

# Deux expositions à Lisbonne en 2019 : *Art on Display 1949-69* et *Alvaro Pirez d'Évora. A Portuguese painter in Italy on the Eve of the Renaissance*

**Daniela Gallo**

DANS **REVUE DE L'ART 2022/2 N° 216**, PAGES 60 À 67

ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

DOI 10.3917/rda.216.0060

Date de mise en ligne : 27/04/2023

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-2022-2-page-60?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.



1. *Art on Display 1949-69*, Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian (8 nov. 2019-2 mars 2020). Reconstitution de l'exposition de sculptures par Aldo van Eyck au pavillon Sonsbeek, à Arnhem, en 1966.

## CHRONIQUE DES EXPOSITIONS

*Daniela Gallo*

Deux expositions à Lisbonne en 2019 :

*Art on Display 1949-69* et

*Alvaro Pirez d'Évora. A Portuguese painter in Italy on the Eve of the Renaissance*

À l'automne 2019, nous avons pu voir à Lisbonne deux importantes expositions, l'une au musée Calouste Gulbenkian, *Art on Display 1949-69*, et l'autre, *Alvaro Pirez d'Évora. A Portuguese painter in Italy on the Eve of the Renaissance*, au Museu Nacional de Arte Antiga.

*Art on Display 1949-69* (8 nov. 2019 - 2 mars 2020) a été conçue par Penelope Curtis, alors directrice du musée dont on célébrait le cinquantième anniversaire de l'ouverture le 2 octobre 1969, et par l'architecte néerlandais Dirk van den Heuvel, professeur associé au département d'architecture

de la TU de Delft et co-fondateur et directeur du Jaap Bakema Study Centre au Het Nieuwe Instituut de Rotterdam, où la muséographie est une des grandes spécialités depuis sa fondation en 2013. Quant à l'exposition sur Alvaro Pirez d'Évora (20 nov. 2019 - 15 mars 2020), destinée à faire connaître la car-

rière méditerranéenne du premier grand peintre portugais, elle est le résultat d'une collaboration italo-portugaise dirigée par Joaquim Oliveira Caetano, directeur du Museu Nacional de Arte Antiga, et par Lorenzo Sbaraglio, du Polo Museale Toscano. Dans les deux cas, le parti muséographique efficace et dépouillé et la réflexion historiographique ont retenu toute notre attention. Bien que très différentes l'une de l'autre par leur thématique et par la période évoquée, ces deux expositions prouvent combien la capitale portugaise participe désormais aux débats contemporains non seulement par la qualité et la nouveauté de son architecture et de son design, mais aussi par la muséographie de certaines de ses institutions culturelles les plus importantes et par ses recherches dans le domaine de l'histoire de l'art. Elle renoue aussi avec sa grande tradition d'ouverture vers les espaces méditerranéen et atlantique.

Le programme du musée Calouste Gulbenkian fut conçu entre 1956 et 1968 par la conservatrice Maria José de Mendonça (1905-1984) avec la collaboration d'une équipe internationale d'experts dans les domaines de l'architecture, du design et de la muséologie, où le Milanais Franco Albini (1905-1977) eut un rôle déterminant<sup>1</sup>. Ainsi, dans la Galerie Principale du musée au parquet de bois et aux grandes baies vitrées, les cinq sections de l'exposition permettaient au visiteur de comparer l'impact visuel de dispositifs inventés dans les années 1949-1969 par des artistes très célèbres, qui, tous, ont influencé les *displays* du musée lisboète: outre Albini et son associée Franca Helg (1920-1989), le Vénitien Carlo Scarpa (1906-1978), le Néerlandais Aldo van Eyck (1918-1999), les Anglais Alison (1928-1993) et Peter Smithson (1923-2003) et l'Italo-brésilienne Lina Bo Bardi (1914-1992). Une sixième section à l'extérieur du musée évoquait la présentation qu'Aldo van Eyck avait organisée à Arnhem, en Hollande, en 1966 pour la cinquième édition de l'exposition de sculptures en plein air dans le parc de Sonsbeek (*fig. 1*).

Les reconstitutions ont été effectuées à partir de soixante-cinq œuvres (peintures, dessins, gravures et sculptures) allant de la Renaissance au *xx<sup>e</sup>* siècle issues uniquement des collections du musée Calouste Gulbenkian, le propos des deux organisateurs n'étant pas d'être totalement fidèles à ces modèles illustres, mais de « citer » leurs syntaxes muséographiques<sup>2</sup>. L'objet de l'exposition était en effet la stratégie muséographique elle-même – le *display* – plutôt que le dispositif perçu comme œuvre d'art. Pour chaque section, deux grands panneaux bilingues rouge brique, posés à même le sol et mis contre la paroi ou contre la baie vitrée, offraient les repères biographiques sur l'artiste et sur le chantier choisi comme modèle et documenté par des photos d'archives (fig. 2). Comme on peut le remarquer aussi dans les belles photographies en couleur annexées à l'élégant catalogue – dont la maquette est l'œuvre de l'artiste portugaise Teresa Lima –, deux partis émergeaient clairement.

Bien que différents, les dispositifs dessinés par Carlo Scarpa au musée Correr de Venise (fig. 3) et par Albin & Helg au Palazzo Bianco et au Palazzo Rosso à Gênes (fig. 4) après la Seconde Guerre mondiale<sup>3</sup>, utilisés dans l'exposition uniquement pour les peintures, favorisent la concentration. Scarpa isole complètement l'œuvre, qui devient ainsi un pur objet, tandis qu'Albin & Helg l'intègrent dans l'espace environnant, concernant davantage l'observateur. Scarpa détache souvent l'œuvre de la paroi et décadre les tableaux grâce à des supports raffinés, en bois ou en métal, tandis qu'Albin & Helg, en vrais architectes d'intérieur, font glisser les tableaux le long des murs blancs près du sol grâce à des tiges métalliques verticales d'origine industrielle accrochées à une baguette – elle aussi métallique – placée sous le plafond et ils les éclairent avec des lampes, à leur tour d'origine industrielle et suspendues au plafond<sup>4</sup>. Libérés ainsi de toute gravité, dans les mises en scènes des deux architectes milanais, les tableaux habitent la paroi<sup>5</sup>. Dans d'autres cas, Albin & Helg



2. *Art on Display 1949-69*, Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian (8 nov. 2019-2 mars 2020), section Bo-Bardi, panneaux explicatifs.



3. *Art on Display 1949-69*, Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian (8 nov. 2019-2 mars 2020). La section Carlo Scarpa avec ses célèbres chevalets.

accrochent le tableau à une fine baguette en acier plantée dans de petits blocs de pierre posés sur le pavement en la dotant parfois d'un dispositif métallique manœuvrable afin que le visiteur puisse faire tourner la peinture et en étudier le dos (fig. 5). Des fauvels, les célèbres *tripoline* en cuir, placés devant les tableaux au milieu de la salle, complètent ces présentations. Ayant œuvré dans des palais transformés en musée, Scarpa et Albin & Helg renvoient au registre du privé, de l'intime. À juste titre, P. Curtis repère dans leurs *displays* un héritage de l'expérience pluricentenaire des visites aux églises et de la hiérarchisation des objets de dévotion qui s'y trouvent<sup>6</sup>. Or cette influence du sacré sur le profane fut une constante dans la muséographie italienne d'Ancien Régime. En témoignage, entre autres, certains partis décoratifs adoptés sur les parois des premiers musées romains du *xviii<sup>e</sup>* siècle ou certaines présentations d'œuvres dans des collections privées, telle la Villa Albani<sup>7</sup>. En effet, si, dans les lieux de culte, il fallait amener le fidèle à la méditation et à la prière, dans le musée ou dans la collection, l'amateur devait pouvoir évoluer dans un espace propice à la réflexion intellectuelle et à l'appréciation esthétique. Mais chez Scarpa et Albin & Helg, l'attrait pour l'isolement de l'œuvre d'art trahit aussi l'expérience acquise dans l'organisation d'expositions commerciales et/ou de propagande, nombreuses dans la Péninsule sous le gouvernement fasciste, et donc leur activité de *designers*<sup>8</sup>. D'*arredatori* ils étaient en effet devenus *allestitori*<sup>9</sup>.

D'un registre bien différent sont les muséographies proposées à la même époque par les architectes du brutalisme, l'urbaniste Aldo van Eyck, Alison et Peter Smithson et Lina Bo Bardi. Lors des deux premières expositions d'art expérimental (Cobra) qui se tinrent respectivement en 1949 au Stedelijk Museum d'Amsterdam (3-28 nov.) et en 1951 au palais des Beaux-Arts de Liège (6 oct. -6 nov.), Van Eyck bouscule les hiérarchies positionnant les œuvres sans critères apparents. Il accroche les peintures sur les murs un peu anarchiquement et il

pose les dessins et les objets sur de grands socles quadrangulaires à même le sol au milieu de la pièce (fig. 6)<sup>10</sup>. Le visiteur est ainsi englobé dans l'espace de l'exposition, lequel n'est plus vide à l'instar d'une salle de musée, et il cesse d'apparaître comme une espèce de *deus ex machina* solitaire émettant des avis, car il est « possédé » et « habité » par l'espace de l'exposition<sup>11</sup>. Ce qui fut encore plus évident lorsqu'en 1966, Van Eyck organisa à Arnhem l'exposition en plein air du pavillon Sonsbeek – dessiné par Gerrit Rietveld en 1955 – où le public évoluait librement dans un espace pensé comme une ville en miniature. Le matériau même, des rangées de blocs de béton, utilisé pour ce *display* évoquait l'espace urbain. Sorties des niches, les sculptures, petites ou grandes, lourdes ou légères, lisses ou rugueuses, étaient présentées isolées ou formant de petits groupes calmes ou gesticulants, consensuels ou conflictuels, comme le sont les habitants d'une ville<sup>12</sup>. Et lorsque la forme sculptée était agencée dans une niche, cette dernière était suffisamment ample pour y accueillir le visiteur, qui pouvait donc se promener à son aise autour de l'œuvre (fig. 7)<sup>13</sup>. Des piédestaux vides invitaient encore le visiteur à s'asseoir, devenant temporairement sculpture à son tour. On en avait définitivement terminé avec les présentations, souvent grandiloquentes, des sculptures dans l'Europe d'avant-guerre : la forme sculptée, libérée de tout mauvais souvenir des dictatures fascistes, déterminait désormais elle-même l'espace et en prescrivait les proportions<sup>14</sup>.

En 1964, à la Tate Gallery de Londres, lors de l'exposition *Painting and sculpture of a Decade 54-64*, qui eut lieu du 22 avril au 28 juin, Alison et Peter Smithson placent aussi l'observateur au centre de leurs réflexions. Proches des théories environnementales et écologiques de Patrick Geddes et d'Erwin Gutkind et militant contre le *class system* britannique et sa représentation, ils cachent complètement le décor de la Tate avec un mur continu de panneaux blancs d'une hauteur de neuf pieds, guidant les visiteurs à travers des



4. *Art on Display 1949-69*, Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian (8 nov. 2019-2 mars 2020). La section Albini & Helg.



5. *Art on Display 1949-69*, Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian (8 nov. 2019-2 mars 2020). Reconstitution du dispositif manœuvrable d'Albini & Helg.

espèces de galeries infinies où est présenté un choix très sélectif des dernières créations de l'art contemporain international. Les peintures touchent parfois le sol. Et pour rendre l'expérience esthétique totalement immersive, les Smithson placent l'installation de l'éclairage au tungstène au même niveau que les tableaux.

Sur ces lancées, lorsque, en 1968, Lina Bo Bardi, qui avait travaillé dans l'agence milanaise d'Albini avant de s'expatrier au Brésil, inaugure à São Paulo le MASP (Museu de Arte de São Paulo), l'espace du nouveau musée est conçu comme une grande place ouverte sur la ville grâce à des parois en verre et à un espace unique qui couvre toute la surface de l'étage du bâtiment en béton. Ne prenant nullement en compte le contexte historiographique des œuvres exposées et en se proposant d'en finir avec ce qu'elle appelle « l'atmosphère d'église » du musée, Bo Bardi présente les œuvres à hauteur d'yeux sans aucune hiérarchie apparente<sup>15</sup>. Les présentoirs, tels des chevalets, sont transparents (fig. 8). Le tableau peut donc être admiré avec la même attention des deux côtés car il est avant tout une « œuvre », un objet qui doit pouvoir être compris par tout le monde. Musée révolutionnaire tant par sa structure que par son *display*, le musée d'art ancien de São Paulo apparaît alors comme l'aboutissement d'une réflexion sur la muséographie commencée dans l'après-guerre par les architectes-décorateurs du Nord de l'Italie dans ces « avant-postes de l'avant-garde » que furent les musées italiens et enrichie ensuite par cet appel des architectes du brutalisme à la liberté de l'individu qui avait tant manqué sous les dictatures<sup>16</sup>.

Ainsi, à travers ses reconstitutions, l'exposition du musée Calouste Gulbenkian montre bien la dette de ce dernier envers ses grands modèles. Elle permet de comprendre combien ces expériences novatrices ont pu stimuler l'histoire de l'art en tant que discipline académique, favorisant son développement dans le monde occidental à partir des années 1970 et catalysant la parution de

tant d'études importantes dans les décennies de l'Après-guerre<sup>17</sup>. Grâce à son intéressant catalogue richement illustré, elle nous invite à nous investir davantage en tant qu'historiens de l'art, universitaires ou conservateur, à côté des architectes dans le débat sur les choix des futures stratégies d'exposition dans les musées et/ou dans les expositions temporaires, au-delà des clivages entre périodes et spécialisations<sup>18</sup>. Et l'étude des dispositifs d'exposition se confirme comme un terrain très fertile pour notre discipline.

Tout aussi stimulante a été l'exposition du Museu Nacional de Arte Antiga consacrée à Alvaro Pirez d'Évora (1370/1380-après 1434), le premier peintre portugais dont on connait le nom et dont la carrière débuta en Toscane, où il fut connu sous le nom d'Alvaro di Pietro. Dans son édition des *Vies* de 1568, Vasari le dit élève du Siennois Taddeo di Bartolo, ce qui a laissé penser qu'il aurait été d'abord actif à Sienne. Or il est bien plus probable qu'Alvaro Pirez ait plutôt commencé sa carrière à Pise entre la fin du Trecento et le début du siècle suivant, lorsque les ateliers de la ville étaient encore marqués par l'héritage siennois : Taddeo di Bartolo lui-même avait travaillé à Pise à la fin du xiv<sup>e</sup> siècle et y avait laissé des œuvres importantes<sup>19</sup>. Quoi qu'il en soit, au printemps 1411, Alvaro est sur les échafaudages du palais Datini à Prato, l'ancienne résidence d'un des plus importants marchands du temps, Francesco di Marco Datini, et un chantier où dominent les Florentins<sup>20</sup>. Dans les années 1410, il commence aussi à travailler à Volterra : en 1558, Vincenzo Borghini y mentionne trois polypptyques, l'un pour la cathédrale, un autre pour l'église Sant'Agostino et un troisième, probablement réalisé en 1428, pour la chapelle Sainte-Catherine de l'église San Francesco, dont il n'existe plus que des fragments (*fig. 9*)<sup>21</sup>. Sa dernière œuvre datée connue est un triptyque portable de 1434, aujourd'hui au Herzog Anton-Ulrich Museum de Brunswick<sup>22</sup>. L'influence qu'il exerça sur le style du Maître da Nola, le plus important peintre



6. *Art on Display 1949-69*, Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian (8 nov. 2019-2 mars 2020). Évocation de la présentation des arts graphiques par Aldo van Eyck à l'exposition Cobra du Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1949.



7. *Art on Display 1949-69*, Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian (8 nov. 2019-2 mars 2020). Évocation de l'intérieur de l'exposition par Aldo van Eyck au pavillon Sonsbeek, à Arnhem, en 1966.



8. *Art on Display 1949-69*, Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian (8 nov. 2019-2 mars 2020).  
La section Lina Bo Bardi.



9. *Alvaro Pirez d'Évora. A Portuguese painter in Italy on the Eve of the Renaissance*,  
Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga (20 nov. 2019-15 mars 2020).  
Évocation du polyptyque qu'Alvaro Pirez d'Évora exécuta pour la chapelle Sainte-Catherine  
de l'église San Francesco à Volterra vers 1428.

napolitain du Gothique tardif, laisserait entendre qu'il séjourna dans le Sud de la Péninsule dans les années 1430.

S'il était impossible de se former comme peintre au Portugal au tournant du *xiv<sup>e</sup>* siècle – les premières peintures connues sont les anges peints sur la voûte de la sacristie du monastère de Batalha (Leiria), datés de 1402/1415 environ, il devait toutefois y avoir de bons artisans et en particulier des doreurs, ce qui expliquerait l'intérêt pour l'emploi de l'or que l'on remarque déjà dans les premières œuvres de Pirez<sup>23</sup>. Quant aux silhouettes allongées et sinueuses et à cette lumière qui balaye les plis aux couleurs vives et changeantes de ses figures de saintes aujourd'hui dans une collection particulière new-yorkaise, elles témoignent de l'influence du Florentin Gherardo Starnina (vers 1360-1412), qui avait travaillé longuement en Espagne, d'où il était revenu entre l'automne 1401 et le printemps 1402, et qui œuvra aussi à Lucques et probablement à Pise<sup>24</sup>. À Florence, Pirez fut marqué en outre par l'art de Lorenzo di Monaco et de Ghiberti et par les œuvres de Gentile da Fabriano, qui séjourna dans la ville toscane dans la première moitié des années 1420. Son chef-d'œuvre, la grande pala du couvent Santa Croce in Fossabanda, à Pise, représentant une Vierge à l'Enfant entourée d'anges est toujours en place dans l'église de cet ancien couvent<sup>25</sup>. C'est sur ce retable, que l'on date de 1425-1430 environ, qu'il signe «Alvaro Pirez d'Evora», nous permettant ainsi de connaître son lieu d'origine<sup>26</sup>.

Dans l'exposition du Museu Nacional de Arte Antiga, un fond noir permettait de faire jaillir les surfaces à la feuille d'or des panneaux peints (*fig. 10*). En guise d'introduction, la première salle présentait une œuvre de la maturité du peintre, la petite *Annonciation* de Pirez conservée au musée de Lisbonne (*fig. 11*), à côté de quatre autres panneaux: un retable portatif de Lorenzo Monaco, une *Madone de l'Humilité* de Starnina aux accents hispaniques, la magnifique *Madone de l'Humilité* de Gentile da Fabriano du Museo

Nazionale di San Matteo, à Pise, exécutée vers 1418-1420 (fig. 12) et deux célèbres éléments de la prédelle du *Couronnement de la Vierge* (le *Paradis*), qu'Angelico avait exécuté pour l'église Sant'Egidio de Florence vers 1435-1440, aujourd'hui aux Offices. Peint sur les deux côtés, le petit panneau de Gentile y était présenté de façon très suggestive (fig. 13) pour qu'on en admire le revers en faux marbre et qu'on comprenne qu'il s'agit d'un panneau de dévotion pensé comme un objet indépendant<sup>27</sup>. Suivait une salle « méditerranéenne » avec quatorze œuvres censées évoquer les échanges artistiques entre les deux côtés de la Méditerranée, et en particulier les contacts entre la Péninsule ibérique et la Toscane. Avec Pirez y figuraient, entre autres, Antonio di Francesco, dit Antonio Veneziano, qui travailla à Tolède, Starnina – avec un étonnant devant de cassone représentant une bataille entre Sarrasins (cat. 8), Masolino et Paolo Uccello. Ensuite, pour clore cette première partie, des sculptures – dont des albâtres de Nottingham importés d'Angleterre – et des objets liturgiques témoignaient de l'art au Portugal à partir du règne de Jean I<sup>er</sup>, dont la présence était évoquée par un beau portrait posthume à la détrempe, d'un maître non encore identifié, qui avait sans doute fait partie d'un diptyque (cat. 20)<sup>28</sup>. Quatre autres salles étaient consacrées aux foyers artistiques de Lucques, Pise, Volterra et Prato. Dans cette dernière section, la septième, le visiteur admirait aussi six sinopies des fresques qui décoraient la façade du palais Datini, où Alvaro di Pietro avait travaillé à côté de Niccolò Gerini, Ambrogio di Baldese, Lippo d'Andrea et Scolaiò di Giovanni. Dans une vitrine, un document des archives Datini conservées à Prato (cat. 68) confirmait bien qu'Alvaro avait participé à ce chantier prestigieux. D'autres documents originaux fournissaient un utile éclairage sur le riche réseau méditerranéen du marchand-financier et sur le type de marchandises chargées sur ses bateaux (cat. 70 et 71). Des échantillons de tissus en laine rouges, verts, bleu ciel et écarlates proposées par le



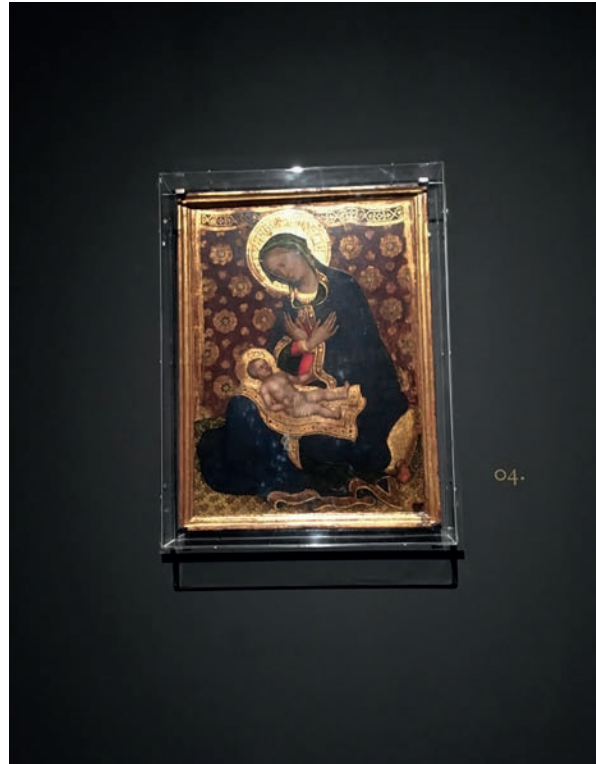
10. Alvaro Pirez d'Évora. *A Portuguese painter in Italy on the Eve of the Renaissance*, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga (20 nov. 2019-15 mars 2020).  
Section évoquant la période pisane d'Alvaro Pirez d'Évora.



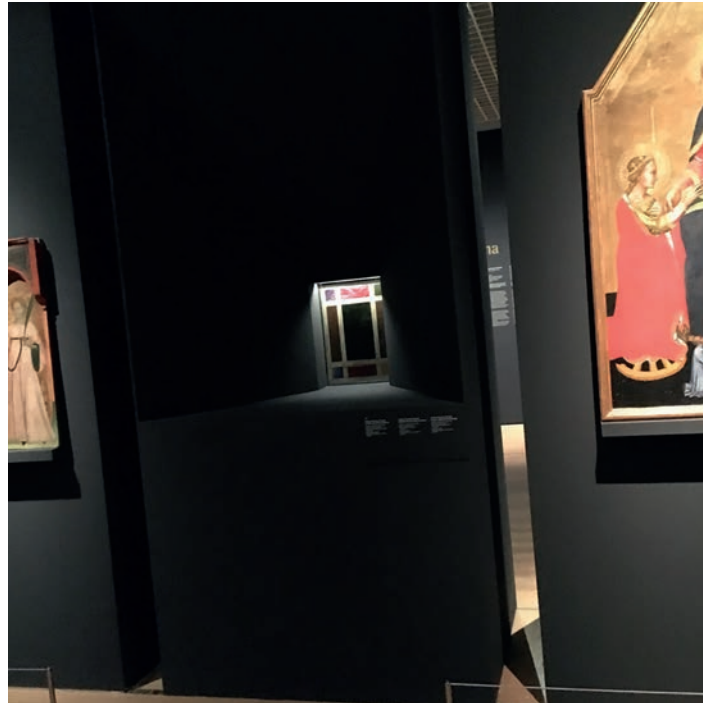
11. Alvaro Pirez d'Évora. *A Portuguese painter in Italy on the Eve of the Renaissance*, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga (20 nov. 2019-15 mars 2020), première salle.  
Alvaro Pirez d'Évora, *L'Annonciation*, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga, vers 1430-1435.

comptoir Datini de Barcelone vers 1402-1403 (cat. 69 c) permettaient encore de se faire une idée de la qualité et de la beauté de ces tissus, confirmant les coûts élevés de ces denrées.

Le catalogue, avec ses quatre essais et ses soixante et onze notices, dont dix-huit seulement concernent Alvaro Pirez, est richement illustré avec des images de très bonne qualité et rend bien compte du parcours de l'exposition. À l'instar d'autres importants travaux de ces vingt dernières années, comme l'exposition florentine consacrée à Lorenzo Monaco en 2006, celle sur le *Printemps de la Renaissance* que nous avons admirée à Florence et à Paris en 2013 ou encore celle sur *Fra Angelico and the Rise of the Florentine Renaissance* qui s'est tenue au musée du Prado, à Madrid, quelques mois seulement avant celle de Lisbonne<sup>29</sup>, il nous rappelle qu'à Florence aussi, dans les premières années du xv<sup>e</sup> siècle, il y eut des adeptes du Gothique international, alors même qu'un Brunelleschi, un Donatello ou un Nanni di Banco allaient désormais emprunter la voie du retour à l'antique. Mais après avoir médité sur les nouveautés rapportées d'Espagne par Starnina en 1402, les peintres de Florence finirent par mélanger dans leurs œuvres les deux mouvances, celle du Gothique international et celle du retour à l'antique, donnant vie à de nombreux chefs-d'œuvre. Alvaro Pirez profita de ce foisonnement et se démarqua par la qualité de son travail à la feuille d'or, qui atteignit son sommet dans les années 1420-1430, après avoir pris connaissance des travaux de Gentile da Fabriano. Sa carrière et ses œuvres confirment la variété des échanges et des influences entre la Péninsule ibérique, le Centre et le Sud de l'Italie dans cette période charnière de l'histoire de la peinture, où les marchands toscans jouèrent un rôle clef à côté des artistes. Malheureusement, certaines de ses peintures ont souffert, ses grands retables ont été souvent dépecés, mais les panneaux bien conservés dévoilent bien les caractéristiques qui lui sont propres<sup>30</sup>. Par la clarté et par la richesse de son propos, qui dépasse les limites



12. Alvaro Pirez d'Évora. *A Portuguese painter in Italy on the Eve of the Renaissance*, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga (20 nov. 2019-15 mars 2020).  
Gentile da Fabriano, *La Madone de l'Humilité*, Pise, Museo Nazionale di San Matteo, vers 1418-1420.



13. Alvaro Pirez d'Évora. *A Portuguese painter in Italy on the Eve of the Renaissance*, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga (20 nov. 2019-15 mars 2020).  
Gentile da Fabriano, *La Madone de l'Humilité*, revers imitant une marqueterie de marbres polychromes.

d'une approche purement formelle et stylistique, cette exposition sur Alvaro Pirez d'Évora du Museu Nacional de Arte Antiga de Lisbonne permet de réécrire un chapitre important de la géographie artistique méditerranéenne entre la fin du xiv<sup>e</sup> siècle et les premières décennies du Quattrocento. Elle nous a permis aussi de constater combien certaines propositions de *display* des architectes italiens de l'après-guerre sont toujours d'actualité.

*Art on Display 1949-69*  
Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian  
nov. 2019-mars 2020  
Commissariat :  
Penelope Curtis, Dirk van den Heuvel :  
Catalogue :  
*Art on Display* – Albin & Helg, Bo Bardi, Van Eyck, Smithsons, Scarpa, éditions Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbonne, 2019, 152 p.  
Textes : A.-M. Campino, P. Curtis, D. van den Heuvel, C. Paulino.

*Alvaro Pirez d'Évora. A Portuguese painter in Italy on the Eve of the Renaissance*  
Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga  
29 nov. 2019-15 mars 2020  
Commissariat :  
Joaquim Oliveira Caetano, Diretor do Museu Nacional de Arte Antiga  
Lorenzo Sbaraglio, Polo Museale della Toscana.  
Catalogue :  
*Alvaro Pirez d'Évora. A Portuguese painter in Italy on the Eve of the Renaissance*, (*Álvaro Pirez d'Évora: um pintor português em Itália nas vésperas do Renascimento*), Lisbonne, Lisboa Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2020, 215 p.  
Textes : A. di Piero, J. Oliveira Caetano, L. Sbaraglio, A. Sousa, A. Lenza.

## NOTES

1. Les autres membres sont les Portugais Carlos Ramos et Francisco Keil do Amaral, l'Anglais Leslie Martin et le Français Georges Henri Rivière. Voir P. Curtis, «The Albini effect. The Gulbenkian Museum, its international context, and Italian museology», P. Curtis et D. van den Heuvel, *Art on Display 1949-69*, catalogue de l'exposition (Lisbonne, Musée Calouste Gulbenkian, Galerie Principale, 8 nov. 2019-2 mars 2020), Lisbonne, Calouste Gulbenkian Museum, 2019, p. 12-19.
2. P. Curtis et D. van den Heuvel, «Curatorial note», P. Curtis et D. van den Heuvel, *ibidem*, p. 9. Aucune de ces œuvres n'est mentionnée dans le catalogue, où se trouvent en revanche des notices sur les cas de display étudiés (p. 122-142) rédigées par les deux auteurs (P. Curtis pour Scarpa, Albini & Helg et Lina Bo Bardi et D. van den Heuvel pour les mises en scènes d'Aldo van Eyck et des Smithson). Pour identifier les œuvres exposées le visiteur disposait d'un feuillet avec des fiches numérotées.
3. Les travaux de Scarpa au musée Correr remontent aux années 1957-1960, tandis qu'Albini & Helg interviennent à Palazzo Bianco en 1949-1951 et à Palazzo Rosso en 1952-1962.
4. Les célèbres chevaux en bois de Scarpa sont désormais vendus comme des œuvres d'art. Le 28 mai 2019, Artcurial en a mis en vente un en bois d'acajou daté de 1950 et signé par l'artiste (lot 53) provenant d'une collection particulière de Vicence, qui est parti à 257 000 euros. Voir <https://www.artcurial.com/en/lot-carlo-scarpa-1906-1978-rare-chevalet-circa-1950-structure-en-acajou-acier-et-laiton-3928-53>; et L. De Micco, «La punta è di Scarpa. Tradizionale appuntamento di Artcurial con il design italiano», *Il Giornale dell'Arte*, 18 nov. 2019, <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/la-punta-di-scarpa/132190.html>
5. À propos de son aménagement du Palazzo Bianco de Gênes, Albini expliquait que «l'air et la lumière sont les matériaux de la construction» du vide. Et il poursuivait : «L'atmosphère ne doit pas être figée, stagnante, elle doit vibrer au contraire, et le public doit se trouver immergé et stimulé sans s'en rendre compte». Voir F. Bucci, «Spazi atmosferici: l'architettura delle mostre», F. Bucci et A. Rossi (dir.), *I Musei e gli allestimenti di Franco Albini*, Milan, Mondadori/Electa, 2005, p. 21.
6. P. Curtis, *op. cit.* à la note 1, p. 32.
7. Voir D. Gallo, «Vivre à l'antique», A. Kugel (dir.), *Anticomania*, cat. exp. (Paris, Galerie J. Kugel, 14 sept.-18 déc. 2010), Paris, J. Kugel, 2010, p. 24-29; et *Eadem*, «A pagan display? The Gallery of statues and the *Vestibolo Rotondo* of the Museo Pio Clementino», *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 22, juill.-déc. 2014, p. 21-36.
8. P. Curtis, *op. cit.* à la note 1, p. 32, p. 36 et p. 51. Mais voir surtout C. Scarpa, *L'art d'exposer*, Philippe Duboÿ éd., avec un avant-propos de P. Falguières, Zurich, JRP Ringier, 2014; et Raffaella Fontanarossa, *La capostipite di sé. Una donna alla guida dei musei: Caterina Marcenaro a Genova, 1948-71*, Rome, Etgrahia, 2015.
9. P. Falguières, «L'arte della mostra. Pour une autre généalogie du *White Cube*», C. Scarpa, *op. cit.* à la note 8, p. 21-26 et p. 42, n. 32.
10. Dans l'exposition, ce display était évoqué par des gravures de Maria Helena Vieira da Silva et par cinq masques de l'artiste germano-portugais Hein Semke.
11. D. van den Heuvel, «Encounters in the museum. The exhibition as urban space in the work of Aldo van Eyck, Alison and Peter Smithson and Lina Bo Bardi», P. Curtis et D. van den Heuvel, *Art on Display 1949-69*, *op. cit.* à la note 1, p. 69-77.
12. F. Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, Amsterdam, 1998, p. 495.
13. La *Pietà Rondanini* de Michel-Ange, acquise par souscription publique en 1952, avait été présentée selon ces mêmes principes au Castello Sforzesco de Milan par les architectes BBPR: voir M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il «saper mostrare» di Carlo Scarpa*, Venise, Marsilio, 2008, p. 102-103. Malheureusement, cette installation a été démantelée en 2015: voir C. Salsi et G. Mori (dir.), *Michelangelo. La Pietà Rondanini nell'Ospedale Spagnolo del Castello di Milano*, Turin, Allemandi, 2021.
14. Bruno Zevi faisait ce même constat en considérant les nouveaux aménagements des musées italiens: voir M. Dalai Emiliani, *ibidem*, p. 103.
15. Dirk van den Heuvel, *op. cit.* à la note 11, p. 98.
16. La citation est tirée de P. Falguières, «L'arte della mostra. Pour une autre généalogie du *White Cube*», C. Scarpa, *op. cit.* à la note 8, p. 20.
17. L'essai de P. Falguières cité ci-dessus reste à ce propos un bon repère.
18. La thématique du display et le questionnement sur le regard du visiteur au musée et/ou dans les expositions est depuis quelques années l'un des grands sujets de nos cours en licence et en master à l'université de Lorraine. Depuis quatre ans, nous partageons en outre avec une collègue architecte de l'ENSA de Nancy, Béatrice Laville, un enseignement spécifique intitulé *Display*, qui s'adresse aux étudiants des deux années de master. Au printemps 2020, il a donné lieu à une exposition dans la bibliothèque du campus où, pour les grands panneaux des sections, nous nous sommes servis du dispositif employé dans l'exposition du musée Gulbenkian. Voir D. Gallo, B. Laville et G. Marseille (dir.), *Display. Bustes et tableaux dans l'espace. Un projet pédagogique partagé*, cat. exp. (Nancy, UL, Bibliothèque LSHS, 3 mars-10 avril 2020), Nancy, UL-UFR SHS et ENSA, 2020, 104 p.
19. Voir L. Sbaraglio, «A Kaleidoscopic World. Origin and development of the art of Alvaro Pirez», J. Oliveira Caetano et L. Sbaraglio (dir.), *Alvaro Pirez d'Évora. A Portuguese Painter in Italy on the Eve of the Renaissance*, cat. exp. (Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga, 29 nov. 2019-15 mars 2020), Lisbonne, MNAA, 2020, p. 18-37.
20. Né en 1335, Francesco di Marco Datini mourut l'été 1410. C'est alors qu'il fut décidé de décorer les deux façades de son palais avec un cycle de scènes illustrant ses œuvres de bienfaisance, dont il ne reste malheureusement plus que des sinopies fragmentaires, mais suffisantes pour rendre compte de l'envergure de cette entreprise. Voir L. Sbaraglio, *ibidem*, p. 24; J. Hayez, «From Francesco Datini's commercial enterprise to his posterity: the circumstances of Alvaro Pirez's first commission», J. Oliveira Caetano et L. Sbaraglio (dir.), *ibidem*, p. 58-67; et L. Brunori, *ibidem*, p. 218-223, cat. 67.
21. Le premier, signé et destiné à la chapelle Saint-Christophe, a été commandé à la mi-mai 1417 par le marchand Guelfuccio Mannucci. La commande du deuxième fut passée par Filippino di Boncio de' Cavalcanti di Querceto le 18 avril 1423 et le troisième, signé et daté, fut exécuté sur la demande du notaire Michele di Bartolo. Voir L. Sbaraglio *op. cit.* à la note 19, p. 27-33; G. Scarpone, dans J. O. Caetano et L. Sbaraglio (dir.), *op. cit.* à la note 19, p. 192-193, cat. 57; et V. Caramico, *ibidem*, p. 194-197, cat. 58 et p. 200-203, cat. 60. La mention de Borghini se trouve dans des notes prises lors d'un voyage à Volterra, conservées à la Bibliothèque nationale de Florence: voir R. Williams, «Notes by Vincenzo Borghini on works on art in San Gimignano and Volterra: a source for Vasari's "Lives"», *The Burlington Magazine*, janv. 1985, p. 17-21.
22. L. Sbaraglio, *op. cit.* à la note 19, p. 32, fig. 23.
23. Élu roi à Coimbra en avril 1385, Jean 1<sup>er</sup> (1357-1433) fut le premier souverain portugais à s'entourer de peintres de cour. Outre Antonio Fiorentino, donc un Florentin, il appela le Levantin Maître Jâcome et le Portugais Gonçalo Anes. Voir J. Oliveira Caetano et M. João Vilhena de Carvalho, «Art in Portugal in the time of Alvaro Pirez», J. Oliveira Caetano et L. Sbaraglio (dir.), *op. cit.* à la note 19, p. 50-57; et J. Oliveira Caetano, dans J. Oliveira Caetano et L. Sbaraglio (dir.), *op. cit.* à la note 19, p. 114-115, cat. 20.
24. L. Sbaraglio, *op. cit.* à la note 19, p. 22-23 et p. 26, fig. 9. Mais sur Starnina voir surtout E. Zappasodi, «Mediterranean Connections: Antonio Veneziano and Gherardo Starnina in Spain and Alvaro Pirez's work for Sardinia and Southern Italy», J. Oliveira Caetano et L. Sbaraglio (dir.), *op. cit.* à la note 19, p. 38-49.
25. V. Caramico, J. Oliveira Caetano et L. Sbaraglio (dir.), *op. cit.* à la note 19, p. 164-165, cat. 45.
26. Sur d'autres œuvres, dont le retable de la cathédrale de Volterra, il fait suivre son nom de «Portugali».
27. Il n'y a aucune trace de dernière sur les côtés. La très grande qualité de ce panneau laisse entendre un commanditaire prestigieux, qui, toutefois, n'est pas encore identifié de façon convaincante: voir M. Falcone, dans J. Oliveira Caetano et L. Sbaraglio (dir.), *op. cit.* à la note 19, p. 78-79, cat. 4.
28. En 1387, Jean 1<sup>er</sup> avait épousé Philippa de Lancaster (1360-1415), fille de Jean de Gand, premier duc de Lancaster, et de Blanche de Lancaster, instaurant une alliance très importante entre les deux pays. Comme les albâtres de Nottingham, ce portrait aussi témoigne des liens avec l'Angleterre. Sa mise en page renvoie en effet au portrait du roi Henri V, neveu de Philippa, conservé à la National Portrait Gallery de Londres (NPG 545). Voir J. Oliveira Caetano, J. Oliveira Caetano et L. Sbaraglio (dir.), *op. cit.* à la note 19, p. 114-115, cat. 20.
29. D. Parenti et A. Tartuferi (dir.), *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione gotica al Rinascimento*, cat. exp. (Florence, Galleria dell'Accademia, 9 mai-24 sept. 2006), Florence, Giunti, 2006; M. Bormand et B. Paolozzi Strozzi (dir.), *Le Printemps de la Renaissance. La sculpture et les arts à Florence 1400-1460*, cat. exp. (Florence, palais Strozzi et Paris, musée du Louvre, 23 mars-6 janv. 2014), Paris/Milan, musée du Louvre/Officina Libraria, 2013; et C. Brandon Strehle (dir.), *Fra Angelico and the Rise of the Florentine Renaissance*, cat. exp. (Madrid, Museo Nacional del Prado, 28 mai-15 sept. 2019), Madrid, Musée National del Prado, 2019.
30. Dans le catalogue (p. 233-237), l'index topographique des œuvres d'Alvaro Pirez exposées à Lisbonne rend bien compte de l'éparpillement de sa production.