

Predella journal of visual arts, n°56, 2024 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Livia Fasolo, Silvia Massa

Assistenti alla Redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Angela D'Alise, Flaminia Ferlito, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Throughout the twentieth century, one of the most dynamic areas of research into Italian painting of the Middle Ages and Renaissance was the virtual reconstruction of dismembered polyptychs. A study of the large altarpiece painted by Sassetta for the church of San Francesco in Borgo San Sepolcro enables to retrace the evolution of this phenomenon, in which the practice of attribution, initially anglophone, soon became specifically Italian, while the objects of study moved over time from private hands to museums open to the public. Is it then possible to speak of a real "polyptychs' geopolitics"?

À l'automne 2022, j'ai eu la chance de coordonner, à la Gemäldegalerie de Berlin, une exposition sur Donatello qui s'inscrivait dans l'immédiat sillage d'une autre, plus importante, organisée au Palais Strozzi et au Musée du Bargello de Florence, sous la direction scientifique de Francesco Caglioti. L'exposition berlinoise devait tant à ce dernier, figure dominante des études donatelliennes depuis trois décennies, qu'il m'avait semblé important de lui demander une interview, permettant aux lecteurs du catalogue de connaître ses contributions fondamentales mais peu accessibles, car disponibles principalement sous la forme de publications savantes en italien, que ce soit dans la revue « *Prospettiva* », ou dans un monumental volume double de plus de cinq cents pages, paru en l'an 2000 : *Donatello e i Medici. Storia del "David" e della "Giuditta"*.

La réponse à cette présence centrale de l'historien de l'art italien dans le projet berlinois ne s'est pas faite attendre. Alors que les comptes rendus de l'exposition florentine avaient été en majorité très élogieux, l'exposition de la Gemäldegalerie s'est attirée les foudres de trois chercheurs renommés de la sphère germanique : Ulrich Pfisterer, Volker Herzner et Artur Rosenauer. Plus que la mise en exposition proprement dite, qui ne semblait pas tellement les intéresser, l'anathème visait surtout les recherches cagliotiennes, et notamment les attributions défendues par l'historien de l'art. Mon défaut, quant à moi, aurait été de valider de tels jugements, manquant en cela (je cite Pfisterer) « de transparence et d'autoréflexion critique », chose problématique quand on travaille « au nom d'une institution publique ». Selon eux, j'avais introduit un cheval de Troie italien dans un musée allemand.

L'avantage de ces polémiques est qu'elles laissent une trace écrite : chacun est libre de se faire un point de vue en la matière (la présence d'essais fort peu cagliotiens dans ledit catalogue berlinois suffira, je l'espère, à instruire ma défense). Ce qui semble intéressant, c'est la volonté, pour des chercheurs qui n'ont pas

fait du *connoisseurship* leur spécialité ou qui se sont tenus en retrait de ce type de recherche depuis des décennies, de contester les points de vue pourtant très argumentés d'un expert en la matière : après tout, il ne saurait y avoir de chasse gardée. Ainsi d'un petit *David* de bronze, acheté par la Collection de sculptures des Musées de Berlin à la fin du XIX^e siècle et considéré par leur directeur de l'époque, Wilhelm Bode, comme un authentique Donatello. S'il aura fallu une longue éclipse pour que l'on se rende de nouveau compte de la pertinence d'une telle attribution, grâce à une imparable juxtaposition publiée dans le grand livre donatellien de Francesco Caglioti, ce point de vue ne convainc toujours pas nos historiens de l'art germanophones, attachés plutôt à suivre les soupçons d'un autre historien de l'art allemand, Volker Krahn, qui attribuait en 2006 le petit bronze à Medardo Rosso, né près de cinq siècles après Donatello. Quel dommage qu'ils n'aient pas eu le temps de prendre connaissance d'un dessin de Giuseppe Bezzuoli, tout récemment redécouvert par Francesco Caglioti : le petit *David* existait bel et bien en 1837, plus de deux décennies avant la naissance de Medardo Rosso.

Je n'évoque pas tant cette polémique pour régler des comptes que pour donner une teneur à la fois actuelle et personnelle à ma contribution, qui traite des tendances nationales dans l'histoire des attributions – plutôt du côté italien, cette fois ; un thème qui me semble assez adapté à un Congrès International d'Histoire de l'Art. L'interview déjà citée de Francesco Caglioti nous offre en effet une interprétation intéressante de la littérature artistique donatellienne du XX^e siècle : «Après la Seconde Guerre mondiale», dit-il en effet, «l'histoire de l'art de la Renaissance italienne a été écrite principalement en anglais : dans le domaine de la sculpture, les contributions de John Pope-Hennessy ont fait autorité, mais il n'est pas difficile de se rendre compte que celui-ci s'est efforcé de dissimuler le rôle de pionnier de Wilhelm Bode – comme si la guerre mondiale se jouait sous sa plume ». Pour Caglioti, la rivalité entre Bode et Pope-Hennessy n'était pas une simple querelle d'egos, l'Anglais cherchant à remplacer l'Allemand, à plusieurs générations de distance, comme autorité majeure des études donatelliennes et, au-delà, de celles sur la sculpture italienne de la Renaissance : la dimension géopolitique serait aussi à prendre en compte. Que la position dominante prise par Caglioti dans ce domaine se soit faite en grande partie au détriment de la réputation de Pope-Hennessy, que le chercheur italien n'hésite jamais à égratigner dans ses publications, n'est pas non plus sans intérêt : derrière cette lutte *ad hominem*, se cache un effort conscient de l'histoire de l'art italienne pour se réapproprié une autorité perdue sur des sujets d'étude qu'elle considère comme les siens.

Cela étant posé, il convient à présent de quitter la sculpture pour passer à la peinture, et nous rapprocher ainsi des polyptyques qui sont au cœur de ce volume.

Le 28 avril 1954, le très respecté historien de l'art Roberto Longhi – soixante-trois ans à l'époque – publiait dans « Il Messaggero » un appel insistant à écrire une histoire des experts de la peinture qu'on appelle les connaisseurs. Un tel récit partirait de Giovanni Battista Cavalcaselle, au milieu du XIX^e siècle, et « descendrait la grande lignée de ces "connaisseurs" qui, de Morelli à Venturi et à Toesca, est une fierté particulièrement italienne ». Pas un mot sur Gustav Waagen ni sur Charles Lock Eastlake, les premiers directeurs des galeries de Berlin et de Londres. Rien sur Bode, non plus, qui avait pourtant été une autorité absolue autour de 1900, pas seulement dans le domaine de la sculpture italienne. Rien enfin sur Bernard Berenson, grand modèle du jeune Longhi, lequel préfère ici s'en tenir aux Italiens, et nomme ses deux maîtres (Adolfo Venturi et Pietro Toesca) à la fin de la lignée, sous-entendant que celle-ci se prolonge avec lui-même. Le seul étranger évoqué dans l'article est en fait un contre-exemple, les attributions de ce « dilettante toujours distrait et romantique » de John Ruskin ne pouvant qu'être erronées. Pour Longhi, l'histoire du *connoisseurship* est avant tout chose italienne.

Outre le nationalisme fort contestable d'une telle vision, il convient également de remettre en cause la continuité proposée par l'historien de l'art italien : cinquante-sept ans séparent Cavalcaselle de Toesca, soit près de trois générations ; entretemps, la pratique de l'attribution a changé du tout au tout du fait de la diffusion de la photographie. Voir les œuvres physiquement, les mémoriser mentalement par le biais de dessins ou de notes, ce que l'on faisait bien avant Cavalcaselle, tout cela ne compte plus autant que de se procurer le plus de photographies possibles, que l'on classe dans des dossiers et que l'on pose parfois côte à côte sur sa table de travail afin de rendre un avis : l'aspect mnémotechnique s'en trouve décuplé, permettant des avancées sensationnelles. Cette augmentation des connaissances a pour prix un détachement paradoxal de la matérialité des œuvres : au faite de sa gloire, un Bernard Berenson pouvait ainsi se vanter (avec une touche de provocation) de n'avoir aucune idée si la *Joconde* était peinte sur bois ou sur toile. Le soin pris par l'historien de l'art américain pour paraître un esthète absolu, luxueusement installé dans sa villa nichée sur les collines de Florence, achevait de faire de la pratique du connaisseur une tâche avant tout intellectuelle, un art libéral et non plus mécanique. Pour parler comme Léonard de Vinci : « una cosa mentale ». Longhi avait lui-même suivi une telle veine, moquant sans cesse les minuties d'un Giovanni Morelli, avide de déceler dans les ongles ou dans les oreilles l'auteur véritable d'un tableau, quand il importait avant tout selon lui d'en saisir l'esprit.

Parmi les œuvres offertes aux regards des grands connaisseurs de peinture italienne des XIV^e et XV^e siècles qu'étaient en premier lieu Berenson et Longhi, les fragments de polyptyque étaient légion. Durant les siècles précédents, ceux-ci avaient en effet été massivement vendus à la découpe et dispersés au gré du marché de l'art. L'outil nouveau de la photographie permettait certes de recomposer virtuellement bon nombre de ces ensembles, mais il n'allait bientôt plus suffire : il fallait aussi se procurer les dimensions exactes des œuvres, voire des vues de leurs revers, des traces de charnières ou la direction du fil de leur bois, permettant de déchiffrer le montage physique originel de ces morceaux de puzzle. Bernard Berenson ne s'adapterait jamais totalement à cette nouvelle tendance, préférant dresser des listes à lire comme des oracles, au contraire de Roberto Longhi. Cette pratique fut magistralement approfondie par l'un des épigones de ce dernier, Federico Zeri. C'était comme si, après en avoir été écartée, la matérialité refaisait son apparition dans le jugement de l'œil. L'histoire du *connoisseurship* doit aussi être abordée en prenant en compte les outils que les chercheurs ont eu à leur disposition.

Le perfectionnement continu des études techniques allait pourtant conduire à scinder de nouveau les traditions historiographiques, le « travail de l'œil » s'effectuant de plus en plus loin des analyses auxquelles l'œuvre d'art était soumise par des professionnels : radiographies, stratigraphies et autres études de poinçons allaient devenir une spécialité qui n'intéressait plus tellement les connaisseurs. Malgré des affinités de façade, les approches méthodologiques étaient en effet fort diverses, comme si les connaisseurs avaient décidé de s'affranchir du trop-plein de ce savoir technique, continuant le plus souvent d'attribuer leurs tableaux au moyen de photographies en noir et blanc, censées détenir plus de vérité que celles en couleurs. Quant aux chercheurs de laboratoire, ils jugeaient de moins en moins utile de faire appel à cet embarrassant personnage qu'était l'attribuionniste.

Le changement était profond entre la restauration de la chapelle Brancacci dans l'église du Carmine de Florence, entreprise dans les années 1980, qui pouvait encore s'attacher à vérifier les thèses de Roberto Longhi datant de 1940, et notamment l'attribution à Masolino de la tête du Christ du *Paiement du tribut*, au milieu d'une scène entièrement peinte par Masaccio : la science confirmait pleinement le jugement du critique. En 2002, paraissait en revanche une vaste et importante étude consacrée aux peintures sur bois de Masolino et Masaccio, dans laquelle il était défendu que, comme tel *tondo* n'avait pas été préparé comme les autres panneaux de Masaccio, alors il devait avoir été peint par un membre de son entourage mais certainement pas par lui. Quant aux fragments de ce qu'on

avait toujours cru appartenir au même polyptyque de Masaccio dans l'église du Carmine de Pise, certaines incohérences matérielles laissaient croire qu'en fait, il y avait eu deux polyptyques – la science disait ainsi à la critique de revoir sa copie. Les connaisseurs n'accepteraient jamais un tel point de vue, mettant de telles incohérences sur le dos de la jeunesse du peintre, ou des choix pragmatiques de son charpentier.

De manière significative, ces tendances divergentes allaient prendre plus ou moins de relief selon les pays. En Angleterre et aux États-Unis, sans doute plus empiristes, la dimension technique trouvait un terrain plus fertile, tandis que le mythe du connaisseur omniscient restait vivace sur le territoire italien. Qu'il y ait eu des exceptions à ces tendances générales ne doit pas empêcher de les identifier comme telles. La question principale revient, me semble-t-il, à tenter de les interpréter, afin de faire émerger une histoire des connaisseurs de l'art italien plus complexe que la généalogie nationale égrenée par Roberto Longhi. Mais sortons des généralités et prenons un exemple particulier : c'est-à-dire un polyptyque.

Réalisé entre 1437 et 1444 pour l'église San Francesco de Borgo San Sepolcro, le grand retable d'autel peint par Sassetta constitue un cas exceptionnel au sens propre, tant sa structure gigantesque, peinte sur deux côtés, impliqua une dispersion plus importante de ses nombreux fragments (par rapport à un "simple" polyptyque – si je puis dire – avec son registre principal, sa prédelle et ses pilastres). Autre singularité, la reconstitution du retable est indissociable de la redécouverte du peintre, qui n'avait pas ou presque été pris en compte par la littérature artistique avant les publications de Robert Langton Douglas puis de Bernard Berenson dans une nouvelle revue londonienne fondée en cette même année 1903 : « *The Burlington Magazine for Connoisseurs* ». Six ans plus tôt, le même Berenson avait en effet omis de mentionner Sassetta dans son livre à succès sur les peintres de l'Italie centrale. Mais voici qu'en 1900, l'acquisition fortuite de trois panneaux importants du retable franciscain, très vite identifiés comme tels, allait passionner l'historien de l'art américain et sa femme Mary. En 1903, celle-ci allait retrouver, dans deux collections privées françaises, pas moins de sept fragments narratifs inconnus appartenant au même ensemble.

Peu après la parution du premier article de Douglas (que Mary décrit dans sa correspondance comme « un petit professeur très rabougré à Sienne »), Bernard Berenson répondait par un long texte, publié en deux livraisons, et dont le ton inspiré comparait Sassetta à l'art khmer. Surtout, Berenson publiait les panneaux retrouvés de ce polyptyque franciscain qu'il imaginait encore uniface.

Dans les années suivantes, d'autres contributions des deux intéressés, peu amènes l'un envers l'autre, mais aussi de Frederick Mason Perkins, viendront confirmer que la redécouverte de Sassetta était avant tout une affaire de connaisseurs anglo-saxons. En 1939, la publication de la première monographie sur le peintre allait valider cette tendance. Elle était due à un jeune un historien de l'art britannique dont nous avons déjà parlé : John Pope-Hennessy.

Parmi les enjeux de cette lutte pour s'approprier le titre de "redécouvreur en chef" de Sassetta, il n'y avait pas à gagner que des lauriers scientifiques : la vie de château des époux Berenson était en effet financée par les expertises de Bernard, tandis que Robert Langton Douglas œuvrait quant à lui ouvertement comme marchand de tableaux. Cet aspect n'était pas secondaire : le jour même de l'acquisition fortuite des trois fragments du retable franciscain, Mary Berenson annonçait fièrement à sa mère et à sa sœur la certitude de les revendre avec profit quand la cote des Siennois aurait monté. S'ils ne furent finalement jamais cédés, on ne peut en dire autant des sept panneaux redécouverts par Mary dans la collection parisienne de Georges Chalandon et dans celle du comte de Saint Ferréol, en Isère : au début des années 1930, ils allaient discrètement quitter le territoire français pour passer dans une collection américaine via le marchand anglais Joseph Duveen, qui avait longtemps été lié avec Berenson, avant d'être achetés en 1935 par la National Gallery de Londres. L'itinéraire de ces tableaux laisse apparaître au grand jour l'une des conséquences du *connoisseurship* anglo-saxon de l'époque, le « Burlington Magazine » étant lu par certains non pas tant comme une revue savante que comme un véritable catalogue de vente.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, l'histoire faillit se répéter. C'est dans une autre collection française que l'on découvrit cette fois trois autres grands fragments du retable, similaires en structure à ceux des époux Berenson mais représentant une Vierge à l'Enfant entre deux saints. Le *Saint François* Berenson et la *Vierge* retrouvée ne pouvaient certainement pas tenir sur un seul côté : on se rendait enfin compte que la grande machine de Sassetta était à double face, ce qui avait pourtant été décrit par des sources anciennes mais jamais pris au pied de la lettre. En apparence, le mérite de la redécouverte revenait cette fois à un chercheur italien, Enzo Carli. Lequel prenait cependant soin, non seulement de publier sa trouvaille en anglais dans le « Burlington Magazine », mais aussi de dédier son article à Bernard Berenson. Aucune rivalité, donc, entre Transalpins et Américains, ou plutôt une alliance de circonstance contre le point de vue français. Carli fut en effet contraint d'insérer une note de bas de page à son article pour reconnaître que le directeur du Département des Peintures du Musée du

Louvre, Germain Bazin, était parvenu en parallèle à la même attribution que lui. La vérité était toute autre : c'était en fait une jeune conservatrice du Département, Sylvie Béguin, qui avait la première trouvée la bonne solution. Son chef ne l'avait pas crue, et avait envoyé des photos à Berenson, lequel les avait transmises à Carli. Aucun de ces trois hommes de pouvoir ne voulut jamais revenir sur cette imposture : Berenson n'avait rien à gagner à descendre de sa colline de Settignano ; Carli devenait grâce à l'article un grandissime expert de Sassetta, sur lequel il allait bientôt écrire une monographie. Quant à Bazin, il s'efforcerait tout du moins de faire entrer lesdits tableaux au Louvre. Sylvie Béguin ne reviendrait elle-même jamais sur l'affaire, sinon de manière sibylline en 1978, dans une notice importante consacrée à la reconstitution du retable lui-même.

L'empreinte berensonienne sur le retable de Sassetta devait se poursuivre bien au-delà de la disparition de l'historien de l'art américain, puisque c'est l'Université de Harvard, légataire de la bibliothèque et de la collection de Bernard et Mary Berenson, qui finança la monumentale monographie en deux volumes consacrée au retable et parue en 2009. La reconstitution de l'ensemble dispersé était présentée par la coordinatrice néerlandaise du volume, Machtelt Israëls, comme un travail collectif transnational – ce qu'il était assurément. Les méthodes employées, la langue et le lieu de publication ne laissaient pourtant guère de doute sur le caractère principalement anglo-saxon de l'entreprise. Dans un compte rendu par ailleurs très élogieux de l'ouvrage, le plus grand connaisseur actuel de la peinture italienne de cette époque, Andrea De Marchi, regrettait tout de même que « la grande absente de cette polyphonie extraordinaire [soit] l'histoire de l'art comme histoire du style, ce qui peut sembler un peu paradoxal pour une publication promue par un institut de recherche fondé par Bernard Berenson ».

À suivre les grandes lignes de la recomposition du polyptyque de Sassetta, on se rend compte d'un basculement méthodologique : si les études anglo-saxonnes occupent toujours le devant de la scène, l'intérêt pour le *connoisseurship* s'est mué en un culte des analyses techniques. Cette mutation est sans doute une conséquence des changements de propriété des divers fragments : il y a cent vingt ans, nombreux étaient ceux qui se trouvaient dans des collections privées et sous des noms incorrects – il y avait donc besoin de connaisseurs pour les identifier et pour les signaler à des amateurs éclairés. Voici maintenant ces fragments essentiellement conservés dans des musées, où les divers départements de restauration sont très heureux de pouvoir analyser en détail des objets qui ont *de facto* perdu leur valeur marchande.

Dans le cas du *Retable de Borgo San Sepolcro*, il est difficile de ne pas souligner qu'aucun de ces musées n'est italien. En 1903, Bernard et Mary Berenson avaient un temps songé à donner leurs trois fragments récemment acquis à l'église San Francesco de Sansepolcro, pour laquelle le retable avait été créé. Les restaurations successives d'un lieu devenu sans charme les en auraient dissuadés. La reconstitution historique permise par le *connoisseurship* n'implique pas pour autant un retour des œuvres à leur emplacement originel.

Se limiter à un seul retable, fut-il gigantesque, est évidemment un raccourci. Après tout, le désintérêt relatif des connaisseurs pour le polyptyque de Borgo San Sepolcro était peut-être dû à l'aspect consensuel de l'attribution de ses différents fragments, une fois le style de Sassetta mis en évidence par Douglas et par Berenson. On ne peut pas en dire autant de toutes les œuvres initialement considérées comme de la main du peintre siennois. En 1940, Roberto Longhi avait proposé que tout un ensemble de celles-ci, comme notamment le retable de la collégiale d'Asciano ou celui de l'église de l'Observance de Sienne, étaient de la main d'un autre peintre, très proche de Sassetta mais à la poétique « plus intensément archaïque ». Deux ans plus tard, l'élève préféré de Longhi, Alberto Graziani, allait approfondir cette intuition et baptiser ce peintre anonyme le Maître de l'Observance, lors d'une conférence tenue à Florence le 17 février 1942. Mort de maladie en 1943, à seulement vingt-sept ans, Graziani ne verra jamais paraître son article sur la question, publié en 1948 sous les auspices de Longhi. L'année suivante, Cesare Brandi proposerait d'identifier ce maître anonyme avec la première activité de Sano di Pietro, une hypothèse fort discutée depuis lors et qui semble avoir été confirmée par une découverte documentaire de Maria Falcone, publiée en 2010. Le débat est pourtant loin d'être clos, comme le montre une récente exposition à Massa Marittima.

Mon propos n'est pas tant de prendre parti, que de faire remarquer que cette polémique est presque immanquablement racontée, du côté transalpin, comme je viens de le faire – c'est-à-dire comme la petite légende dorée des connaisseurs italiens chère à Roberto Longhi. Personne ou presque ne prend soin de souligner le fait que, dès 1946, Bernard Berenson avait accepté les objections longhiennes et proposé que l'auteur des retables d'Asciano et de l'église de l'Observance ne soit autre que Sano di Pietro : avant la publication de l'essai de Graziani, et en même temps que Brandi lui-même, dans un article peu cité lui aussi. S'il est compréhensible que Roberto Longhi ait voulu défendre les recherches de son poulain trop tôt disparu, il est plus regrettable que la vision italo-centrée reste toujours en vigueur de l'autre côté des Alpes.

On objectera peut-être ici qu'en défendant Bernard Berenson et Sylvie Béguin, je ne ferais que suivre inconsciemment mes origines anglo-saxonnes et ma nationalité française ; ma prémisse donatellienne aura, je l'espère, montré que la chose était plus complexe me concernant. Elle l'est assurément aussi du point de vue italien, où l'atavique esprit de clocher ne doit pas être interprété simplement comme une « préférence nationale » (une expression tristement d'actualité, des deux côtés des Alpes). Si, dans son histoire des connaisseurs, Longhi ne laisse pas de place à Waagen ni à Eastlake, pas plus qu'à Bode ni à Berenson, c'est que ceux-ci ont eu selon lui le grand démerite d'appauvrir considérablement le patrimoine italien – au contraire notamment d'un Cavalcaselle. On peut ainsi avancer une interprétation plus subtile de ce phénomène pan-italien, dans lequel le *connoisseurship* apparaîtrait comme un moyen de se réapproprier symboliquement par le savoir des fragments d'œuvres physiquement dispersées par les générations précédentes. Voilà pourquoi les reconstitutions de polyptyques sont restées un "sport" si important en Italie ; voilà pourquoi elles vont au-delà de la simple dimension technique ; voilà pourquoi on devrait effectivement écrire, comme le voulait Longhi, une brève mais véridique histoire des connaisseurs italiens.

Note bibliographique

Cette conférence a été prononcée le 25 juin 2024 lors du Congrès International d'Histoire de l'Art de Lyon, dans une section consacrée aux *Polyptychs and their History. Provenance Research, Dismantling, Reconstitution* organisée par Gerardo de Simone et Giulia Puma. Que ces derniers soient vivement remerciés. La dimension orale de ce texte me pousse à mettre les références bibliographiques en fin de texte, et non dans des notes de bas de page qui en interrompraient trop la lecture.

Le catalogue de l'exposition donatellienne de Berlin est *Donatello. Erfinder der Renaissance*, catalogue d'exposition (Berlin, 2 septembre 2022 – 8 janvier 2023), édité par N. Rowley, avec la collaboration de F. Caglioti, L. Cavazzini, A. Galli, Leipzig, 2022. L'interview de Francesco Caglioti, *Zu Donatello forschen* occupe les pages 32 à 39 ; son livre sur Donatello et les Médicis est F. Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del "David" e della "Giuditta"*, Firenze, 2000. Les comptes rendus cités sont, dans leur ordre de publication : U. Pfisterer, compte rendu de *Donatello. Erfinder der Renaissance*, cit., dans « Göttingische Gelehrte Anzeigen », 275, 3-4, 2024, p. 266-277 (l'article a avant cela paru en italien : U. Pfisterer, *Capolinea Donatello?*, dans « ART-Dok », 2023 : <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/>; consulté le 11 octobre 2024); V. Herzner, *Wie forschen, wie argumentieren? Kontexterschließung und Stilgeschichte versus Quellenexegese*, dans « Kunstchronik », 76, 3, 2023, p. 119-129 ; A. Rosenauer, *Donatello 2022/23*, dans « Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte », 67, 2024, p. 199-218. L'anathème de Pfisterer (compte rendu de *Donatello*, cit., p. 266) mérite d'être cité dans son ensemble : « Zu fragen ist auch, was sich ein staatlich finanziertes Museum von einer solchen Ausstellung

erwartet, mit welchem Publikum, welchen Erwartungshaltungen gerechnet wird und welche Standards zu wahren sind. Welcher Grad an Transparenz und kritischer Selbstreflexion ist in der Kunstgeschichte unverzichtbar, zumal wenn im Namen einer staatlichen Institution agiert wird? ».

L'« imparabile juxtaposition » concernant le petit *David* de bronze de Berlin est dans Caglioti, *Donatello e i Medici*, cit., II, p. 252-253. L'attribution de cette œuvre à Medardo Rosso est due à V. Krahn, *Pastiche or Fake? A 'Donatello' by Medardo Rosso*, dans « Apollo », 169, 3, 2009, p. 28-33, un avis repris par Herzner, *Wie forschen*, cit., p. 121 et Rosenauer, *Donatello 2022/23*, cit., p. 205 (Pfisterer, compte rendu de *Donatello*, cit., p. 270 juge méthodologiquement impossible de parvenir à une attribution). Pour le dessin de Bezzuoli, voir F. Caglioti, *Donatello 1979-2024 : quarantacinque anni di studi d'archivio*, conférence tenue à l'Archivio di Stato de Florence le 23 janvier 2024 et visible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=89adnBzR40A> (consulté le 11 octobre 2024). Sur cette statuette, je renvoie à N. Rowley, *Donatello berlinese*, Roma, 2022, p. 81-86, un livre pourtant adossé à l'exposition donatellienne mais qui a échappé à nos trois critiques germaniques, au même titre qu'une trentaine de notices en ligne rédigées par mes soins sur les œuvres berlinoises de Donatello, avec une bibliographie importante (disponibles depuis 2016 et maintenant consultables sur : www.recherche.smb.museum) ainsi qu'un numéro monographique de la présente revue : *Donatello and Berlin. Research, Memories and Rediscoveries*, numéro monographique de « Predella », 24, 2021, édité par N. Rowley. Mais cette amnésie ne concerne pas simplement mes propres recherches : la méconnaissance des trois auteurs de la littérature donatellienne récente – notamment italienne – est embarrassante, comme si ceux-là découvraient celle-ci par le biais d'un catalogue publié en allemand. Ceci n'enlève rien à l'importance de leurs contributions passées.

La citation de Francesco Caglioti sur la Seconde Guerre mondiale est la suivante : « After the Second World War, the history of Italian Renaissance art was written mainly in English: in the field of sculpture, the contributions of John Pope-Hennessy were authoritative, but it is not difficult to realise that he did every effort to hide Bode's pioneering role – as if the world war was being replayed under his pen » (F. Caglioti, *Working on Donatello*, dans *Donatello. Inventor of the Renaissance*, catalogue d'exposition (Berlin, 2 septembre 2022 – 8 janvier 2023), édité par N. Rowley, avec la collaboration de F. Caglioti, L. Cavazzini, A. Galli, Leipzig, 2022, p. 32-39, ref. p. 38 ; je renvoie ici à la version anglaise du catalogue berlinois car l'interview a été conduite en italien et transcrite d'abord par mes soins en langue anglaise).

La généalogie des connaisseurs est dressée par R. Longhi, *Per una storia dei conoscitori*, dans « Il Messaggero », 28 avril 1954, repris dans *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. XIII. Critica d'arte e Buongoverno 1938-1969*, Firenze, 1985, p. 150, p. 148-152 : « Ma è pur da lui [Cavalcaselle], così dimesso di tono, a discendere la grande schiera di quei "conoscitori" che dal Morelli, al Venturi, al Toesca è vanto particolarmente italiano ». Selon Longhi (p. 150), Ruskin fait partie du camp des « dilettanti, sempre svagati e romantici ». Sur la déclaration de Bernard Berenson au sujet du support de la *Joconde*, voir E. Samuels, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, Cambridge-London, 1987, p. 314-315. Sur le *Tribut* de Masaccio, voir R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, dans « La Critica d'arte », 25-26, 1940, p. 145-191, repris dans *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. VIII/1. 'Fatti di Masolino e di Masaccio' e altri studi sul Quattrocento 1910-1967*, Firenze, 1975, p. 22. La restauration de la chapelle Brancacci est documentée dans *La cappella Brancacci. La scienza per Masaccio, Masolino e Filippino Lippi*, Milano, 1992 («Quaderni del restauro», 10). Quant au volume de 2002, voir *The Panel Paintings of Masolino and Masaccio. The Role of Technique*, édité par C.B. Strehlke, C. Frosinini, Milano, 2002 (le *tondo* de Berlin est étudié p. 250-253 ; pour le *Polyptyque de Pise*, voir C.B. Strehlke, *The Case for Studying Masolino's and Masaccio's Panel Paintings in the Laboratory*, dans *ivi*, p. 15-20).

Les premiers articles sur Sassetta sont ceux de R.L. Douglas, *A Forgotten Painter*, dans « The Burlington Magazine for Connoisseurs », 1, 3, 1903, p. 306-319 ; B. Berenson, *A Sienese Painter of the Franciscan Legend*, dans « The Burlington Magazine for Connoisseurs », 3, 7, 1903, p. 2-35 et 3, 8, 1903, p. 171-184 (pas un mot sur Sassetta en effet dans B. Berenson, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, London, 1897). Sur les propos de Mary Berenson au sujet de Douglas, voir M. Israël, *Documents Pertaining to Mary and Bernhard Berenson's Rediscovery of Sassetta*, dans *Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, édité par M. Israël, Settignano, 2009, II, p. 582-583 (la citation est en p. 582, doc. XLV: « one very scrubby little Professor at Siena » ; voir aussi M. Secrest, *Being Bernard Berenson: A Biography*, London, 1980, p. 201 ; M. Israël, *Introduction*, dans *Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, cit., p. 11-12). La première monographie sur Sassetta est celle de J. Pope-Hennessy, *Sassetta*, London, 1939. Sur l'achat des sept *Histoires de Saint François* de Sassetta par la National Gallery de Londres, voir K. Clark, *Seven Sassettas for the National Gallery*, dans « The Burlington Magazine for Connoisseurs », 66, 385, 1935, p. 152-154. La publication des trois fragments retrouvés à Bordeaux est due à E. Carli, *Sassetta's Borgo San Sepolcro Altarpiece*, dans « The Burlington Magazine », 93, 578, 1951, p. 145-152 (la note sur Germain Bazin est p. 152, note 29). Le rôle de Sylvie Béguin, tu par Germain Bazin dans sa description de l'affaire (comme en témoigne un rapport conservé à la Documentation du Département des Peintures du Musée du Louvre), a été évoqué à demi-mot par l'intéressée dans *Retables italiens du XIIIe au XVe siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 14 octobre 1977 – 15 janvier 1978), Paris, 1978, p. 62 note 14. Voir aussi M. Laclotte, *Sylvie Béguin (1919-2010)*, dans « Revue de l'art », 169, 3, 2010, p. 85-86 ; puis plus explicitement D. Thiébaut, *Berenson, Sassetta... et la France*, dans *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, édité par M. Israël, L.A. Waldman, Firenze, 2013, I, p. 709. La monographie de Carli sur Sassetta est : E. Carli, *Sassetta e il Maestro dell'Osservanza*, Milano, 1957. La grande étude sur le *Retable de Borgo* est *Sassetta. The Borgo San Sepolcro Altarpiece*, cit. ; le compte-rendu cité est A. De Marchi, *Il politico di Sassetta a Sansepolcro perustrato*, dans « Prospettiva », 139-140, 2010, p. 115-130 (ainsi p. 115 : « La grande assente di questa straordinaria polifonia è la storia dell'arte come storia dello stile, ciò che può suonare un po' paradossale per una pubblicazione promossa da un istituto di ricerca fondato da Bernard Berenson »). Au sujet du retour avorté des panneaux Berenson dans leur église d'origine, voir Israël, *Documents Pertaining*, cit., p. 583, doc. LVI.

La première évocation du Maître de l'Observance (pas encore nommé comme tel) se trouve dans Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, cit., p. 60 note 26 (qui parle d'un « artista nobilissimo, d'una cultura parallela a quella del Sassetta ma più intensamente arcaica »). L'essai le baptisant est celui d'A. Graziani, *Il Maestro dell'Osservanza*, dans « Proporzioni », 2, 1948, p. 75-87. L'identification du Maître de l'Observance avec Sano di Pietro fut proposée avant même la publication du texte de Graziani par B. Berenson, *Sassetta, un pittore senese della leggenda francescana*, Firenze, 1946, p. 52 et C. Brandi, *Introduzione alla pittura senese del primo Quattrocento*, dans « La Rassegna d'Italia », 1, 9, 1946, p. 26-37, ref. p. 31, mais l'argumentation la plus citée est celle de C. Brandi, *Quattrocentisti senesi*, Milano, 1949, p. 69-87. La confirmation de cette thèse semble avoir été fournie par M. Falcone, *La giovinezza dorata di Sano di Pietro. Un nuovo documento per la 'Natività della Vergine' di Asciano*, dans « Prospettiva », 138, 2010, p. 28-34. Pour un avis contraire, voir A. Bagnoli, *Il 'Maestro dell'Osservanza'*, dans *Sassetta e il suo tempo. Uno sguardo sull'arte senese del primo Quattrocento*, catalogue d'exposition (Massa Marittima, Museo di San Pietro all'Orto, 15 mars – 14 juillet 2024), édité par A. Bagnoli, Firenze, 2024, p. 100-111.