



Perspective

Actualité en histoire de l'art

1 | 2015

Varia

Nouvelles études sur le *paragone* entre les arts

New studies on the paragone among the arts

Marco Collareta

Traducteur : Renaud Temperini



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5812>

DOI : [10.4000/perspective.5812](https://doi.org/10.4000/perspective.5812)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 juillet 2015

Pagination : 153-160

ISBN : 978-2-917902-26-4

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Marco Collareta, « Nouvelles études sur le *paragone* entre les arts », *Perspective* [En ligne], 1 | 2015, mis en ligne le 31 janvier 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5812> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.5812>

Nouvelles études sur le *paragone* entre les arts

Marco Collareta

– HENDLER, 2013 : Sefy Hendler, *La Guerre des arts : le Paragone peinture-sculpture en Italie, XV^e-XVII^e siècle*, (*L'ErmArte*, 11), Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 2013. 434 p., fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-8-88265-999-8 ; 340 €.

– HESSLER, 2014 : Christiane J. Hessler, *Zum Paragone: Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*, Berlin, De Gruyter, 2014. 874 p., fig. en n. et b. et 32 pl. en coul. ISBN : 978-3-05009-499-1 ; 158 €.

– PREIMESBERGER, 2011 : Rudolph Preimesberger, *Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2011. 144 p., 24 fig. en n. et b. et 25 en coul. ISBN : 978-0-89236-964-5 ; \$ 40.

– VARCHI, 2013 : Benedetto Varchi, *Paragone – Rangstreit der Künste, Italienisch und Deutsch*, Oskar Bätschmann, Tristan Weddigen éd., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2013. 295 p., 15 fig. en n. et b. ISBN : 978-3-53421-637-6 ; 49,90 €.

Le mot italien *paragone* est entré en force dans le langage de la critique d'art moderne à partir de 1817. Cette année-là, lorsque Guglielmo Manzi fit imprimer pour la première fois le *Trattato della pittura* de Léonard de Vinci tel qu'il nous a été transmis par le Codex Vaticanus Urbinas 1270, il intitula la première partie de ce texte capital « Paragone di pittura, poesia, musica e scultura », partie consacrée justement à une comparaison systématique entre la peinture et les autres arts¹. Il n'est pas difficile de déceler, dans un tel choix éditorial, l'ombre portée d'une branche de la philosophie encore très récente à l'époque, à savoir l'esthétique. La conception de l'art qu'elle tentait alors d'élucider reposait sur une classification rigoureuse des différentes disciplines artistiques, dont Charles Batteux avait exploré

les éléments communs et le grand Gotthold Ephraim Lessing fouillé les détails, sans que personne n'en eût jamais remis en question la substance. Malgré le conservatisme ambiant des milieux culturels italiens, certaines idées circulaient beaucoup, et en retrouver les prémisses chez un célèbre représentant de la culture nationale, alors à son apogée, devait être source d'une certaine satisfaction.

Les termes *paragone* et *paragonare* (comparer) étaient du reste très présents dans les témoignages écrits de la Renaissance, même s'ils y revêtaient une autre signification que celle qu'ils étaient destinés à prendre à l'époque néoclassique et romantique. Christiane J. Hessler l'a d'ailleurs montré dans *Zum Paragone: Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento* (HESSLER, 2014), en s'appuyant sur un ensemble très riche de sources, lorsqu'elle a étudié non pas les conséquences posthumes, mais au contraire les prémisses immédiates de la réflexion de Léonard de Vinci sur les arts et leurs rapports réciproques – abstraction faite, sur le fondement d'arguments motivés, de la musique. Son livre traite du *paragone* dans le contexte de ce que l'auteur définit dès son titre comme la « culture de lutte pour l'obtention d'un rang » propre au Quattrocento italien, selon une perspective méthodologique que l'on peut dans une certaine mesure qualifier de « néo-burckhardtienne ». Bien qu'elle soit à tous points de vue parfaitement à jour, elle laisse en effet transparaître l'influence que Jacob Burckhardt, le « père » des études sur la Renaissance, continue d'exercer même sur les recherches les plus récentes, non seulement dans les pays germaniques mais aussi ailleurs.

Il suffit à ce propos de considérer la structure même de cet épais volume. Les huit denses chapitres qui le composent se subdivisent en deux parties : la première examine

la problématique générale du *paragone*, tandis que la seconde en vérifie l'impact sur ces deux points de repère fondamentaux pour l'art du portrait du Quattrocento que sont le *Dyptyque des ducs d'Urbino* de Piero della Francesca (1465-1472, Florence, Galleria degli Uffizi) et le portrait de *Ginevra de' Benci* de Léonard de Vinci (vers 1474/1478, Washington, National Gallery of Art ; fig. 1-2). Un riche appareil de sources littéraires et documentaires, qui innerve le propos du texte courant et des notes, est ensuite repris dans de nombreux appendices où même les spécialistes les plus ferrés en art de la Renaissance pourront trouver des nouveautés. On pense dès lors à l'examen systématique des témoignages écrits qui étaye tous les ouvrages de Burckhardt. Mais certaines idées fondamentales du livre de Hessler suggèrent de manière encore plus décisive un rapport direct avec le grand historien bâlois : la relation immédiate entre Anciens et Modernes, le rôle de Dante dans la périodisation de l'époque, l'approche thématique, l'importance accordée au portrait et, de manière plus générale, la conviction selon laquelle toute culture est marquée par quelques traits caractéristiques que l'historien est appelé à mettre en lumière.

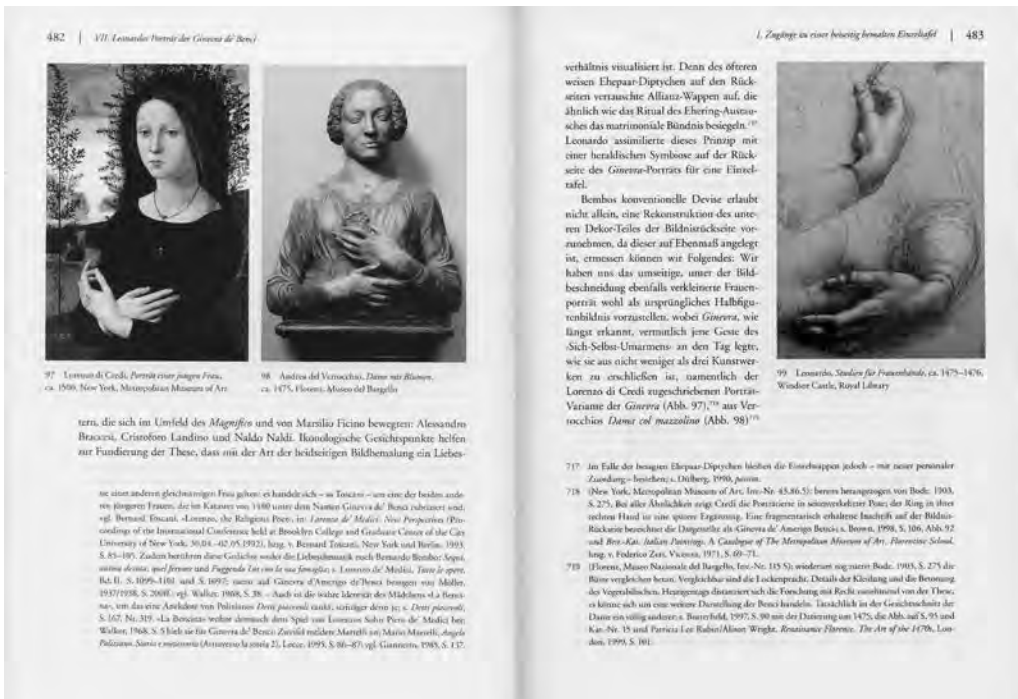
Le *paragone* apparaît en effet, aux yeux de l'auteur, non pas tant comme un objet parmi d'autres de la pensée sur l'art à la Renaissance que comme l'indicateur esthétique privilégié d'une culture fondée sur le conflit. Voilà pourquoi son livre ne se contente pas d'identifier quelques précédents significatifs du *Trattato* de Léonard, mais recherche aussi toutes les situations où la vie artistique du Quattrocento prenait le caractère d'une confrontation

entre deux ou plusieurs adversaires, qu'il s'agît de personnes physiques ou d'entités conceptuelles. Le facteur de déclenchement est bien entendu représenté ici par les grands exemples classiques que mentionnent les auteurs antiques. Présentés d'ordinaire sous l'aspect quelque peu atemporel que leur a conféré la philologie, ces derniers retrouvent au contraire, dans la reconstitution rigoureusement historique qui nous en est désormais offerte, toute la saveur que leur légèrent une tradition manuscrite mouvementée, un travail de traduction du grec au latin puis du latin à l'italien, des appropriations indues et des remplois. L'Antiquité imprégnait à tel point le Quattrocento italien que le concours pour une commande artistique ou une querelle de préséance – le cas échéant violente – suffisait pour l'évoquer, sans besoin d'ajouter en note une référence précise à un texte de Pline l'Ancien ou de Cicéron établi par Teubner.

Il va de soi qu'une telle attention portée à la médiation culturelle ne diminue en rien la complexité intrinsèque des problèmes traités. L'examen minutieux des portraits de Piero della Francesca et de Léonard cités plus haut en apporte d'ailleurs la preuve la plus évidente. Dans les deux cas, d'importantes contributions récentes ont permis d'éclaircir de nombreuses questions. Mais seul Hessler parvient à intégrer tous ces éléments dans une interprétation en accord avec sa thèse de départ. Devant la *Ginevra de' Benci* peinte par Léonard pour Bernardo Bembo, on pense aussitôt à l'anecdote de ce même Léonard sur Mattia Corvino et le portrait de sa bien-aimée ; en revanche, devant le dyptyque de Piero

1. Montage dans HESSLER, 2014 (p. 267, « Rekons-truction 1 ») des quatre panneaux (recto-verso) du *Dyptyque des ducs d'Urbino* de Piero della Francesca montrant la continuité du paysage panoramique.





della Francesca, c'est l'évidence apparente du contexte qui rend plus compliquée l'approche de l'œuvre. La longue analyse proposée par Hessler n'en est donc que plus méritoire, dans la mesure où elle conjugue toute une série d'observations importantes, notamment sur le genre du diptyque matrimonial, le rôle des médailles, le jeu entre images et mots, et même la thématique, à la fois amoureuse et picturale, du reflet.

La référence à Pétrarque, à propos des *Triumphes* peints au verso des deux panneaux de la Galleria degli Uffizi, pourrait sembler banale. Toutefois, imbriquée comme elle l'est à d'autres remarques pertinentes sur l'apport fondamental du poète à la pensée de la Renaissance relative aux arts, elle nous aide à préciser le rôle de premier plan que les hommes de lettres jouèrent en Italie, même lorsque le *paragone* se concentra sur les arts visuels. C'est là une donnée importante, mais elle ne doit pas nous faire oublier qu'avant la réaffirmation par Pétrarque, dans le *De remediis utriusque Fortunae*, de sa préférence pour la sculpture typique de l'humanisme², Giotto avait exprimé, avec les moyens qui lui étaient propres, sa conviction selon laquelle la peinture avait désormais détrôné sa sœur.

Les statues en trompe-l'œil de la plinthe de la chapelle des Scrovegni, à Padoue, le prouvent de manière indubitable. C'est d'ailleurs à elles que se rattachent les figures analogues qui, plus d'un siècle après, vinrent peupler les volets des polyptyques flamands où le *paragone* entre la peinture et la sculpture fut abordé, de façon similaire, *per penicilla* et non plus *per verba*.

Le cas, à la fois précoce et singulier, du diptyque de Jan van Eyck appartenant à la collection Thyssen-Bornemisza constitue le sujet d'un des essais de Rudolf Preimesberger les plus significatifs parmi ceux qui ont été traduits et rassemblés dans le volume *Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini* (PREIMESBERGER, 2011, p. 25-31 ; fig. 3) à l'initiative du Getty Research Institute. L'œuvre représente le thème crucial de l'Annonciation sous l'aspect insolite de deux sculptures de pierre blanche en trompe-l'œil, chacune étant insérée dans une niche en pierre noire encadrée de pierre rouge. De nombreux interprètes ont montré qu'il y avait là, de la part de ce très grand peintre, une volonté manifeste de rivaliser avec l'art concurrent du sien et la conviction d'avoir remporté la compétition. Mais seule l'envie maieutique d'un

2. Trois figures de comparaison avec le portrait de *Ginevra de' Benci* de Léonard de Vinci, dans HESSLER, 2014, p. 482-483 ; (de gauche à droite) Lorenzo di Credi, *Portrait d'une jeune femme*, vers 1500, New York, The Metropolitan Museum of Art ; Andrea del Verrocchio, *Dame mit Blumen*, vers 1475, Museo del Bargello ; Léonard de Vinci, *Étude des mains d'une femme*, vers 1475-1476, Windsor Castle, Royal Library.

3. Jan van Eyck, *Diptyque de l'Annonciation*, vers 1433-1435, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.



spécialiste solidement formé à l'école de Vienne est parvenue à faire parler haut et fort cette « image qui se tait », pour reprendre l'expression de Dante, et à montrer le suprême degré de lucidité qui accompagna sa création. L'absence totale de sources directes ne décourage pas l'auteur, qui les présuppose avec perspicacité et les déduit, en s'appuyant sur une vaste érudition, de l'œuvre elle-même. Il en résulte une interprétation de l'art de Van Eyck qui, évitant les sirènes opposées d'un naturalisme trivial et d'un symbolisme tout aussi vague, se concentre sur la maîtrise souveraine d'une culture complexe où les auteurs antiques et médiévaux, tout autant que le langage pictural courant, fournissent les instruments les plus adaptés à l'obtention des résultats ambitieux que l'artiste se propose d'atteindre.

« *Als ich can...* ». La célèbre devise de Van Eyck doit sans doute se comprendre comme une appropriation personnelle de la formule aristotélico-scholastique *ars imitatur naturam in quantum potest*³. Si l'on suppose un instant

qu'elle avait aussi été adoptée par Donatello, le seul artiste italien de l'époque susceptible de soutenir la comparaison avec le fondateur de la peinture moderne du nord de l'Europe, il n'est pas difficile d'imaginer qu'il aurait accordé un poids particulier, parmi les arguments favorables à son art, au thème de la statue conçue comme une figure en ronde-bosse, libre, au moins virtuellement, de se déplacer dans l'espace. Il aurait ainsi été possible non seulement d'ajouter une approche tactile à une approche exclusivement visuelle, mais encore de démontrer dans les faits la supériorité d'un art fondé sur la réalité de l'objet en soi par rapport à un art reposant tout entier sur une apparence fugitive. Un témoignage en ce sens semble d'ailleurs fourni par une donnée de fait : tandis que les admirateurs de Van Eyck firent grand usage du miroir pour révéler des parties de la figure représentée que le point de vue choisi rend à proprement parler invisibles, les peintres entrés en contact avec l'initiateur de la statuaire moderne antiquisante préférèrent insérer dans

leurs créations deux ou trois figures distinctes, mais dont les poses correspondent à celles d'une seule et même figure qui serait décrite depuis des points de vue différents et complémentaires. Outre l'exemple célèbre de *Martyre de saint Sébastien* d'Antonio et Piero del Pollaiuolo (1475, Londres, National Gallery), on peut citer ici celui, moins connu mais non moins significatif, du panneau montrant la *Tentative de lapidation du Christ* peint par Michael Pacher sur l'autel de Sankt-Wolfgang am Abersee. Il s'agit là des débuts d'une façon de penser que l'on retrouve, à la génération suivante, aussi bien chez Léonard de Vinci que chez Albrecht Dürer. Tout cela nous mène jusqu'au XVI^e siècle, qui occupe à juste titre une place prépondérante dans le séduisant ouvrage consacré au *paragone* de Sefy Hendler, intitulé *La Guerre des arts : le Paragone peinture-sculpture en Italie, XV^e-XVII^e siècle* (HENDLER, 2013).

À première vue, on pourrait le prendre pour la digne continuation du livre de Hessler sur le Quattrocento qui nous a servi de point de départ. Il suffit cependant de le parcourir avec attention pour voir cette impression disparaître tout à fait. Non seulement la « culture de lutte pour l'obtention d'un rang » cède la place à une confrontation limitée à la peinture et à la sculpture, mais le recueil laborieux de sources publiées ou inédites y est en outre remplacé par l'examen minutieux d'un matériau riche structuré dès les origines en fonction des catégories d'une pensée artistique désormais consolidée. Le principal mérite de ce travail tient ainsi à son identification claire des lignes de force du propos et à leur articulation spatio-temporelle convaincante. La théorie et la pratique du *paragone* ; la lente définition d'un corpus cohérent d'arguments ; le thème des « vues »

et de la primauté de la sculpture, d'un côté, celui de l'« universalité » et de la suprématie de la peinture, de l'autre ; la crise, enfin, de la perception tactile et la victoire de l'effet sur l'objet qui en découla : ces thématiques et quelques autres, qui leur sont plus ou moins liées, scandent un itinéraire riche en déviations et en pauses, où même les éléments les plus connus apparaissent sous un jour nouveau et les nombreux apports originaux prennent en quelque sorte un « air de famille ».

Les voyages de cette sorte nécessitent des guides enthousiastes mais libres de toute prévention. Par bonheur, l'auteur du livre dont nous parlons semble précisément appartenir à cette famille très rare de chercheurs. En conséquence, il perçoit bien la centralité du débat sur la statuaire sans pour cela sous-évaluer les problèmes relatifs au relief, et celle du débat sur l'universalité de la peinture sans négliger le fil à retordre que la polarisation entre l'être et le paraître, déjà évoquée plus haut, pouvait donner aux partisans de la « tromperie des yeux ». Les inquiétudes d'un Bronzino (fig. 4) ou d'un Pierino da Vinci ne sont en effet pas moins significatives, pour comprendre le climat de l'époque, que les certitudes d'un Titien ou d'un Michel-Ange. La complexité de la situation se manifeste de façon flagrante au milieu des années 1560 : tandis qu'à Florence, le Flamand Giambologna tire les conséquences



4. Agnolo Bronzino : **a.** *Le nain Morgante vu par devant*, avant 1553, Florence, Galleria degli Uffizi ; **b.** *Le nain Morgante vu par derrière*, avant 1553, Florence, Galleria degli Uffizi.

5. Giambologna, *L'Enlèvement de la Sabine*, 1579-1583, Florence, Loggia dei Lanzi.



logiques de la thématique de la figure individuelle se développant autour de son propre axe en pleine intégrité plastique (fig. 5), à Trente, les pères conciliaires rappellent l'attention des artistes sur le rôle central de l'*historia* dans l'art chrétien, posant du même coup les fondements d'une relance puissante de la peinture de style naturaliste.

L'abondante littérature du XVI^e siècle sur le *paragone*, souvent répétitive, sert ici de simple renfort à une recherche qui aborde avec beaucoup d'enthousiasme et de compétence les aspects vitaux du devenir concret de l'art. Le livre *Paragone – Rangstreit der Künste* que Oskar Bätschmann et Tristan Weddigen ont consacré à la célèbre « dispute » imaginée par Benedetto Varchi au milieu du siècle dans ses *Due lezzione* est différent (VARCHI, 2013). Né d'une intention louable d'offrir une traduction en allemand moderne d'un texte en italien ancien dont la lecture n'est pas toujours aisée, l'ouvrage est en outre agrémenté d'une solide introduction et d'un appareil de notes succinctes mais précises, qui en font à cette date l'édition la plus à jour de cette véritable pierre milliaire de la *Kunstliteratur* de la Renaissance. Elle propose une reproduction anastatique et une traduction de la seconde des *Due lezzioni*, publiées à l'origine en un seul volume, portant justement sur les rapports entre les arts et en particulier

entre la peinture, la sculpture et la poésie. Ce choix, pleinement dans la lignée de ce qui nous intéresse ici, confère une grande compacité à l'essai introductif, qui expose la genèse du texte de Varchi, la biographie de ce dernier et les développements du *paragone* entre le Milan de Ludovic le More et la Florence de Côme I^{er} de Médicis. Réservant un court chapitre à la première *lezzione*, consacré au célèbre sonnet de Michel-Ange, les deux auteurs montrent bien à l'ombre de quelle encombrante personnalité artistique

s'est développée la totalité de ce projet éditorial certes utile à la connaissance de la pensée de Varchi, mais tout aussi précieuse pour donner la parole à ceux dont la profession consistait à peindre et à sculpter.

Comme on le sait, le lettré florentin rédigea en effet son texte après avoir interrogé, à propos du *paragone* entre la peinture et la sculpture, trois peintres et quatre sculpteurs actifs dans la « cité du lys », dont les lettres de réponse furent publiées en appendice des deux *lezzioni* à côté de celle de Michel-Ange, rédigée après qu'il eut pris connaissance, à Rome, du manuscrit de Varchi. Le ton railleur de cette missive ne doit pas être pris à la légère. Dans ses références aux doctes élucubrations de son interlocuteur, le vieil artiste oppose le langage « philosophique » de l'auteur à sa propre réponse d'« ignorant ». On assiste ici à l'une des premières polémiques entre ceux qui produisent et ceux qui jugent, entre ceux qui agissent et ceux qui théorisent. Et l'on notera alors une différence significative : la position de Varchi, selon qui l'art a pour finalité, comme selon Aristote, « une imitation artificielle de la nature », réapparaît telle quelle dans l'introduction de l'édition du *Trattato* de Léonard de Vinci publiée au XIX^e siècle qui a servi de point de départ au présent essai⁴ ; l'insistance de Michel-Ange sur « le jugement et la difficulté, les obstacles et l'effort » expose au contraire à

grands traits une revendication de la matérialité du travail artistique qui demeura une constante dans le discours des artistes sur l'art. On pense au propos d'Annibal Carrache, « nous autres peintres, nous devons parler avec nos mains », et plus encore à la centralité qu'acquiert la « manufacture », au sens étymologique du terme, dans la poétique ombrageuse de Caravage.

Ce point crucial nous aide à comprendre non seulement la rupture avec la tradition si bien retracée dans la dernière partie du livre de Hendler, mais aussi la continuité avec cette même tradition que l'on peut déduire des essais de Preimesberger auxquels nous n'avons pas encore fait allusion (PREIMESBERGER, 2011, p. 1-22 et 53-106). Avec Jan van Eyck et son horizon nord européen à l'arrière-plan, ces essais ne prennent en considération que des artistes italiens du calibre de Michel-Ange, Raphaël, Caravage et Bernin. La richesse en sources écrites propre au contexte qu'ils examinent permet de surmonter les difficultés mises en évidence à propos de l'essai sur Van Eyck et d'établir un échange direct, très intense, entre *verba* et *res*, entre les mots et les choses. Plutôt que sur *l'ut pictura poesis*, l'auteur mise sagement sur *l'ut rhetorica pictura*. Et c'est ici que l'on perçoit le mieux ce fleuve souterrain qui relie, malgré tout, l'art antérieur et l'art postérieur au concile de Trente. *Muta praedicatio* : le Raphaël de la période romaine constitua pour plusieurs générations un modèle indiscuté, et même un peintre aussi révolutionnaire que Caravage dut tenir compte, lorsqu'il travailla dans la ville des papes, d'un sculpteur qui avait porté le même prénom que lui mais dont le patronyme était Buonarroti.

L'auteur du présent essai est assez âgé pour se souvenir que dans le climat culturel dominant de l'Italie des années 1970, pour ainsi dire marqué par l'influence superficielle de Benedetto Croce, l'étude du *paragone* suscitait les réticences de plus d'un professeur. Les ouvrages recensés plus haut et l'immense bibliographie qui leur sert d'appui prouvent que dans les décennies suivantes, la communauté scientifique a pris une direction diamétralement opposée, et fait de la comparaison entre les arts une clé de lecture privilégiée de

leur évolution historique à l'époque moderne. Une connaissance plus approfondie des sources littéraires et documentaires ; une tendance très répandue à analyser les œuvres d'art d'une manière moins uniforme et banale ; un goût croissant pour un contact continu entre la théorie et la pratique, entre l'art et la critique : ces éléments et plusieurs autres, que nous avons vu apparaître chez les auteurs aux sensibilités variées cités plus haut, constituent aussi l'âme d'autres études qui ne cessent de se profiler en grand nombre à l'horizon du monde de la recherche. Il y a là le symptôme d'une nouvelle façon de regarder les choses qui, loin de demeurer confinée dans les revues spécialisées ou les monographies académiques, s'étend à des secteurs de plus en plus vastes de la communication historico-artistique. Il suffit à ce propos de penser aux expositions et à leurs importants catalogues. Une manifestation comme *Le Printemps de la Renaissance*, organisée en Italie et en France il y a un peu plus d'un an, a revisité la grande sculpture du Quattrocento florentin à la lumière de la totalité du contexte artistique auquel elle se rattache⁵. On a ainsi pu constater l'impossibilité de séparer cet art sublime non seulement des développements contemporains de l'architecture, de la peinture, de l'orfèvrerie, mais encore des précédents antiques et médiévaux qui l'influencèrent si clairement. La logique du *paragone* constitue donc la preuve la plus manifeste du fait suivant : s'il est vrai que, dans le domaine des sciences historiques aussi, la spécialisation est la condition *sine qua non* du progrès des connaissances, il l'est tout autant que, pour n'importe quel chercheur honnête, chaque restriction du champ d'investigation équivaut à une augmentation inversement proportionnelle du nombre de questions à se poser. Car les faits historiques ne sont pas des monades isolées dans une ineffabilité mystique, mais des interlocuteurs vivants qui révèlent d'autant plus l'intensité de leur vie relationnelle qu'on les connaît mieux, exactement comme les hommes qui les ont causés.

Ce texte a été traduit de l'italien par Renaud Temperini.

1. *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci/tratto da un codice della Biblioteca Vaticana/e dedicato alla maestà di Luigi XVIII re di Francia e di Navarra*, Rome, 1817, p. 1 du texte.
2. Signalons au moins en note que nous disposons désormais, sur cet ouvrage et d'autres livres de Pétrarque, de l'excellente étude de Giulia Perucchi, *Petrarca e le arti figurative: de remediis utriusque Fortune*, I 37-42, Florence, 2014.
3. Marco Collareta, « 'Als ich can' », dans *Predella*, 24, septembre 2007, publié en ligne : www.predella.it/predella/predella21/Cuspide.pdf (consulté le 21 mai 2015).
4. *Trattato*, 1817, cité n. 1, p. 6 de l'introduction de l'éditeur.
5. *Le Printemps de la Renaissance : la sculpture et les arts à Florence, 1400-1460*, Marc Bormand, Beatrice Paolozzi-Strozzi éd., (cat. expo., Florence, Palazzo Strozzi/Paris, Musée du Louvre, 2013-2014), Paris/Milan, 2013.

Marco Collareta, Università di Pisa
m.collareta@arte.unipi.it