

## Le portrait à Florence à la fin du XV<sup>ème</sup> siècle

Dans cette salle sont exposés des portraits peints au cours de la deuxième moitié du XV<sup>ème</sup> siècle à Florence, alors un centre artistique et financier international. Durant cette période de la Renaissance dominée par un renouveau d'intérêt pour la nature, les peintres florentins tels que Castagno et Botticelli élaborèrent de nouveaux types de portraits non seulement pour rendre l'apparence physique des modèles mais aussi pour exprimer leur personnalité. Léonard de Vinci, le génie artistique et scientifique le plus célèbre de Florence, s'est efforcé de révéler ce qu'il appelait "les mouvements de l'esprit".

### Léonard de Vinci

Florentin, 1452–1519

*Ginevra de' Benci*, vers 1474

Bois, 0,338 x 0,367 m  
Fonds Ailsa Mellon Bruce 1967.6.1.a-b



Ce portrait, un des rares tableaux de Léonard de Vinci qui nous soient parvenus et le seul en Amérique, représente une jeune Florentine du nom de Ginevra de' Benci. Peint à l'époque du mariage de la jeune femme en 1474 ou peu après, ce portrait révèle le style de Léonard au début de sa carrière, caractérisé par une palette restreinte, le dessin précis des boucles de cheveux, le modelé délicat du visage et un paysage atmosphérique.

Ginevra est assise devant un buisson de genévrier, emblème qui semble se référer tant à sa vertu qu'à son identité. En effet, comme symbole personnel, cet arbuste toujours vert offre un jeu de mots sur le son du nom de la jeune fille. Le mot italien "ginepro" se prononce en effet presque comme "Ginevra".

Ses contemporains louaient Ginevra à la fois pour sa piété et pour son intelligence. Les clochers d'église que l'on aperçoit au loin évoquent peut-être son esprit religieux. De sa poésie, célèbre en son temps, ne nous est parvenu qu'un seul vers : "Je vous prie de me pardonner ; je suis un tigre des montagnes". Dans ce portrait, le regard direct et le menton carré traduisent une attitude sereine et disciplinée.

Selon la mode de la Renaissance, la jeune femme a les sourcils et la bordure des cheveux épilés ce qui lui donne un front doucement arrondi. Ginevra fut mariée à l'âge de seize ans à un veuf qui en avait le double. Quand Léonard de Vinci peignit ce portrait, lui-même avait à peine plus de vingt ans.

Le jeune Léonard avait été l'apprenti d'Andrea del Verrocchio, orfèvre, sculpteur et peintre florentin chez qui il continua d'habiter même après être devenu un maître indépendant dans la guilde des artistes florentins. Son talent précoce est évident dans son utilisation remarquable de la peinture à l'huile pour suggérer les reflets à la surface de l'étang et la transparence de la fine étoffe du corsage de Ginevra.

Au dos du même panneau de bois une nature morte peinte par Léonard également est en réalité un "portrait" emblématique du modèle représenté au recto. Une branche de genévrier, rappelant Ginevra, est placée devant une fausse dalle de porphyre. Les rameaux qui l'entourent évoquent sa personnalité morale et ses talents poétiques. La palme symbolise la piété chrétienne tandis que le laurier est la couronne d'Apollon, dieu de l'instruction dans l'Antiquité classique. Une banderole porte



l'inscription latine VIRTUTEM FORMA DECORAT, c'est-à-dire "La beauté orne la vertu".

A une certaine époque le panneau de bois fut coupé, sans doute pour éliminer une partie endommagée le long du bord inférieur. Le devant du panneau montrait probablement à l'origine les mains de Ginevra. La Collection Royale d'Angleterre possède un dessin de Léonard de Vinci représentant les mains d'une femme tenant une branche de genévrier qui était, peut-être, un dessin préparatoire pour la partie inférieure manquante de ce portrait.

*Le sceau en cire rouge au revers du panneau fut placé en 1733 par un prince du Liechtenstein. La famille de' Benci s'étant éteinte en 1611, le portrait a dû entrer dans les collections de cette petite principauté au début du XVII<sup>ème</sup> siècle. La National Gallery l'acquiert du Liechtenstein en 1967. C'est le seul panneau de Léonard de Vinci peint des deux côtés et son seul tableau conservé hors d'Europe.*

*La petite Vierge à l'Enfant tenant une grenade dans la Galerie 7 provient de l'atelier d'Andrea del Verrocchio, où elle fut peut-être exécutée en collaboration avec le jeune Léonard. Des sculptures de Verrocchio sont exposées dans la Galerie 9.*

### Andrea del Castagno

Florentin, 1417/1419–1457

*Portrait d'homme*, vers 1450

Bois, 0,540 x 0,405 m  
Collection Andrew W. Mellon 1937.1.17



L'intensité des portraits de Castagno exprime clairement l'intérêt pour l'apparence physique de l'individu caractéristique du début de la Renaissance. La représentation du corps jusqu'à la taille, une main visible, est tout à fait inhabituelle dans les portraits italiens de cette époque. L'un des plus anciens portraits italiens qui nous soient parvenus montrant la tête du modèle tournée de trois-quart vers le spectateur, ce tableau de Castagno—dans lequel le corps est coupé juste sous la poitrine—fut peut-être influencé par d'anciens bustes romains sculptés.

Exécuté environ vingt-cinq ans avant les autres portraits de cette salle, le tableau d'Andrea del Castagno est fortement sculptural dans son modelé aux contrastes abruptes de lumière et d'ombre. Le reflet lumineux nettement marqué qui accentue le dessin de la mâchoire est particulièrement remarquable car il crée un effet de projection à trois dimensions dans l'espace. Les autres portraits de cette salle, plus tardifs, présentent une transition beaucoup plus douce entre les tons pâles et les tons sombres.

*Le style vigoureux de Castagno peut se voir également dans le dynamisme de son bouclier de cérémonie, Le Jeune David, exposé dans la Galerie 4.*



## Botticelli

Florentin, 1444/1445–1510

*Portrait d'un jeune homme  
tenant un médaillon, vers*

1480–1485

Bois, 0,587 x 0,397 m  
Prêt d'une collection particulière

Ce jeune homme élégant tient un médaillon circulaire qu'il présente simplement au regard du spectateur. Ce médaillon est en réalité un fragment d'un tableau religieux du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle que Botticelli inséra dans son tableau, représentant un saint, la main levée en signe de bénédiction. Cette figure médiévale était presque certainement le saint patron du jeune homme. Comme elle n'est plus identifiable, le modèle nous est inconnu.

La silhouette gracieuse du personnage qui occupe un espace clairement articulé entre un parapet et une fenêtre est caractéristique du style de Botticelli célèbre pour la fluidité de ses contours. Botticelli, qui subit très tôt l'influence d'Andrea del Verrocchio, avait commencé sa carrière comme assistant de Fra Filippo Lippi.

*Les sujets religieux de Botticelli sont exposés dans la Galerie 7 adjacente, de même que deux autres portraits, dont celui de Julien de Médicis.*

## Filippino Lippi

Florentin, vers 1457–1504

*Portrait d'un jeune homme, vers 1485*

Bois, 0,510 x 0,355 m  
Collection Andrew W. Mellon 1937.1.20



Ce tableau nous renseigne sur les méthodes de travail des peintres de la Renaissance par ses lignes directement incisées dans la couche d'apprêt en plâtre. Alors que cette dernière couche de plâtre (ou *gesso*) était encore humide, l'artiste plaçait au-dessus du panneau un dessin préparatoire de la même taille que le portrait et gravait les contours à travers le papier. Ces lignes, visibles surtout près des bords de la fenêtre, se distinguent plus facilement si l'on regarde le portrait en se plaçant de côté. Un examen attentif du ciel bleu de part et d'autre du chapeau rouge révèle aussi le dessin originel d'une autre fenêtre.

Filippino ne laissait rien détourner l'attention du portrait lui-même. A la fois élégant et intègre, le modèle est l'image même de l'idéal florentin de l'homme. Filippino Lippi, à la mort de son père, Fra Filippo Lippi, étudia avec Botticelli qui lui-même avait été un élève de ce dernier.

*Les sujets religieux de Filippino Lippi sont exposés dans la Galerie 7 adjacente ; les tableaux de son père se trouvent dans la Galerie 4.*



## Le Maître de Santo Spirito

Florentin, actif au début du XVI<sup>e</sup> siècle

*Portrait d'un jeune homme, vers 1505*

Transposé du bois sur toile, 0,516 x 0,340 m  
Collection Samuel H. Kress 1939.1.294

Ce peintre non identifié est ainsi appelé d'après trois retables qu'il peignit pour l'Eglise Santo Spirito à Florence. Le château imaginaire à l'arrière-plan de ce portrait rappelle l'architecture néerlandaise, ce qui semble indiquer que l'artiste florentin con-

naissait des tableaux des Pays-Bas.

La pose du jeune homme et le format du panneau donnent une idée de l'apparence originelle probable du portrait de *Ginevra de' Benci* par Léonard de Vinci avant que la partie inférieure n'en ait été coupée. Les mains croisées du jeune homme indiquent que le Maître de Santo Spirito s'est aussi certainement inspiré de la célèbre *Joconde* de Léonard (Louvre), peinte vers 1503.

## Le portrait à la Renaissance

Un phénomène remarquable de la Renaissance fut la réapparition du portrait réaliste comme sujet important dans l'art européen. Au cours du Moyen-Age les portraits étaient limités presque exclusivement aux figures stylisées des donateurs en prière, représentés agenouillés dans les tableaux religieux qu'ils avaient commandés. On peut voir de tels donateurs dans les tableaux de Bernardo Daddi (Galerie 1), Lippo Memmi et Andrea di Bartolo (Galerie 3), ainsi que dans un bas-relief sculpté de Tino di Camaino (Galerie 2).

L'intérêt que la Renaissance manifestait pour les rapports entre l'homme et son environnement naturel entraîna la création de portraits d'individus dans des décors réels—indépendamment de tout rôle symbolique au sein de l'église ou de l'état. Les artistes trouvèrent des prototypes classiques de portraits dans les bustes sculptés en marbre de l'Antiquité romaine et les portraits de profil des pièces de monnaie anciennes.

Au début du XV<sup>e</sup> siècle, mécènes et artistes italiens préféraient les portraits de profil, comme ceux qui sont exposés dans la Galerie 4. A la fin du siècle cependant, ce point de vue strictement latéral fut progressivement remplacé par des poses de trois-quart, dans lesquelles le modèle établit par son regard un contact avec le spectateur. Cet accent sur les rapports entre personnes était emprunté aux portraits des maîtres néerlandais, c'est-à-dire des peintres des régions essentiellement occupées par la Hollande et la Belgique. Les contacts culturels entre l'Italie et les Pays-Bas reposaient sur leurs échanges bancaires et commerciaux. Les hommes d'affaires italiens qui se rendaient aux Pays-Bas pour leur travail, rapportaient chez eux des portraits d'Europe du Nord, et inversement.

Une paire de tableaux exposée dans la Galerie 39 fournit une preuve intéressante de ces échanges culturels. Exécutés par Petrus Christus vers 1455 à Bruges (aujourd'hui en Belgique), les *Portrait d'un donateur* et *Portrait d'une donatrice* présentent des blasons qui identifient le couple comme étant des Italiens de Gênes.

Des échanges fructueux de techniques picturales se pratiquaient également. Jusqu'alors les tableaux italiens étaient presque exclusivement peints à la détrempe à l'œuf appliquée sur des panneaux de bois recouverts d'une fine couche de plâtre appelée *gesso*. La colle naturelle de l'œuf liait les pigments brillamment colorés au *gesso*. Dans les dernières décennies du XV<sup>e</sup> siècle cependant, la peinture à l'huile avait été introduite des Pays-Bas. La plupart des tableaux dans cette salle ont été peints à la détrempe, avec une couche finale d'huile teintée, de résine ou de vernis. Quelques-uns, comme le panneau de Léonard de Vinci, témoignent d'une utilisation plus abondante du nouveau médium à l'huile, plus atmosphérique.

Les coutumes sociales de Florence, république au gouvernement élu, différaient sensiblement de celles des centres politiques européens gouvernés par des cours royales. Comme on le voit à la simplicité des vêtements représentés dans ces portraits, par exemple, les citoyens florentins tendaient à limiter les couleurs de leurs habits aux teintes de base, rouge, brun, gris ou noir—bien que l'industrie du textile de luxe fût alors le soutien de leur économie florissante. Les hommes de Florence, quelles que soient leurs richesses, portaient la tunique et la toque des marchands des classes moyennes. Conformément au goût de la cité pour l'humilité républicaine, même les femmes s'habillaient rarement de riches brocards et de damas comme en revêtaient les femmes de la noblesse dans les duchés et principautés italiens. Des vêtements plus ornés caractéristiques des autres villes italiennes de l'époque peuvent se voir dans le *Portrait d'une dame* de Neroccio de' Landi, provenant de Sienne (Galerie 8 adjacente).

Les œuvres d'art commentées ici sont parfois temporairement déplacées dans d'autres galeries ou retirées d'exposition.

© 1991 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, March 1991

CE GUIDE A ÉTÉ RÉALISÉ GRÂCE AU SOUTIEN DE LA KNIGHT FOUNDATION

Traduction co-financée par Melvin Henderson-Rubio (Microsoft Corporation)

en l'honneur de Mrs. Caroline Rubio Ruiz, Sra. Boni Moreno et à la mémoire de Mr. James W. Harris.