

AGUTTES

Neuilly

Drouot

Lyon

Vendredi 31 mai 2013

Drouot-Richelieu

Atelier de VERROCCHIO ou suiveur

Vers 1480/1520

Tête d'homme de trois quart face

Terre cuite

H : 37 cm - L : 28 cm

Socle à âme de bois gainé
d'un velours de soie bordeaux



DOSSIER DE PRESSE

UN CHEF-D'ŒUVRE DE LA RENAISSANCE ITALIENNE

La maison de ventes aux enchères Aguttes, en collaboration avec le Cabinet d'expertise Guillaume Dillée et Bruno Perrier, a l'honneur de présenter lors de la vacation de tableaux, mobilier et objets d'arts du vendredi 31 mai 2013 à Drouot-Richelieu un remarquable buste d'homme en terre cuite de l'atelier de Verrocchio ou suiveur, vers la fin du XV^e siècle ou les premières années du siècle suivant, vers 1480-1520, estimé 200 000 à 300 000 euros.

Ce chef d'oeuvre de la Renaissance Italienne, illustre l'effervescence artistique hors du commun d'une période au cours de laquelle les artistes tendaient vers une perfection de la représentation de la figure humaine en s'inspirant parfois des modèles, réalisés par les grands sculpteurs de l'Antiquité classique.

Cette recherche constante du rendu de l'expression physiologique figurera parmi les legs les plus importants de Verrocchio à certains de ses élèves.

Catalogue visible sur www.aguttes.com à partir du 7 mai 2013

Informations pratiques

Vente aux enchères publiques
Vendredi 31 mai 2013 à Drouot-Richelieu
salles 5 & 6
9 rue Drouot - 75 009 Paris
Exposition publique
Jeudi 30 mai 2013 de 11h à 18h

Experts

Cabinet Dillée
G. Dillée - S.P. Etienne
01 53 30 87 00
guillaume@dillee.com

Bruno Perrier
Tél. : 06 77 41 32 09
bruno.perrier.fac@orange.fr

Contact Etude

Séverine Luneau
01 41 92 06 46
luneau@aguttes.com

Contact Presse

Elisabeth de Vaugelas
01 47 45 93 05
vaugelas@aguttes.com



Exceptionnel et bouleversant, tels sont souvent les deux adjectifs qui peuvent qualifier avec le plus de justesse les sentiments éprouvés face à certaines grandes œuvres de la Renaissance italienne. La tête d'homme que nous proposons ne déroge pas à cette règle, ses caractéristiques qu'elles soient techniques, stylistiques ou esthétiques, nous plongent dans l'incertitude et dans la contemplation émouvante de l'un des grands chefs-d'œuvre de cette époque d'effervescence artistique hors du commun ; période au cours de laquelle commanditaires et artistes tendaient vers un même idéal de perfection de la représentation de la figure humaine en s'inspirant parfois des modèles, reconnus comme absolument parfaits, réalisés par les grands sculpteurs de l'Antiquité classique, qu'ils soient romains, mais surtout grecs.

Les moyens techniques mis en œuvre pour sa conception démontrent essentiellement la haute technicité et l'ingéniosité de l'artiste qui s'attacha à sa réalisation. En effet, relevons dans un premier temps que le sculpteur, par un souci de limiter au maximum les risques de fissures et d'accidents dépendant de la transformation de l'œuvre sous l'influence de la chaleur, a creusé au sommet du crâne une cavité, aujourd'hui invisible puisque masquée par de la matière, destinée à optimiser la cuisson de l'ensemble et à s'assurer ainsi de sa résistance. Dans un second temps, soulignons l'existence de marques de pièces, aujourd'hui absentes, mais qui sans aucun doute étaient des tenons ou barrettes, certainement exécutés dans un métal tel que le plomb qui réagit parfaitement aux variations de température, qui permettaient l'adaptation de cette tête à son buste, ce qui une nouvelle fois a permis certainement de conserver l'œuvre dans son intégralité le plus longtemps possible ; toutefois il apparaît que les cassures nettes visibles au niveau de ces tenons suggèrent qu'ils jouèrent, au moins jusqu'à une certaine date, parfaitement leur rôle, puis la tête fut dissociée volontairement ou accidentellement du reste de l'œuvre. Ces deux caractéristiques sont révélatrices de la maturité et de l'inventivité du sculpteur et de sa parfaite maîtrise des techniques nécessaires à la création d'œuvres en terre cuite de grandes dimensions, puisque cette tête est de taille naturelle.

Du point de vue stylistique, tous les éléments concourent à appuyer vers la fin du XVe siècle ou les premières années du siècle suivant, c'est-à-dire vers 1480-1520, et à dévoiler l'intervention d'un artiste italien de tout premier plan, actif en Toscane, très certainement à Florence à cette époque. Intéressons-nous particulièrement à la coiffure du personnage, qui peut de prime abord nous paraître d'une grande originalité, mais qui est très certainement représentative d'un personnage lié à la haute aristocratie de sa cité et âgé d'une vingtaine d'années au moment où il se fit portraiturer. Les représentations, essentiellement picturales, de personnalités de cette époque coiffées dans le même esprit sont nombreuses, attachons-nous à n'en mentionner que quelques-unes, dont les



Fig 1. Antonello da Messina, portrait d'homme (détail).
Vers 1475. National Gallery of Arts, Washington.

modèles en grande majorité masculins sont restés anonymes : citons notamment deux portraits de trois-quarts face de deux jeunes hommes réalisés pour l'un par Antonello da Messina vers 1475 (fig 1), pour l'autre par Jacometto Veneziano (actif vers 1472-mort avant 1498) et conservés respectivement dans la collection Andrew W. Mellon à la National Gallery of Art de Washington et au Metropolitan Museum of Art de New York ; ainsi qu'un médaillon en marbre de la fin du XVe siècle figurant Ludovic le More, 7e duc de Milan, qui appartient aux collections du musée du Louvre (reproduit *Les sculptures européennes du musée du Louvre*, Somogy éditions d'art, 2006, p.243) ; enfin, soulignons la ressemblance des traits du visage du personnage avec ceux qui figurent sur le profil d'un jeune homme, portrait présumé de Matteo di Sebastiano di Bernardino Gozzadini, membre d'une puissante famille bolonaise, (fig 2) qui figure dans la collection Robert Lehman au Metropolitan Museum of Art de New York.



Fig 2. Attribué au Maestro delle Storie del Pane
Portrait présumé de Matteo di Bernardino Gozzadini.
Vers 1495. Metropolitan Museum of Art, New York.

Il est difficile d'établir, en considérant la grande mobilité des artistes, la zone géographique où notre buste fut réalisé; toutefois certains éléments de comparaison avec quelques réalisations d'un artiste florentin et de certains de ses élèves les plus talentueux suggèrent, que la cité des Médicis en général et l'atelier d'Andrea del Verrocchio (vers 1435-1488) en particulier sont très certainement les deux données vers lesquelles doivent converger la tentative d'attribution de cette terre cuite.

Ainsi, il émane de l'expression de ce visage, non pas idéalisé mais individualisé, une force et une puissance, voire une autorité, qui traduisent la psychologie du jeune homme et qui n'est pas sans rappeler le visage de la statue équestre en bronze de Bartolomeo Colleoni commandée par la République de Venise à Verrocchio pour le Campo dei Santi Giovanni e Paolo et sur laquelle l'artiste travaillera au cours des cinq dernières années de sa vie sans véritablement l'achever. Notons également sur cette même statue et sur de nombreuses autres statues équestres (voir notamment la figure du cavalier hurlant d'Andrea Riccio conservé au Victoria & Albert Museum à Londres et illustré dans le catalogue de l'exposition « Natur und Antik in der Renaissance », Francfort, décembre 1985-mars 1986, catalogue n°78) le mouvement inhabituel de torsion du cou, imprimant à la tête une orientation dans une direction opposée par rapport à l'axe du corps, parti pris que l'on retrouve sur la tête proposée et qui pourrait être une piste de recherche pour établir le modèle original complet : peut-être la statue équestre d'un jeune prince ou membre de l'une des grandes familles de l'époque tels les Sforza de Milan ou les Médicis de Florence. Néanmoins, nous ne pouvons pas écarter que cette torsion soit le résultat d'un mouvement général du corps dit *Contrapposto*, si cher aux grands sculpteurs florentins du temps, ce qui tendrait à prouver que le modèle original serait une statue pédestre dans l'esprit du David en bronze commandé par les Médicis à Verrocchio et conservé de nos jours au Museo Nazionale del Bargello à Florence.



Fig 3. Andrea del Verrocchio,
Buste de Julien de Médicis.
Terre cuite, vers 1475-1478.
National Gallery of Arts, Washington.

Le traitement des yeux est tout aussi caractéristique, particulièrement le travail délicat des paupières. Cette finesse dans le modelé et cet attachement à la représentation de la nature dans ses moindres détails traduit l'intérêt des sculpteurs florentins, particulièrement de Verrocchio, pour le rendu de l'expression physiologique. Ainsi, l'on retrouve un esprit similaire notamment dans le traitement du visage d'un Christ, figure qui fait partie d'un groupe en bronze intitulé *l'Incrédulité de Saint Thomas* commandé à Verrocchio en 1466 et mis en place en 1483 à l'extérieur d'Orsanmichele à Florence ; ainsi que dans le visage d'un buste en terre cuite figurant Julien de Médicis conservé à la National Gallery of Art à Washington (fig 3) ; enfin, dans un buste du Christ en terre cuite de Verrocchio conservé au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg sur lequel le travail des yeux et de leurs contours, mais également le traçage de la chevelure, sont similaires (voir M. Liebmann, *La sculpture d'Europe occidentale des XVe et XVIe siècles dans les musées de l'Union Soviétique*). Cette recherche constante du rendu de l'expression physiologique figurera parmi les legs les plus importants de Verrocchio à certains de ses élèves. Par la suite, ces derniers, bien qu'ils développeront leur propre style, garderont en mémoire les leçons du maître et véhiculeront, du moins dans les premières années qui suivent la fin de l'atelier, cet esprit si particulier.



Fig 4. Léonard de Vinci.
Buste de jeune homme.
Terre cuite. Collection privée, Rome.

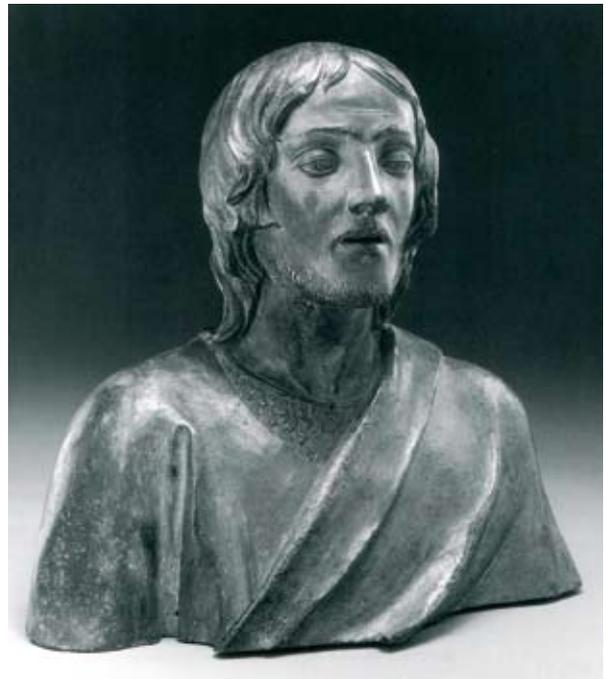


Fig 5. Agnolo di Polo
Buste de Saint Jean-Baptiste.
Terre cuite, vers 1490-1500. Detroit Institute of Arts.

Ainsi quelques-uns de ces élèves ou collaborateurs semblent avoir joué un rôle important mais sans qu'il soit possible le plus souvent de déterminer avec certitude la part de chacun d'eux dans les créations de l'atelier. Ainsi un artiste tel que Francesco di Simone Ferrucci (vers 1437-1493) collabora avec le sculpteur vers la fin des années 1470, mais pouvons-nous affirmer que Verrocchio influença la manière de Ferrucci : rien n'est moins sûr. Enfin, parmi les nombreux élèves qu'eut le maître tout au long de sa carrière et qui effectuèrent un apprentissage plus ou moins long dans l'atelier, deux retiennent tout particulièrement notre attention. Le premier, certainement le plus célèbre, est Léonard de Vinci (1452-1519), peintre, sculpteur, dessinateur, ingénieur, architecte...son champ d'activité est si vaste que l'artiste reste encore à ce jour l'un des plus grands génies que l'Occident ait connu. Dans le domaine particulier de la sculpture, Vinci s'essaya à quelques œuvres, très certainement au début de sa carrière, démontrant souvent l'influence plus ou moins directe, aussi bien dans le style, que dans l'iconographie, de l'œuvre de son ancien maître ; cela est notamment visible dans le modelé d'un buste d'un jeune homme (fig 4) dont le traitement des yeux et de leurs contours témoigne de l'expression physiologique si chère à Verrocchio (reproduit dans Fornasari, Andrea del Verrocchio e le botteghe toscane : l'atelier del Rinascimento, catalogue d'exposition, Arezzo, 2001, p.51, fig.36).

Enfin, le second élève : Agnolo di Polo (vers 1470-1528) n'avait que dix-huit ans au moment du décès de Verrocchio et d'après Vasari réalisa avec un grand talent de nombreuses œuvres en terre cuite à Florence. Relativement méconnu, Agnolo di Polo modela notamment un buste du Christ grandeur nature exécuté pour la Sala delle Udienze del Provveditore Camarlingo della Sapienza de Pistoia et conservé au Museo Civico de Pistoia et on lui attribue également l'exécution du buste de Saint Jean-Baptiste (fig5) conservé au Detroit Institute of Arts dont le traitement du visage offre une nouvelle fois de troublantes similitudes de style avec celui de la tête proposée (illustré dans Alan P. Darr, P. Barnett et A. Boström, Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts, Londres, 2002, p.127, catalogue n°62).



