

La revue de l'INHA

ACTUALITÉS DE LA RECHERCHE EN HISTOIRE DE L'ART

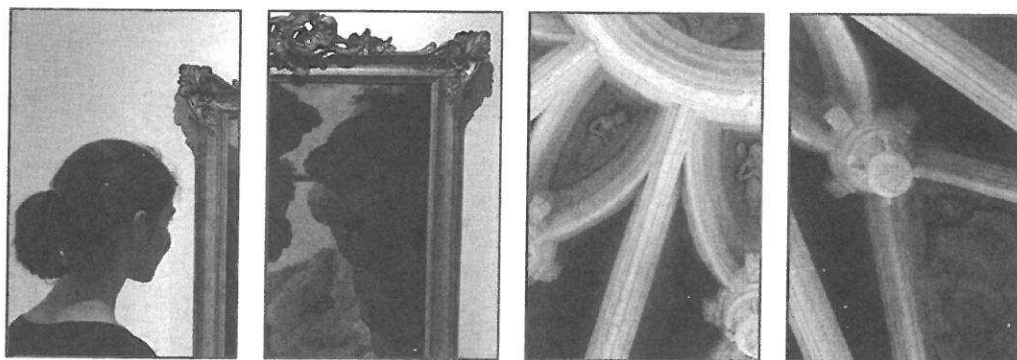
*Dossiers*

## La Suisse

Des mythes lacustres au fantasma des montagnes, entretiens, états de la recherche, informations, ou pourquoi l'histoire de l'art suisse est devenue intéressante...

## Période moderne

Débat sur le « gothique de la Renaissance », perspective sur la sculpture française, actualité des expositions, de Primaticcio à Boucher, et des recherches, sur la peinture en Hollande, sur les plans de Paris...



ARMAND COLIN

Institut  
national  
d'histoire  
de l'art

INHA

## Masolino et Masaccio : technique et style

Neville Rowley

- Andrea BALDINOTTI, Alessandro CECCHI, Vincenzo FARINELLA, *Masaccio e Masolino. Il gioco delle parti*, Milan, 5 Continents, 2002. 206 p., 57 ill. n. et b. et 81 pl. couleur. ISBN : 88-7439-019-X, 59 € (édition française : *Masaccio et Masolino : l'art en partage*, Milan, 2002, ISBN : 88-7439-020-3).
- Carl Brandon STREHLKE, Cecilia FROSININI éd., *The Panel Paintings of Masolino and Masaccio. The Role of Technique*, 5 Continents, Milan, 2002. 207 p., ill. n. et b. et couleurs. ISBN : 88-7439-000-9 ; 75 \$.
- Daniela PARENTI, « Nuovi studi sulla tecnica di Masolino e Masaccio », dans *Arte cristiana*, XCI, n° 815, mars-avril 2003, p. 92-102.
- Cecilia FROSININI éd., *Masaccio e Masolino, pittori e frescanti. Dalla tecnica allo stile*, (colloque, Florence/San Giovanni Valdarno, 2002), Milan, Skira, 2004. 253 p., ill. n. et b. et couleurs. ISBN : 88-8491-289-X ; 28 €.

Comment un génie visionnaire comme Masaccio a-t-il bien pu collaborer durant toute sa courte carrière avec un peintre aussi passéiste que Masolino ? Cette question, aujourd'hui inavouable, a longtemps tourmenté les historiens de l'art, qui furent nombreux à délaissier la traditionnelle approche monographique pour une étude conjointe, des fondamentaux *Fatti di Masolino e di Masaccio* de Roberto Longhi à l'imposant ouvrage de Paul Joannides<sup>1</sup>. Ces dernières années, un important projet de recherche, supervisé par l'Opificio delle Pietre Dure de Florence, la National Gallery de Londres et le Museum of Art de Philadelphie, est resté fidèle à ce double point de vue. Son objectif était d'aborder depuis un angle résolument technique ce que Longhi considérait comme la *vexata quaestio* par excellence : il s'agissait de soumettre à des analyses approfondies la quasi-totalité des panneaux peints par les deux artistes afin d'éprouver les certitudes auxquels l'histoire de l'art était parvenue. Le résultat de ces recherches a été publié en 2002 (STREHLKE, FROSININI, 2002), année si riche en événements autour de Masaccio, six siècles après sa naissance, qu'un autre ouvrage consacré à son rapport avec Masolino a pu être publié chez le même éditeur (BALDINOTTI, CECCHI, FARINELLA, 2002). Un colloque fut également consacré à la technique des deux compères, ajoutant la question des fresques à celle des peintures de chevalet (FROSININI, 2004). Cette intense actualité éditoriale a donné lieu, depuis lors, à de nombreuses réactions critiques (notamment

PARENTI, 2003). À quelques années de distance, ces recherches nous permettent de comprendre que le rapport artistique entre Masolino et Masaccio fut bien plus nuancé qu'on ne le pensait jusqu'alors.

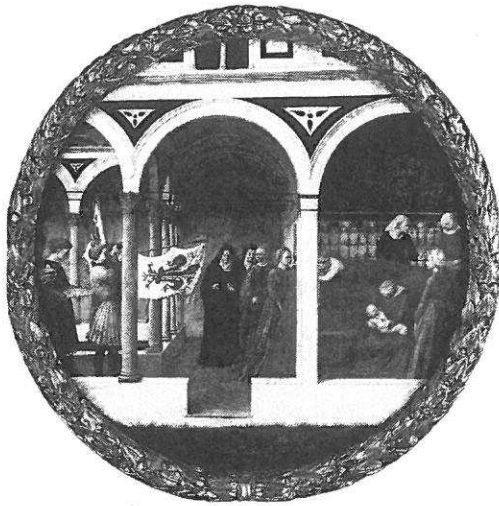
Depuis les lamentations d'un Filippo Brunelleschi, qui déplorait la « grande perte » que constituait la mort prématurée du peintre à Rome, dans sa vingt-huitième année, les qualités révolutionnaires de Masaccio ont toujours été soulignées. Aussi l'opposition dialectique entre le jeune élève et son sage aîné Masolino, à peine esquissée en 1568 par Giorgio Vasari et reprise avec plus de force une quinzaine d'années plus tard par Raffaello Borghini dans son *Riposo*, devint-elle rapidement un topos de l'histoire de l'art. En 1550, dans la première édition de ses *Vies*, Vasari n'établissait pourtant pas de rapport direct entre deux peintres qu'il distinguait alors fort bien d'un point de vue stylistique. Le biographe faisait surtout de Masolino une sorte d'équivalent en peinture du sculpteur Nanni di Banco : un artiste qui, s'il avait vécu assez longtemps, aurait pu être l'égal des plus grands.

Dans un sens, Vasari n'avait pas tort. On savait, depuis la restauration de la Chapelle Brancacci achevée il y a une quinzaine d'années, que Masolino était un coloriste virtuose (Ornella Casazza, dans FROSININI, 2004, p. 77-85). Il est maintenant établi que les subtilités chromatiques de certains panneaux du *Retable de Sainte Marie Majeure* furent effectuées à l'aide d'une peinture à l'huile permettant plus de fluidité et de transparence – ce qui est visible en premier lieu dans les flocons qui envahissent la scène du *Miracle de la Neige*. Un tel usage, sans doute présent dès les premières œuvres de Masolino, relance l'hypothèse de sa formation nordique. Une autre avancée technique a pu être déduite de l'étude de deux *Madones*, aujourd'hui à Brême et à Munich, sur lesquelles le visage de la Vierge aurait été incisé à partir du même patron (fig. 1). Il s'agirait du premier cas d'une pratique encore mal connue, qui doit être différenciée de l'usage du *spolvero* dans les peintures murales. Loin d'être un procédé commercial permettant de peindre des *Madones* à la chaîne, cet usage permet à



1. Masolino, *Vierge d'Humilité* (détails : œuvre originale et relevés du carton), vers 1423, Brême, Kunsthalle ; *Vierge d'Humilité* (détail), vers 1423, Munich, Alte Pinakothek (STREHLKE, FROSININI, 2002, p. 37).

2. Masaccio,  
Plateau  
d'accouchée,  
vers 1423 ?,  
Berlin, Gemäl-  
degalerie.



L'artiste de dessiner plus soigneusement une partie décisive de son œuvre – quitte ensuite à se départir de son modèle initial. En tout état de cause, ces recherches font de Masolino l'un des peintres les plus au fait des nouveautés techniques de son temps.

Masaccio, de ce point de vue, apparaît bien moins novateur que son partenaire. Sa peinture de chevalet est liée à la tradition florentine, de l'usage de la détrempe à la pratique conventionnelle de modeler les carnations avec de la terre verte, ce *verdaccio* que Masolino a abandonné pour utiliser le blanc de plomb. La restauration récente de la *Trinité* a également montré, dans sa partie gauche, une extrême application dans la construction de la perspective, témoignant peut-être des hésitations de Masaccio au cours de l'exécution de sa première peinture murale (Cristina Danti, dans FROSININI, 2004, p. 35-47). Moins maîtrisée que celle de Masolino, la technique de Masaccio est en fait entièrement tournée vers l'obtention d'effets spatiaux et lumineux plus convaincants<sup>2</sup>. La compréhension univoque d'un Masaccio « absolument moderne » demande donc à être sérieusement tempérée.

D'un point de vue général, le constat de ces nouveautés techniques incite à repenser le rapport entre les deux peintres. Dans une collaboration qui n'avait rien d'anormale à l'époque<sup>3</sup>, il est fort possible que chacun cherchait chez l'autre ce qu'il n'avait pas lui-même, qui un style direct et efficace, qui une technique plus subtile – ce que démontre l'influence que les deux peintres eurent l'un sur l'autre<sup>4</sup>. Plus que comme la querelle des Anciens et des Modernes, la collaboration de Ma-

solino et de Masaccio doit donc plutôt être comprise comme l'alliance harmonieuse des contraires.

La vaste enquête entreprise sur les procédés techniques des deux maîtres constituait également une mise à l'épreuve de la cohérence du corpus de chaque artiste. L'œuvre dont l'attribution à Masaccio a été le plus contestée, le *Triptyque de saint Juvénal*, daté de 1422, a ainsi passé avec succès les épreuves techniques : le dessin sous-jacent possède une fermeté qui semble bien relever de la main du maître, hormis sans doute son volet gauche, tandis que certaines caractéristiques laissent même supposer, chez le jeune peintre, une connaissance des pratiques de l'enluminure<sup>5</sup>. En revanche, deux œuvres presque invariablement données à Masaccio, la *Madone d'Humilité*, très endommagée, de la National Gallery de Washington et, surtout, le plateau d'accouchée de la Gemäldegalerie de Berlin (fig. 2), ont montré certaines différences d'exécution par rapport aux autres panneaux de l'artiste. En conséquence, elles ont été exclues de son corpus, au même titre que la *Vierge d'Humilité* des Offices, attribuée jusqu'à présent à Masolino.

Face à ces propositions, qui ne sont rien moins que des remises en cause de décennies de *connoisseurship*, on pouvait s'attendre à une réaction pour le moins virulente<sup>6</sup>. La plus argumentée fut celle de Daniela Parenti, qui consacra un article entier à discuter des conclusions du volume dirigé par C. B. Strehlke et C. Frosinini (PARENTI, 2003). Elle leur reproche principalement le dogmatisme inhérent à une lecture seulement technique des œuvres : car comment ne pas comprendre certains écarts de pratique par des circonstances de commande toujours empiriques et des méthodes d'exécution souvent expérimentales ? On reste en effet particulièrement perplexe quant à la possibilité qu'un membre de l'atelier de Masaccio ait pu peindre une œuvre aussi maîtrisée et aussi intimement liée à la poésie masaccesque que le *desco da parto* de Berlin (PARENTI, 2003, p. 93-94)<sup>7</sup>. Il faut ici réaffirmer avec conviction la paternité de Masaccio, ce qui montre toute l'ambiguïté du critère décisif, mais aussi le plus sujet à caution, de l'attribution, celui de la « qualité ». En tout état de cause, un tel critère ne peut être abandonné pour suivre sans réserve les résultats d'une étude de laboratoire<sup>8</sup>.

La controverse opposant les connaisseurs aux tenants des analyses techniques ne doit pourtant pas conduire à choisir un camp, mais bien à affiner notre

jugement. Il est bon de se souvenir qu'aucune attribution n'est en soi définitive, et que le doute soulevé par certains résultats doit être considéré comme une nécessaire mise à l'épreuve des hypothèses formulées par l'histoire de l'art, pas seulement en matière d'attribution. Si la recherche autour des œuvres peintes conjointement par Masolino et Masaccio a pu avancer ces dernières années, c'est bien grâce aux approches multiples dont elles ont fait l'objet.

L'un des mystères de la collaboration entre les deux peintres réside précisément dans leur répartition du travail, souvent intimement liée. Dans le *Triptyque Carnesechi*, qui fut probablement, vers 1423, leur première œuvre réalisée « à quatre mains », le problème est encore relativement simple : les analyses des deux panneaux restant ont montré que Masaccio avait peint la prédelle d'un retable de Masolino<sup>9</sup>. Les difficultés commencent avec la *Sainte Anne « Metterza »* des Offices (fig. 3), peinte peu après, et dont seul l'œil exceptionnel de Roberto Longhi avait clairement réussi à reconnaître la main de Masaccio dans la Vierge, l'Enfant et l'ange en haut à droite, qu'un éclairage violent fait ressortir sculpturalement du reste du panneau, dû au pinceau plus délicat de Masolino. Le jugement du connaisseur, dont la justesse semble aujourd'hui évidente, a pu être étayé par des certitudes techniques, qui laissent ouverte la question des circonstances d'une telle collaboration : était-elle, malgré le format étroit de l'œuvre, entièrement planifiée<sup>10</sup> ou bien, au contraire, improvisée, Masaccio terminant la portion de son compagnon parti précipitamment pour la Hongrie<sup>11</sup> ? La question reste ouverte. Celle du commanditaire de l'œuvre a en revanche été résolue grâce aux recherches docu-

mentaires d'Alessandro Cecchi (dans BALDINOTTI, CECCHI, FARINELLA, 2002, p. 24-32). Nofri d'Agnolo Del Brutto Buonamici, tisserand dont la famille témoignait d'une dévotion particulière envers sainte Anne, a d'autant plus de chance d'avoir commandé ce re-



table qu'il se trouvait être l'ami et le créancier du patron de la chapelle du Carmine, Felice Brancacci. Une telle avancée démontre de manière éclatante que les analyses techniques ne constituent pas le seul biais pour sortir l'histoire de l'art de ses ornières<sup>12</sup>.

Dernière œuvre de collaboration entre les deux artistes, le triptyque à double face réalisé pour la basilique romaine Santa Maria Maggiore a également révélé certains de ses secrets. En 1964, Millard Meiss avait remarqué que les couples de saints de deux panneaux latéraux, aujourd'hui conservés au Museum of Art de Philadelphie, avaient été inversés en cours d'exécution<sup>13</sup>. Des radiographies ont déjà confirmé et précisé cette observation, incitant à penser que le panneau représentant les *Saints Pierre et Paul* a pu être commencé par Masaccio (fig. 4a et 4b)<sup>14</sup>. Les prélèvements récemment effectués ont bien décelé la technique vigoureuse à la détrempe du peintre de San Giovanni Valdarno, complétée par celle, à l'huile, de Masolino, sans doute après la mort de son confrère<sup>15</sup>. Il ne s'agit pas ici simplement d'une découverte fortuite, mais bien de la confirmation des soupçons éveillés par une connaissance formelle des œuvres. Carl Brandon Strehlke démontre par là même toute la complémentarité des différents domaines de recherche, d'autant que ses travaux l'ont également conduit à identifier le probable commanditaire du retable, le cardinal Antonio Casini, pour qui Masaccio peignit la petite *Madonne « du chatouillis »* aujourd'hui aux Offices<sup>16</sup>.

On reste en revanche plus dubitatif envers l'hypothèse remettant en cause la reconstitution traditionnelle du polyptyque peint par Masaccio en 1426 pour le Carmine de Pise. Le support du



3. Masolino et Masaccio, *Sainte Anne « Metterza »*, vers 1424, Florence, Galerie des Offices.

4a et b. Masolino et Masaccio, *Saints Pierre et Paul*, 1428, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, et schéma de la radiographie (STREHLKE, FROSININI, 2002, p. 118).

seul panneau resté dans sa ville d'origine, un *Saint Paul*, et celui d'un *Saint André* conservé au J. Paul Getty Museum de Los Angeles, ont montré des différences notables avec ceux des autres fragments associés au même retable ; en outre, les deux tableaux incriminés ne peuvent avoir été parcourus, sur leur revers, par la même traverse que celle qui soutenait la *Crucifixion* du Museo di Capodimonte de Naples, théoriquement contiguë. Aussi était-il possible pour Jill Dunkerton et Dillan Gordon, voire probable pour Carl Brandon Strehlke, que le *Saint Paul* et le *Saint André* aient en fait appartenu, non pas au polyptyque de Masaccio décrit par Vasari, mais à un autre retable de l'artiste réalisé pour la même église. En l'absence de connaissances suffisantes sur les techniques de l'époque, cette hypothèse, aussi hardie qu'ingénieuse, semblait la seule capable de justifier des résultats si surprenants de prime abord. Peu de temps après, Andrea De Marchi a pourtant pu apporter des arguments décisifs contre une telle proposition, en faisant valoir qu'il n'était pas rare, dans la tradition siennoise, que les panneaux du registre supérieur d'un retable soient soutenus par des traverses individuelles<sup>17</sup>. Au-delà même de ces données techniques, la preuve ultime d'une conception d'ensemble du retable réside dans la cohérence des raccourcis que Masaccio imprime à ses figures : tous prennent en compte le point de vue légèrement décalé du spectateur, ce qui confère à ce polyptyque une unité véritablement révolutionnaire<sup>18</sup>.

Ces quelques réserves ne doivent pas faire oublier ce que l'étude rapprochée des panneaux et des fresques de Masolino et de Masaccio a apporté dans la connaissance des deux maîtres. En premier lieu, cette entreprise a rendu disponible à tous les historiens de l'art des données matérielles, sinon nouvelles, du moins difficilement accessibles hors du cercle des restaurateurs<sup>19</sup>. Il a également pu être établi que la modernité technique de Masolino en faisait un interlocuteur tout sauf passif dans son dialogue avec Masaccio. Les hypothèses tirées des analyses techniques n'ont certes pas toutes été satisfaisantes, surtout en matière d'attributions. L'essentiel est bien plutôt qu'elles aient donné lieu à un débat critique constructif, mettant en évidence la nécessité d'un dialogue entre les méthodes de recherche<sup>20</sup>, tout en réaffirmant que « l'examen des supports ne pourra jamais primer sur la lecture du 'devant' des panneaux »<sup>21</sup>. Mais qui oserait affirmer le contraire ?

1. Roberto Longhi, « Fatti di Masolino e di Masaccio », dans *La Critica d'Arte*, XXV-XXVI, n°3-4, juillet-décembre 1940, p. 145-191 [repris dans : *idem, Opere complete. VIII/1. 'Fatti di Masolino e di Masaccio' e altri studi sul Quattrocento, 1910-1967*, Florence, 1975, p. 3-65] ; Paul Johannides, *Masaccio and Masolino: a Complete Catalogue*, Londres, 1993.

2. L'un des arguments de Fabrizio Bandini, (dans FROSININI, 2004, p. 61-67) pour une datation précoce, soit vers 1424-1425, de la *Trinité* concerne justement le moyen de peindre les carnations, à l'aide de *verdaccio* dans la fresque de Santa Maria Novella, puis d'un blanc de chaux plus lumineux dans la Chapelle Brancacci.

3. Perri Lee Roberts l'a récemment rappelé dans « Collaboration in Early Renaissance Art: the Case of Masaccio and Masolino », dans Diane Cole Ahl éd., *The Cambridge Companion to Masaccio*, Cambridge, 2002, p. 87-104.

4. La reconnaissance d'une période « masaccesque » de Masolino est plus facile à saisir qu'une influence inverse, du fait du retour de Masolino à un style nettement plus gothicisant après la mort de Masaccio. Il est pourtant possible, me semble-t-il, que ce dernier ait été marqué, dans ses fresques de la Chapelle Brancacci, par les recherches chromatiques de son collègue.

5. Retrouvé au début des années 1960 dans un petit village des collines florentines, le triptyque avait été attribué à Masaccio dès 1961 par Luciano Berti, « Masaccio 1422 », dans *Commentari*, XII, n°2, 1961, p. 84-107. Longue à se convertir, la critique tend aujourd'hui à admettre une telle attribution. Héritiers des réticences de Roberto Longhi, Luciano Bellosi et Keith Christiansen le jugent plutôt digne du (faible) pinseau du petit frère du peintre, Scheggia (voir dernièrement Luciano Bellosi, « Da Brunelleschi a Masaccio: le origini del Rinascimento », dans Luciano Bellosi, Laura Cavazzini, Aldo Galli éd., *Masaccio e le origini del Rinascimento*, [cat. expo., San Giovanni Valdarno, Casa Masaccio, 2002], Genève/Milan, 2002, p. 35-38).

6. Dans des comptes rendus de STREHLKE, FROSININI, 2002, ces « désattributions » ont été acceptées par Julia I. Miller (dans *Renaissance Quarterly*, LVII, n°2, été 2004, p. 590-591) et par Francis Ames-Lewis (dans *The Burlington Magazine*, CXLVII, n°1229, août 2005, p. 556).

7. Récemment, Miklós Boskovits a également réaffirmé l'attribution à Masaccio, due à Carlo Volpe, de la *Vierge* de Washington et appuyé dans l'ensemble les remarques de Daniela Parenti (dans Miklós Boskovits, David Alan Brown, *Italian Paintings of the Fifteenth Century. National Gallery of Art, Washington*, New York, 2003, p. 463, n. 17).

8. Une autre attribution à Masaccio qui pose un problème, celle de tout ou partie de la chapelle Sainte Catherine à San Clemente de Rome, a été réaffirmée par Vincenzo Farinella, dans BALDINOTTI, CECCHI, FARINELLA, 2002, p. 137-186. Plus que d'y reconnaître le pinseau de Masaccio, l'auteur attribuait à « la mente prospettiva e profonda di Masaccio » la composition de la *Crucifixion* et celle des scènes du registre supérieur de cette « *'Brancacci romana'* ». Malgré son caractère suggestif, cette hypothèse, longhienne au départ, ne peut être acceptée sans réserve.

9. Le panneau du *Saint Julien* de Masolino conservé à Florence, au Museo vescovile di Santo Stefano al Ponte, s'est avéré provenir du même arbre que celui de Masaccio représentant les épisodes de la vie du même saint conservé au Museo Horne de Florence (STREHLKE, FROSININI, 2002, p. 149-155). En 1550, Vasari n'attribuait d'ailleurs à Masaccio que la prédelle du retable, avant de le lui donner en entier en 1568. Le panneau central du retable, une *Vierge à l'Enfant* que les photographies permettent d'attribuer à Masolino, a été dérobé en 1927 dans l'église Santa Maria de Novoli. L'élément de prédelle de Masolino conservée au Musée Ingres de Montauban, à la même iconographie que le panneau Horne, devait donc faire partie d'un autre polyptyque.

10. Roberto Bellucci, Cecilia Frosinini, dans STREHLKE, FROSININI, 2002, p. 43-48.

11. PARENTI, 2003, p. 95-96.

12. Dans le même essai, A. Cecchi propose également d'identifier le commanditaire de la *Trinité* à un « *maestro di murare* » bien connu de Brunelleschi, Berto di Bartolomeo Del Banderaio, ce qui ne précise malheureusement pas la datation de l'œuvre.

13. Millard Meiss, « The Altered Programme of the Santa Maria Maggiore Altarpiece », dans *Studien zur toskanischen Kunst. Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich zum 23. März 1963*, Munich, 1964, p. 169-190.

14. Carl Brandon Strehlke, Mark Tucker, « The Santa Maria Maggiore Altarpiece: New Observations », dans *Arte cristiana*, LXXV, 1987, p. 117-118.

15. *Idem*, dans STREHLKE, FROSININI, 2002, p. 111-129 ; et dans FROSININI, 2004, p. 223-235. PARENTI, (2003, p. 98), reste pourtant « *interdetta* » devant une telle hypothèse.

16. Machtelt Israëls, *Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage*, Leyde, 2003, p. 104-126 est parvenue indépendamment aux mêmes conclusions, ce qui les renforce un peu plus.

17. Andrea De Marchi, « Norma e varietà nella transizione dal politico alla pala quadra », dans Gigetta Dalli Regoli éd., *Storia delle arti in Toscana. 3. Il Quattrocento*, Florence, 2002, p. 199-222, *specim.* p. 202-204. Le charpentier du *Polyptyque de Pise* était justement siennois.

18. *Ibidem*, p. 204. Sur le *Polyptyque de Pise*, voir l'excellente petite monographie d'Eliot W. Rowlands, *Masaccio: Saint Andrew and the Pisa Altarpiece*, Los Angeles, 2003.

19. C. B. Strehlke, dans STREHLKE, FROSININI, 2002, p. 26, n. 46.

20. L'étude iconographique et iconologique ne doit pas non plus être délaissée, même si la récente reconstitution du programme initial peint dans la Chapelle Brancacci apparaît dans l'ensemble peu convaincante (voir Andrea Baldinotti, dans BALDINOTTI, CECCHI, FARINELLA, 2002, p. 73-135).

21. DE MARCHI, 2002, cité n. 17, p. 202.

Neville Rowley, Université Paris IV-Sorbonne,  
nev@arte.it

## Isabelle d'Este collectionneuse et commanditaire

Jérémie Koering

– Clifford Malcolm BROWN (avec la collaboration d'Anna Maria Lorenzoni et Sally Hickson), « *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua* ». *Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, (Europa delle Corti, Centro studi sulle società di antico regime. Biblioteca del Cinquecento, 106), Rome, Bulzoni, 2002. 480 p., 83 fig. coul. et n. et b. ISBN : 88-8319-754-2 ; 38 €.

– Clifford Malcolm BROWN, *Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua : an overview of her rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia*, (« Europa delle Corti », Centro studi sulle società di antico regime. Biblioteca del Cinquecento 116), Rome, Bulzoni, 2005. 382 p., 202 fig. coul. et n. et b. ISBN : 88-8319-998-7 ; 40 €.

– Stephen J. CAMPBELL, *The Cabinet of Eros : Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, New Haven /Londres, Yale University Press, 2006. 403 p., 135 fig. coul. et n. et b. ISBN : 0-300-11753-1 ; 60 \$.

Le *Studiolo* et la *Grotta* de la marquise de Mantoue Isabelle d'Este ont suscité l'une des plus abondantes littératures critiques de l'histoire de l'art de la Renaissance<sup>1</sup>. À cela trois raisons : d'abord, les peintures commandées pour le *Studiolo* ainsi que la collection d'objets d'art antiques et modernes placée dans la *Grotta* ont joui très tôt d'une grande renommée – ces deux ensembles se sont ainsi institués en témoignages incontournables de l'art et du collectionnisme de la Renaissance. Ensuite, les espaces aménagés à la demande d'Isabelle, parce qu'ils ont été conçus pour recevoir des peintures (*Studiolo*) et des objets de collections (*Grotta*), sont apparus, pour bon nombre d'historiens, déterminants dans la genèse du musée<sup>2</sup>. Enfin, les nombreux documents conservés aux archives de Mantoue relatifs aux peintures, à l'acquisition des objets et à l'aménagement des appartements ont offert aux chercheurs la possibilité d'apporter des informations sur des sujets d'étude aussi variés que les relations entre commanditaires et artistes<sup>3</sup>, le rapport à l'antique<sup>4</sup> ou le mécénat féminin<sup>5</sup>. Cette richesse documentaire explique également la profusion d'études sur le *Studiolo* et la *Grotta* alors même que ces deux pièces ont été profondément altérées par des aménagements ultérieurs et que les œuvres ont été dispersées, notamment lors de la vente de 1627-1628<sup>6</sup>.

Au sein d'une bibliographie déjà pléthorique,