunion de chefs-d'œuvre et indique par échelon les progrès immenses que les arts ont fait depuis leur naissance jusqu'au siècle si brillant de Leon X.

Ces tableaux destinés à former une salle d'introduction au Musée sont très remarquables sous le double rapport de la curiosité et de la beauté. Ils prouvent qu'avant Raphaël il existoit des peintres du premier mérite en Italie et qu'il n'a en qu'un pas de plus à faire pour parvenir à la perfection.

Cette exposition pourroit avoir lieu pour les fêtes du Couronnement de Sa Majesté et se termineroit au 30 septembre 1814.

4 juillet 1814 (1814-3)

Lettre de Dominique-Vivant Denon au comte de Blacas

Correspondance de Denon, N. 3139.

Monseigneur,

J'ai eu l'honneur d'écrire à Votre Excellence le 9 du mois dernier pour la prévenir que l'époque où l'on est dans l'usage d'annoncer aux artistes qu'il y aura exposition de leur productions dans le salon du

musée, était arrivée et je lui ai demandé à être autorisé à l'indiquer pour le 1^{er} novembre.

Je vous prie, Monseigneur, de vouloir bien vous faire représenter cette lettre où sont spécifiés les motifs qui m'ont engagé à vous prier de choisir de préférence cette époque, qui pour cette année ne peut être plus rapprochée, les artistes ayant été toujours prévenus quatre mois d'avance de l'ouverture du Salon.

Le même jour j'ai eu l'honneur, Monseigneur, de vous demander à être autorisé à faire dans le salon une exposition des tableaux de la primitive École d'Italie que j'ai recueillis dans la dernière mission que j'aie remplie dans ces contrées.

Votre Excellence en a vu une partie dans la galerie d'Apollon et je ne doute point que leur exposition n'intéresse vivement les artistes et les amateurs des arts.

Veillez, Monseigneur, me faire l'honneur de me répondre sur ces deux propositions.

**[B.2] Catalogue des peintures saisies à Pise
et transportées à Paris**

- 1) Cenni di Pepo, dit Cimabue
La Vierge et l'Enfant en majesté
Paris, musée du Louvre
- 2) Giotto di Bondone
Saint François d'Assise recevant les stigmates
Paris, musée du Louvre
- 3) Benozzo Gozzoli
Le Triomphe de saint Thomas d'Aquin
Paris, musée du Louvre
- 4) Taddeo di Bartolo
*Vierge à l'Enfant entre saint Gérard, saint Paul,
saint André et saint Nicolas*
Grenoble, musée de Grenoble
- 5) Turino Vanni
Vierge à l'Enfant entourée d'anges
Paris, musée du Louvre
- 6) Andrea del Castagno
Saint Benoît
Localisation inconnue
- 7) Cecco di Pietro
Les Funérailles de saint Benoît
Dijon, musée des Beaux-arts
- 8) Zanobi Machiavelli
Le Couronnement de la Vierge
Dijon, musée des Beaux-arts

9) Giovan Antonio Bazzi, dit Sodoma
Sacrifice d'Abraham
Pise, Cathédrale

Avertissement

Les œuvres sont ici reportées avec l'attribution actuelle.

Elles sont présentées dans l'ordre mentionné dans la lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de la Méditerranée (4 février 1812, ANP F/21/571 ; AOP, 890, Fondo Lasinio, Corrispondenza con Parigi), première rédaction officielle de la liste des œuvres à saisir à Pise.

Nous n'avons pas inclus dans le catalogue le bas-relief en marbre représentant la *Vierge à l'Enfant*, jadis attribué à Nicola ou Giovanni Pisano.

Les notices non exhaustives présentent, outre la fiche technique des œuvres, des informations concernant leur histoire matérielle (leur provenance, leur historique, les interventions de restauration), tirées des sources primaires (les documents d'archives sont mentionnés).



1) Cenni di Pepo, dit Cimabue
La Vierge et l'Enfant en majesté entourée de six anges
Vers 1280
H. : 4,27 m ; L. : 2,80 m
Peinture sur bois
Paris, musée du Louvre, INV. 254

Provenance et emplacement :

Pise, San Francesco. Réalisée vraisemblablement pour le maître-autel, puis transportée « allato alla porta a man manca » (Vasari G., *Les Vies...*, 1568, p. 84). L'œuvre aurait ensuite été transférée sur la porte de la sacristie (Da Morrona A., *Pisa illustrata*, 1812, p. 231). Le couvent de San Francesco est supprimé en 1786. L'œuvre est vue par Carlo Lasinio avant le 2 janvier 1810 « accanto al Campanile in Chiesa » (AOP, 866, Album Lasinio, p. 45).

Historique :

Elle est transférée le 2 août 1810 au Camposanto de Pise (AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 50), où elle reste, probablement dans un local de l'Opera del Duomo, avant d'être placée à l'endroit le plus approprié (AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du maire à Lasinio, 26 juillet 1810 ; *Ibid.*, Lettre du maire à Lasinio, 27 août 1810). En septembre elle est placée par Carlo Lasinio dans la chapelle dal Pozzo au Camposanto (AOP, Fondo Lasinio, filza 180, n. 24, Memorie e lettere riguardanti il Camposanto, Lettre du maire à l'Operaio della Primaziale, 10 septembre 1810 ; *Ibid.*, Lettre non signée au maire, 13 septembre 1810 ; ANP, F/17/1089, dr 9, *Inventario dei Sarcofagi, ed oggetti di antica Scultura, Pittura, Vasi Etruschi, Urne Cinerarie, Busti e teste, e quant'altro di cui è attualmente l'antico campo Santo di Pisa, e che comprende tanto ciò che esisteva all'epoca del 10 Giugno 1810, quanto tutto ciò che vi è stato riunito con la diligenza dell'attuale Conservatore Carlo Lasinio dall'anno 1810 al 6 Maggio 1812*). Dans cette chapelle elle est accrochée à la droite de l'entrée (Da Morrona A., *Pisa illustrata*, 1812, p. 231).

Vivant Denon voit l'œuvre lors de sa visite à Pise en octobre 1811, et il la demande pour le musée Napoléon (ANP, AF/IV/1050, dr. 8, Lettre de Denon à Napoléon, 6 janvier 1812 ; AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de la Méditerranée, 4 février 1812).

Elle est encaissée par Carlo Lasinio en octobre 1812 (AOP, Fondo Lasinio, *Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses consignées à M. Genvaux*). À cette occasion Lasinio signale deux fissures et une très bonne conservation des mains et des têtes des personnages.

Elle part de Pise le 24 octobre 1812 (ANP, 20150044/53, dr. 1, Lettre de Lasinio à Denon, 8 novembre 1812 : « fino al di 24 del passato

ottobre, ossia nella notte del 23 » ; AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 50). Elle était à Arles le 28 décembre 1812 (ANP, O/2/837, Lettre d'Henraux à Denon, 28 décembre 1812), donc elle arrive au musée Napoléon en janvier 1813.

Restaurée en 1813 par Carlier (ANP, O/2/837, Restaurations de tableaux faites par Carlier en octobre, novembre, décembre 1813).

Exposée à l'Exposition des écoles primitives de 1814 (*Notice*, n° 35).

Abandonné par la Commission florentine chargée de la récupération des œuvres d'art (ANP, 20150044/53, procès-verbal du 27 septembre 1815).



2) Giotto di Bondone
Saint François d'Assise recevant les stigmates
Vers 1298
H. : 3,13 m ; L. : 1,63 m
Peinture sur bois
Paris, musée du Louvre, INV. 309

Prédelle :

Le Songe d'Innocent III ; Le pape approuvant les statuts de l'ordre ; Saint François prêchant aux oiseaux.

Signature sur le cadre original : OPVS JOCTI FLORENTINI

Provenance et emplacement :

Pise, San Francesco, sur un pilier voisin du maître-autel (Vasari G., *Les Vies...*, 1568, p. 122) ; elle est transférée ensuite dans la sacristie : sur un mur qui donnait sur le transept nord de l'église (Da Morrona A., *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, 1812, p. 231).

Historique :

L'œuvre, « située en dessous de l'orgue », est prélevée le 30 juillet 1810 par Carlo Lasinio (AOP, Fondo Lasinio, 866, Album Lasinio, 1820, p. 50 ; Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du maire à Lasinio, 26 juillet 1810).

Elle est exposée au Camposanto dans la chapelle dal Pozzo par Lasinio (ANP, F/17/1089, dr 9, *Inventario dei Sarcofagi, ed oggetti di antica Scultura, Pittura, Vasi Etruschi, Urne Cinerarie, Busti e teste, e quant'altro di cui è attualmente l'antico campo Santo di Pisa, e che comprende tanto ciò che esisteva all'epoca del 10 Giugno 1810, quanto tutto ciò che vi è stato riunito con la diligenza dell'attuale Conservatore Carlo Lasinio dall'anno 1810 al 6 Maggio 1812*).

Denon la voit au Camposanto en octobre 1811 et il la demande pour le musée Napoléon (ANP, AF/IV/1050, dr. 8, Lettre de Denon à Napoléon, 6 janvier 1812). La demande de prélèvement est envoyée au préfet de la Méditerranée le 4 février (ANP, F/21/571 et AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de la Méditerranée, 4 février 1812).

Elle est encaissée par Carlo Lasinio en octobre 1812 (AOP, Fondo Lasinio, *Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses consignées à M. Genvaux*). Lasinio signale un noircisse-

ment de la surface, en raison de l'emploi d'une matière grasse, ainsi que le vernissage de la partie inférieure pour la protéger des contacts des fidèles.

Elle part de Pise le 24 octobre 1812 (ANP, 20150044/53, dr. 1, Lettre de Lasinio à Denon, 8 novembre 1812, « fino al di 24 del passato ottobre, ossia nella notte del 23 »). Elle était à Arles le 28 décembre 1812 (ANP, O/2/837, Lettre d'Henraux à Denon, 28 décembre 1812), donc elle arrive au musée Napoléon en janvier 1813.

Restaurée par Carlier en 1813 (ANP, O/2/836, O/2/837 : Travaux faits par Carlier en juillet, août, septembre 1813 ; *Ibid.*, Travaux faits par Carlier en octobre, novembre, décembre 1813).

Exposée à l'Exposition des écoles primitives de 1814 (*Notice*, n° 63).

Abandonnée par la Commission florentine chargée de la récupération des œuvres d'art (ANP, 20150044/53, procès-verbal du 27 septembre 1815).



3) Benozzo Gozzoli
Le Triomphe de saint Thomas d'Aquin
Vers 1470-1475
H. : 2,27 m ; L. : 1,02 m
Peinture sur bois
Paris, musée du Louvre, INV. 104

Provenance et emplacement :

Pise, cathédrale : selon Vasari, peint pour être placé derrière le siège de l'archevêque (Vasari G., *Les Vies...*, p. 407). Le tableau peut avoir été ensuite transféré sur un des piliers de la coupole, pour certains à partir de 1630. Selon Vivant Denon, cela a été à la suite de l'incendie de la cathédrale (*Notice*, n° 67).

Lasinio signale qu'une couverture de soie était appliquée et fixée par des clous tous les ans pendant la semaine sainte (AOP, Fondo Lasinio, *Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses consignées à M. Genvaux*).

Historique :

Le prélèvement de l'œuvre est demandé par Vivant Denon dans une note au ministre de l'Intérieur (ANP, 20144790/1, Note pour le ministre de l'Intérieur [non datée, probablement entre fin janvier et début février 1812]).

Le 4 février 1812 le tableau est demandé au préfet de la Méditerranée à la place d'un tableau de la Vierge, sainte Anne et Jésus considéré du même auteur (ANP, F/21/571 et AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de la Méditerranée, 4 février 1812), mais le prélèvement est permis par le ministre de l'Intérieur en septembre 1812 (ANP, 20144790/17, Lettre du ministre de l'Intérieur à Denon, 12 septembre 1812).

Le tableau est enlevé de la cathédrale entre le 21 et le 23 septembre 1812 (ANP, F/21/571, Lettre du préfet de la Méditerranée au ministre de l'Intérieur, 21 septembre 1812; AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du préfet de la Méditerranée à Lasinio, 21 septembre 1812; *Ibid.*, Lettre de l'operaio della Primaziale à Lasinio, 23 septembre 1812).

Il est encaissé par Lasinio en octobre 1812 (AOP, Fondo Lasinio, *Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses consignées à M. Genvaux*).

Francesco da Scorno conteste le prélèvement du tableau en réclamant sa propriété (AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre de Da Scorno à Lasinio, 24 octobre 1812; ANP, 20150044/53,

dr. 1, Lettre de Lasinio à Denon, 8 novembre 1812).

Il part de Pise le 24 octobre 1812 (ANP, 20150044/53, dr. 1, Lettre de Lasinio à Denon, 8 novembre 1812, « fino al di 24 del passato ottobre, ossia nella notte del 23 »). Il était à Arles le 28 décembre 1812 (ANP, O/2/837, Lettre d'Henraux à Denon, 28 décembre 1812), donc il arrive au musée Napoléon en janvier 1813.

Il est encadré par une bordure dorée en avril 1813 (ANP, O/2/837). Il est restauré par Fremont, qui retouche des têtes détériorées, en novembre 1813 (ANP, O/2/836).

Exposé à l'Exposition des écoles primitives de 1814 (Notice, n° 67).

Abandonné par la Commission florentine chargée de la récupération des œuvres d'art (ANP, 20150044/53, procès-verbal du 27 septembre 1815).



4) Taddeo di Bartolo
Vierge à l'Enfant entre saint Gérard, saint Paul, saint
André et saint Nicolas

1395

H. : 1,70 m ; L. : 2,25 m

Peinture sur bois

Grenoble, musée de Grenoble

Signature en bas, au centre : *Thadeus Bartoli d'Senis pinxit hoc op'*
MCCCLXXXX

Provenance et emplacement :

Pise, San Paolo all'Orto : le retable est commandé par Gherardo Casassi degli Assi pour orner le maître-autel.

Historique :

San Paolo all'Orto est supprimé en 1808 et c'est probablement à cette date que l'œuvre est transférée au Camposanto, dans la chapelle Ammannati (ANP, F/17/1089, dr. 9, *Inventario dei Sarcofagi, ed oggetti di antica Scultura, Pittura, Vasi Etruschi, Urne Cinerarie, Busti e teste... 1812*). Vivant Denon voit l'œuvre au Camposanto en 1811 pendant sa mission en Italie. Il la choisit pour le musée Napoléon (ANP, AF/IV/1050, dr. 8, Lettre de Denon à Napoléon, 6 janvier 1812). La demande de prélèvement est envoyée au préfet de la Méditerranée le 4 février (ANP, F/21/571 et AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de la Méditerranée, 4 février 1812).

Elle est encaissée par Lasinio en octobre 1812 (AOP, Fondo Lasinio, *Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses consignées à M. Genvaux*).

Elle part de Pise le 24 octobre 1812 (ANP, 20150044/53, dr. 1, Lettre de Lasinio à Denon, 8 novembre 1812, « fino al di 24 del passato ottobre, ossia nella notte del 23 »). Elle était à Arles le 28 décembre 1812 (ANP, O/2/837, Lettre d'Henraux à Denon, 28 décembre 1812), donc elle arrive au musée Napoléon en janvier 1813.

Elle est présentée à l'Exposition des écoles primitives de 1814 (*Notice*, n° 11).

Le tableau est déposé par le musée du Louvre au musée de Grenoble en 1876.



5) Turino Vanni
Vierge à l'Enfant entourée d'anges

Vers 1395

H. : 1,362 m ; L. 0,745

Peinture sur bois

Paris, musée du Louvre, INV. 711

Panneau central d'un polyptyque

Signature en bas, au centre : *Turinus. vanniis de Pisis m. piqsuit.*

Provenance :

Pise, couvent de San Silvestro, jusqu'en 1811.

Historique :

Après la suppression du couvent l'œuvre est prélevée (probablement le 31 août 1810 : AOP, Fondo Lasinio, Album Lasinio, p. 49) et transportée au Camposanto, dans la chapelle dal Pozzo (ANP, F/17/1089, dr 9, *Inventario dei Sarcofagi, ed oggetti di antica Scultura, Pittura, Vasi Etruschi, Urne Cinerarie, Busti e teste... 1812*).

Vivant Denon voit l'œuvre au Camposanto en 1811 pendant sa mission en Italie. Il la choisit pour le musée Napoléon ; dans sa lettre à Napoléon, Denon confond le peintre Turino Vanni avec « Trasini de Pise » (ANP, AF/IV/1050, dr. 8, Lettre de Denon à Napoléon, 6 janvier 1812).

La demande de prélèvement du tableau (« représentant la Vierge, Jésus et des anges par Trasini de Pise ») est envoyée au préfet de la Méditerranée le 4 février (ANP, F/21/571 et AOP, Fondo Lasinio, 890, *Corrispondenza con Parigi, Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de la Méditerranée, 4 février 1812*).

L'œuvre est encaissée en octobre 1812 par Carlo Lasinio (AOP, Fondo Lasinio, *Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses consignées à M. Genvaux*). Elle serait « bien conservée excepté une main de la Vierge qui a été trop polie ».

Elle est envoyée au musée Napoléon le 24 octobre 1812 (ANP, 20150044/53, dr. 1, Lettre de Lasinio à Denon, 8 novembre 1812, « fino al di 24 del passato ottobre, ossia nella notte del 23 »). Elle était à Arles le 28 décembre 1812 (ANP, O/2/837, Lettre d'Henraux à Denon, 28 décembre 1812), donc elle arrive au musée Napoléon en janvier 1813.

Exposée à l'Exposition des écoles primitives de 1814 (*Notice*, n° 110).

Abandonnée par la Commission florentine chargée de la récupération des œuvres d'art (ANP, 20150044/53, procès-verbal du 27 septembre 1815).

6) Andrea del Castagno

Saint Benoît

Non localisé

Provenance :

Il provient d'un couvent supprimé, il s'agit probablement d'un fragment de polyptyque.

Historique :

En 1812 il est au Camposanto de Pise, cappella Ammannati (ANP, F/17/1089, dr. 9, *Inventario dei Sarcofagi, ed oggetti di antica Scultura, Pittura, Vasi Etruschi, Urne Cinerarie, Busti e teste... 1812* : « Due piccoli quadretti in tavola di Andrea del Castagno di Mugello esprimente il primo S. Diego, ed il secondo S. Benedetto, ed è stato chiesto per il Museo Napoleone. »).

Le tableau est demandé par Vivant Denon pour le musée Napoléon (ANP, AF/IV/1050, dr. 8, Lettre de Denon à Napoléon, 6 janvier 1812 : « En dépôt dans une chapelle du Campo Santo. Saint Benoist par Andrea del Castello. Tableau très rare »). La demande de prélèvement est envoyée au préfet de la Méditerranée le 4 février (ANP, F/21/571 et AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de la Méditerranée, 4 février 1812).

Il est encaissé par Lasinio en octobre 1812 avec le tableau de la « Mort de saint Bernard » par Cecco di Pietro, alors attribué à Andrea Orcagna (AOP, Fondo Lasinio, *Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses consignées à M. Genvaux* : « deux petits tableaux en planche, l'un représente saint Benoit, très bien conservé peint par André del Castagno »).

Il était à Arles le 28 décembre 1812 (ANP, O/2/837, Lettre d'Henraux à Denon, 28 décembre 1812), donc il arrive au musée Napoléon en janvier 1813.

Il n'est pas présenté à l'Exposition des écoles primitives de 1814.



7) Cecco di Pietro
Les Funérailles de saint Benoît
H. : 0,30 m ; L. : 0,40 m
Peinture sur bois
Dijon, musée des Beaux-arts, INV. 313

Provenance :

Pise, San Gerolamo, Agnano. L'œuvre correspond au fragment de la prédelle d'un polyptyque destiné au maître-autel du monastère.

Historique :

Le polyptyque a été probablement démembré en 1785 lors de la suppression du monastère de San Gerolamo. La prédelle, séparée en sept fragments, a été achetée par le chanoine pisan Sebastiano Zucchetti.

Le fragment est donné avec les six autres panneaux de la prédelle à l'Opera del Duomo de Pise en 1796. Entre 1796 et 1812 il est conservé au Camposanto (ANP, F/17/1089, dr. 9, *Inventario dei Sarcofagi, ed oggetti di antica Scultura, Pittura, Vasi Etruschi, Urne Cinerarie, Busti e teste... 1812*, où Vivant Denon le voit en 1811 pendant sa mission en Italie.

Il est choisi pour le musée Napoléon (ANP, AF/IV/1050, dr. 8, Lettre de Denon à Napoléon, 6 janvier 1812), sous l'attribution d'Andrea Orcagna.

La demande de prélèvement est envoyée au préfet de la Méditerranée le 4 février (ANP, F/21/571 et AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de la Méditerranée, 4 février 1812).

Il est encaissé par Lasinio en octobre 1812, dans la même caisse du panneau d'Andrea del Castagno (AOP, Fondo Lasinio, *Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses consignées à M. Genvaux*) et il est envoyé au musée Napoléon le 24 octobre 1812 (ANP, 20150044/53, dr. 1, Lettre de Lasinio à Denon, 8 novembre 1812). Il était à Arles le 28 décembre 1812 (ANP, O/2/837, Lettre d'Henraux à Denon, 28 décembre 1812), donc il arrive au musée Napoléon en janvier 1813.

Il est exposé à l'Exposition des tableaux des écoles primitives de 1814 (*Notice*, n° 86).

Abandonné par la Commission florentine chargée de la récupération des œuvres d'art (ANP, 20150044/53, procès-verbal du 27 septembre 1815).

Il est mis en dépôt au musée des Beaux-Arts de Dijon en 1955.



8) Zanobi Machiavelli
Le Couronnement de la Vierge
1473
H. : 1,64 m ; L. : 1,65 m
Peinture sur bois
Dijon, musée des Beaux-arts (INV CA 31)
© Photo François Jay

Signature en bas à gauche : *Opus cenobii demachiavallis MCCCCLXXIII*

Provenance :

Pise, Santa Croce in Fossabanda. Elle était placée à côté du maître-autel (« Incassati nelle pareti laterali presso l'Altar maggiore » : Da Morrone A., *Pisa Illustrata...*, deuxième édition, 1812, v. III, p. 377).

Historique :

L'œuvre est transportée de l'église Santa Croce in Fossabanda au Camposanto de Pise (ANP, F/17/1089, dr. 9, *Inventario dei Sarcofagi, ed oggetti di antica Scultura, Pittura, Vasi Etruschi, Urne Cinerarie, Busti e teste... 1812*).

Denon demande l'œuvre pour le musée Napoléon en 1812 (ANP, AF/IV/1050, dr. 8, Lettre de Denon à Napoléon, 6 janvier 1812). L'œuvre est encaissée par Lasinio en octobre 1812 (AOP, Fondo Lasinio, *Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses consignées à M. Genvaux*) et elle est envoyée au musée Napoléon le 24 octobre 1812 (ANP, 20150044/53, dr. 1, Lettre de Lasinio à Denon, 8 novembre 1812). Elle était à Arles le 28 décembre 1812 (ANP, O/2/837, Lettre d'Henraux à Denon, 28 décembre 1812), donc elle arrive au musée Napoléon en janvier 1813.

L'œuvre est exposée à l'Exposition des tableaux des écoles primitives de 1814 (*Notice*, n° 73). Abandonnée par la Commission florentine chargée de la récupération des œuvres d'art (ANP, 20150044/53, procès-verbal du 27 septembre 1815), elle est mise en dépôt au musée des Beaux-Arts de Dijon (1876).



**9) Giovan Antonio Bazzi, dit Sodoma
*Sacrifice d'Abraham***

1541

H. : 2,02 m ; L. : 1,46 m

Peinture sur toile

Pise, cathédrale

© Fondazione Zeri / Brogi

Provenance :

Pise, cathédrale. Destiné à être placé dans l'abside, au premier étage de la tribune.

Historique :

L'œuvre se trouvait dans la cathédrale de Pise quand en 1812 Denon la demande pour le musée Napoléon en la décrivant au ministre comme « une des merveilles de la peinture » (ANP, 20144790/1, Note pour Son Excellence le ministre de l'Intérieur [sans date]).

Le peintre Guillemot, pensionnaire de l'École française de Rome, est chargé d'en réaliser une copie destinée à la remplacer (Correspondance de Denon, N. 2556, Lettre de Denon au ministre de l'Intérieur, 29 août 1812). La copie est terminée le 22 septembre 1812 (AOP, Fondo Lasinio, 890, Corrispondenza con Parigi, Lettre du maire à Lasinio, 22 septembre 1812 ; *Ibid.*, Lettre du préfet de la Méditerranée à Lasinio, 23 septembre 1812). Le 13 octobre 1812 la copie de Guillemot devrait être sur place à la cathédrale (ANP, 20144790/17, Lettre du ministre de l'Intérieur à Denon, 13 octobre 1812).

L'œuvre originale est prélevée de la cathédrale entre septembre et octobre 1812 et amenée au Seminario Vecchio pour être encaissée, dans la première caisse, avec le retable de Giotto (AOP, Fondo Lasinio, *Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses consignées à M. Genvaux*).

Elle était à Arles le 28 décembre 1812 (ANP, O/2/837, Lettre d'Henraux à Denon, 28 décembre 1812), donc elle arrive au musée Napoléon en janvier 1813.

Elle est restaurée par Fogue (ANP, O/2/836, O/2/837).

L'œuvre est exposée à l'Exposition des tableaux des écoles primitives de 1814 (*Notice*, n° 99).

C'est la seule œuvre prélevée à Pise demandée par les commissaires toscans lors des restitutions de 1815. Elle est encaissée le 2 octobre 1815 et part de Paris le 24 octobre avec le convoi des autres œuvres restituées au grand-duché. Elle arrive à Florence le 26 décembre 1815.

[B.3] Expédition des caisses

Doc. 3- Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses

Note de description des caisses contenant les œuvres demandées par les Français, rédigée par Lasinio en septembre ou octobre 1812

AOP, Fondo Lasinio.

Selon la transcription de Giampiero Lucchesi, « L'Opera del Duomo e le requisizioni francesi al tempo di Napoleone I », *Bollettino Storico Pisano*, LXIV, 1995, p. 247-259.

Note des objets en peinture et sculpture qui sont dans les caisses consignées à Mr Genvaux [Henraux, N.D.A.] par le conservateur du Campo Santo de Pise, pour être transportés au Musée Napoléon, à Paris par ordre de S. E. le Ministre de l'Intérieur.

Caisse n. 1 – Stigmates de St. François de Giotto = et dans la même caisse Le sacrifice d'Isaac de Sodoma en très mauvais état. N.B. que sur le couvercle de cette caisse il y a quatre vis qui tiennent le cadre, c'est pourquoi ils doivent être levés les premiers avant de défaire le couvert de la caisse ; et tant celle ci que toutes les autres elles se défairont. Ce très rare tableau des stigmates a été malheureusement poli avec du gras et c'est pour cela qu'il est noirci et les auteurs furent ces bons religieux qui la possédoient ; le morceau du bas fut aussi vernissé pour le sauver des mains indiscrettes qui le touchoient toujours. Au milieu du bas du tableau il y a le nm original de Giotto. À la figure il y a des cicatrices causées par les échelles qu'on y mettont peut-être dessus.

Ce tableau très rare du couvent supprimé de St. François.

Caisse n. 2 – La Vierge couronnée par son divin fils peinte sur planche par l'écolier de Benozzo, Cenobio Machiavelli. Elle a été contour-

née anciennement par quelque artiste très mauvais, et il n'y a qu'un peu plus d'un pied libre de ce malheur. Dès le temps du règne de Leopold grand Duc de Toscane, elle devoit être transportée à la galerie de Florence car il est très rare, et manque tout-à-fait à la Galerie pour l'histoire de l'art. En général Elle est bien conservée, et elle étoit enchapée dans la muraille du couvent supprimé de S.te Croix. Il y a une crevasse au milieu. Il faut observer en decaissant de ne pas le prendre de côté, mais par le bas et par le haut, sans quoi elle courroit risque de s'ouvrir toute.

Caisse n. 3 – un très beau tableau en trois partition très-bien conservé, peint par Taddeo Bartoli de Sienne. Au dessus il y a une marque originale de l'auteur. Il étoit au couvent supprimé de St. Paul all'orto.

Caisse n. 4 – St. Thomas d'Aquino, et on l'estime toujours à cause de son portrait noir. Ce tableau étoit une porte d'armoire, et ensuite réduit dans la forme actuelle en 1500 lorsque la cathédrale de Pise fut incendiée d'où il a été levé. On prévient que les figures ainsi que le Père éternel ont été gâtées par une couverture de soie qu'on y mettoit tous les ans avec les clous la semaine sainte. La figure couchée qui représente l'hérésie est en grand danger de tomber, puisqu'elle est tout à fait détachée de la planche. Il manque aussi plusieurs têtes qui ont été levées et aux deux figures il y a au dos deux petites crevasses. Une figure à côté de saint a une crevasse à la barbe et à la figure, mais elle fut retouchée et mal.

Si ce chef d'œuvre de Benozzo arrive sauvé au Musée. Cet établissement peut se flatter d'avoir le cimetière entier de Pise, puisqu'il y a tout et tout est peint de la même manière et avec la même hardiesse parmi les figures il y en a deux principales de bout vêtues de rouge dans les costumes des premiers Magistrats de ces temps et celle de forme grasse est Pierre Gambacorta Seigneur de Pise, l'autre à son côté dans la partie droite est Farinata degli Uberti ; et quiconque connoît l'histoire du concile fait par St. Thomas à Ste. Catherine de Pise (alors moine Dominicain) saura à peu près qui sont tous les autres ; ce qui est très intéressant pour l'histoire Ecclesiastique.

Caisse n. 5 – La Vierge avec son divin fils au milieu et quelques anges qui jouent et chantent, peinte sur le bois par Turino Vanni de Pise, bien conservée excepté un main de la Vierge qui a été trop polie. Elle étoit dans le couvent supprimé de St. Silvestre

Caisse n. 6 – Deux petits tableaux en planche, L'un représente St. Benoit, très bien conservé peint par Andrè del Castagno ; l'autre est mort de St. Bernard peint par Orgagna avec beaucoup de verité d'expression, il appartenent à la cathedrale.

Caisse n. 7 – Une Verge Gigantesque avec son divin fils et des anges debout à l'entour, peinte sur bois par Cimabue. C'est un grand bonheur si ce chef d'ouvre du premier restaurateur de l'École italienne arrive sain et sauf au Musée Napoléon, car il est si grand que douze hommes ne suffisent pas pour le manier ; malheureusement il est ouvert en deux endroits mais dans des lieux qui ne sont pas dangereux. Toutes les têtes ainsi que les mains sont très bien conservées. Cette vierge est égale à la celle de St. Maria novella de Florence, tant par leur grandeur que par leur forme, à la reserve des anges qui dans celle ci sont debout, ceux de St. maria novella sont à genou. Le Chevalier Denon qui l'a demandée sait combien ce chef d'ouvre est rare ; elle étoit dans le couvent supprimé de St. François et je l'ai avuée de la vente de quelqu'un qui vouloit en faire une grande table de pension.

Caisse n. 8 – Une vierge qui adore son divin fils ; sculptée en bas-relief en marbre de Carrara de la main de Nicola, ou Jean de Pise premières restaurateurs de la Sculpture italienne. Elle étoit dans le couvent supprimé de St. Marthe.

J'ai fidèlement couvert de papier fin toutes ces planches peintes ensuite je les ai couvertes de gros papier et repliés de foin que j'ai préféré à tout autre matiere à cause de l'élasticité de celle-ci.

Elles sont encaissées chacune dans une caisse de gros bois et mûr. Les planches sont unies et enchâssées afin que l'eau ne pénètre pas et toutes les jointures ont été cachetées avec le sceau de la mairie et emballées avec de la paille, et gros tuoile, ensuite liées pour les garantir des coups de charrettes ou de tout autre chose. Ce ne sera que le guignon qui empêchera qu'elles arrivent à Paris saines et sauvées pour le Musée Napoléon. Dirigées à S. E. le chancelier Denon Directeur général du Musée qui les a demandées et choisies.

**Doc. 4- Procès verbal de l'envoi des œuvres pisanes
au musée Napoléon**

Procès verbal de l'envoi des œuvres de Pise au musée Napoléon, rédigé le 7 octobre 1812 par le maire et signé par Lasinio

Archivio della Galleria degli Uffizi di Firenze, Ufficio del Catalogo, filza XXXX, n. 48. Estratto dal Registro delle Deliberazioni e Decreti della Maire di Pisa.

Selon la transcription de Chiara Pasquinelli, «Il carro del vincitore. Le requisizioni di opere d'arte in Toscana durante gli anni francesi (1796-1815). I fatti, i protagonisti, le conseguenze», thèse de doctorat en histoire et sociologie de la modernité, sous la direction de Danilo Barsanti et Zeffiro Ciuffloletti, université de Pise, Pise, 2009, p. 185-186.

L'anno 1812 il dì sette del mese di ottobre Noi Maire della città di Pisa ci siamo trasferiti al Camposanto e nel locale dell'antico Seminario di questa città, ove sono stati trasportati gli oggetti di belle arti, che in virtù degli ordini di Sua Eccellenza il Ministro dell'Interno devono essere inviati da questa città al Museo Imperiale di Parigi, all'indirizzo del Signor Cavalier Denon Direttore Generale dei Musei Imperiali, all'effetto di constatare gli oggetti che dal signor Lasinio Conservatore del Museo qui sopra indicato, a questo effetto abbiamo trovate preparate otto casse costruite di legname sulle quali abbiamo fatto inscrivere il numero d'ordine per poter distinguere gli oggetti che ivi sono depositati. In seguito sono stati depositati in queste casse gli oggetti appresso nominati, cioè:

cassa numero primo : due quadri, il primo *S. Francesco che riceve le stimmate*, pittura in tavola di Giotto, alto braccia quattro, largo braccia tre. Nella stessa cassa altro quadro levato dal Coro della Primaziale di Pisa, rappresentante il *Sacrificio di Abramo*, alto braccia tre, largo braccia due, pittura in tela di Sodoma.

cassa numero secondo : *La Vergine coronata dal suo divin figlio ed altri santi*, dipinta in tavola da Cenobio Machiavelli, quadro alto braccia tre, e largo similmente.

cassa numero terzo : *Maria Santissima col suo divin figlio*. Quadro in tavola in tre pezzi, che negli altri due santi in ciascheduno, di Taddeo Bartoli senese, alto braccia due e mezzo, largo braccia quattro e mezzo.

cassa numero quarto : un quadro rappresentante *S. Tommaso d'Aquino fra i dottori della chiesa*, appartenente alla Primaziale Pisana. Tavola di Benozzo Gozzoli, largo braccia uno e soldi sedici, alto braccia quattro e soldi diciotto.

cassa numero quinto : *Maria Santissima col suo Divin Figlio fra mezzo degli angeli*, tavola dipinta da Turino Vanni di Pisa, alta braccia due e un terzo.

cassa numero sesto: due quadretti in tavola, che uno rappresenta *La morte di San Bernardo dell'Orcagna*, alto mezzo braccio, largo cinque soldi circa, l'altro rappresentante *San Benedetto*, opera di Andrea del Castagno, alto diciotto soldi e largo mezzo braccio circa.

cassa numero settimo: tavola molto grande, opera di Cimabue, che rappresenta *Maria Santissima e vari angeli* di figura gigantesca, alta braccia sette, larga braccia quattro e mezzo.

cassa numero ottavo: bassorilievo in marmo di Carrara, scultura di Niccolò, ovvero Giovanni Pisano, rappresenta *Maria Vergine che adora il suo Divin Figlio*, alto braccia uno largo idem.

Tutte queste casse sono state ben chiuse con chiodi dal Legnaiolo Vincenzo Masi.

Terminato questo lavoro abbiamo opposto alla quattro parti di ciascuna cassa un triplice sigillo della Mairie di Pisa con cera di Spagna rossa rappresentante l'Aquila Imperiale con la legenda "Mairie di Pisa".

Dopo tutto ciò che abbiamo rilasciato nei suddetti rispettivi locali le sopra indicate casse, chiuse e sigillate come sopra, alla consegna del pre nominato Signor Lasinio stato sempre presente a questa operazione,

VOLUME I. LES SAISIES D'ŒUVRES D'ART ENTOSCANÉ

ed abbiamo formato di tutto quanto sopra il presente Processo Verbale in doppia spedizione, delle quali una sarà rilasciata al medesimo Signor Lasinio, che si è firmato con il giorno, mese, e anno suddetto.

Carlo De Lasinio
Ruschi, Maire

[B.4] Chapelle dal Pozzo

Doc. 5 - Inventaire de la chapelle dal Pozzo (1816)

Nota dei quadri in tavola ed in tela, che riuniti furono in Campo Santo di Pisa...

AOP, Fondo Lasinio, filza 180, n. 24, Memorie e lettere riguardanti il Camposanto, 1er ottobre 1816.

Nota dei quadri in tavola ed in tela, che riuniti furono in Campo Santo di Pisa il di - 7bre 1810 come per lettera, e precisamente nella Cappella detta = del Pozzo = dall'attuale Sig. Conservatore Carlo Lasinio, di proprietà della Comune di detta città.

A di 1o ottobre 1816

1. Piccolo quadro in legno esprime un Santo monaco in atto di ragionare con un leone, che avanti d'esso stà genuflesso; ed altri monaci vestiti di bianco. Autore = Orcagna =. Del legato Zucchetti.

2. Detto mezzano; esprime altro Santo Frate vestito di bianco. Autore = Scuola di Giotto =. Stava nella chiesa soppressa di S. Zeno lateralmente all'altar maggiore.

3. Detto grandissimo, esprime Maria Vergine seduta con il Divin Figlio, e 12 piccole Storie e all'intorno. Autore = Cimabue =. Stava nel soppresso Convento di S. Martino.

4. Detto mezzano; esprime due Santi. Autore = Tommaso detto = Giotto =. Del legato Zucchetti

5. Detto grande; esprime il Redentore seduto in Trono, che corona Maria Vergine; all'intorno gli fan' cerchio molti Santi, ed in alto una quantità d'angioli, ed altri Santi. Autore = Gentile da Fabriano = Stava in S. Zeno all'altar maggiore e di poi fù portato nello stabile dell'Opa del Duomo, indi nella citata Cappella.

6. Detto piccolo; esprime Maria Vergine con Gesù Bambino in piede, e S. Giovannino. Autore = Andrea del Sarto = Stava in una delle stanze del Dormitorio del Monastero di S. Silvestro.

7. Detto a 5 scompartimenti; esprime in quello di mezzo M[aria]V[ergin]e con Gesù B[ambin]o; e negli'altri 4 vi sono espressi due Santi e 2 Sante; nei triangoli superiori, 4 altri Santi, e nel 5to di mezzo Dio Padre. Autore = Giovanni Pisano = Stava nel soppresso convento di S. Marta.

8. Detto mezzano posto in alto sopra le due iscrizioni: esprim. un Dio Padre con cartella in mano, posto nello scompartimento di mezzo, e negli'altri 4, M[aria]V[ergin]e con una Santa e 2 Santi. Autore = creduto di Giunta =. Stava nel coretto delle monache di S. Silvestro.

10. Detto piccolo; esprim[ent]e M[aria] V[ergin]e seduta che allatta G.B. = Autore = Scuola Fiamminga =. Stava nel Dormitorio del Monastero di S. Silvestro.

11. Detto della forma e grandezza di quello del no4, esprim. due Santi con lunga barba, uno dei quali S. Antonio abate. Autore = Tommaso detto = Giotto =. Del legato Zucchetti.

12. Detto piccolo; esprim[ent]e la morte di S. Antonio abate, con una quantità di frati e 3 vescovi. Autore = Giotto = Legato Zucchetti.

13. Detto della grandezza come il sudd[ett]o; esprime un giovine Santo seduto sopra un colle, e in distanza molte femmine e uomini. Autore = creduto del = Cavallini = Del legato Zucchetti.

14. Croce sopra la quale dipinto nel cuoio Gesù Cristo. Autore = Apollonio = Scuola Greca. Stava nel corridore delle canonichesse del Convento di S. Matteo.

15. Quadrettino in legno; esprim. S. Biagio. Autore = Andrea Del Castagno =. Del legato Zucchetti.

16. Detto mezzano; esprim. M[aria]V[ergin]e seduta con il divin' figlio sulle di lei ginocchia parimente seduto. Autore = Fra Filippo Lippi. = Stava sulla scala del convento di S. Eufrasia.

17. Detto piccolino, collocato in alto sopra quello di no14, esprime un Santo. Autore = Del Legato Zucchetti.

18. Detto mezzano, posto in alto a livello di quello di no17; esprim. S.a Caterina delle Ruote. Autore = Zanobi Machiavelli = Legato Zucchetti.

19. Detto grande, situato sopra quelli di no14 e 17, esprime M[aria]V[ergin]e seduta con Gesù Bambino in piede sulle di lei ginocchia, circondata da 4 Santi, fra i quali S. Ranieri. Autore = Niccolò Machiavelli =. Stava nella chiesa di S. Croce all'altar del SS.

20. Detto, della forma e grandezza di quello con il no18, posto a livello di quello di no19; esprim S. Bartolommeo Apostolo = Autore = Tommaso detto Giotto - Del legato Zucchetti.

21. Detto, grande a tre scompartimenti; esprim. in quello di mezzo un Dio Padre; anzi Gesù Cristo con libro, posto in mezzo a due sante, una delle quali versa un vaso sopra il capo del Redentore. Negli'altri due scompartimenti, in uno dei quali altra Santa con libro e giglio in mano, nell'altro pure altra santa con bandiera rossa con Croce Pisana. Autore = Ambrogio. d'Asti =. Stava nella chiesa interna del convento delle monache di S. Domenico.

22. Detto in tela grandissimo, posto in alto, sopra quello di no 21, esprim. il Redentore a pranzo in casa del Fariseo, mentre v'è S. Maria Maddalena che ivi si portò per lavarli i piedi. Autore = Matteo Rosselli = Stava nella chiesa interna del soppresso convento di S. Marta.

23. Detto mezzano in legno, situato sopra quello di no22; esprim. M[aria] V[ergin]e seduta con G. B. nudo in piedi sulle ginocchia, abbracciando la madre, e S. Giovannino, con un angelo. Autore = Del Frate =. Stava nella sacrestia della chiesa del convento di S. Silvestro.

24. Detto mezzano; esprim. S. Caterina delle ruote, avanti al Re suo padre, ed all'intorno molti ministri. Autore incerto del 1400. Stava nel coro delle monache di S. Domenico

25. Detto mezzano; esprim. detta S. Caterina genuflessa davanti M[aria] V[ergin]e con G. B. dal quale riceve l'anello. Autore incerto del 1400. Stava nella soffitta delle monache di S. Domenico

26. Detto mezzano della forma e grandezza di quello di no4 di cui fa parte; esprim. il Redentore con M[aria] V[ergin]e che da l'anello a S. Caterina delle Ruote, con vari angeli con strumenti, e due piccole storie di detta santa. Autore incerto del 1400. Stava nel coro del convento delle monache di S. Domenico.

27. Detto grandissimo in tela sopra quelli di no24, 25 e 26; esprim. la nascita del Redentore. Autore =Del Corrado = Stava nel convento soppresso di S. Marta e precisamente nella chiesa interna.

28. Detto mezzano in situato in alto sopra quello di no27; esprim. M[aria] V[ergin]e con G. B. ambedue seduti, e il Figlio sopra le di lei ginocchia. Autore = Copia d'altro simile del = Frate =. Stava sopra la porta della Sacrestia interna della chiesa di S. Niccola.

29. Detto in legno; esprim. M[aria] V[ergin]e sedente con il Divin Figlio in piede sulle ginocchia, circondata da 8 angeli. Autore = Barnaba da Modena= Stava nel convento soppresso delle monache di S. Giovannino, e precisamente nel campanile.

30. Detto mezzano, esprim. S. Antonio, S. Ranieri e S. Giovanni. Autore = Zanobi Machiavelli = Del Legato Zucchetti.

31. Detto, della forma e grandezza di quello no18, situato sopra l'altro di no29; esprim. S. Michele Arcangiolo, che calpesta il serpe. Autore = Zanobi Machiavelli = Del Legato Zucchetti.

32. Detto, situato sopra quello di no30, esprim. M[aria] V[ergin]e e seduta sopra un seggio, e G. B. seduto sopra la di Lei sinistra coscia. Autore = . Del Legato Zucchetti.

33. Quadrettino situato sopra il no30; esprim. S. Pietro. Autore = Orcagna = Stava nella soffitta del convento di S. Domenico.

34. Detto, situato sopra quello di n.31, della forma e grandezza di quello al no18; esprim. una Santa con stocco e vaso in mano. Autore = Zanobi Machiavelli = Del Legato Zucchetti (ora nell'I. e R. Accademia Anno 1832).

35. Detto grande, situato sopra quelli con i n[umer]i 32 e 33; esprim. M[aria] V[ergin]e e seduta con G. B. pure seduto sopra la sinistra di lei coscia, mentre viene coronata da due angeli; lateralmente Santa Scolastica, e S. Orsola, con il S. Benedetto, e S. Giovanni di Dio, come si rileva dalle iscrizioni poste nelle raggiere di detti Santi. Autore = Bennozzo Gozzoli =. Stava nel convento di S. Benedetto, e precisamente.

36. Quadretto, della forma di quello di no32, e grandezza circa; esprim[ent]e G. C. in Croce sul Calvario circondato dalla turba, con ai piedi le Marie; indi nella parte inferiore del quadro v'è rappresentato l'Annunziazione di M[aria] V[ergin]e. Autore = Giotto = Del Legato Zucchetti.

37. Detto, della forma e grandezza di quello con il no7, esprim nel centrale scompartimento M[aria] V[ergin]e che allatta G.B. dalla sinistra parte; con 4 santi espressi negl'altri 4 scompartimenti, fra i quali S. Giovanni. Superiormente nei 4 angoli vi sono figurati i 4 evangelisti, e il Redentore nell'angolo di mezzo con la croce sopra le spalle. Autore = incerto, ma classico del 1400. Stava in coro delle monache del soppresso convento di S. Giovannino.

38. Detto, della forma e grandezza di quello di no8, situato sopra l'iscrizioni in marmo, esprim[ent]e nello scompartimento di mezzo M[aria] a V[ergin]e con G. B. in collo sulla sinistra; e negl'altri 4 scompartimenti vi sono rappresentati 4 Santi, fra i quali S. Antonio e S. Paolo. Autore = Teodato Orlandi - Del Legato Zucchetti.

39. Detto, piccolo di forma ottangolare, in lastra di rame, e adornamenti alla cornice di metallo; esprimente M[aria] V[ergin]e. e con il divin Figlio, visitato dai Magi. Autore = Scuola di Rubens = Stava nel convento di S. Silvestro.

40. Detto grandissimo; esprim. M[ari]a V[er]gin[e] seduta, con G. B. assiso sulla di lei sinistra coscia; lateralmente 2. angeli con gigli, e 4 santi, fra i quali S. Giovanni. Autore = Ghirlandaio =. Stava nella Chiesa interna del convento di S. Matteo.

41. Quadrettino, esprim[ent]e una Santa in mezzo a due Femmine sedute sopra una collina, mentre filano; nel piano vi sono espresse 3 persone a cavallo, fra le quali un Re. Autore = Del Legato Zucchetti.

42. Quadretto situato sopra quello di no41, della forma e grandezza di quello di no2; esprim. un frate vestito di bianco. Autore = scuola di Giotto = Del legato Zucchetti; anzi = della chiesa soppressa di S. Zeno, quale stava lateralmente all'altar maggiore in uno dei pilastri.

43. Detto grandissimo in tela, situato sopra quelli di no40 e 42, esprime G. C. nel Cenacolo con i 12 apostoli; quadro a notte. Autore = Rutilio Manetti = Stava nella Foresteria del Convento della Certosa di Calci.

44. Detto mezzano traverso in legno, = esprim[ent]e la morte di M[ari]a V[er]gin[e], quale è distesa sopra una cassa, attornata dagl'Apostoli ed altri Santi. Autore = Giotto.

45. Detto grandissimo da altare in tela, situato sopra il quadro no44, esprim la nascita ò Presepio del Redentore. Autore = Cigoli =. Stava in origine nella chiesa di S. Francesco e di li passò in S. Niccola, poscia nella suddetta Cappella di Campo-Santo.

46. Detto grande in tela, situato sopra la porta = esprim. S. Giovan Battista, che predica nel Deserto. Autore = Clementone = Stava nel coro della chiesa di S. Croce.

47. Detto mezzano in tavola, situato sopra l'altro di no46; esprim un Dio Padre, fiancheggiato da due angeli. Autore = Ridolfo Ghirlandaio = Stava sopra la porta della chiesa interna del convento di S. Silvestro.

48. Croce in tavola con pittura di Gesù Crocifisso ed altre piccole figure nei lati. Autore = Giunta Pisano = Regalato dal Mlo Revd.o Sig. D.n Ranieri Tempesti Pisano.

49. Quadro mezzano in tavola, situato sopra quello di no48; esprim. S. Lucia, S. Agnese e S. Barbara figure tutte in piede. Autore = uno dei Ghirlandai = Stava nella chiesa interna di S. Paolo all'Orto.

50. Detto piccolo, accanto a quello di no49, esprim M[ari]a V[er]gin[e] seduta con G. B. pure seduto sulla sinistra di Lei coscia, fiancheggiata da 2 angeli e due Santi, cioè S. Antonio abate e S. Ranieri. Autore.

51. Detto grandissimo sopra quello di no49; esprim[ent]e M[ari]a V[er]gin[e] seduta sopra le nuvole, e G.B. in piede sulla diritta; alla sinistra v'è S. Giovanni. Autore = copia di una pittura a fresco che esisteva fuori

la Porta a Pinti di Firenze di Andrea del Sarto. Stava internamente nel convento di S. Giovannino.

52. Detto, della forma e grandezza di quello di no50, situato sopra quello di detto numero; esprim S. Giovan Battista seduto, con libro e croce. Autore = Lippo Memmi = Del Legato Zucchetti.

53. Detto piccolo della forma di quello di no32, ma un poco più grande; situato sopra altro di no52; esprime, il monaco S. Bernardo seduto, con avanti d'esso una Madonna in ginocchio. Autore incerto del 1400. Stava sopra la porta del Parlatorio del convento di S. Bernardo.

Al n. 45 dove vi era il stupendo quadro del Cigoli, che nella riapertura la chiesa di S. Francesco fù rimesso al suo antico altare; il Meritissimo Sig.e Conte delTesta nostro operajo concesse al Campo Santo il classico quadro del Sodoma ritornato dal Museo di Parigi che prima stava nel coro al duomo ed è ciò per non azardare il sop[r]a d[ett]o quadro di total deperimento essendo statto a Parigi verniciato, e qui al coro essendo di forma rotonda e non piana sarebbesi arischiato d'essersi tutta crepata la mastica, in conseguenza rovinato del tutto: questo adunque fù rimesso come sopra al no45 e rimossi qualch'altro per miglior forma ed è per ciò che i numeri sopra fati non tornano più al posto indicato.

[C.] Images des saisies



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 1. L'entrée triomphale des monuments des sciences et arts en France (1798)
Gravure de P.-G. Berthault (1737-1831) d'après C. et A. Giradet
© Gallica/BnF



Fig. 2 L'artiste français pleurant les chances de la guerre
Pièce satyrique relative à la reprise des objets d'art conquis dans
les pays étrangers, vers 1815
© Gallica/BnF

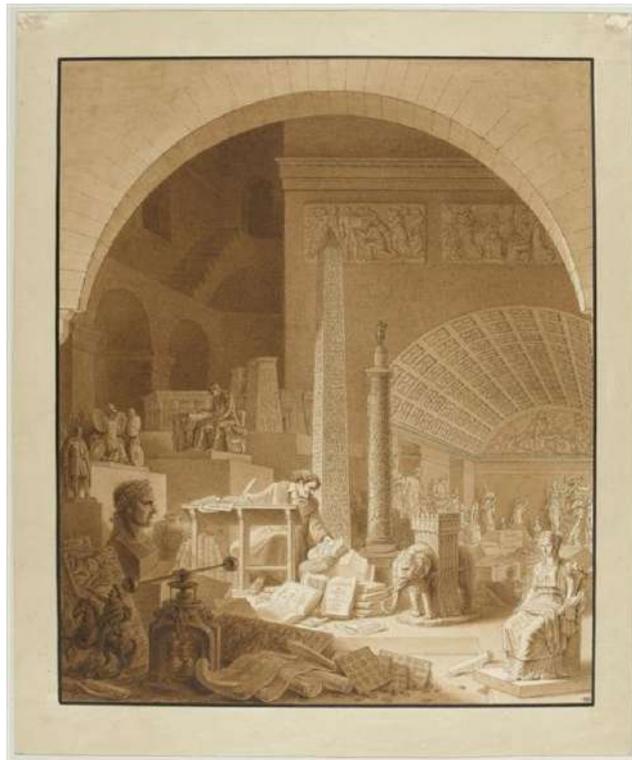


Fig. 3. Benjamin Zix, *Vivant Denon travaillant dans la Salle de Diane au Louvre*

1811

Dessin à l'encre brune, lavis brun et plume

Paris, musée du Louvre



Fig. 4. Robert Lefèvre, *Portrait de Dominique-Vivant Denon*

1808

Huile sur toile

Musée national du château de Versailles

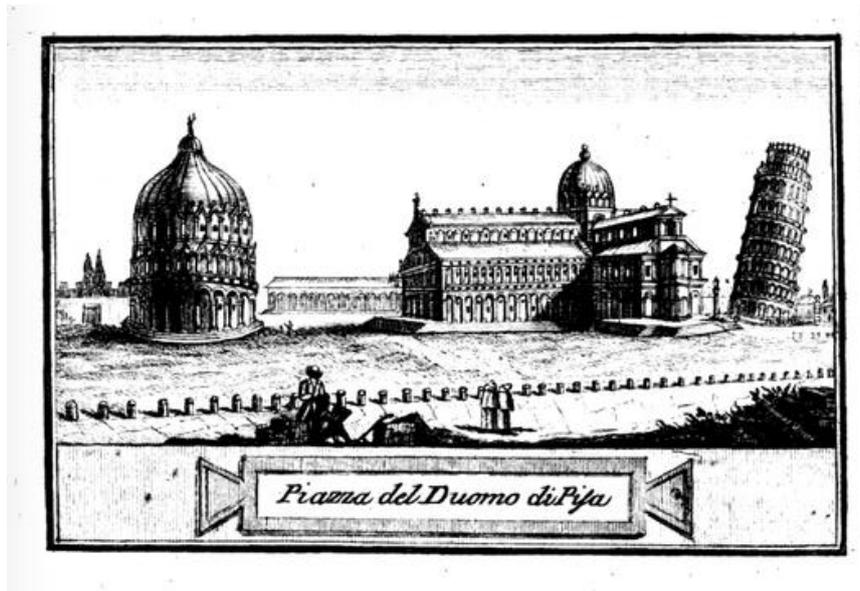
Volume II. Regards sur Pise et ses primitifs

[A.] Camposanto

Images du Camposanto



Fig. 1. Vue de l'intérieur du Camposanto
Au fond, la chapelle dal Pozzo
© Wikipédia/Kian Wright



**Fig. 2. Vue de la place du Dôme de Pise,
avec le baptistère, la cathédrale et le campanile**

Au fond, le Camposanto

Gravure

D'après Alessandro da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*,
1812

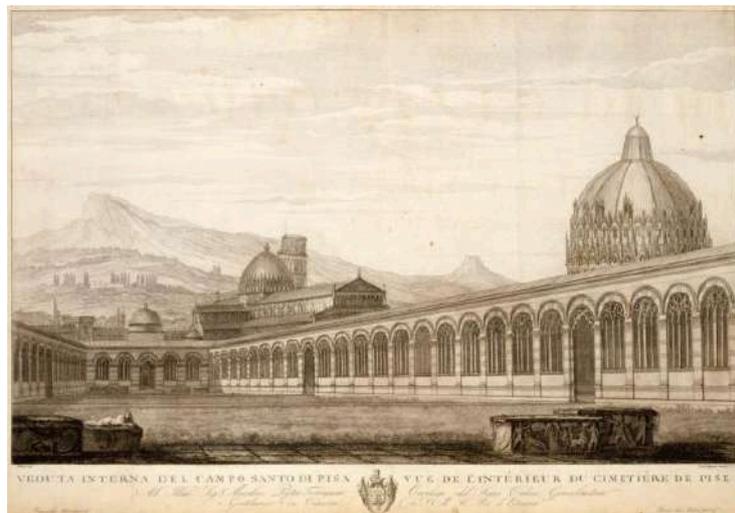


Fig. 3. Carlo Lasinio, *Vue de l'intérieur du Camposanto de Pise, avec les galeries latérales et la chapelle dal Pozzo au fond*

Gravure pour *Pittura a fresco del Campo Santo di Pisa*, 1812

© Photo: Royal Academy of Arts, London

Photographer: Prudence Cuming Associates Limited



Fig. 4. Giovanni Rosini, *Le Camposanto de Pise en 1816, vue de la galerie nord-ouest*
Gravure pour *Descrizione delle pitture del Campo Santo di Pisa coll'indicazione dei monumenti ivi raccolti*, Pise, 1816.

Les fresques du Camposanto



Fig. 5. Buonamico Buffalmacco, *Le Triomphe de la mort*
Pise, Camposanto, 1336-1341
Fresque détachée, 600 x 1 500 cm



Fig. 6. Buonamico Buffalmacco, *Le Jugement dernier et l'Enfer*
Pise, Camposanto, 1336-1341
Fresque détachée, 600 x 1 560 cm



Fig. 7. Carlo Lasinio, *Le Jugement dernier et l'Enfer*
Pise, Camposanto
Gravure pour *Pittura a fresco del Campo Santo di Pisa*, 1812

[B.] Giunta Pisano

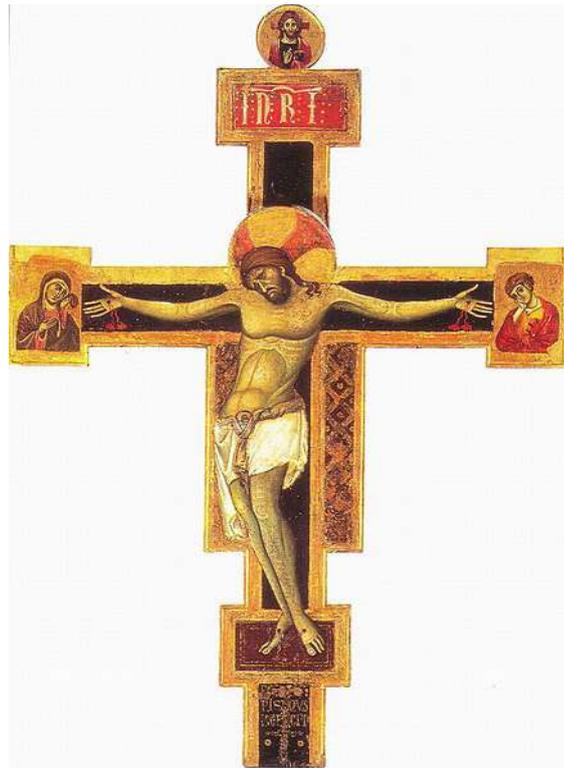


Fig. 8. Giunta Pisano, *Crucifix de San Ranierino*
1240-1250
Tempéra et or sur bois
Découvert en 1793 par Alessandro da Morrona dans le monastère
Sant'Anna
Pise, Museo nazionale San Matteo

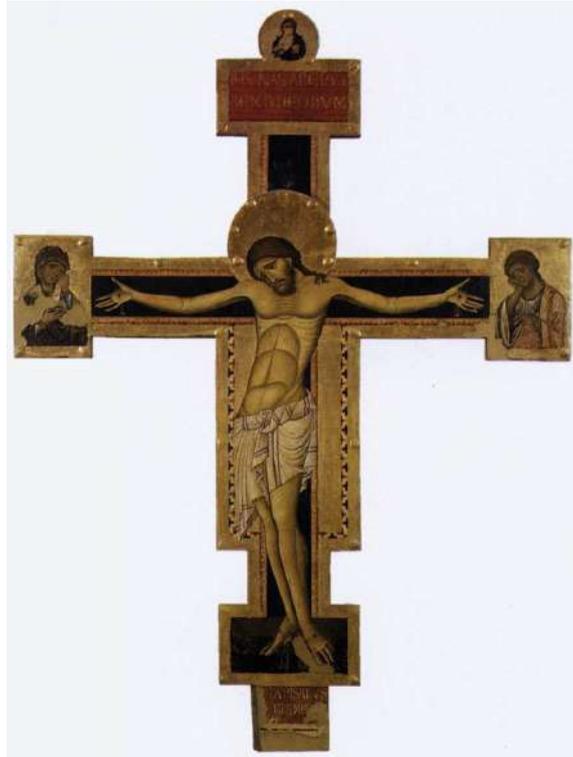


Fig. 9. Giunta Pisano, *Crucifix pour Santa Maria degli Angeli*

1230-1240

Tempéra et or sur bois

Assise, Santa Maria degli Angeli

[C.] Alessandro da Morrona et la découverte de Giunta Pisano



Fig. 10. Portrait d’Alessandro da Morrona
Gravure
Dans Alessandro da Morrona, *Pisa illustrata...*, 1812

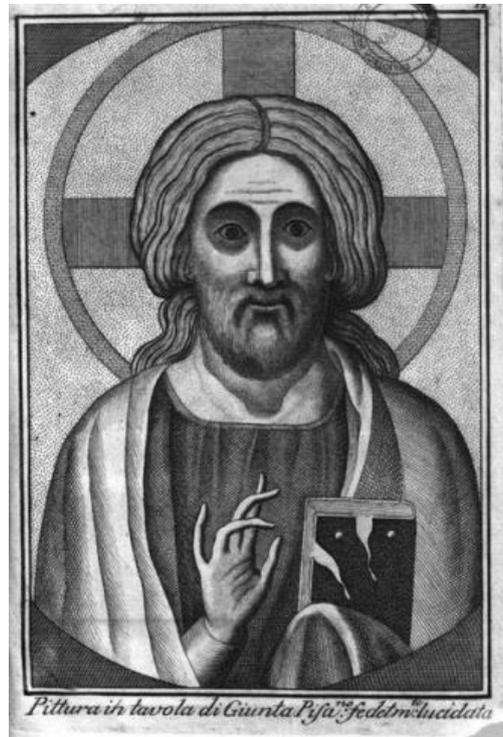


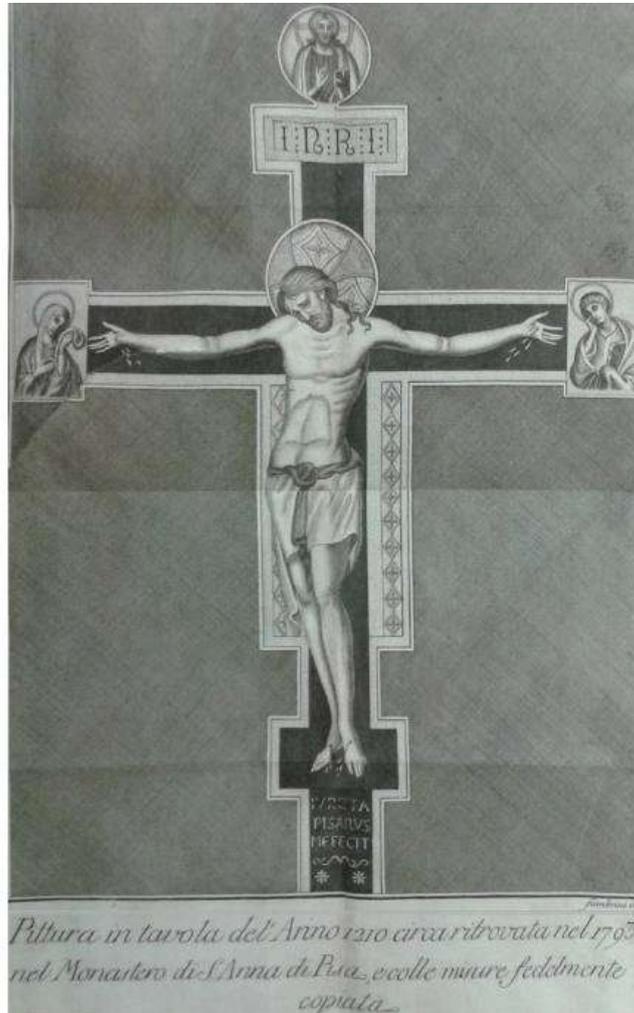
Fig. 11. Peinture sur bois de Giunta Pisano
Gravure
Dans Alessandro da Morrona, *Pisa illustrata...*, 1812



Fig. 12. Figures peintes par Giunta Pisano à Assise vers 1230

Gravure

Dans Alessandro da Morrona, *Pisa illustrata...*, 1812



**Fig. 13. Crucifix de Giunta Pisano retrouvé
au Monastère de Sant'Anna (Crucifix de San Ranierino)**
Gravure
Dans Alessandro da Morrona, *Pisa illustrata...*, 1812

[D.] Seroux d'Agincourt et les primitifs pisans

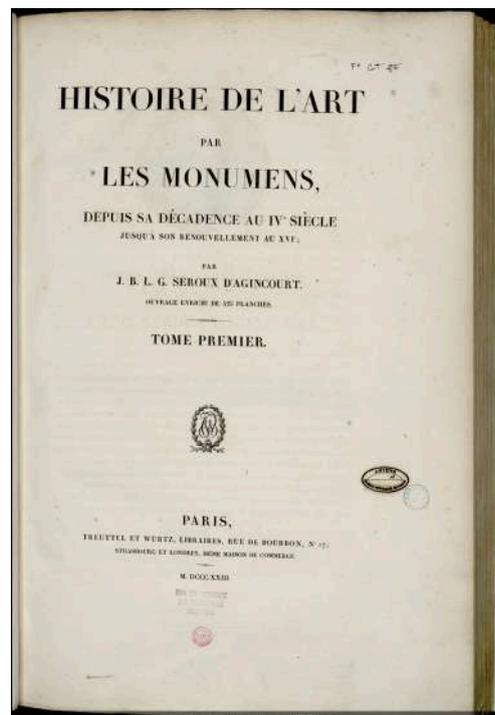


Fig. 14. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle...*
Édition de 1823
© Bibliothèque numérique INHA



Fig. 15. Planche «Tableau en détrempe sur bois par Cimabue. XIII^e siècle»
Dans Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens...*, 1823,
tome V, planche CVIII
© Bibliothèque numérique INHA



Fig. 16. Planche «Suite chronologique des anciens maîtres de l'école Toscane, successeurs de Giotto. XIV^e et XV^e siècle»

Dans Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens...*, 1823, tome VI, planche CLXIII

© Bibliothèque numérique INHA



Fig. 17. Planche «Peintures à fresque exécutées à Assise, par Giunta de Pise : imitation du style grec. XIII^e siècle»
Dans Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens...*, 1823,
tome V, planche CII
© Bibliothèque numérique INHA

[E.] Artaud de Montor et les primitifs toscans



Fig. 18. Planche avec Christ bénissant attribué par Artaud de Montor à Guido da Siena

Gravure

Dans Artaud de Montor, *Peintres primitifs : collection de tableaux rapportée d'Italie...*, 1843

© Gallica/BnF



Fig. 19. Planche avec Vierge à l'Enfant attribuée par Artaud de Montor à Guido da Siena
Gravure
Dans Artaud de Montor, *Peintres primitifs : collection de tableaux rapportée d'Italie...*, 1843
© Gallica/BnF

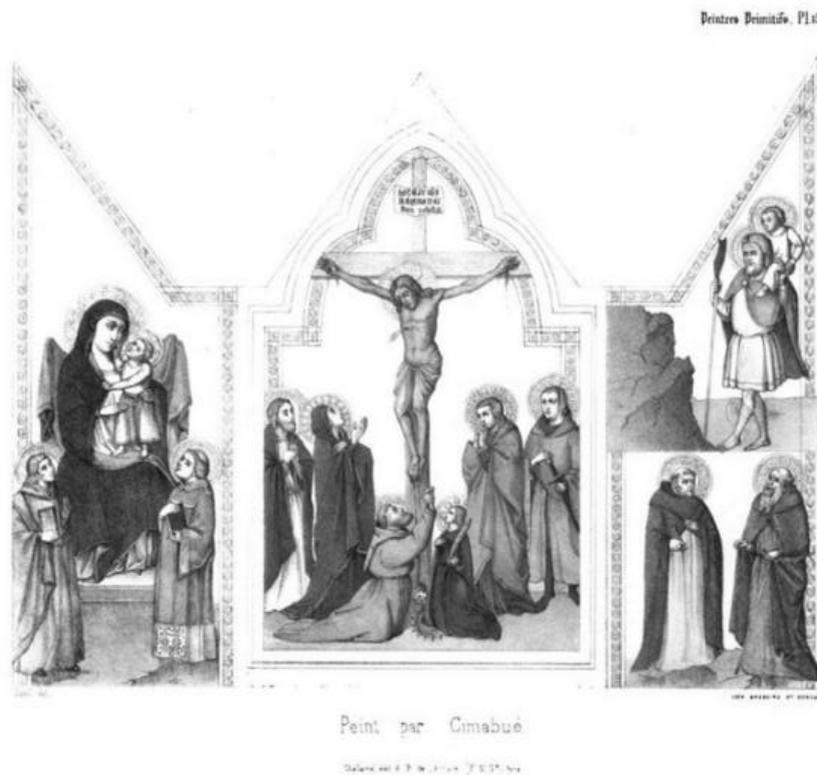


Fig. 20. Planche avec Triptyque avec la Crucifixion attribué par Artaud de Montor à Cimabue
Gravure
Dans Artaud de Montor, *Peintres primitifs : collection de tableaux rapportée d'Italie...*, 1843
© Gallica/BnF



Fig. 21. Planche avec le Portrait de Dante, attribué par Artaud de Montor à Andrea Orcagna
Gravure
Dans Artaud de Montor, *Peintres primitifs : collection de tableaux rapportée d'Italie...*, 1843
© Gallica/BnF

Ecole du Louvre
Palais du Louvre
