


Predella journal of visual arts, n°43-44, 2018 www.predella.it - *Miscellanea / Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

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 / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Elisa Bernard, Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Kaoutar Fatmi, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Compte rendu de: Mauro Minardi, *Paolo Uccello*, Milan, 24 ore Cultura, 2017.

Review of Mauro Minardi's extensive, and richly illustrated monograph on Paolo Uccello (1397-1475), one of the foremost painters of the early Renaissance in Florence. The author discusses analytically Uccello's catalogue and considers his oeuvre within the context of his contemporaries (Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, Masaccio, Angelico, Piero della Francesca), highlighting Uccello's original artistic personality imbued at the same time with irrational late-Gothic eccentricities and modern perspective obsessions.

À quoi servent les monographies ? À plus grand-chose, disent les tenants de la « nouvelle histoire de l'art », surtout en ce qui concerne le domaine très étudié de la peinture de la Renaissance italienne. Avec l'ouvrage de Mauro Minardi consacré à Paolo Uccello, Daniel Arasse aurait pourtant pu inclure avec certitude dans le corpus d'Uccello la remarquable *Annonciation* de l'Ashmolean Museum d'Oxford (fig. 1), qu'il jugeait comme anonyme dans son célèbre livre sur *L'Annonciation italienne*¹. Depuis quelques années, l'étude des débuts de la carrière de Paolo Uccello a en effet connu des progrès remarquables : une *Crucifixion* au pathétisme débordant, toujours sur le marché de l'art, a ainsi été redécouverte par Luciano Bellosi, et publiée par Andrea De Marchi en 2013 : Uccello n'y est pas encore le peintre des *Batailles de San Romano*, l'apôtre de la perspective, mais il regarde vers Lorenzo Monaco, vers Starnina, et même vers les fresques bolonaises de Giovanni da Modena². Cette première phase, fondamentale, était généralement oubliée des monographies plus anciennes ; voici au moins un argument pour rendre l'ouvrage nécessaire³.

Arrivent Masaccio et la Renaissance. Uccello n'est pas à Florence, mais à Venise, où il s'essaie à l'art de la mosaïque. Singulier contretemps qui explique en partie pourquoi le peintre sera, à son retour de la cité lagunaire, fasciné par la perspective mathématique, sans se priver pour autant, plus tard, de l'abandonner. Mauro Minardi égrène les œuvres, prenant bien soin de les mettre en rapport avec la documentation existante : en ressort une chronologie convaincante, allant des fresques du Cloître Vert de Santa Maria Novella (commencées plus tôt qu'on ne le dit habituellement) au monument équestre de John Hawkwood dans

la cathédrale Santa Maria del Fiore (daté de 1436), sans oublier les expériences hors de Florence, dans la chapelle de l'Assomption de la cathédrale de Prato (que les recherches de Matteo Mazzalupi ont permis de situer vers 1433-1434) ou à Bologne⁴. Les illustrations de détail (souvent somptueuses, parfois hélas un peu floues) donnent corps au texte, notamment en ce qui concerne la chapelle de Prato, pour laquelle une place non négligeable est faite aux « têtes de caractères » (p. 96) encadrant les scènes narratives. De ces *Têtes*, dont l'une est interprétée comme un autoportrait (p. 110), on peut déduire l'attribution à Uccello du *Portrait d'homme* de la National Gallery of Art de Washington (figs. 2 et 3), généralement donné à Masaccio⁵.

Les trois *Batailles de San Romano* constituent assurément le chef-d'œuvre du peintre ; elles sont amplement commentées et magnifiquement reproduites. La commande de la famille Bartolini Salimbeni et la saisie des trois panneaux par Laurent le Magnifique un demi-siècle plus tard sont étudiées de manière approfondie, en se fondant sur les découvertes d'archive faites par Francesco Caglioti⁶. Mauro Minardi ne fait pas que résumer les opinions des autres, il prend position aussi : contre ceux par exemple, qui affirment que la *Bataille* du Musée du Louvre n'avait pas été exécutée au même moment que les deux autres, aujourd'hui à la Galerie des Offices et à la National Gallery de Londres (p. 194). Il est difficile de ne pas suivre l'auteur sur ce point, lequel se montre tout aussi convaincant quand il relance l'identification avec le pape Eugène IV du personnage mystérieux, debout au premier plan du *Déluge* du Cloître Vert (p. 246)⁷. Mauro Minardi n'est pas là pour éblouir le lecteur avec ses propres théories, mais pour l'éclairer ; en ce sens, sa monographie est des plus réussies.

Vient enfin le tournant des années 1450, et l'involution du peintre, qui « laisse le certain pour l'incertain » (lui aurait dit Donatello, selon Vasari). Uccello réalise des « petites choses » (encore Vasari), des prédelles et non des retables, des *cassoni* sans doute, autant d'œuvres qu'il n'est pas toujours facile d'identifier. On sera ainsi plus généreux que l'auteur quant à l'attribution du *Christ portant sa Croix* de la Pinacoteca Giuseppe Stuard de Parme (p. 286 ; fig. 4), et plus prudent que lui en ce qui concerne la *Vierge à l'Enfant* du J. Paul Getty Museum (p. 318). Restent des chefs-d'œuvre inclassables, de la *Prédelle de l'hostie profanée* de la Galleria Nazionale delle Marche d'Urbino à la *Chasse* de l'Ashmolean Museum d'Oxford. Mauro Minardi nous énumère ce qu'il faut savoir à leur sujet, et nous fait voir certains détails avec une acuité remarquable : ainsi des trois *Saint Georges et le Dragon*, de la ceinture serpentine du premier (Melbourne, National Gallery of Victoria, p. 44), aux escarpins rouge sang du deuxième (Londres, National Gallery, p. 280) et jusqu'au village « spectral » du dernier (Paris, Musée Jacquemart-André, p. 309). Il

faudrait, un jour, réunir de nouveau à Florence les trois *Batailles de San Romano* ; assembler les trois *Saint Georges* ne serait pas non plus une mauvaise idée.

Un chapitre sur la fortune critique et visuelle de Paolo Uccello clôt le livre. S'il est fort utile, il reste quelque peu en deçà de la généreuse érudition du reste de l'ouvrage – pas de trace de Cocteau ni de Picasso, par exemple. Le choix de séparer les dires des historiens de l'art (parcourus dans l'introduction) et ceux des artistes et des critiques (dans ce dernier chapitre) est également contestable, tant les frontières sont poreuses. La figure de Georg Pudelko (1905-1972) le démontre mieux qu'aucune autre : mentionné page 13 comme l'un des plus importants érudits à avoir écrit sur le peintre (pas toujours à bon escient, lui qui sectionna le corpus de l'artiste en créant un imaginaire « Maître de l'*Adoration* de Karlsruhe »), le voici qui revient page 364 comme l'auteur d'un essai fondamental pour les surréalistes, publié dans *Minotaure* en 1935⁸. Après une Seconde Guerre mondiale passée dans la clandestinité, Pudelko deviendra marchand d'art à Florence ; au début des années 1960, il acquiert une *Vierge à l'Enfant* que son ami Roberto Longhi publie comme anonyme (fig. 5). Celle-ci vient de reparaître, sous une attribution pleinement convaincante à Paolo Uccello, due à Andrea De Marchi, que Mauro Minardi n'a pas eu le temps de prendre en compte⁹. Cela sera fait par l'auteur de la prochaine monographie sur l'artiste ; en attendant, il serait dommage de se priver de lire celle-ci.

- 1 Voir Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999, p. 127. Arasse aurait aussi pu s'intéresser à cette *Annonciation* perdue, peinte à fresque par Uccello dans l'église florentine de Santa Maria Maggiore, comportant selon Giorgio Vasari (1550) « *alcune colonne che scortano per via di prospettiva* », sur laquelle je renvoie à mon intervention à la Fondazione Federico Zeri de Bologne le 29 septembre 2016 : <https://www.youtube.com/watch?v=14rgsSw6vHw> (consulté le 28 mars 2019).
- 2 Sur cette *Crucifixion*, voir Andrea De Marchi, dans *Idem* et Cristina Gnoni Mavarelli (sous la direction de), *Da Donatello a Lippi. Officina pratese*, cat. expo. (Prato, Museo di Palazzo Pretorio, 13 septembre 2013-13 janvier 2014), Milan, Skira, 2013, pp. 108-109 cat. 2.2.
- 3 Signalons tout de même le remarquable ouvrage de Hugh Hudson, *Paolo Uccello. Artist of the Florentine Republic*, Sarrebruck, Müller, 2008, qui a enquêté de manière approfondie sur le milieu familial du peintre.
- 4 La fresque de la *Nativité* dans l'église San Martino de Bologne fut publiée par Carlo Volpe en 1980, qui notait à sa base un graffiti avec la date de 1437, dont l'auteur ne fait curieusement pas mention ici (voir Carlo Volpe, « Paolo Uccello a Bologna », *Paragone. Arte*, XXXI, n° 365, juillet 1980, pp. 3-28 : 20).
- 5 Voir Neville Rowley, dans Keith Christiansen et Stefan Weppelmann (sous la direction de), *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, cat. expo. (Berlin, Bode-Museum, 25 août-20 novembre 2011 et New York, The Metropolitan Museum of Art, 21 décembre 2011-18 mars 2012), New Haven et Londres, Yale University Press, 2011, pp. 90-91 cat.

3. L'auteur ne mentionne pas cette attribution. Dans une prochaine étude sur Uccello, il serait également utile de considérer avec attention les fresques extérieures de l'église Santa Maria de Morocco près de Tavernelle Val d'Elsa (dont la pertinence uccellesque n'a pas échappé à Alessandro Bagnoli).
- 6 Francesco Caglioti, « Nouveautés sur la *Bataille de San Romano* de Paolo Uccello », *Revue du Louvre. Revue des Musées de France*, 51, 2001, pp. 37-54.
- 7 Cette identification était due à Eiko M. L. Wakayama, « Per la datazione delle storie di Noè di Paolo Uccello: un'ipotesi di lettura », *Arte lombarda*, n. s., 61, 1982/1, pp. 93-106.
- 8 Georg Pudelko, « Paolo Uccello peintre lunaire », *Minotaure*, II, 7, 1935, pp. 33-37.
- 9 Roberto Longhi, « Una "Madonna" fiorentina del decennio di crisi 1430-1440 », *Paragone. Arte*, XVI, 187/7, septembre 1965, pp. 56-57 (repris dans *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. VIII/1, 'Fatti di Masolino e di Masaccio' e altri studi sul Quattrocento. 1910-1967, 1975, pp. 97-98). Sur Pudelko, je renvoie à Neville Rowley et Andrea De Marchi, « Vedere il Quattrocento con occhi nuovi: Georg Pudelko (1905-1972) tra gli studi a Firenze e la Parigi degli surrealisti », dans Francesco Caglioti, Andrea De Marchi et Alessandro Nova (sous la direction de), *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, Milan, Officina Libreria, 2018, pp. 425-442.



Fig. 1: Paolo Uccello, *Annunciation*, Oxford, Ashmolean Museum.

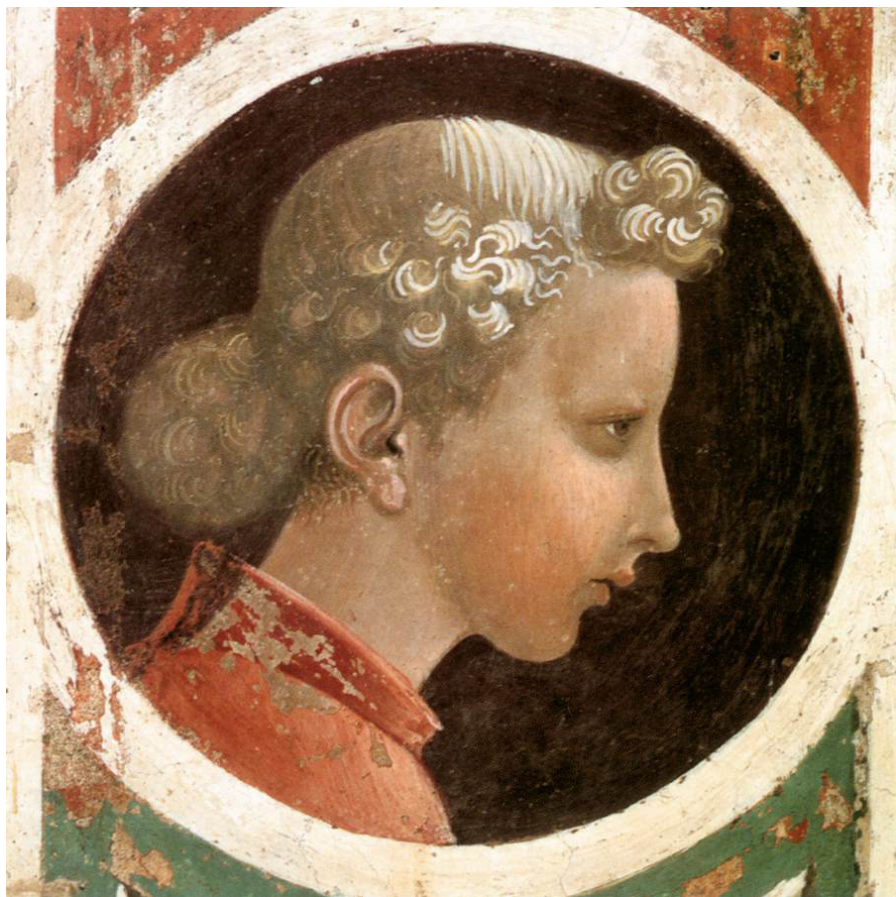


Fig. 2: Paolo Uccello, *Tête décorative*, Prato, Cathédrale, chapelle de l'Assomption.



Fig. 3: Paolo Uccello (attribué à), *Portrait d'homme*, Washington, National Gallery of Art.



Fig. 4: Paolo Uccello, *Christ portant sa Croix*, Parme, Pinacoteca Giuseppe Stuard.



Fig. 5: Paolo Uccello (attribué à), *Vierge à l'Enfant*, collection privée (telle que publiée par Roberto Longhi, « Una 'Madonna' fiorentina del decennio di crisi 1430-1440 », *Paragone. Arte*, XVI, 187/7, septembre 1965, planche en couleurs entre les figures 48 et 49).