

MICHELANGELO'S  
FIRST • NUDE  
A • DRAWING  
REDISCOVERED



CHRISTIE'S

LE ♦ PREMIER ♦ NU  
DE MICHEL-ANGE  
REDÉCOUVERTE  
D'UN ♦ DESSIN



# MICHELANGELO'S FIRST • NUDE A • DRAWING REDISCOVERED

## LE PREMIER NU DE MICHEL-ANGE REDÉCOUVERTE D'UN DESSIN

### VENTE

mercredi 18 mai 2022 14h30

9, avenue Matignon  
75008 Paris

### EXPOSITION PUBLIQUE

Vendredi 13 mai	10h - 18h
Samedi 14 mai	10h - 18h
Dimanche 15 mai	14h - 18h
Lundi 16 mai	10h - 18h
Mardi 17 mai	10h - 18h
Mercredi 18 mai	10h - 12h

### COMMISSAIRE-PRISEUR

Victoire Gineste

### CODE ET NUMÉRO DE LA VENTE

Pour tous renseignements ou ordres d'achats, veuillez rappeler la référence  
**21550 - CHOPIN**

### CONDITIONS DE VENTE

La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue.  
Il est vivement conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance des  
informations importantes, avis et lexique figurant également en fin de catalogue.

The sale is subject to the Conditions of Sale printed at the end of the catalogue.  
Prospective buyers are kindly advised to read as well the important information,  
notices and explanation of cataloguing practice also printed at the end of the catalogue.

Consultez nos catalogues et laissez  
des ordres d'achat sur [christies.com](https://www.christies.com)

## CHRISTIE'S

**CHRISTIE'S FRANCE SNC**  
Agrément no. 2001/003

### CONSEIL DE GÉRANCE

Cécile Verdier, *Gérant*  
Julien Pradels, *Gérant*  
François Curiel, *Gérant*



**CÉCILE VERDIER**  
Présidente  
cverdier@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 59



**JULIEN PRADELS**  
Directeur Général  
jpradels@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 64



**LIONEL GOSSET**  
Vice Président, Directeur des Collections,  
lgosset@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 98



**ANIKA GUNTRUM**  
Vice Présidente,  
Directrice Internationale,  
Art Impressionniste et Moderne  
aguntrum@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 89



**PIERRE MARTIN-VIVIER**  
Vice Président,  
Deputy Chairman,  
Arts du XX<sup>e</sup> siècle  
pemvivier@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 27



**SIMON DE MONICAULT**  
Vice Président,  
Directeur International,  
Arts décoratifs  
sdemonicault@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 24

**SERVICES POUR CETTE VENTE, PARIS**

ORDRES D'ACHAT  
ET ENCHÈRES  
TÉLÉPHONIQUES  
ABSENTEE AND  
TELEPHONE BIDS  
bidsparis@christies.com  
Tél: +33 (0)1 40 76 84 13  
Fax: +33 (0)1 40 76 85 51  
christies.com

SERVICES À LA CLIENTÈLE  
CLIENTS SERVICES  
clientservicesparis@christies.com  
Tél: +33 (0)1 40 76 85 85  
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86

RELATIONS CLIENTS  
CLIENT ADVISORY  
Fleur de Nicolay  
fdenicolay@christies.com  
Tél: +33 (0)1 40 76 85 52

RÉSULTATS DES VENTES  
SALES RESULTS  
Paris : +33 (0)1 40 76 84 13  
Londres : +44 (0)20 7627 2707  
New York : +1 212 452 4100  
christies.com

ABONNEMENT  
AUX CATALOGUES  
CATALOGUE SUBSCRIPTION  
Tél: +33 (0)1 40 76 85 85  
Fax: +33 (0)1 40 76 85 86  
christies.com

SERVICES APRÈS-VENTE  
POST-SALE SERVICES  
Raphaël Xu  
Coordinateur après-vente  
Paiement, Transport et Retrait des lots  
Payment, shipping and collections  
Tél: +33 (0)1 40 76 84 10  
postsaleparis@christies.com

BUSINESS DIRECTOR  
Pauline Cintrat  
pcintrat@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 09

**Informations pour cette vente  
Spécialistes et coordinatrices**

**PARIS**



**STIJN ALSTEENS**  
Directeur international  
Dessins anciens et du XIX<sup>e</sup> siècle  
salsteens@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 59



**HÉLÈNE RIHAL**  
Directrice de département  
Dessins anciens et du XIX<sup>e</sup> siècle  
hrihal@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 13

**LONDON**



**LAETITIA MASSON**  
Specialist Old Master Drawings  
lmasson@christies.com  
Tél. : +44 (0)20 7752 3291



**NOËL ANNESLEY**  
Honorary Chairman  
nannesley@christiespartners.com  
Tél. : +44 (0)20 7389 2405

**NEW YORK**



**GIADA DAMEN**  
Associate Specialist,  
Head of Sale Old Master Drawings  
gdamen@christies.com  
Tél. : +1 212 641 7532



**JENNIFER WRIGHT**  
Client Relationship Director  
Client Advisory  
jwright@christies.com  
Tél. : +1 212 636 23 84

**HONG KONG**



**GEORGINA HILTON**  
Head of Classic Art  
Asia Pacific  
jhilton@christies.com  
Tél. : +852 2978 6862



**MELODY LIN**  
Liaison, Classic Art Group  
Asia Pacific  
mlin@christies.com  
Tél. : +852 2978 6850

**PARIS**



**MARIE LORÉ**  
Contact acheteurs  
Tableaux & Dessins anciens  
et du XIX<sup>e</sup> siècle  
mlore@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 68



**CAMILA ESCOBAR**  
Contact vendeurs  
Tableaux & Dessins anciens  
et du XIX<sup>e</sup> siècle  
cescobar@christies.com  
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 63

# MICHELANGELO BUONARROTI

(Caprese 1475-1564 Rome)

1

## ***A nude man (after Masaccio) and two figures behind him***

with inscriptions 'Pietro Faccini' (twice, on the mount) and number '14' (?), probably by Genevosio; with inscriptions 'Pietro Facini/ Collection Borghèse' and '86' (verso of the mount)

pen and two shades of brown ink, dark brown wash, indistinct watermark (?)  
13 × 7 7/8 in. (33 × 20 cm)

**Estimate on request**

### **Provenance**

Modesto Ignazio Bonaventura Luigi Genevosio (1719-1795), Turin (L. 545, laid down on his mount, with inscriptions 'Pietro Faccini' and a number?); possibly sold in 1794 with his other drawings and some paintings to

Giovanni Antonio Turinetti, marchese di Priero (1762-1801), Turin; possibly sold by his family in 1803.

Borghese collection (according to an inscription on the back of the secondary support).

Anonymous sale; Hôtel Drouot, Paris, 24 April 1907, lot 34 (as 'Michel-Ange (École de). Figures nues et drapées. Plume. Cachet de collection. Haut., 33 cent.; larg. 20 cent. '); where probably acquired by

Alfred Cortot (1877-1962), Paris and Lausanne (his mark, 'CA' in an octagon, stamped in black, not in Lugt, followed by a handwritten inscription 'no 16' in pen and black ink).

Private collection, France.

1

## ***Homme nu (d'après Masaccio), deux figures derrière lui***

avec inscriptions « Pietro Faccini » (deux fois, sur le montage) et le numéro « 14 » (?), certainement par Genevosio ; avec inscriptions « Pietro Facini/ Collection Borghèse » et « 86 » (verso du montage)

plume et encre brune de deux couleurs, lavis brun foncé, filigrane indistinct (?)  
33 × 20 cm

**Estimation sur demande**

### **Provenance**

Modesto Ignazio Bonaventura Luigi Genevosio (1719-1795), Turin (L. 545, collé en plein sur son montage, inscription « Pietro Faccini » et un numéro ?) ; peut-être vendu en 1794 avec les autres dessins de sa collection et quelques tableaux à

Giovanni Antonio Turinetti, marquis de Prié (1762-1801), Turin ; peut-être vendu par ses descendants en 1803.

Collection Borghèse (selon une inscription au dos du deuxième montage).

Vente anonyme ; Hôtel Drouot, Paris, 24 avril 1907, lot 34 (comme « Michel-Ange (École de). Figures nues et drapées. Plume. Cachet de collection. Haut., 33 cent. ; larg. 20 cent. ») ; certainement acheté par

Alfred Cortot (1877-1962), Paris et Lausanne (sa marque, « CA » dans un octogone, imprimée en noir, pas dans Lugt, suivie d'une inscription manuscrite « no 16 » à la plume et encre noire).

Collection particulière, France.





The work presented here, which went apparently unnoticed until the spring of 2019, counts among the most unexpected discoveries made in the field of Old Master Drawings in decades. An important addition to the corpus of drawings by one of the greatest artists who ever lived, it will henceforward provide a touchstone for any discussion of the early part of his long and celebrated career. Over the course of the 1490s, Michelangelo grew from a promising youth in Florence into the sculptor of the *Pietà* at Saint Peter's, a prestigious commission the contract for which confidently stipulated that it be 'the most beautiful work in marble which exists today in Rome'.<sup>1</sup> The artist signed it proudly on the Virgin's sash. In the years immediately after its completion in 1500, he would work on another marble masterpiece, the giant *David* for Florence's Piazza della Signoria (now displayed in the Galleria dell'Accademia), followed by a string of prestigious and diverse commissions over a long career that lasted into the second half of the sixteenth century, and established him as one of the most formidable and complete artists of all time, one who excelled in sculpture, painting and architecture alike (*fig. 2*).<sup>2</sup> But around 1490, having just emerged from the workshop of the painter Domenico Ghirlandaio (1448-1494), Michelangelo was merely a teenager who happened to catch the attention of Lorenzo de' Medici. He soon enjoyed the protection of Florence's leading family, becoming part of Lorenzo's household, living at Palazzo Medici, and being granted the opportunity to learn in the proximity of men such as the sculptor Bertoldo di Giovanni (*circa* 1440-1491) and the humanist Angelo Poliziano (1454-1494). In the garden where the family's collection of antiquities was displayed, he could study sculpture intensively.



Fig. 1. Brancacci Chapel, Santa Maria del Carmine, Florence.

Fig. 2. Giulio Bonasone, after Enea Vico (?), *Portrait of Michelangelo in profile*, 1546. Etching and engraving, 23.8 × 17.6 cm. Department of Prints and Drawings, British Museum, London, inv. 1868,0822.63.

After Lorenzo's death in 1492, Michelangelo retained the favour of Lorenzo's son Piero, but could only design a snowman for him before fleeing Florence in 1494 for fear of the invasion of the city by the French army, which was closely followed by the (temporary) fall of the Medici. Michelangelo spent over a year in Bologna, producing sculpture and continuing his literary education, before returning to Florence for a few months at the end of 1495. In the summer of the following year he left for Rome, and he stayed there until the year after when he finished the *Pietà*.



In addition to the few sculptures that survive from this first decade of his career, it is a handful of drawings that allow us to some extent to follow the young artist's metamorphosis. This is meagre compared to the total of more than five or six hundred sheets by Michelangelo—including many architectural drawings—that have come down to us, nearly all of them today in public collections.<sup>3</sup> That only so few drawings from this first period are still known is a problem encountered in the study of the development of many artists, but could also be due to Michelangelo's habit of destroying his drawings.<sup>4</sup> Most that do survive are copies after earlier artists. This is also true of Michelangelo's first known picture, datable as early as 1487, a copy after an engraving by Martin Schongauer, which has recently been recognized in a painting now at the Kimbell Art Museum.<sup>5</sup> A drawing by Michelangelo at the Louvre is considered to be the earliest drawing by Michelangelo surviving (*fig. 3*).<sup>6</sup> It is a copy after one of the frescoes by Giotto (1266/1276-1337), one of the founding figures of Western painting, in the Peruzzi Chapel at Santa Croce in Florence.

It was, however, a painter from a century later whom Michelangelo chose as his main model: the short-lived Tommaso di Ser Giovanni Casai, called Masaccio (1402-1428), of whom the painter and art historian Giorgio Vasari (1511-1574) would write that 'no master of that period so clearly resembles the moderns'.<sup>7</sup> 'He drew for many months from the pictures of Masaccio in the Carmine,' Vasari wrote in his life of Michelangelo, referring to Masaccio's frescoes from 1425-1427 in the Brancacci Chapel (*fig. 1*) at Santa Maria del Carmine in Florence's Oltrarno quarter (on which Masaccio worked with his older colleague Masolino and which later were completed by Filippino Lippi); Michelangelo 'copied those works with so much judgment, that the craftsmen and all other men were astonished, in such sort that envy grew against

Fig. 3. Michelangelo, *Two standing men, one bending over* (after Giotto), circa 1490-1492. Pen and two shades of brown ink, 31.7 × 20.4 cm. Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, Paris, inv. 706.

him together with his fame'.<sup>8</sup> It is there, Vasari continues, in what has been called the 'training school of Florentine painters',<sup>9</sup> that a friend of the young artist, the future sculptor Pietro Torrigiani (1472-1528), 'prompted by envy at seeing Michelangelo more honoured and more talented as an artist, [...] struck Michelangelo upon the nose with such force that he broke and flattened it, unfortunately marking Michelangelo for life'.<sup>10</sup> In his colourful autobiography, the sculptor and goldsmith Benvenuto Cellini (1500-1571) also reports the story, quoting Torrigiani himself, who cites annoyance, not jealousy, as the origin of the fight: 'This Buonarroti and I used, when we were boys, to go into the Church of the Carmine, to learn drawing from the chapel of Masaccio. It was Buonarroti's habit to banter all who were drawing there; and one day, among others, when he was annoying me, I got more angry than usual, and clenching my fist, gave him such a blow on the nose, that I felt bone and cartilage go down like biscuit beneath my knuckles; and this mark of mine he will carry with him to the grave'.<sup>11</sup> Michelangelo's saddle nose is indeed a salient feature of most likenesses of him (*fig. 2*).

Including the newly discovered work, at least four drawings by Michelangelo can be related to Masaccio. Of later date is the fourth of these, a study in red chalk at the Louvre after the *Expulsion from Paradise* in the Brancacci Chapel, made at the time when Michelangelo was working on the cartoon of the *Battle of Cascina*, a painting commissioned (but never executed) for the Palazzo Vecchio in 1504.<sup>12</sup> Two earlier studies already recognised as by Michelangelo's hand since at least the late nineteenth century<sup>13</sup> are executed in pen and are double-sided; one is in the print room in Munich (*fig. 4*),<sup>14</sup> the other in the Albertina, Vienna (*fig. 5*).<sup>15</sup> On the former's *recto* is a copy of the



Fig. 4. Michelangelo, *A standing man (after Masaccio) and a study of an arm*, circa 1493-1494. Pen and two shades of brown ink, red chalk, blue-grey wash (added later), 31.7 × 19.7 cm. Staatliche Graphische Sammlung München, Munich, inv. 2191 Z.



Fig. 5. Michelangelo, *Three standing men in cloaks, facing left (after Masaccio)*, circa 1495-1496. Pen and two shades of brown ink, brown wash, 29.2 × 20 cm. Albertina, Vienna, inv. 116 (*recto*).



commanding figure of Saint Peter in Masaccio's fresco of the *Tribute Money* in the chapel; on its *verso*, studies of a torso, an arm, and the skeleton of a hand may be related to sculptures, but also to the anatomical dissections that Michelangelo is said to have undertaken on corpses at the hospital of Santo Spirito.<sup>16</sup> It can be dated to around 1492-1494. The studies on both sides of the drawing in Vienna, in which Michelangelo seems to have gained greater technical mastery and which can be dated somewhat later (*circa* 1495-1496) than the Munich sheet, are generally believed to be copies after a lost monochrome painting Masaccio frescoed in the convent of Santa Maria del Carmine, depicting the church's consecration.<sup>17</sup> While probably faithful to the originals, they also display a three-dimensional quality surpassing that of Masaccio's work and considered by Michael Hirst 'self-educative explorations of forms and, at the same time, a critique of the prototypes.'<sup>18</sup>

In the new drawing, or at least in the figure at the centre of the sheet, Michelangelo copied again from one of the scenes from the life of Saint Peter in the Brancacci Chapel, more specifically the *Baptism of the Neophytes* (*fig. 6*), following the account of Peter's missions in the Acts of the Apostles (chapter 2, verse 41), where it is said that 'they that gladly received his word were baptised: and the same day there were added unto them about three thousand souls'. The nude convert framing the composition at right was singled out in Vasari's life of Masaccio as 'a very fine nude figure, shown shivering among those being baptized, numb with cold', adding that it 'is executed with the most beautiful relief and the sweetest style. This is a figure which both older and modern artisans have always held in the greatest reverence and admiration, and as a

Fig. 6. Masaccio, *The Baptism of the Neophytes*, 1425-1427. Fresco, 247 × 172 cm. Brancacci Chapel, Santa Maria del Carmine, Florence.



Fig. 7. After Masaccio, *A standing nude man*. Red chalk, 26.3 × 12.9 cm Museo e Real Bosco di Capodimonte, Naples, inv. 783.

result, this chapel has been visited by countless masters and those who were practising their drawing from those times to our own.'<sup>19</sup> Apart from that by Michelangelo, at least one of the other studies of the figure which Vasari seems to have known about survives (*fig. 7*).<sup>20</sup> We get an idea of the copies lost when reading in Vasari that 'all the most celebrated sculptors and painters who have worked or studied in this chapel have become distinguished and renowned: that is, Giovanni da Fiesole, Fra Filippo [Lippi]; Filippino [Lippi] (who completed the chapel); Alesso Baldovinetti; Andrea del Castagno; Andrea del Verrocchio; Domenico Ghirlandaio; Sandro Botticelli; Leonardo da Vinci; Pietro Perugino; Fra Bartolommeo di San Marco; Mariotto Albertinelli.'<sup>21</sup> In addition to 'the most divine Michelangelo Buonarroti' ('il divinissimo Michelangelo Buonarroti'), Vasari also mentions Raphael, Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Baccio Bandinelli, Alonso Berruguete, Pontormo, Perino del Vaga and others as all having 'gone for instruction to this chapel to learn from Masaccio the precepts and the rules of executing figures properly.'<sup>22</sup>

What the copy after Giotto in Paris and the three pen studies after Masaccio have in common, apart from being after much older paintings, is their impressive size (each is about 30 cm high); their focus on one single figures, or at most two; and the use of two hues of brown ink, with some added brown wash in the Vienna sheet and the one under discussion. Three drawings which appear to be entirely of Michelangelo's own invention—at the British Museum (*fig. 8*),<sup>23</sup> Teylers Museum in Haarlem (*fig. 15*) and the Louvre<sup>24</sup>—can also be associated with this group, although they appear to have been made a few years later, as is also the case with a drawing in Chantilly (*fig. 18*). Applicable to all of these early drawings by Michelangelo are the words of Bernard Berenson: they 'have a grandeur, a repose, and an impressiveness that



Fig. 8. Michelangelo, *A philosopher holding a skull (?)*, *circa* 1495-1500. Pen and two shades of brown ink, 33.1 × 21.4 cm. Department of Prints and Drawings, British Museum, London, inv. 1895.0915.498.

we scarcely shall find him surpassing'.<sup>25</sup> Even more than his Trecento and Quattrocento models, admired for the solidity with which they managed to imbue the bodies and forms they depict, Michelangelo in these early works renders the drapery that covers their bodies with unprecedented monumentality and 'a substantiality akin to sculpture'.<sup>26</sup> They far surpass, but are clearly indebted to the drawings of his teacher Ghirlandaio (*fig. 17*). Michelangelo later tried to downplay the latter's influence, but, as Berenson remarked, 'the pen-work in these early drawings [...] tell[s] truthfully that Ghirlandajo was the man who first put a pen into Michelangelo's hand and

taught him how to use it'.<sup>27</sup> This is particularly clear in the hatching technique characteristic of all of the drawings discussed, 'a delicate mesh of cross-lines,' as Berenson called it, 'which I almost could fancy to be a veil, believing that if I drew it away, I should find not the blank sheet, but the nude itself.'<sup>28</sup>

In the central figure of the newly discovered drawing, this veil has indeed been drawn away, and reveals what can be claimed to be Michelangelo's earliest surviving nude study—the first of a long series of explorations in pen, in black or in red chalk, of the beauty and expressive power of the human body, and in particular the male. Such drawings allowed him to create works in marble such as the giant *David*, the *Slaves* at the Louvre or the four *Prisoners* at the Galleria dell'Accademia (all related to the projected tomb of Pope Julius II), or the multitude of figures in the frescoes of the Sistine Chapel, establishing the use of muscular figures of monumental proportions as central to the art of both sculpture and of painting, thereby setting a paradigm for innumerable artists of generations and centuries to come. The new drawing, which stands on the threshold of this modern manner, must have been initiated by Michelangelo as an accurate copy after Masaccio's slender figure. To avoid the distortion that would be caused by viewing the fresco from the ground, he may have climbed a ladder. (The current restoration of the chapel's decoration, begun in November 2021, allows visitors to climb the scaffolding and see the *Baptism of the Neophytes* from a viewpoint close to what must have been Michelangelo's.) In the lighter of the two inks he used, he drew the man using the pen technique he had learned from Ghirlandaio, modelling the body carefully with a mesh of hatching and cross-hatching. The original outlines can still be followed in the legs, the shoulders, and the curiously formed back of the young man's head.

Now choosing a darker ink, he decided to redraw the figure extensively—straightening the back of the head, changing the position of the feet to provide more stability, but especially developing his musculature, especially along his back and buttocks, where brown wash and strengthened outlines reinforce the shadow (as on the *recto* of the drawing in Vienna). A second net of hatching is used to deepen the dark passages, thereby making the highlights on the head, the arms, the torso and his left thigh stand out more, and lending the whole figure an exceptional sculptural quality. This is even true of the cross-marks themselves, which Berenson described as 'curiously like his chisel-strokes,' probably with Michelangelo's unfinished sculpture in mind;<sup>29</sup> and of the man's face, which anticipates the characteristic mask-like features of numerous later marbles by his hand (compare *fig. 16*). Using rapid, energetic outlines and more vigorous hatching and cross-hatching, but in the same dark ink, Michelangelo added two figures behind the man—the one at left perhaps a woman, the one at right almost an echo of the central figure in

his pose—unrelated to Masaccio's composition. In their manner, the striking facial features and details such as the feet of the man at right, they recall figures in drawings such as the double-sided sheet in Haarlem (*fig. 15*), often dated around 1500, or a much later drawing in Oxford (*fig. 14*),<sup>30</sup> as well as others (*fig. 21*, see Furio Rinaldi's essay included in this catalogue). While the nude copied after Masaccio has to have been made in Florence, and probably (like the drawing in the Albertina) in the months spent there between the end of 1495 and the summer of 1496, it could be argued that the two other figures were added at some later time, although it has also been suggested that Michelangelo's use of two hues of ink was 'an early instance of his trying to extend the tonal range of pen drawings'.<sup>31</sup> Whatever their respective dates may be, the figures on the new drawing form a threesome of great density and palpable tension, although surely no narrative was intended. Together, they propel the drawing beyond the decade in which it must have been made; it embodies both the backward-looking and forward-looking impulses in Michelangelo's art at this moment in his development. Something of the connection between Masaccio and Michelangelo, and the prophetic nature of the latter's reflection on the elder painter's art was already suggested in the poet Annibale Caro's epitaph for Masaccio, who was buried in Santa Maria del Carmine:

*I painted, and my painting was equal to truth;  
I gave my figures poses, animation, motion,  
And emotion. Buonarroti taught all the others  
And learned from me alone.*<sup>32</sup>



Fig. 9. Michelangelo, *Christ on the Cross with the Virgin and Saint John the Evangelist*, circa 1555-1564. Black chalk, heightened with white, 41.2 × 28.5 cm. Department of Prints and Drawings, British Museum, London, inv. 1895,0915.509.

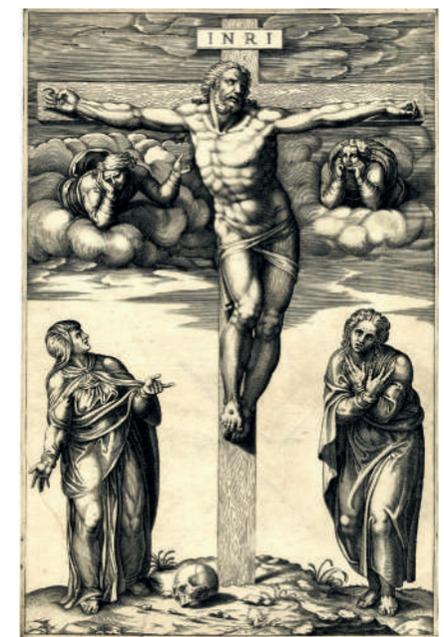


Fig. 10. Anonymous printmaker, after Michelangelo, *Christ on the Cross with the Virgin and Saint John the Evangelist*, circa 1540-1566. Engraving, 41.8 × 27.5 cm. Department of Prints and Drawings, British Museum, London, inv. 1868,0822.81.



While Michelangelo may have made Masaccio's nude look less fragile, more robust, he did not take away from the vulnerability of this man, shivering from cold and trembling at the prospect of his conversion. Indeed, Michelangelo recalled the man's pose at the very end of his life, when he created some of his most personal and emotionally charged works, a series of black chalk drawings of the *Crucifixion* related to a work made for the poet Vittoria Colonna,<sup>33</sup> with the Virgin and Saint John the Evangelist true 'icons of distress', 'huddled, as though struggling to contain themselves from dissolution'<sup>34</sup>—standing on either side of the Cross. In four of these drawings in particular, the relationship with Masaccio's 'shivering man' is unmistakable: two drawings in the Royal Collection at Windsor Castle,<sup>35</sup> one in the British Museum (*fig. 9*)<sup>36</sup>, and a fragment depicting Saint John at the Louvre.<sup>37</sup> Variants of the composition were also executed in paint and print (*fig. 10*).<sup>38</sup> These works make evident, as noted by Paul Joannides, 'that Michelangelo was aware of the emotional equivalence of extreme cold and extreme shock. [...] Looking back to Masaccio—and to his own interpretations of Masaccio—provided inspiration for the senescent Michelangelo. On the threshold of his own dissolution, Michelangelo repeated his youthful encounters with the greatest of his Florentine forebears and reawoke his own earliest responses.'<sup>39</sup> This 'primitivism' is a characteristic feature of Michelangelo's later works,<sup>40</sup> and it is tempting to consider the possibility that Michelangelo kept the drawing presented here until the end of his life, turning to it for inspiration. It is equally

Fig. 11. The drawing presented here on its Genevosio mount, 52.1 × 39.5 cm.



Fig. 12. Taddeo Zuccaro, *Two studies of Diana with her hounds*, early 1550s. Black chalk, pen and brown ink, brown wash, extended along the lower edge with a separate sheet of paper, on its Genevosio mount, 32.6 × 19 cm. Private collection.

tempting to consider that Vasari, who knew the aging Michelangelo well, may have seen the drawing under discussion, and had it in mind when writing the passage quoted above about the many copies made after Masaccio's shivering man. At least on one occasion, Vasari discussed one of Michelangelo's early drawings with him, a discussion which prompted Michelangelo to say 'modestly that he knew more of that art [the art of drawing] as a child than he did now as an old man'.<sup>41</sup>

After Michelangelo's lifetime, the drawing's history remains obscure until its resurfacing in the eighteenth century in the distinguished Torinese collection of *Commendatore* Modesto Genevosio (in the past erroneously called Gelozzi or Gelosi), which also included paintings and antiquities.<sup>42</sup> At lower right, the sheet carries his mark, and it is laid down on a mount that can now be recognized as his, with a band of vivid green framing the drawing, and the rest of the mount painted in a more delicate green bodycolour, in modern times inscribed with framer's notes and stained with glue (*fig. 11*). Few other drawings from Genevosio's collection seem to have been preserved on his mount; some have retained only the green immediately surrounding the drawing, such as an *Entombment* by Giulio Romano at the British Museum, or a double-sided sheet with figure studies by Taddeo Zuccaro and Bartolomeo Passarotti, recently sold from the collection of Robert Landolt (*fig. 12*).<sup>43</sup> As evident from two inscriptions in red chalk on the mount, Genevosio believed the drawing to be by the late sixteenth-century Bolognese painter Pietro Faccini (1575/1576-1602), by whom a substantial number of figure studies in red and black chalk are known,<sup>44</sup> but whose eccentric style has little in common with Michelangelo's formidable manner. Part of Genevosio's collection of drawings and paintings was sold in 1794, the year before his death, to Giovanni Antonio Turinetti, whose family sold them again in 1803, after his death. Genevosio seems to have parted with some drawings before the sale to Turinetti, however, and it has not been possible to determine whether Genevosio's 'Faccini' was among them.<sup>45</sup>

In 1907 the drawing appeared for the first and last time before today at an auction, held at the Hôtel Drouot in Paris, where it was offered as the work of an artist from the school of Michelangelo. The sale was that of an anonymous collection of what seems average quality; among its treasures were a head of an old man by the seventeenth-century French draughtsman Lagneau, and a portrait by Jean-Auguste-Dominique Ingres, since demoted as a work from his circle.<sup>46</sup> The drawing by Michelangelo was probably acquired at or shortly after this sale by a nascent collector, who also stood at the beginning of a career as one of the greatest classical pianists of the twentieth century. Alfred Cortot (*fig. 13*)<sup>47</sup> brought together a large and important musical library, much of it sold at the Hôtel Drouot on 3 and 4 June 1992.<sup>48</sup> The collection also



included works of art, such as Auguste Renoir's 1882 portrait of Richard Wagner, donated by Cortot to the French state in 1947, and now at the Musée d'Orsay;<sup>49</sup> or one of the few lifetime portraits of Wolfgang Amadeus Mozart, the work of a Veronese painter, sold at Christie's Paris on 27 November 2019 (lot 217). Shortly before, on 7 October, a second group of manuscripts, books, drawings, paintings, and other items, most related to music, had been offered in these rooms. What may have attracted Cortot in the drawing offered now will never be known, but he preserved it respectfully for much of the twentieth century, allowing it eventually

to be rediscovered—more than five hundred years after it was made.

*We are grateful to Paul Joannides for supporting the attribution to Michelangelo after studying the drawing de visu in the spring of 2019, and for writing a detailed report on the work, of which we have made extensive use in writing the above text. We also want to express our thanks to Furio Rinaldi, formerly specialist in Old Master Drawings at Christie's New York, now curator of drawings and prints at the Fine Arts Museums of San Francisco, who was the first to recognize the drawing as by Michelangelo, and who kindly agreed to contribute the following essay to this catalogue.*



Fig. 13. Pierre-Émile Cornillier, *Portrait of Alfred Cortot*, 1911. Pastel, mounted on canvas, 83 × 55.8 cm. Private collection.

LE PREMIER NU DE MICHEL-ANGE  
REDÉCOUVERTE D'UN DESSIN

traduction Jane MacAvock

Ayant échappé à l'attention des spécialistes jusqu'au printemps 2019, le présent dessin est l'une des découvertes les plus passionnantes du monde du dessin ancien des dernières décennies, et un ajout important à l'œuvre graphique d'un des artistes les plus importants de tous les temps. Il sert désormais de pierre angulaire pour toute analyse de la première partie de la carrière longue et célèbre de Michel-Ange. Au cours des années 1490, l'artiste connaît une évolution importante, passant d'un jeune artiste prometteur à Florence au sculpteur de la *Pietà* de Saint-Pierre à Rome, une commande prestigieuse dont le contrat stipule avec assurance qu'il s'agira de « la plus belle œuvre de marbre qui existe aujourd'hui à Rome »<sup>1</sup>. L'artiste signa la sculpture fièrement sur la ceinture de la Vierge. Pendant les années qui suivent l'achèvement de cet ouvrage en 1500, l'artiste exécuta un autre chef-d'œuvre de marbre, le *David* monumental pour la Piazza della Signoria de Florence (aujourd'hui conservé à la Galleria dell'Accademia), suivi d'une succession de commandes prestigieuses et diverses, au cours d'une longue carrière qui dura jusqu'à la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, et qui établit l'artiste comme l'un des plus accomplis de tous les temps, excellent également dans les domaines de la sculpture, de la peinture, et de l'architecture (fig. 2)<sup>2</sup>. Mais vers 1490, peu après avoir quitté l'atelier du peintre Domenico Ghirlandaio (1448-1494), il n'était qu'un adolescent qui semble avoir attiré l'attention de Laurent de Médicis par hasard, et qui put bénéficier de la protection de la famille la plus importante de Florence. Il y intégra leur cour et vécut au palais Médicis, ce qui lui permit d'apprendre et de fréquenter de grands hommes comme le sculpteur Bertoldo di Giovanni (vers 1440-1491) ou l'humaniste Angelo Poliziano (1454-1494). L'artiste y étudia la sculpture dans le jardin où était conservée la collection d'antiquités des Médicis. Après la mort de Laurent, en 1492, Michel-Ange demeura sous la protection du fils de ce dernier, Pierre, mais ne dessina qu'un bonhomme de neige pour lui, car il dut fuir Florence en 1494 à cause de l'invasion par l'armée française suivie de la chute temporaire des Médicis. L'artiste demeura plus d'une année à Bologne, où il exécuta des sculptures et poursuivit son éducation littéraire, puis à la fin de 1495 il rentra à Florence pour quelques mois. Pendant l'été de l'année suivante, il partit pour Rome, où il demeura jusqu'à l'année suivante, et y acheva la *Pietà*.

Une poignée de dessins – et les quelques sculptures qui subsistent de cette première décennie de sa carrière – nous permettent de suivre l'évolution du jeune artiste. Il ne s'agit que d'une petite proportion parmi les cinq ou six cents feuilles – dont de nombreuses études d'architecture – qui nous

sont parvenues de la main de Michel-Ange, de nos jours presque toutes conservées dans des collections publiques<sup>3</sup>. Comme pour la plupart des artistes, nous sommes confrontés à la conservation de peu de dessins de la première période, mais dans le cas de Michel-Ange, cette difficulté est en partie due à l'habitude de cet artiste de détruire ses propres dessins<sup>4</sup>. La majorité de ces feuilles précoces sont des copies d'après des artistes de périodes précédentes. C'est le cas aussi du premier tableau mentionné de Michel-Ange, datable de 1487, une copie d'après une estampe de Martin Schongauer, récemment identifié avec un tableau aujourd'hui au Kimbell Art Museum<sup>5</sup>. Un dessin conservé au Louvre (fig. 3)<sup>6</sup> est généralement accepté comme étant le premier exécuté par l'artiste parmi ceux qui subsistent. Il s'agit d'une copie d'après une des fresques de la chapelle Peruzzi de l'église Santa Croce à Florence, peinte par Giotto (1266/1276-1337), l'une des figures fondatrices de la peinture occidentale.

Mais Michel-Ange semble avoir choisi comme modèle principal le peintre Tommaso di Ser Giovanni Casai, dit Masaccio (1402-1428), dont le peintre et historien d'art Giorgio Vasari (1511-1574) écrivait que « de tous les maîtres anciens Masaccio est le plus moderne qu'on n'ait jamais connu<sup>7</sup> ». « Pendant plusieurs mois il fit des dessins au Carmine d'après les fresques de Masaccio », écrit Vasari dans sa vie de Michel-Ange, en faisant référence aux fresques exécutées par Masaccio entre 1425 et 1427 à la chapelle Brancacci (fig. 1) de l'église Santa Maria del Carmine du quartier Oltrarno de Florence (sur lesquelles il a travaillé avec son collègue plus âgé Masolino, et qui ont été terminées plus tard par Filippino Lippi) ; « ces relevés étaient faits si judicieusement qu'ils faisaient l'admiration des praticiens, des gens de métier, et que la jalousie se développait de pair avec sa renommée<sup>8</sup> ». C'est là, poursuit Vasari dans ce qui a été appelé « l'école de formation des peintres florentins<sup>9</sup> » qu'un ami du jeune peintre, le futur sculpteur Pietro Torrigiani (1472-1528), « jaloux de le voir meilleur et plus estimé lui donna par manière de plaisanterie un coup si violent sur le nez, qu'en l'écrasant malencontreusement, il lui fit une marque irréparable<sup>10</sup> ». Dans son autobiographie haute en couleur, le sculpteur et orfèvre Benvenuto Cellini (1500-1571) raconte le même épisode, citant Torrigiani lui-même qui évoque un sentiment d'agacement plutôt que de la jalousie à l'origine de la dispute : « Étant tout enfants, nous allions, ce Buonarroti et moi, travailler d'après la chapelle de Masaccio dans l'église du Carmine. Buonarroti avait la manie de se moquer de tous ceux qui dessinaient. Un jour qu'il me donnait ainsi de l'ennui, j'en conçus plus de colère que d'habitude et, ayant fermé le poing, je lui assenai un si grand coup sur le nez, que je sentis sous ma main se briser l'os et le cartilage comme si c'eût été une

oublie. Et la marque de ma main lui restera aussi longtemps qu'il vivra<sup>11</sup>. » Le nez cassé de Michel-Ange est en effet un trait caractéristique visible sur tous les effigies contemporains de l'artiste (fig. 2).

Au moins quatre dessins de Michel-Ange, dont celui catalogué ici, peuvent être mis en rapport avec l'art de Masaccio. Le dernier de ce groupe est plus tardif, une étude à la sanguine d'après *Adam et Ève chassés du Paradis*, conservée au Louvre et exécutée lorsque Michel-Ange préparait le carton de la *Bataille de Cascina*, un tableau commandé (mais jamais exécuté) pour le Palazzo Vecchio en 1504<sup>12</sup>. Deux études double-face plus précoces, attribuées à Michel-Ange dès le XIX<sup>e</sup> siècle au plus tard<sup>13</sup>, sont exécutées à la plume : l'une conservée au cabinet de dessins de Munich (fig. 4)<sup>14</sup>, l'autre à l'Albertina de Vienne (fig. 5)<sup>15</sup>. Le recto du premier copie la figure dominante de saint Pierre de la fresque de Masaccio représentant *Le Paiement du tribut* à la chapelle Brancacci ; au verso, des études d'un torse, d'un bras et de l'ossature d'une main seraient en rapport avec des sculptures ou des dissections anatomiques que Michel-Ange aurait pratiquées sur des cadavres à l'hôpital de Santo Spirito<sup>16</sup>. On peut dater cette œuvre autour de 1492-1494. Les esquisses des deux faces de la feuille viennoise, où Michel-Ange semble avoir acquis plus de maîtrise technique et que l'on peut placer un peu après la feuille munichoise (vers 1495-1496), seraient des copies d'après une peinture en grisaille de Masaccio aujourd'hui perdue mais anciennement conservée au couvent de Santa Maria del Carmine et qui représentait la consécration de cette église<sup>17</sup>. Sans doute fidèles aux originaux, ils montrent un aspect tridimensionnel plus important de ce que l'on trouve chez Masaccio, et qui sont décrits par Michael Hirst comme des « explorations autodidactes de formes, et en même temps, une critique des prototypes<sup>18</sup> ». Pour la figure au centre de la feuille nouvellement découverte, Michel-Ange a de nouveau copié d'après une des scènes de la vie de saint Pierre ornant la chapelle Brancacci, plus précisément le *Baptême des néophytes* (fig. 6), qui suit le récit des missions de saint Pierre dans les Actes des Apôtres (chapitre 2, verset 4) où il est dit que « ceux qui acceptèrent sa parole furent baptisés ; et, en ce jour-là, le nombre des disciples s'augmenta d'environ trois mille âmes. » Dans sa vie de Masaccio, Vasari mit en lumière l'homme nu fermant la composition sur la droite : « On fait grand cas d'un nu qui tremble, transi de froid, au milieu des autres néophytes », en ajoutant que « son modelé très beau, son style délicat furent de tout temps admirés par les artistes. Pour cette raison, d'innombrables dessinateurs et maîtres ont continuellement fréquenté cette chapelle jusqu'à ce jour<sup>19</sup>. » À part celle de Michel-Ange, au moins une autre des études de la figure que Vasari semble avoir connue subsiste aujourd'hui (fig. 7)<sup>20</sup>. Il est possible de se faire une idée des copies aujourd'hui perdues

en lisant dans Vasari que « tous les sculpteurs et peintres les plus fameux qui lui ont succédé sont devenus excellents illustrés en s'exerçant et étudiant dans cette chapelle, notamment : Fra Giovanni da Fiesole, Fra Filippo [Lippi], Filippino (qui la termina), Alesso Baldovinetti, Andrea del Castagno, Andrea Verrocchio, Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Léonard de Vinci, Pietro Perugino, Fra Bartolomeo di San Marco, Mariotto Albertinelli<sup>21</sup> ». En plus du « divin Michel-Ange Buonarroti » (« il divinissimo Michelangelo Buonarroti »), Vasari mentionne également que Raphaël, Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino, Baccio Bandinelli, Alonso Berruguete, Pontormo, Perino del Vaga et d'autres « sont toujours allés étudier en cette chapelle et tirer des figures de Masaccio les préceptes et les règles du bon travail<sup>22</sup> ».

La copie à Paris d'après Giotto et les trois études à la plume d'après Masaccio ont tous en commun, outre un modèle ancien, un format impressionnant (chaque feuille fait une trentaine de centimètres de hauteur) ; l'accent sur une seule figure ; et l'utilisation de la plume avec deux couleurs d'encre brune, auxquelles un lavis brun a été ajouté dans la feuille viennoise et celle cataloguée ici. Trois dessins qui semblent être entièrement de la propre invention de Michel-Ange – au British Museum (fig. 8),<sup>23</sup> au Teylers Museum de Haarlem (fig. 15) et au Louvre<sup>24</sup> – peuvent être mis en rapport avec ce groupe, alors qu'ils semblent être légèrement plus tardifs, ce qui est le cas aussi d'un dessin à Chantilly (fig. 18). Ces feuilles ont presque toutes les mêmes dimensions, et sont exécutées à la plume et à l'encre de deux couleurs brunes, l'une plus claire que l'autre. Ces dessins précoces de Michel-Ange, pour reprendre les termes de Bernard Berenson, « montrent des qualités de grandeur, d'harmonie et de monumentalité rarement égalées par lui<sup>25</sup> ». Plus que ses modèles du Trecento et du Quattrocento, connus pour la solidité des corps et des formes représentées, Michel-Ange montre dans ses œuvres précoces, des draperies qui couvrent les corps avec une monumentalité sans précédent et « une solidité proche de la sculpture<sup>26</sup>. » Ces feuilles rappellent les dessins de son maître Ghirlandaio (fig. 17), mais sont d'une qualité bien supérieure. Plus tard, Michel-Ange tenta de minimiser l'influence de celui-ci, mais comme Berenson le note, « les traits de plume de ces dessins précoces [...] montrent que Ghirlandajo était véritablement l'homme qui fut le premier à mettre une plume dans la main de Michel-Ange et lui apprit comment s'en servir<sup>27</sup>. » On voit cette influence encore mieux dans la manière caractéristique de faire des hachures pour tous les dessins cités, « une maille de hachures » pour reprendre le terme de Berenson, « que je pourrai presque imaginer être un voile, croyant que si je le retirais je ne trouverai pas la feuille blanche, mais le nu lui-même<sup>28</sup>. »

Dans le dessin inédit, ce voile a été retiré de la figure centrale, qu'on peut appeler la première étude de nu connue de Michel-Ange d'une longue série d'études à la plume, à la pierre noire, ou à la sanguine montrant la beauté et la puissance expressive de l'être humain, notamment du corps masculin. Ces dessins lui permettaient de créer des figures musclées aux proportions monumentales en marbre, comme le *David* monumental, les *Esclaves* du Louvre, ou les quatre *Prisonniers* de la Galleria dell'Accademia (tous en rapport avec le projet du tombeau du pape Jules II), ou la multitude de figures peintes à la fresque dans la chapelle Sixtine, une pratique devenue par la suite essentielle pour les arts de la sculpture et de la peinture, qui a influencé d'innombrables artistes des générations et siècles à suivre. L'artiste a dû concevoir le dessin catalogué ici, qui se place au tout début de cette manière moderne, comme une copie précise d'après la figure mince de Masaccio. Afin d'éviter une distorsion pour un spectateur voyant la fresque depuis le sol, l'artiste aurait pu monter sur une échelle (la restauration actuelle de la décoration de la chapelle, commencée en novembre 2021, permet aux visiteurs de monter sur l'échafaudage et ainsi de voir *Le Baptême des néophytes* depuis un point de vue proche de celui que Michel-Ange aurait pu utiliser). L'artiste dessina l'homme à l'aide d'une encre plus claire et adoptant la technique à la plume apprise de Ghirlandaio. Puis il utilisa des hachures accompagnées de traits croisés pour modeler soigneusement le corps. Les contours d'origine sont encore visibles sur les jambes, aux épaules et à l'arrière de la tête de l'homme dont la forme est quelque peu étrange.

Prenant une encre plus foncée, l'artiste a ensuite redessiné une grande partie de la figure, modifiant ainsi la taille de la tête, la position des pieds pour donner plus de stabilité, mais surtout il ajouta de la musculature, notamment au niveau du dos et des fesses. Un lavis brun met en valeur les ombres de cette partie, comme sur le *recto* du dessin de Vienne. Une deuxième zone de hachures approfondit les passages foncés, mettant ainsi en valeur les rehauts de la tête, des bras, du torse, ainsi que les zones claires de la partie supérieure du corps. Grâce à ces modifications, la figure entière a pris une qualité sculpturale exceptionnelle. C'est le cas aussi des traits eux-mêmes, décrits par Berenson comme étant « curieusement proche de ses coups de ciseau » sans doute en pensant aux sculptures inachevées de Michel-Ange (comparer avec la *fig. 16*)<sup>29</sup> ; et du visage de l'homme qui préfigure le « masque » caractéristique de plusieurs sculptures plus tardives. Adoptant des traits rapides et énergétiques pour les contours ainsi que des hachures plus puissantes – mais avec la même encre foncée – Michel-Ange a ajouté deux figures derrière l'homme (celle de gauche est peut-être une femme),

sans rapport avec la composition de Masaccio. Leur technique, les traits frappants des personnages comme certains détails, dont les pieds de l'homme principal, rappellent des figures de dessins, tels la feuille double-face de Harlem (*fig. 15*), souvent datée autour de 1500, ou un dessin beaucoup plus tardif conservé à Oxford (*fig. 14*)<sup>30</sup> ou encore d'autres (voir l'essai de Furio Rinaldi). Si le nu copié d'après Masaccio fut nécessairement exécuté à Florence, et certainement (à l'instar de la feuille viennoise) au cours des mois passés dans cette ville entre la fin de 1495 et l'été de 1496, il est possible d'affirmer que les deux autres figures ont été ajoutées légèrement plus tard. On a toutefois proposé que la technique à l'encre de deux couleurs était « un exemple précoce des tentatives par l'artiste d'étendre la variété tonale des dessins à la plume<sup>31</sup> ». Quelles que soient leurs dates respectives, les figures du dessin nouvellement découvert forment un trio d'une grande densité et d'une tension palpable, alors qu'aucune suggestion de récit n'est présente, ou sans doute, n'a été prévue. Ensemble, ils renvoient le dessin au-delà de la décennie de son exécution certaine. La feuille incarne à la fois l'intérêt simultané pour le passé et pour l'avenir de l'art de Michel-Ange à cet instant de son évolution. Le lien entre Masaccio et lui, ainsi que la nature prophétique des réflexions par ce dernier sur l'art du premier, est déjà suggérée par l'épithaphe du poète Annibale Caro de Masaccio, qui fut enterré à Santa Maria del Carmine :

*J'ai peint, et ma peinture a égalé la nature ;  
Je l'ai modelée, lui ai donné vie, mouvement  
[et sentiment].  
Que Buonarroti enseigne à tous les autres,  
Qu'il apprenne de moi seul*<sup>32</sup>.

Si Michel-Ange a pu rendre le nu de Masaccio moins fragile, plus puissant, il n'a pas enlevé l'aspect vulnérable de cet homme, frissonnant à cause du froid et tremblant à la perspective immédiate de sa conversion. En effet, à la toute fin de sa vie, Michel-Ange se souvint de la pose de l'homme quand il exécutait certaines de ses œuvres les plus personnelles et chargées d'émotion. Il s'agit d'une série de dessins à la pierre noire représentant la Crucifixion en rapport avec une œuvre destinée à la poète Vittoria Colonna<sup>33</sup>, représentant la Vierge et saint Jean l'Évangéliste – de véritables « icônes de la détresse », « blottis, comme s'ils luttèrent pour se protéger de la dissolution<sup>34</sup> » – debout de part et d'autre de la Croix. Le lien avec « l'homme frissonnant » de Masaccio est certain pour quatre des dessins de ce groupe, dont deux sont conservés dans les collections royales anglaises à Windsor Castle<sup>35</sup>, l'un au British Museum (*fig. 9*)<sup>36</sup> et enfin un fragment montrant le saint Jean est conservé au Louvre.<sup>37</sup> Des variantes de cette composition ont été peintes (par Marcello Venusti ou attribués

à ce peintre) ou gravées (*fig. 10*)<sup>38</sup>. Comme Paul Joannides a noté, ces œuvres confirment que « Michel-Ange était conscient de l'équivalence émotionnelle de l'extrême froid et d'un choc énorme [...] Penser à Masaccio et à ses propres interprétations de l'œuvre de cet artiste inspirait un Michel-Ange vieillissant. Au seuil de sa propre fin, Michel-Ange repensait à ses rencontres de jeunesse avec le plus grand de ses prédécesseurs florentins et réveillait ainsi ses propres réponses précoces<sup>39</sup> ». Ce « primitivisme » est un trait caractéristique des œuvres tardives de Michel-Ange<sup>40</sup>. Il est tentant de penser que Michel-Ange a conservé ce dessin jusqu'à la fin de sa vie. On peut aussi s'imaginer que Vasari, qui connaissait bien Michel-Ange à la fin de sa vie, a vu le dessin et l'a eu à l'esprit en écrivant le passage cité précédemment à propos des copies faites d'après l'homme tremblant de Masaccio. Au moins à une occasion, Vasari discuta avec Michel-Ange d'un de ces dessins de jeunesse, une discussion qui a incité Michel-Ange à dire « avec modestie qu'il en savait plus long enfant qu'alors dans son grand âge<sup>41</sup> ».

Après la mort de l'artiste, on perd la trace du dessin jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, date à laquelle il réapparaît dans la collection turinoise prestigieuse du *Commendatore* Modesto Genevosio (auparavant appelée par erreur Gelozzi ou Gelosi), qui comprenait des tableaux ainsi que des antiquités<sup>42</sup>. La feuille porte sa marque en bas à droite et elle est collée en plein sur un montage que l'on reconnaît aujourd'hui comme appartenant à cette collection. Le montage comporte une zone d'encadrement vert, le reste étant peint d'une couleur verte plus délicate (*fig. 11*). Peu d'autres dessins provenant de la collection Genevosio semblent avoir gardé leur montage ; certains conservent encore la zone verte qui entoure directement la feuille, par exemple une *Mise au tombeau* de Giulio Romano au British Museum, ou une feuille double-face d'études de figure de Taddeo Zuccaro et de Bartolomeo Passarotti, vendue récemment avec une provenance de la collection de Robert Landolt (*fig. 12*).<sup>43</sup> Selon deux inscriptions à la sanguine sur le montage, Genevosio attribuait la feuille sous discussion au peintre bolonais de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, Pietro Faccini (1575/1576-1602), dont un nombre important d'études de figure à la sanguine et à la pierre noire sont connues<sup>44</sup>, mais le style singulier du bolonais montre peu de caractéristiques en commun avec la manière redoutable de Michel-Ange. Une partie de la collection de tableaux et de dessins de Genevosio fut vendue en 1794, un an avant sa mort, à Giovanni Antonio Turinetti, dont la famille les revendit en 1803 à la suite de son décès. Genevosio semble avoir cédé quelques feuilles à Turinetti avant la vente, mais il n'a pas été possible de déterminer si le « Faccini » de Genevosio en faisait partie<sup>45</sup>.

En 1907, le dessin réapparut à l'occasion d'une vente aux enchères – pour la première et dernière fois avant aujourd'hui – à l'hôtel Drouot à Paris, où il fut proposé comme l'œuvre d'un artiste de l'école de Michel-Ange. La vente était anonyme et de qualité moyenne : parmi les trésors inclus, citons une tête de vieillard du dessinateur français du XVII<sup>e</sup> siècle, Lagneau, et un portrait par Jean-Auguste-Dominique Ingres, aujourd'hui attribué à un maître de son entourage<sup>46</sup>. La feuille présentée ici fut sans doute acquise à cette vente ou peu après par un collectionneur débutant qui se trouvait lui aussi au commencement d'une carrière, qui dans son cas allait être celle d'un des plus grands pianistes du XX<sup>e</sup> siècle. Alfred Cortot (*fig. 13*)<sup>47</sup> rassembla une collection bibliothèque musicale importante, vendue à l'hôtel Drouot les 3 et 4 juin 1992<sup>48</sup>. La collection comprenait aussi quelques œuvres d'art, dont le portrait par Auguste Renoir de Richard Wagner daté 1882, offert par Cortot à l'état français en 1947, et conservé aujourd'hui au musée d'Orsay<sup>49</sup> ; ou l'un des rares portraits exécutés du vivant de Wolfgang Amadeus Mozart, par un peintre véronais, vendu chez Christie's à Paris, le 27 novembre 2019 (lot 217). Peu avant cette date, le 7 octobre de la même année, un deuxième ensemble de manuscrits, livres, dessins, tableaux et d'autres objets, dont la plupart étaient en rapport avec la musique, avait été proposé à la vente dans nos salles. On ne saura jamais quel caractère du dessin a pu attirer Cortot, mais il le garda soigneusement pendant une grande partie du XX<sup>e</sup> siècle, permettant enfin à cette feuille d'être redécouverte plus de cinq siècles après avoir été exécutée.

*Nous remercions Paul Joannides d'avoir soutenu l'attribution à Michel-Ange après avoir étudié le dessin de visu au printemps 2019, et d'avoir rédigé un rapport détaillé sur l'œuvre dont nous nous sommes largement servis pour la préparation de ce texte. Nous remercions aussi Furio Rinaldi, ancien spécialiste au département des dessins anciens de Christie's New York, et aujourd'hui conservateur des dessins et des estampes au Fine Arts Museums of San Francisco, qui fut le premier à proposer une attribution à Michel-Ange pour cette feuille, et qui a accepté de rédiger l'essai qui suit.*

Furio Rinaldi

LOOKING  
AT MASACCIO  
A REDISCOVERED  
DRAWING BY  
THE YOUNG  
MICHELANGELO

The encounter with Masaccio's frescoes at Santa Maria del Carmine in Florence represents a pivotal moment in Michelangelo's early life and a turning point in the definition of his style. As recorded by Giorgio Vasari in both the 1550 and the 1568 edition of the biography of Michelangelo in his *Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, the young artist, still in his teens, spent months drawing figures from the frescoes of Giotto and Masaccio in Santa Croce and Santa Maria del Carmine respectively, with sessions lasting 'three to four hours', as further recorded in the contemporary account of Giovanni Battista Gelli.<sup>50</sup> According to Benvenuto Cellini, it was at the Brancacci Chapel that the sculptor Pietro Torrigiani broke Michelangelo's nose, an infamous altercation that scarred the artist, physically and psychologically, for life.<sup>51</sup> Substantiating Vasari's, Gelli's and Cellini's narratives is a group of three large double-sided sheets in pen and ink depicting copies after frescoes of Giotto and Masaccio, two artists that the young Michelangelo specially admired for their simplicity, dignity, eloquence and sculptural quality. The group includes the partial copy after the *Ascension of Saint John the Evangelist* from Giotto's Peruzzi Chapel at Santa Croce (fig. 3), and more interpretative elaborations from Masaccio's frescoes at the Carmine: the *Tribute Money* in the Brancacci Chapel (fig. 4) and the lost 'Sagra' (fig. 5), once over the entrance door leading into the convent attached to the church. Exceptional to have survived both the test of time and the artist's infamous and self-inflicted destruction of his own drawings, this coherent group of copies of almost identical size (roughly 31 x 20 cm) is considered the earliest in Michelangelo's drawn *œuvre*, and is generally dated between around 1492 and the artist's departure for Rome in 1496, hence when he was seventeen to twenty years old.

notes p. 36



Fig. 14. Michelangelo, *Three men disputing (detail)*, circa 1500. Pen and brown ink, 37.7 x 25 cm. Ashmolean Museum, Oxford, WA1846.72.



Belonging to this core group of early drawings is the exceptional new sheet presented here, which provides new evidence for Michelangelo's artistic beginnings and early visual sources. Executed on a large sheet of roughly the same size as the rest of the group, the drawing depicts three standing figures, the central one conveyed in two shades of a yellowish and a darker grey-brown ink, a trademark of Michelangelo's earliest drawings.<sup>52</sup> On a general level, the arrangement of the three figures on the page and their different levels of finish compare closely with the copy after Giotto in the Louvre (*fig. 3*) and, especially, the *Sagra* in the Albertina (*fig. 5*) and a smaller (but probably fragmentary) double-sided sheet in the Teylers Museum (*fig. 15*),<sup>53</sup> sometimes also associated with Masaccio's destroyed fresco. In all these drawings, Michelangelo fully developed the central figure in the foreground with two layers of ink and dense crosshatching, while executing the lateral ones more spontaneously, and in less detail, using only the second layer of darker ink. By creating compact groupings of recessing and protruding figures, the young draftsman was developing an innovative drawing manner which resembles low-relief sculpting, almost a straightforward translation of Donatello's *stiacciato* relief technique. Michelangelo made full use of the vertical size of the large sheet and centred the composition around a copy of the shivering naked man, likely drawn before the others. This memorable figure stands out at far right in Masaccio's scene of the *Baptism of the Neophytes*, painted in the upper right corner of the chapel's end wall (*figs. 1 and 6*). Probably following a direct suggestion from

Fig. 15. Michelangelo, *Three men, one kneeling*, circa 1495-1500. Pen and two shades of brown ink, 26.9 × 19.4 cm. Teylers Museum, Haarlem, inv. A 022.

Michelangelo, as we shall see, the same poignant figure was notably highlighted by Vasari in his life of Masaccio in a passage dedicated to the Brancacci frescoes: 'In the scene showing Saint Peter performing baptisms, a very fine nude figure, shown shivering among those being baptized, numb with cold, is executed with the most beautiful relief and sweetest style. This is a figure which both older and modern artisans have always held in the greatest reverence and admiration, and as a result, this chapel has been visited by countless masters and those who were practising their drawing from those times to our own'.<sup>54</sup>

Through Michelangelo's powerful rendering in pen and ink, Masaccio's nude emerges from the sheet with astounding sculptural presence. The body is conveyed through a network of short, often curved hatched marks, following a technique he adopted in the male torso drawn on the *verso* of the Munich sheet with a copy of the *Tribute Money* (*fig. 4*). First drawn in a yellowish hue of brown ink, this figure—the first nude in Michelangelo's surviving drawn *œuvre*—was then reworked with a darker shade of brown ink and shifted to the right, as can be seen most clearly through the outline of the 'third' foot at the bottom. Similar horizontal shifts of figures are seen in the *recto* of the Albertina drawing. In order to disguise this repositioning, Michelangelo added a strip of darker brown wash along the figure's back and buttocks, thus making the man's upper body bulkier and more muscled than in Masaccio's fresco. While similarly noticeable differences (like the odd proportions of the legs, the shorter abdomen) could be distortions caused by Michelangelo's point of view of the highly placed fresco (about 2.6 meters from the ground), others clearly reflect the artist's more deliberate alterations and licenses applied to the model. For instance, when he reworked the drawing with darker ink, the artist shrank the large, helmet-like hairdo of the figure in the fresco. Now in a compromised state, the original shape of the head can be seen more clearly in a later red-chalk copy in Naples (*fig. 7*), which I would attribute to Michelangelo's Spanish associate Alonso Berruguete.<sup>55</sup> Michelangelo's ink rendering of the figure's features, hairline, hollow eyes and overall blurred appearance particularly anticipates the master's powerful results with the *non finito* achieved in sculpture, much later in his career, as in the marble head of the *Brutus*, begun circa 1545-1548 (*fig. 16*).<sup>56</sup>



Fig. 16. Michelangelo, with assistance of Tiberio Calcagni, *Bust of Brutus (detail)*, begun circa 1545-1548. Marble, height 74 cm. Museo Nazionale del Bargello, Florence, inv. Sculture 1897 no. 79.

Most importantly, in his drawing Michelangelo infused Masaccio's slender neophyte with greater naturalism and muscular tension, both by bringing up his hand, in order to have him clasp his right arm in a more natural way, and by bending his knees, the better to articulate the legs and convey his weight. An analogous process of vivification of Masaccio's simplified figures characterises the copy in red chalk of *Adam and Eve* in the Louvre, later in date (about 1503-1504), as it includes on the *verso* sketches for the *Battle of Cascina*.<sup>57</sup> Similarly, as noted by Carmen Bambach, in his copy after Giotto's frescoes at Santa Croce, Michelangelo emphasized the figures sculptural presence, rendering them more monumental than the original.

The penwork conveying the neophyte records a crucial technical shift from the somewhat overly disciplined, engraver-like crosshatching technique that Michelangelo learned in Ghirlandaio's shop (compare *fig. 17*),<sup>58</sup> translating ultimately into greater naturalism. Instead of applying the orderly, straight strokes of his earlier drawings, Michelangelo here employed more flexible curved lines of different length and direction, leading the way to the remarkably 'elastic' texture of crosshatching seen in his pen studies for the nudes of the *Battle of Cascina* (circa 1503-1504), up until the powerful pen study of a torso for the sculpture of the *Risen Christ* of Santa Maria Sopra Minerva (circa 1513-1520).<sup>59</sup> The *recto* of a large sheet in Chantilly (*fig. 18*), with studies



inspired at the same time by the antique and possibly by Masaccio, offers both a glimpse of the technical development already evident in the neophyte's rich and three-dimensional finish.<sup>60</sup> It further offers a valid chronological reference for the newly discovered drawing, as it was probably executed upon Michelangelo's return from Rome.

The central copy after Masaccio is flanked by two figures unrelated to the fresco or to one another, unlike the figures in the studies in Paris, Munich and Vienna, which offer generally faithful depictions of their prototypes. They are drawn differently, more freely, with broad ink lines and a looser network of hatching. The heavily draped figure at left, feminine in appearance, is caught looking down and stands out for its sheer Michelangelesque character. Possibly inspired by one of the standing cloaked men in Masaccio's lost *Sagra*, the figure strongly recalls the nearly grotesque facial characterisation of the three men in the Albertina and, even more strongly, the slender soldiers in a later sheet at Oxford of circa 1500 (*figs. 14 and 19*), similarly made with a series of elongated vertical lines<sup>61</sup>. Later, in the early 1520s, the same facial type reappears as the head of the Virgin in a red chalk study in the Louvre.<sup>62</sup>

The artist used the lower body of the neophyte as a starting point to convey the figure at right, possibly also sprung from the artist's own imagination. It depicts a standing man with a loincloth in a tunic, turned to his right with his arms behind his back. Built up by a rather energetic series of long, parallel and crosshatched lines, it exhibits many features in common with the

Fig. 17. Domenico Ghirlandaio, *Two standing women, one seen from the back*, late 1480s. Pen brown ink, 26 × 16.9 cm. Gabinetto Disegni e Stampe, Uffizi, Florence, inv. 294 E.

Fig. 18. Michelangelo, *Studies of three nude figures, a draped figure and a drapery*, 1500-1505 (?). Pen and two shades of brown ink, 26.1 × 38.6 cm. Musée Condé, Chantilly, inv. 35.



draped man at right on the Teyler sheet, as well as the so-called *Onlookers* on its *verso*, where the ground is similarly suggested by some parallel lines. A very good comparison for the figure's sketchy level of finish and sculptural attitude is provided by the imposing couple of draped figures in the Oxford drawing, possibly inspired by the reliefs of Jacopo della Quercia seen by Michelangelo on his trip to Bologna in 1494.<sup>63</sup> Significantly, the figure's facial features virtually include a catalogue of Michelangelo's uniquely characteristic abbreviations found in many of his drawings throughout his career: the sharp, triangular nose, typically reinforced with some ink at the bottom, the protruding upper lip (*fig. 21*)<sup>64</sup>, and the sketchy rendering of the feet.<sup>65</sup> Looking at the man as a whole, his pose, tunic and bulging shoulder seem to anticipate the marble *Saint Matthew* in the Galleria dell'Accademia, commissioned in 1503 and left unfinished in 1506 (*fig. 23*).<sup>66</sup>

The newly discovered drawing reveals itself a crucial record of the young Michelangelo's rapid evolution as a draughtsman. While the use of short and curved hatch marks on the shivering man anticipates the smooth ink textures of drawings executed towards 1500 and those made in preparation of the *Battle of Cascina*, the fluid pen style of the lateral figures asserts the artist's technical confidence. Their originality is a testament to his creative awareness and growing imagination. In this respect, the newly discovered drawing provides further evidence of Masaccio's enduring influence on Michelangelo and his persistence in his figural and technical vocabulary. Significantly, he adopted Masaccio's modelling of the draperies, using contrasting and complementary colours in the *cangiamenti* of the frescoes on the Sistine ceiling.<sup>67</sup> Furthermore, about twenty years later than this drawing, the pose of the shivering neophyte with his arms crossed appeared in the figure placed at top right on the artist's design for the projected tomb of the Medici at the Louvre.<sup>68</sup> It resurfaced much later in his work, as a tragic archetype, in the hooded and bearded

Fig. 19. Detail of fig. 14.

Fig. 20. Detail of the drawing presented here.



man standing in the lower right foreground of the *Crucifixion of Saint Peter*, a fresco in the Pauline Chapel made between 1545 and 1550,<sup>69</sup> and, as astutely recognized by Paul Joannides, in the Saint John and the Virgin standing with their arms clasping their chests in the later *Crucifixion* drawings of the 1560s (*figs. 9 and 10*). At a time when the aging artist looked back to early Christian imagery and embraced a return to a 'primitive' aesthetic, it is not surprising to witness the frequent appearance of Masaccio's figure in these late works.<sup>70</sup>

Far from being the juvenile exercise of a young artist, the rediscovered drawing raises questions about Michelangelo's interest in Masaccio, its deeply rooted cultural reasons and greater impact on the course of art history. Domenico Ghirlandaio, Michelangelo's first master, certainly played a role in sparking the young man's initial interest in Giotto and Masaccio, given the older master's predilection for their massive volumes, method of composition and direct storytelling, which he directly channelled in his own frescoes. It was only later, however, between 1492 and 1494, when Michelangelo frequented the garden of San Marco, Lorenzo de' Medici's sophisticated and informal academy in Florence, that Michelangelo approached the founders of Tuscan art in a more critical way. At San Marco, he became acquainted with the work of Lorenzo's tutor, the humanist Cristoforo Landino, who in his commentary on Dante's *Divine Comedy* from 1481 wrote a memorable eulogy of Masaccio, praising him as an 'excellent imitator of nature, good composer, pure and without decoration'<sup>71</sup>. These words must have been echoing in Michelangelo's mind in 1494, when he was in Bologna reciting verses from Dante for Gianfrancesco Aldovrandi, as later recalled in the biography of Michelangelo by Ascanio Condivi.<sup>72</sup> Within the milieu of the San Marco garden, Lorenzo de' Medici was himself a champion of the past glories of Tuscan art, having famously commissioned in 1490 the funerary monuments of both Fra Filippo Lippi in Spoleto and Giotto in Florence.

Fig. 21. Michelangelo, *Two studies of a seated nude woman, one with a child (detail)*, circa 1505-1506. Pen and brown ink, 37.5 × 19.7 cm. Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, Paris, inv. 689 verso.

Fig. 22. Detail of the drawing presented here.

Nevertheless, Michelangelo's appreciation of these great masters is neither solely an erudite revival nor a patriotic celebration of the past. From his earliest artistic creations, the artist seemed less interested in the current trends of Florentine contemporary art, and showed a tendency to look back to specific masters who exemplified his own artistic and ethical values. The work of Giotto, Donatello, Masaccio and, to some extent, Jacopo della Quercia embodied the simplicity, eloquence and rigour he was looking for as a sculptor and a painter. This aesthetic preference seems to go against the prevalent direction of Florentine art during the late Quattrocento, especially when compared to the precious sophistication expressed in the art of Ghirlandaio, Sandro Botticelli and Bertoldo di Giovanni.<sup>73</sup> As argued by Carlo Sisi and Roberto Bartalini, by copying Masaccio's work, Michelangelo both marked his personal artistic trajectories and his critical attitude towards the art of his time. Furthermore, with his copies after the recent masters, Michelangelo introduced a practice virtually unknown in the Italian workshops of the Quattrocento, traditionally inclined to adopt examples derived either from



Classical antiquity or models from real life.<sup>74</sup> In the nearly contemporary 'MANUSCRIPT A' of 1490-1492, which contains the first formulations of his artistic precepts, Leonardo da Vinci encouraged a young pupil 'to accustom his hand by portraying drawings from the hands of able masters [*'boni maestri'*], and having developed this habit with the judgment of his master, he ought then to portray things in good relief'<sup>75</sup>—meaning to render three-dimensional objects from life. As attested by the many copies of Leonardo's drawings produced by his pupils and followers in Milan, he was probably recommending that his pupils copy the work of their own teachers, rather than of a master from the past. Despite the lack of evidence of drawings produced during his time with Ghirlandaio, we can suppose that Michelangelo might have gone through this practice as well, like many artists of his generation. His

precocious and astounding talent allowed him, however, to overcome this purely didactic phase very quickly, and he was soon able to correct the drawings of his own master, Ghirlandaio, as later recalled by Vasari in a touching passage of the *Vite* (see p. 17). Conveying a technical virtuosity and brilliance far superior to the exercises of a young pupil, the sheets he drew after Masaccio and Giotto are mature works in their own right and constitute almost a manifesto of the young Michelangelo's artistic ideals.

While Vasari placed Michelangelo at the pinnacle of a long list of artists inspired and trained by working after Masaccio's frescoes at the Carmine, from Fra Angelico to Perino del Vaga (see p. 13), his copies are nevertheless the earliest surviving examples of their kind.<sup>76</sup> As a group, the drawings demonstrate an artistic awareness and sense for the past that is unprecedented for an artist of the High Renaissance. By looking backwards and choosing his own artistic predecessors, Michelangelo was the first to break with a linear workshop tradition.<sup>77</sup> Overlooked by modern scholars, this crucial aspect of Michelangelo's intellectual output was fully embraced later by Vasari: in the second edition of his biography, he notably diminished Ghirlandaio's influence on Michelangelo's artistic upbringing, while greatly emphasising the inspirational role played by older masters, primarily Giotto and Masaccio, to the point of using an invocation to Giotto as the opening line of Michelangelo's life: 'illuminated by the widely renowned Giotto' (*'col lume del famosissimo Giotto'*).<sup>78</sup> In a way, according to Vasari's recollection, Michelangelo was comparable to Minerva, who sprang fully armed from the head of Jupiter.

It is widely acknowledged that Michelangelo's judgment directly informed some of Vasari's writing, organisation and periodisation of the *Vite*.<sup>79</sup> Michelangelo's influence on Vasari is attested both in the biographies of Giotto, Masaccio and Fra Filippo Lippi, where his opinion of their work is quoted sometimes explicitly, and by the prominent positions afforded to the biographies of some of the artist's favourites, like Jacopo della Quercia and Luca Signorelli. In the light of the newly discovered drawing, Vasari's emphasis on the shivering man in the Brancacci Chapel, quoted above, appears now as even stronger testimony to this direct influence. For Vasari, Michelangelo represented both the pinnacle of artistic progression and the touchstone against which all previous expression must be compared. Since Michelangelo had identified Giotto and Masaccio as his ancestors, Vasari elevated the three of them as cardinal points in the structure of the *Vite*, placing their biographies as marks of essential shifts in the artistic evolution of Italian painting: the end of the 'Greek manner' with Giotto, the rise of the 'second age' with Masaccio, and the peak of the 'modern manner' with Michelangelo. It is indeed quite remarkable how this vision of the development of Italian art—which remains valid today—finds its first illustration in Michelangelo's early drawings.



## Notes

- Contract dated 27 August 1498, published in Gaetano Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Florence 1875, p. 613: 'la più bella opera di marmo che sia hogue in Roma'. For an account of Michelangelo's life during up until 1500, see Hugo Chapman, *Michelangelo. Drawings: Closer to the Master*, exhib. cat., Haarlem, Teylers Museum, and London, British Museum, 2005-2006, pp. 42-69; Michael Hirst, *Michelangelo, I, The Achievement of Fame, 1475-1534*, New Haven and London 2011, pp. 1-41; and Carmen C. Bambach, *Michelangelo. Divine Draftsman and Designer*, exhib. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2017-2018, pp. 31-63.
- Stefania Massari, *Giulio Bonasone*, exhib. cat., Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia Nazionale, 1983, I, no.85, II, ill.
- Not including architectural drawings and the schematic sketches of marble blocks Michelangelo used to send to his quarrymasters, the following six drawings seem to be the last known by him in private hands (in order of the drawings' date): the present sheet; a double-sided sheet with studies related to the *Battle of Cascina*, sold at Christie's, London, 5 July 2011, lot 63 (Achim Gnann, *Michelangelo. The Drawings of a Genius*, exhib. cat., Vienna, Albertina, 2010-2011, no.20, ill.); a double-sided sheet with studies related to the sculpture of Christ at Santa Maria sopra Minerva, sold at Christie's, London, 4 July 2000, lot 83 (Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, I, Novara 1975, no.94, ill.; Gnann, *op. cit.*, no.55, ill.; Bambach, *op. cit.*, p. 102, nos. 74, 75, ill.); a double-sided sided study sheet with anatomical studies in black chalk sold at Christie's, New York, 24 January 2006, lot 18 (Tolnay, *op. cit.*, III, Novara 1978, no.382, ill.); a sheet with studies of legs and a foot, sold at Sotheby's, London, 9 July 2003, lot 9; and a large chalk study of *Christ and the Samaritan woman*, sold at Sotheby's, New York, 28 January 1998, lot 102 (Michael Hirst and Noël Annesley, "Christ and the Woman of Samaria" by Michelangelo, *The Burlington Magazine*, CXIII, no.943, October 1981, pp. 608-614, figs. 1). In addition, a drawing of the *Stoning of Saint Stephen* is in the Stichting Jean Van Caloen, Loppem, Belgium (Paul Joannides, "On Michelangelo's "Stoning of St. Stephen", *Master Drawings*, XXXIX, no.1, spring 2001, pp. 3-11); and a version in red chalk of the composition known as the '*Madonna del Silenzio*' in the collection of the Dukes of Portland (Tolnay, *op. cit.*, III, no.388, ill.).
- Chapman, *op. cit.*, pp. 26-28.
- Kimball Art Museum, Fort Worth, inv. ap 2009.01 (Bambach, *op. cit.*, pp. 32-33, no.2, ill.).
- Tolnay, *op. cit.*, I, no.3, ill.; Paul Joannides, *Musée du Louvre, Musée d'Orsay, Département des Arts Graphiques. Inventaire général des dessins italiens*, VI, *Michel-Ange, élèves et copistes*, Paris 2003, no.1, ill.; Gnann, *op. cit.*, no.1, ill.; Bambach, *op. cit.*, pp. 46-47, no.18, ill.
- Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florence 1568, I, p. 299: 'che nessuno maestro di questa età si accostasse tanto a moderni quanto costui'. The translation by Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella is quoted after Giorgio Vasari, *The Lives of the Artists*, Oxford 2008, p. 108. La traduction française d'André Chastel est citée d'après Giorgio Vasari, *Le Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, III, Paris 1983, p. 191.
- Vasari, *op. cit.*, 1568, II, p. 720: 'Disegno molti mesi nel Carmine alle pitture di Masaccio; dove con tanto giudicio quelle opera ritraeva, che ne stupivano gli artefici, e gli altri huomini, di maniera che gli cresceva l'invidia insieme col nome'. For the translation, see Vasari, *op. cit.*, 2008, p. 421. Pour la traduction française, voir Vasari, *op. cit.*, IX, Paris 1985, p. 191. For the Brancacci chapel, see Paul Joannides, *Masaccio and Masolino. A Complete Catalogue*, London 1993, pp. 106-112, 174-179, pls. 77-108, no.12, pls. 264-327; and Diane Kohl Ahl, 'Masaccio in the Brancacci Chapel', in *eadem*, ed., *The Cambridge Companion to Masaccio*, Cambridge 2002, pp. 138-157.
- Bernard Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, London 1952, p. 51.
- Giorgio Vasari, *op. cit.*, 1568, II, p. 720: 'mosso da invidia di vederlo piu honorato di lui, e piu valente nell'arte, con tanta fierazza gli percosse d'un pugno al naso, che rotto, e stacciatolo di mala sorte lo segno per sempre'. For the translation, see Vasari, *op. cit.*, 2008, p. 421. Pour la traduction française, voir Vasari, *op. cit.*, IX, Paris 1985, p. 191.
- Benvenuto Cellini, *La vita*, Guido Davico Bonino, ed., Turin 1973 (*Nuova Universale Einaudi*, 149), p. 17: 'Questo Buonaarroti [sic] e io andavamo a m'parare da fanciulletti innella chiesa del Carmine, dalla cappella di Masaccio: e perché il Buonaarroti aveva per usanza di ucellare tutti quelli che disegnavano, un giorno in fra gli altri dandomi noia il detto, mi venne assai più stizza che 'l solito, e stretto la mana gli detti sì grande il pugno in sul naso, che io mi sentì' fiaccare stotto il pugno quell'osso e tenerume del naso, come se fusse stato un cialdone: e così segnato da me ne resterà insin che vive —'. For the translation by John Addington Symonds, see *The Life of Benvenuto Cellini, written by himself*, London 1949, p. 19. La traduction française de Maurice Beaufreton est citée d'après *Vie de Benvenuto Cellini, écrite par lui-même*, Paris 2002, pp. 54-55.
- Musée du Louvre, inv. 3897 (Tolnay, *op. cit.*, I, no.68, ill.; Joannides, *op. cit.*, 2003, no.3, ill.; Bambach, *op. cit.*, p. 48, no.23, ill.). For the *Battle of Cascina*, see Chapman, *op. cit.*, pp. 77-95; and Bambach, *op. cit.*, pp. 73-81. Another copy in red chalk from around 1540 and after Giotto, can be found on the verso of a drawing in Teylers Museum, Haarlem, inv. A 025 (Tolnay, *op. cit.*, I, no.89 verso, ill.; Carel van Tuyl van Serooskerken, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teylers Museum*, Haarlem, Ghent and Doornspijk 2000, no.60, ill.).
- Friedrich Portsheim, 'Beiträge zu den Werken Michelangelo's', *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XII, 1889, pp. 141-142; followed some fifteen years later in Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, London 1903, I, pp. 168-170.
- Tolnay, *op. cit.*, I, no.4, ill.; Gnann, *op. cit.*, no.2, ill.; Bambach, *op. cit.*, pp. 46, 48, nos. 19, 20, ill.
- Tolnay, *op. cit.*, I, nos. 5, 6, ill.; Gnann, *op. cit.*, no.3, ill.; Bambach, *op. cit.*, pp. 46, 48-50, nos. 21, 22, ill.
- Hirst, *op. cit.*, 2011, p. 20.
- For this fresco, known as the *Sagra*, see Joannides, *op. cit.*, 1993, pp. 170, 172, no.L3.
- Michael Hirst, *Michelangelo and His Drawings*, New Haven 1989, p. 59.
- Vasari, *op. cit.*, 1568, I, p. 299: 'Nell' historia dove San Pietro Battezza si stima grandemente un'ignudo, che triema tra gl'altri battezzati, assiderando di freddo, condotto con bellissimo rilieuo, e dolce maniera, il quale dagli artefici e vecchi, e moderni è stato sempre tenuto in riverenza, et ammirazione, per il che da infiniti disegnatori, e maestri, continuamente fino al di d'oggi è stata frequentata questa cappella'. For the translation, see Vasari, *op. cit.*, 2008, pp. 107-108. Pour la traduction française, voir Vasari, *op. cit.*, III, 1983, p. 182.
- Nicola Spinosa in Rossanna Muzii Cavallo, *I grandi disegni italiani nella Collezione del Museo di Capodimonte a Napoli*, Milan 1987, fig. 17, as anonymous, seventeenth century; R. Ward, *Baccio Bandinelli, 1493-1560. Drawings from British Collections*, exhib. cat., Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1988, p. 23, under no.5, fig. 1, as by Baccio Bandinelli.; Anna Forlani Tempesti, 'Disegni di scultore o di pittore? Baccio Bandinelli e Rosso Fiorentino', in Cordelia Hattori, ed., *Dessin de sculptures*, II, Paris 2009, p. 44, as by Bandinelli. See also p. 27.
- Vasari, *op. cit.*, 1568, I, p. 299: 'tutti i piu celebrati scultori, e pittori, che sono stati da lui in qua, esercitandosi, e studiando in questa cappella, sono divenuti eccellenti, e chiari, cioè, fra Giovanni da Fiesole,' etc. For the translation, see Vasari, *op. cit.*, 2008, p. 108. Pour la traduction française, voir Vasari, *op. cit.*, III, 1983, p. 182.
- Vasari, *op. cit.*, 1568, I, p. 300: 'sono andati a imparar sempre a questa cappella, e apprendere i precetti, e le regole del far bene, da le figure di Masaccio'. For the translation, see Vasari, *op. cit.*, 2008, p. 108. Pour la traduction, voir Vasari, *op. cit.*, III, 1983, p. 182.
- Tolnay, *op. cit.*, I, no.6, ill.; Chapman, *op. cit.*, p. 56, 58, no.5, ill.
- Musée du Louvre, Paris, inv. 705 (Tolnay, *op. cit.*, I, no.72, ill.; Joannides, *op. cit.*, 2003, no.18, ill.; Gnann, *op. cit.*, no.4, ill.).
- Berenson, *op. cit.*, 1903, p. 169; second edition, Chicago 1938, I, p. 186.

26. Hirst, *op. cit.*, 1989, p. 60 (said in connection with the Vienna drawing).
27. Berenson, *op. cit.*, 1903, I, p. 170; *idem*, *op. cit.*, I, p. 187.
28. Berenson, *op. cit.*, 1903, I, p. 169; *idem*, *op. cit.*, 1938, I, p. 186.
29. Berenson, *op. cit.*, 1903, I, p. 170; *idem*, *op. cit.*, 1938, I, p. 186.
30. Ashmolean Museum, Oxford, inv. WA1846.72 (Tolnay, *op. cit.*, I, no.8, ill.; Paul Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge and elsewhere 2007, no.33, ill.).
31. Chapman, *op. cit.*, p. 56.
32. Vasari, *op. cit.*, 1568, I, p. 300: 'Pinsi, e la mia pittura al ver fu pari;/ L'attegiai, l'avvivi, le diedi il moto,/ Le diedi affetto; Insegni il Buonaroto/ A tutti gli altri; e da me solo impari'. For the translation, see Vasari, *op. cit.*, 2008, pp. 109. Pour la traduction française, voir Vasari, *op. cit.*, III, 1983, p. 183.
33. Sylvia Ferino Pagden, *Vittoria Colonna. Dichterin und Muse Michelangelos*, exhib. cat., Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 1997, pp. 444-451.
34. Paul Joannides, 'A New Drawing by Michelangelo', unpublished report, 2019.
35. Royal Collection, Windsor Castle, inv. RCIN 912761, RCIN 912775 (Tolnay, *op. cit.*, I, nos. 416, 418, ill.; Paul Joannides, *Michelangelo and His Influence. Drawings from Windsor Castle*, exhib. cat., Washington, National Gallery of Art, and elsewhere, 1996-1998, nos. 23, 24, ill.).
36. Tolnay, *op. cit.*, III, no.417, ill.; Chapman, *op. cit.*, pp. 282-283, no.106, ill.
37. Musée du Louvre, Paris, inv. inv. 698 (Tolnay, *op. cit.*, III, no.413, ill.; Joannides, *op. cit.*, 2003, no.40, ill.; Bambach, *op. cit.*, p. 222, no.198, ill.).
38. Alessia Alberti, *D'après Michelangelo*, exhib. cat., Milan, Castello Sforzesco, 2015-2016, pp. 262, 266, nos. 69, ill. For several painted versions, see *ibidem*, pp. 245-259, nos. 62, 63, ill., fig. 4.
39. Joannides, *op. cit.*, 2019.
40. P. Joannides, "Primitivism" in the Late Drawings of Michelangelo: The Master's Construction of an Old-Age Style', in Craig Hugh Smyth, ed., *Michelangelo Drawings*, C.H. Smyth, ed., Washington 1992 (*Studies in the History of Art*, 33), pp.245-261.
41. Vasari, *op. cit.*, 1568, II, p. 716: 'dicendo per modestia chesapeva di questa arte piu quando egl'era fanciullo, che allhora, che era vecchio'. For the English translation, see Vasari, *op. cit.*, 2008, p. 418. Pour la traduction française, voir Vasari, *op. cit.*, IX, 1985, p. 189.
42. For Genevoso, see the online edition of Frits Lugt's *Les Marques de collection de dessins et d'estampes* (at [www.marquesdecollections.fr](http://www.marquesdecollections.fr)), in particular information added in December 2011; and Arabella Cifani and Franco Monetti, 'Il commendatore Genevoso, collezionista di disegni, dipinti antichi e antichità greco-romane a Torino nel Settecento', *Saggi e memorie di storia dell'arte*, XXVI (2002), pp. 155-209.
43. British Museum, London, inv. 1966.0611.1 (John A. Gere and Philip Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Artists working in Rome, c. 1550 to c. 1640*, London 1983, I, no.364, II, pl. 354). The drawing by Zuccaro and Passarotti was sold at Christie's, London, 8 December 2020, lot 38 (Marco Simone Bolzoni in *Zwiegespräch mit Zeichnungen. Werke des 15. bis 18. Jahrhunderts aus der Sammlung Robert Landolt*, exhib. cat., Zurich, Graphische Sammlung ETH, 2013-2014, no.5, ill.).
44. For examples in red chalk, see for instance drawings at the Nationalmuseum, Stockholm, inv. nm 778/1863, nm 779/1863, nm 768/1863 (Per Bjurström, Catherine Loisel, and Elizabeth Pliod, *Italian Drawings. Florence, Siena, Modena, Bologna*, Stockholm 2002, nos. 1492, 1493, ill.)
45. Among the drawing sold to Turinetti were five given to Michelangelo (Cifani and Franco, *op. cit.*, p. 204) and one to Faccini (*ibidem*, p. 206), but they are not fully described, and no list exists of the drawings previously sold.
46. Sotheby's, New York, 27 January 2010, lot 21 (Hans Naef, *Die Bildniszeichnungen von J.-A.-D. Ingres*, I, Bern 1977, pp. 212-213, fig. 3, as formerly attributed to Ingres).
47. Christie's, Paris, 7 October 2019, lot 47.
48. François Anselmini and Rémi Jacobs, *Alfred Cortot*, Paris 2018, pp. 269-274.
49. Musée d'Orsay, Paris, inv. RF 1947 11.
- Furio Rinaldi  
**LOOKING AT MASACCIO  
A REDISCOVERED DRAWING BY  
THE YOUNG MICHELANGELO**
50. For the passage in the 1568 edition of the *Vite*, see note 8. For a modern edition of the two versions of the text, see also Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle edizioni del 1550 e 1568*, Rosanna Bettarini and Paola Barocchi, eds., Florence 1962, 5 vols. According to Giovanni Battista Gelli (1498-1563), whose account was written probably in the 1540's, Michelangelo used to draw at Santa Croce 'tre o quattro ore per volta' (Girolamo Mancini, 'Vite d'artisti di Giovanni Battista Gelli', *Archivio Storico Italiano*, series V, XVIII, 1896, p. 41).
51. See note 11.
52. As first identified by Johannes Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, London, 1953, p. 2, under no. 1; see more recently Giovanni Verri, Satoko Tanimoto and Catherine Higgitt, 'Inks and washes', in Janet Ambers, Catherine Higgitt and David Saunders, eds., *Italian Renaissance Drawings. Technical Examination and Analysis*, London 2010, pp. 63, fig. 6.8, 142.
53. For the dating of this sheet, see Carel Van Tuyl van Serooskeren, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem, Ghent and Doornspijk 2000, no. 45 (dated to circa 1496-1503); Achim Gnann, *Michelangelo. The Drawings of a Genius*, exhib. cat., Vienna, Albertina, 2010-2011, no. 6 (dated to circa 1493-1496); Carmen C. Bambach, 'La "virtù" dei disegni del giovane Michelangelo', in Cristina Acidini Luchinat, ed., *Michelangelo, 1564-2014*, exhib. cat., Rome, Musei Capitolini, Rome 2014, p. 28, fig. 12; and Carmen C. Bambach, *Michelangelo. Divine Draftsman and Designer*, exhib. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2017-2018, p. 49 (dated to circa 1494-1496).
54. See note 19.
55. Reproduced in colour for the first time in this catalogue, this drawing can be attributed to the young Alonso Berruguete, who was known for producing similar red chalk copies after works by Quattrocento masters, for instance a double-sided copy after Donatello in the Gabinetto Disegni e Stampe, Uffizi, Florence, inv. 9124 s (Andrea De Marchi in Francesco Caglioti, ed., *Donatello. The Renaissance*, exhib. cat., Florence, Palazzo Strozzi and Museo Nazionale del Bargello, 2022, no. 13.3, ill.).
56. Bambach, *op. cit.*, 2017-2018, pp. 186-189, no. 165, ill.
57. See note 12.
58. Roberta Bartolo in Annamaria Petrioli Tofani, ed., *Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico*, exhib. cat., Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1992, no. 2.23, ill.; Chris Fischer, 'Girlandaio and the Origins of Cross-hatching', in Elizabeth Cropper, ed., *Florentine Drawing in the Time of Lorenzo the Magnificent. Papers from a Colloquium held at the Villa Spelman, Florence, 1992*, Bologna 1994 (Villa Spelman Colloquia, IV, p. 246, fig. 1); Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, New Haven and London 2000, p. 135, no. 86, fig. 142.
59. Private collection, formerly in the sale Christie's, London, 4 July 2000, lot 83 (Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, I, Novara 1975, no. 94, ill.; Gnann, *op. cit.*, no. 55, ill.; Bambach, *op. cit.*, p. 102, nos. 74, 75, ill.).
60. Tolnay, *op. cit.*, I, no. 24, ill.; Caroline Lanfranc de Panthou in *Dessins italiens du Musée Condé à Chantilly*, I, *Autour du Pérugin, Filippo Lippi et Michel-Ange*, Chantilly and Paris, 1995, no. 38, ill.; Carmen C. Bambach, in Michael W. Cole, ed., *Donatello, Michelangelo, Cellini. Sculptors' Drawings from Renaissance Italy*, exhib. cat., Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2014-2015, pp. 156-157 (dated to 1500-1505).
61. Tolnay, *op. cit.*, I, no. 9, ill.; Paul Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge and elsewhere 2007, no. 33, ill. (where dated to 1526 or later).
62. Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, Paris, inv. 692 verso (Tolnay, *op. cit.*, II, Novara 1976, no.246 verso, ill.; Paul Joannides, *Musée du Louvre, Musée d'Orsay. Département des Arts Graphiques. Inventaire général des dessins italiens*, VI, *Michel-Ange, élèves et copistes*, Paris 2003, no. 32, ill.).
63. Oxford, Ashmolean Museum inv. WA1876.73 verso (Tolnay, *op. cit.*, I, no. 8 verso, ill.; Joannides, *op. cit.*, 2007, no. 24, ill.). On Michelangelo and Jacopo della Quercia, see Carlo Sisi, *Michelangelo e i maestri del Quattrocento*, exhib. cat., Florence, Casa Buonarroti, 1985, no. 5, ill.
64. Tolnay, *op. cit.*, I, no. 23 verso; Joannides, *op. cit.*, 2003, no. 12, ill. In addition to the drawings in Munich and Haarlem reproduced in this catalogue as figs. 4 and 15, one can mention a sheet in Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, inv. I 185 (PK) (Tolnay, *op. cit.*, I, no. 33, ill.; Gnann, *op. cit.*, no. 14, ill.).
65. In addition to the drawing in Haarlem reproduced in this catalogue as fig. 15, one can mention sheets in the Musée du Louvre, Paris, inv. 718 (Tolnay, *op. cit.*, I, no. 47 verso; Joannides, *op. cit.*, 2003, no. 9, ill.); and the Department of Prints and Drawings, British Museum, London, inv. 1887.0502.117 (Tolnay, *op. cit.*, I, no. 48 recto and verso; Hugo Chapman, *Michelangelo. Drawings: Closer to the Master*, exhib. cat., Haarlem, Teylers Museum, and London, British Museum, 2005-2006, pp. 88-91, no. 13 recto and verso, ill.).
66. Bambach, *op. cit.*, 2017-2018, p. 65, fig. 23.
67. Federico Zeri, *Masaccio: Trinità*, Milan 1999, p. 29.
68. Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, Paris, inv. 837 (Tolnay, *op. cit.*, II, 1976, no. 194, ill.; Joannides, *op. cit.*, 2003, no. 26, ill.). This was first argued first by Paul Joannides in Cristina Acidini Luchinat, ed., *The Medici, Michelangelo and Late Renaissance Florence*, exhib. cat., Florence, Palazzo Strozzi, Art Institute of Chicago, and Detroit Institute of Arts, 2002-2003, no. 183, ill. On this drawing, see also Bambach, *op. cit.*, 2017-2018, pp. 124-125, no. 99, ill. (as workshop of Michelangelo, perhaps Stefano di Tommaso Lunetti).
69. It is worth noting that this powerful figure was engraved on its own by Jacob Bos in one of the few prints after the frescoes in the Pauline chapel (Alessia Alberti, *D'après Michelangelo*, exhib. cat., Milan, Castello Sforzesco, 2015-2016, II, no. 222, ill.).
70. For these drawings, see notes 35, 36 and 37. On Michelangelo's 'primitivism', see Paul Joannides, "Primitivism" in the Late Drawings of Michelangelo: The Master's Construction of an Old-Aged Style', in Craig Hugh Smyth, ed., *Michelangelo Drawings*, Washington 1992 (*Studies in the History of Art*, 33), pp. 245-261.
71. Cristoforo Landino, *Commento di Cristoforo Landino fiorentino sopra la commedia di Dante Alighieri, poeta fiorentino*, Florence, 1481, 'Proemio': 'Fu Masaccio ottimo imitatore di natura, di gran rilievo universale, buono compositore et puro senza ornato'. See also James Beck, *Masaccio. The Documents*, Florence and New York 1978, p. 29.
72. Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo raccolta per Ascanio Condivi*, Rome 1553, fol. 9 verso.
73. Sisi, *op. cit.*, pp. 13-14; Roberto Bartolini, [review of Sisi, *op. cit.*], *Prospettiva*, no. 42, July 1985, pp. 74-75.
74. The subject is tangentially addressed by Antonio Natali, 'L'esercizio sulle fonti: modelli antichi e moderni', in Petrioli Tofani, *op. cit.*, pp. 22-40.
75. *The Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Institut de France. Manuscript A*, John Venerella, ed., Milan 1999, p. 246: 'Il pittore debbe prima suefare la mano col ritrarre disegni di mano di boni maestri, e fatto detta suefazione col giudizio del suo precettore, debbe di poi suefarsi col ritrarre cose di rilievo bone'. The English translation by Carmen C. Bambach is quoted after *eadem*, *Leonardo da Vinci, Master Draftsman*, exhib. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 155.
76. To my knowledge, only one (damaged) drawing can be dated in the Quattrocento: a copy after Masaccio's Saint Peter baptizing (with studies of legs, a man in profile and feet after the antique on the verso) in the Gabinetto Disegni e Stampe, Uffizi, Florence, inv. 6 s (Antonio Natali in Petrioli Tofani, *op. cit.*, no. 1.8, ill., as by Filippo Lippi; George R. Goldner, 'A Drawing by Masaccio. A Study for the Brancacci Chapel', *Apollo*, CXL, new series, no. 393, November 1994, pp. 22-23, as by Masaccio; in the online catalogue of the Uffizi, accessible at [eu.uffizi.it](http://eu.uffizi.it), as by an anonymous Florentine draughtsman).
77. Bartolini, *op. cit.*, pp. 74-75; Paola Barocchi, *Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, exhib. cat., Florence, Casa Buonarroti, 1992, p. 65.
78. Giorgio Vasari, *op. cit.*, 1568, II, p. 715. For the translation, see Vasari, *op. cit.*, 2008, p. 414.
79. See Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Turin 1964, p. 13; Bartolini, *op. cit.*, pp. 76-77; Deborah Parker, 'The function of Michelangelo in Vasari's "Lives"', *I Tatti*, XXI, no. 1, spring 2018, pp. 137-157.



## Conditions de vente Acheter chez Christie’s

### Conditions de vente Acheter chez Christie’s

#### CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogage énoncent les conditions auxquelles nous proposons à la vente les **lots** indiqués dans ce catalogue. En vous enregistrant pour participer aux enchères et/ou en enchérissant lors d’une vente, vous acceptez les présentes Conditions de vente, aussi devez-vous les lire attentivement au préalable. Vous trouverez à la fin un glossaire expliquant la signification des mots et expressions apparaissant en caractères gras.

À moins d’agir en qualité de propriétaire du **lot** (symbole A), Christie’s agit comme mandataire pour le vendeur.

#### A. AVANT LA VENTE

##### 1. Description des lots

(a) Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée «Avis importants et explication des pratiques de catalogage», qui fait partie intégrante des présentes Conditions. Vous trouverez par ailleurs une explication des symboles utilisés dans la rubrique intitulée «Symboles employés dans le présent catalogue».

(b) La description de tout **lot** figurant au catalogue, tout **rapport de condition** et toute autre déclaration faite par nous (que ce soit verbalement ou par écrit) à propos d’un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**, de l’artiste qui en est l’auteur, de sa période, de ses matériaux, de ses dimensions approximatives ou de sa **provenance**, sont des opinions que nous formulons et ne doivent pas être considérés comme des constats. Nous ne réalisons pas de recherches approfondies du type de celles menées par des historiens professionnels ou des universitaires. Les dimensions et les poids sont donnés à titre purement indicatif.

##### 2. Notre responsabilité liée à la description des lots

Nous ne donnons aucune **garantie** en ce qui concerne la nature d’un **lot** si ce n’est notre **garantie d’authenticité** contenue au paragraphe E2 et dans les conditions prévues par le paragraphe I ci-dessous.

##### 3. État des lots

(a) L’**état des lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l’âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l’usure. Leur nature fait qu’ils seront rarement en parfait **état**. Les **lots** sont vendus « en l’**état** », c’est-à-dire tels quels, dans l’**état** dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur **état** de la part de Christie’s ou du vendeur.

(b) Toute **référence à l’état** d’un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l’**état**, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l’écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d’un examen physique. Des rapports de condition peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l’**état** d’un **lot**. Les rapports de condition sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement sur demande et à titre indicatif. Ils contiennent notre opinion mais il se peut qu’ils ne mentionnent pas tous les défauts, vices intrinsèques, restaurations, altérations ou adaptations car les membres de notre personnel ne sont pas des restaurateurs ou des conservateurs professionnels. Ces rapports ne sauraient remplacer l’examen d’un **lot** en personne ou la consultation de professionnels. Il vous appartient de vous assurer que vous avez demandé, reçu et pris en compte tout **rapport de condition**.

##### 4. Exposition des lots avant la vente

(a) Si vous prévoyez d’enchérir sur un **lot**, il convient que vous l’inspectiez au préalable en personne ou par l’intermédiaire d’un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l’**état**. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.

(b) L’exposition précédant la vente est ouverte à tous et n’est soumise à aucun droit d’entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l’exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous. Dans l’hypothèse où les locaux de Christie’s France seraient fermés au public, l’exposition préalable des lots sera réalisée par voie dématérialisée depuis le site christies.com.

##### 5. Estimations

Les **estimations** sont fondées sur l’**état**, la rareté, la qualité et la **provenance** des **lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d’autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d’un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais de vente** ni aucune taxe ou frais applicables.

##### 6. Retrait

Christie’s peut librement retirer un **lot** à tout moment avant la vente ou pendant la vente aux enchères. Cette décision de retrait n’engage en aucun cas notre responsabilité à votre égard.

##### 7. Bijoux

(a) Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraudes) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l’industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres précieuses et/ou rendre nécessaire une attention particulière au fil du temps.

(b) Tous les types de pierres précieuses peuvent avoir été traités pour en améliorer la qualité. Vous pouvez solliciter l’élaboration d’un rapport de gemmologie pour tout **lot**, dès lors que la demande nous est adressée au moins trois semaines avant la date de la vente, et que vous vous acquittez des frais y afférents.

(c) Nous ne faisons pas établir de rapport gemmologique pour chaque pierre précieuse mise à prix dans nos ventes aux enchères. Lorsque nous faisons établir de tels rapports auprès de laboratoires de gemmologie internationalement reconnus, lesdits rapports sont décrits dans le catalogue. Les rapports des laboratoires de gemmologie américains décrivent toute amélioration ou tout traitement de la pierre précieuse. Ceux des laboratoires européens décrivent toute amélioration ou tout traitement uniquement si nous le leur

demandons, mais confirment l’absence d’améliorations ou de traitements. En raison des différences d’approches et de technologies, les laboratoires peuvent ne pas être d’accord sur le traitement ou non d’une pierre précieuse particulière, sur l’ampleur du traitement ou sur son caractère permanent. Les laboratoires de gemmologie signalent uniquement les améliorations ou les traitements dont ils ont connaissance à la date du rapport.

(d) En ce qui concerne les ventes de bijoux, les **estimations** reposent sur les informations du rapport gemmologique ou, à défaut d’un tel rapport, partent du principe que les pierres précieuses peuvent avoir été traitées ou améliorées.

##### 8. Montres et horloges

(a) Presque tous les articles d’horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d’origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d’une montre est **authentique**. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d’origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.

(b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d’autres réparations peuvent s’avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu’une montre est en bon **état** de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.

(c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l’expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(h).

#### B. INSCRIPTION A LA VENTE

##### 1. Nouveaux enchérisseurs

(a) Si c’est la première fois que vous participez à une vente aux enchères de Christie’s ou si vous êtes un enchérisseur déjà enregistré chez nous n’ayant rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années, vous devez vous enregistrer au moins 48 heures avant une vente aux enchères pour nous laisser suffisamment de temps afin de procéder au traitement et à l’approbation de votre enregistrement. Nous sommes libres de refuser votre enregistrement en tant qu’enchérisseur. Il vous sera demandé ce qui suit :

*(i) pour les personnes physiques* : pièce d’identité avec photo (permis de conduire, carte nationale d’identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d’identité, un justificatif de domicile (par exemple, une facture d’eau ou d’électricité récente ou un relevé bancaire) ;

*(ii) pour les sociétés* : votre certificat d’immatriculation (extrait Kbis) ou tout document équivalent indiquant votre nom et votre siège social ainsi que tout document pertinent mentionnant les administrateurs et les bénéficiaires effectifs ;

*(iii) Fiducie* : acte constitutif de la fiducie; tout autre document attestant de sa constitution; ou l’extrait d’un registre public + les coordonnées de l’agent/ représentant (comme décrits plus bas) ;

*(iv) Société de personnes ou association non dotée de la personnalité morale* : Les statuts de la société ou de l’association; ou une déclaration d’impôts ; ou une copie d’un extrait du registre pertinent ; ou copie des comptes déposés à l’autorité de régulation ainsi que les coordonnées de l’agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

*(v) Fondation, musée, et autres organismes sans but lucratif non constitués comme des trusts à but non lucratif* : une preuve écrite de la formation de l’entité ainsi que les coordonnées de l’agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

*(vi) Indivision* : un document officiel désignant le représentant de l’indivision, comme un pouvoir ou des lettres d’administration, une pièce d’identité de l’exécuteur testamentaire, ainsi que tout document permettant, le cas échéant, d’identifier les propriétaires membres de l’indivision ;

*(vii) Les agents/représentants* : Une pièce d’identité valide (comme pour les personnes physiques) ainsi qu’une lettre ou un document signé autorisant la personne à agir OU tout autre preuve valide de l’autorité de la personne (les cartes de visite ne sont pas acceptées comme des preuves suffisantes d’identité).

(b) Nous sommes également susceptibles de vous demander une **référence** financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

##### 2. Client existant

Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d’identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n’avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

##### 3. Si vous ne nous fournissez pas les documents demandés

Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d’identification et d’enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le vendeur et vous.

##### 4. Enchère pour le compte d’un tiers

(a) Si vous enchérissez pour le compte d’un tiers, ce tiers devra au préalable avoir effectué les formalités d’enregistrement mentionnées ci-dessus, avant que vous ne puissiez enchérir pour son compte, et nous fournir un pouvoir signé vous autorisant à enchérir en son nom.

(b) Mandat occulte : Si vous enchérissez en tant qu’agent pour un mandant occulte (l’acheteur final) vous acceptez d’être tenu personnellement responsable de payer le prix d’achat et toutes autres sommes dues. En outre, vous garantissez que :

(i) Vous avez effectué les démarches et vérifications nécessaires auprès de l’acheteur final conformément aux lois anti-blanchiment et vous garderez pendant une durée de cinq ans les documents et informations relatifs à ces recherches (y compris les originaux) ;

(ii) Vous vous engagez, à rendre, à notre demande, ces documents (y compris les originaux) et informations disponibles pour une inspection immédiate par un auditeur tiers indépendant si nous en formulons la demande écrite. Nous ne dévoilerons pas ces documents et informations à un tiers sauf, (1) si ces documents sont déjà dans le domaine public, (2) si cela est requis par la loi, (3) si cela est en accord avec les lois relatives à la lutte contre le blanchiment d’argent ;

(iii) Les arrangements entre l’acheteur final et vous ne visent pas à faciliter l’évasion ou la fraude fiscale ;

(iv) A votre connaissance les fonds utilisés pour la vente ne représentent pas le fruit d’une activité criminelle ou qu’il n’y a pas d’enquête ouverte concernant votre mandant pour blanchiment d’argent, activités terroristes, ou toutes autres accusations concernant le blanchiment d’argent ;

Tout enchérisseur accepte d’être tenu personnellement responsable du paiement du prix d’adjudication et de toutes les autres sommes dues, à moins d’avoir convenu par écrit avec Christie’s avant le début de la vente aux enchères qu’il agit en qualité de mandataire pour le compte d’un tiers nommé et accepté par Christie’s. Dans ce cas Christie’s exigera le paiement uniquement auprès du tiers nommé.

##### 5. Participer à la vente en personne

Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d’obtenir un numéro d’enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur www.christies.com ou en personne. Si vous souhaitez davantage de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

##### 6. Services/Facilités d’enchères

Les services d’enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie’s, qui n’est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

(a) Enchères par téléphone
Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d’en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrions accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer le plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous acceptez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes Conditions de vente.

(b) Enchères par Internet sur Christie’s Live
Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter https://www.christies.com/buying-services/buying-guide/register-and-bid/ et cliquer sur l’icône « Bid Live » pour en savoir plus sur la façon de regarder et acheter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes Conditions de vente, les enchères par Internet sont régies par les conditions d’utilisation de Christie’s LIVE™ qui sont consultables sur https://www.christies.com/LiveBidding/OnlineTermsOfUse.aspx.

(c) Ordres d’achat
Vous trouverez un formulaire d’ordre d’achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie’s ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur www.christies.com. Nous devons recevoir votre formulaire d’ordre d’achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le commissaire-priseur prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d’achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d’achat sur un **lot** qui n’a pas de **prix de réserve** et qu’il n’y a pas d’enchère supérieure à la vôtre, nous enchérirons pour votre compte à environ 50 % de l’**estimation** basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas où deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donné à l’offre écrite reçue en premier.

#### C. PENDANT LA VENTE

##### 1. Admission dans la salle de vente

Nous sommes libres d’interdire l’entrée dans nos locaux à toute personne, de lui refuser l’autorisation de participer à une vente ou de rejeter toute enchère.

##### 2. Prix de réserve

Sauf indication contraire, tous les **lots** sont soumis à un **prix de réserve**. Nous signalons les **lots** qui sont proposés sans **prix de réserve** par le symbole « à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut être supérieur à l’**estimation** basse du **lot**.

**3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur**
Le commissaire-priseur assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :

(a) refuser une enchère ;

(b) lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l’ordre des lots ;

(c) retirer un **lot** ;

(d) diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;

(e) rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et

(f) en cas d’erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l’adjudicataire, annuler la vente du **lot**, ou reproposer et vendre à nouveau tout **lot**. Si un litige en rapport avec les enchères survient pendant ou après la vente, la décision du commissaire-priseur dans l’exercice de son pouvoir discrétionnaire est sans appel.

##### 4. Enchères

Le commissaire-priseur accepte les enchères :

(a) des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;

(b) des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie’s LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et

(c) des ordres d’achat laissés par un enchérisseur avant la vente.

##### 5. Enchères pour le compte du vendeur

Le commissaire-priseur peut, à son entière discrétion, enchérir pour le compte du vendeur à hauteur mais non à concurrence du montant du **prix de réserve**, en plaçant des enchères consécutives ou en plaçant des enchères en réponse à d’autres enchérisseurs. Le commissaire-priseur ne signalera pas comme étant des enchères placées pour le vendeur et ne placera aucune enchère pour le vendeur au niveau du **prix de réserve** ou au-delà de ce dernier. Si des **lots** sont proposés sans **prix de réserve**, le commissaire-priseur décidera en règle générale d’ouvrir les enchères à 50 % de l’**estimation** basse du **lot**. À défaut d’enchères à ce niveau, le commissaire-priseur peut décider d’annoncer des enchères descendantes à son entière discrétion jusqu’à ce qu’une offre soit faite, puis poursuivre à la hausse à partir de ce montant. Au cas où il n’y aurait pas d’enchères sur un **lot**, le commissaire-priseur peut déclarer ledit **lot** invendu.

##### 6. Paliers d’enchères

Les enchères commencent généralement en dessous de l’**estimation** basse et augmentent par palier (les paliers d’enchères). Le commissaire-priseur décidera à son entière discrétion du niveau auquel les enchères doivent commencer et du niveau des paliers d’enchères. Les paliers d’enchères habituels sont indiqués à titre indicatif sur le formulaire d’ordre d’achat et à la fin de ce catalogue.

##### 7. Conversion de devises

La retransmission vidéo de la vente aux enchères (ainsi que Christie’s LIVE) peut indiquer le montant des enchères dans des devises importantes, autres que l’euro. Toutes les conversions ainsi indiquées le sont pour votre information uniquement, et nous ne serons tenus par aucun des taux de change utilisés. Christie’s n’est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

##### 8. Adjudications

À moins que le commissaire-priseur décide d’user de son pouvoir discrétionnaire tel qu’énoncé au paragraphe C3 ci-dessus, lorsque le marteau du commissaire-priseur tombe, et que l’adjudication est prononcée, cela veut dire que nous avons accepté la dernière enchère. Cela signifie qu’un contrat de vente est conclu entre le vendeur et l’adjudicataire. Nous émettons une facture uniquement à l’enchérisseur inscrit qui a remporté l’adjudication. Si nous envoyons les factures par voie postale et/ou par courrier électronique après la vente, nous ne sommes aucunement tenus de vous faire savoir si vous avez remporté l’enchère. Si vous avez enchéri au moyen d’un ordre d’achat, vous devez nous contacter par téléphone ou en personne dès que possible après la vente pour connaître le sort de votre enchère et ainsi éviter d’avoir à payer des frais de stockage inutiles.

##### 9. Législation en vigueur dans la salle de vente

Vous convenez que, lors de votre participation à des enchères dans l’une de nos ventes, vous vous conformerez strictement à toutes les lois et réglementations locales en vigueur au moment de la vente applicables au site de vente concerné.

#### D. COMMISSION ACHETEUR ET TAXES

##### 1. Commission acheteur

En plus du prix d’adjudication (le prix marteau «) l’acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 26 % H.T. (soit 27.43 % T.T.C. pour les livres et 31,20 % T.T.C. pour les autres **lots**) sur les premiers € 700.000 ; 20 % H.T. (soit 21.10 % T.T.C. pour les livres et 24 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 700.001 et jusqu’à € 4.000.000 et 14,5% H.T. (soit 15,2975 % T.T.C. pour les livres et 17,4 % T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de € 4.000.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l’acquéreur s’élèvent à 25 % H.T. (soit 30 % T.T.C.).

Des frais additionnels et taxes spéciales peuvent être dus sur certains **lots** en sus des frais et taxes habituels. Les **lots** concernés sont identifiés par un symbole spécial figurant devant le numéro de l’objet dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite par le commissaire-priseur habilité pendant la vente.

Dans tous les cas, le droit de l’Union européenne et le droit français s’appliquent en priorité.

Si vous avez des questions concernant la TVA, vous pouvez contacter le département TVA de Christie’s au +44 (0) 20 7389 9060 (email: VAT\_London@christies.com, fax: +44 (0) 20 3219 6076). Christie’s vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

TAXE SUR LES VENTES EN CAS D’EXPORTATION AUX ETATS-UNIS

Pour les **lots** que Christie’s expédie aux Etats-Unis, une taxe d’Etat ou taxe d’utilisation peut être due sur le prix d’adjudication ainsi que des frais acheteurs et des frais d’expédition sur le **lot**, quelle que soit la nationalité ou la citoyenneté de l’acheteur.

Christie’s est actuellement tenue de percevoir une taxe sur les ventes pour les **lots** qu’elle expédie vers l’Etat de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l’Etat, du pays, du comté ou de la région où le **lot** sera expédié. Les adjudicataires qui réclament une exonération de la taxe sur les ventes sont tenus de fournir les documents appropriés à Christie’s avant la libération du **lot**.

Pour les envois vers les Etats pour lesquels Christie’s n’est pas tenue de percevoir une taxe sur les ventes, l’adjudicataire peut être tenu de verser une taxe d’utilisation aux autorités fiscales de cet Etat. Pour toute autre question, Christie’s vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

##### 2. Régime de TVA et condition de l’exportation

Les règles fiscales et douanières en vigueur en France seront appliquées par Christie’s lors de la vente des **lots**. A titre d’illustration et sans pouvoir être exhaustif les principes suivants sont rappelés.

## Conditions de vente Acheter chez Christie’s

Le plus souvent le régime de TVA sur la marge des biens d’occasion et des œuvres d’art est appliqué par Christie’s. En application des règles françaises et européennes, la TVA sur la marge ne peut pas figurer sur la facture émise par Christie’s et ne peut pas être récupérée par l’acheteur même lorsque ce dernier est un assujetti à la TVA.

Toutefois, en application de l’article 297 C du CGI, Christie’s peut opter pour le régime général de la TVA c’est-à-dire que la TVA sera appliquée sur leur prix de vente total sous réserve des exonérations accordées pour les livraisons intracommunautaires et les exportations. L’acquéreur qui aurait intérêt au régime général de TVA doit en informer Christie’s afin que l’option puisse être matérialisée sur la facture qui sera remise à l’acquéreur.

En cas d’exportation du bien acquis auprès de Christie’s, conformément aux règles fiscales et douanières applicables, la vente pourra bénéficier d’une exonération de TVA. L’administration fiscale considère que l’exportation du **lot** acquis doit intervenir dans les trois mois de la vente. L’acquéreur devra dans ce délai indiquer par écrit que le **lot** acquis est destiné à l’exportation et fournir une adresse de livraison en dehors de l’UE. Dans tous les cas l’acquéreur devra verser un montant égal à celui de la TVA qui serait à verser par Christie’s en cas de non exportation du **lot** dans les délais requis par l’administration fiscale et douanière française. En cas d’exportation conforme aux règles fiscales et douanières en vigueur en France et sous réserve que Christie’s soit en possession de la preuve d’exportation dans les délais requis, ce montant sera restitué à l’acquéreur.

Christie’s facturera des frais de dossier pour le traitement des livraisons intracommunautaires et des exportations.

Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie’s, vous pouvez contacter notre département Comptabilité au +33 (0)1 40 76 83 77. Il est recommandé aux acheteurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

- Taxe forfaitaire**

Si vous êtes fiscalement domicilié en France ou considéré comme étant fiscalement domicilié en France, vous serez alors assujetti, par rapport à tout **lot** vendu pour une valeur supérieure à €5.000, à une taxe sur les plus-values de 6.5% sur le prix d’adjudication du **lot**, sauf si vous nous indiquez par écrit que vous souhaitez être soumis au régime général d’imposition des plus-values, en particulier si vous pouvez nous fournir une preuve de propriété de plus de 22 ans avant la date de la vente.
- Droit de suite**

Conformément à la législation en vigueur, les auteurs d’œuvres originales graphiques et plastiques ont un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de l’œuvre après la première cession. Les **lots** concernés par ce droit de suite sont identifiés dans ce catalogue grâce au symbole, accolé au numéro du **lot**. Si le droit de suite est applicable à un **lot**, vous serez redevable de la somme correspondante, en sus du prix d’adjudication, et nous transmettrons ensuite cette somme à l’organisme concerné, au nom et pour le compte du vendeur. Le droit de suite est dû lorsque le prix d’adjudication d’un **lot** est de 750€ ou plus. En tout état de cause, le montant du droit de suite est plafonné à 12.500€.

Le montant dû au titre du droit de suite est déterminé par application d’un barème dégressif en fonction du prix d’adjudication : 

  - 4 % pour la première tranche du prix de vente inférieure ou égale à 50.000 euros ;
  - 3 % pour la tranche du prix comprise entre 50.000,01 euros et 200.000 euros ;
  - 1 % pour la tranche du prix comprise entre 200.000,01 euros et 350.000 euros ;
  - 0.5 % pour la tranche du prix comprise entre 350.000,01 euros et 500.000 euros ;
  - 0.25 % pour la tranche du prix excédant 500.000,01 euros.

#### E. GARANTIES

- Garanties données par le vendeur**

Pour chaque **lot**, le vendeur donne la **garantie** qu’il : 

  - est le propriétaire du **lot** ou l’un des copropriétaires du **lot** agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le vendeur n’est pas le propriétaire ou l’un des copropriétaires du **lot**, à la permission du propriétaire de vendre le **lot**, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et
  - a le droit de transférer la propriété du **lot** à l’acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d’autre.

Si l’une ou l’autre des **garanties** ci-dessus est inexacte, le vendeur n’aura pas à payer plus que le **prix d’achat** (tel que défini au paragraphe FI(a) ci-dessous) que vous nous aurez versé. Le vendeur ne sera pas responsable envers vous pour quelque raison que ce soit en cas de manques à gagner, de pertes d’activité, de pertes d’économies escomptées, de pertes d’opportunités ou d’intérêts, de coûts, de dommages, d’**autres dommages** ou de dépenses. Le vendeur ne donne aucune **garantie** eu égard au **lot** autres que celles énoncées ci-dessus et, pour autant que la loi le permette, toutes les **garanties** du vendeur à votre égard, et toutes les autres obligations imposées au vendeur susceptibles d’être ajoutées à cet accord en vertu de la loi, sont exclues.
- Notre garantie d’authenticité**

Nous garantissons, sous réserve des stipulations ci-dessous, l’authenticité des **lots** proposés dans nos ventes (notre « garantie d’authenticité »). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, vous nous apportez la preuve que votre **lot** n’est pas **authentique**, sous réserve des stipulations ci-dessous, nous vous rembourserons le **prix d’achat** que vous aurez payé. La notion d’authenticité est définie dans le glossaire à la fin des présentes Conditions de vente. Les conditions d’application de la **garantie d’authenticité** sont les suivantes :

  - la **garantie** est valable pour toute réclamation notifiée dans les 5 années suivant la date de la vente. A l’expiration de ce délai, nous ne serons plus responsables de l’authenticité des **lots**.
  - Elle est donnée uniquement pour les informations apparaissant en caractères **MAJUSCULES** à la première ligne de la **description du catalogue** (l’« Intitulé »). Elle ne s’applique pas à des informations autres que dans l’**Intitulé** même si ces dernières figurent en caractères **MAJUSCULES**.
  - La **garantie d’authenticité** ne s’applique pas à tout **intitulé** ou à toute partie d’**intitulé** qui est formulé «**Avec réserve**». «**avec réserve**» signifie

qu’une réserve est émise dans une **description du lot au catalogue** ou par l’emploi dans un **intitulé** de l’un des termes indiqués dans la rubrique **intitulés avec réserve** à la page « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ». Par exemple, l’emploi du terme « ATTRIBUÉ À… » dans un **intitulé** signifie que le **lot** est, selon l’opinion de Christie’s, probablement une œuvre de l’artiste mentionné, mais aucune **garantie** n’est donnée que le **lot** est bien l’œuvre de l’artiste mentionné. Veuillez lire la liste complète des **intitulés avec réserve** et la description complète des **lots** au catalogue avant d’enchérir.

(d) La **garantie d’authenticité** s’applique à l’**Intitulé** tel que modifié par des **Avis en salle de vente**.

(e) La **garantie d’authenticité** est formulée uniquement au bénéfice de l’acheteur initial indiqué sur la facture du **lot** émise au moment de la vente et uniquement si, à la date de la réclamation, l’acheteur initial a été propriétaire de manière continue du **lot** et que le **lot** ne fait l’objet d’aucune réclamation, d’aucun intérêt ni d’aucune restriction par un tiers. Le bénéfice de la **garantie d’authenticité** ne peut être transféré à personne d’autre.

(f) Afin de formuler une réclamation au titre de la garantie d’authenticité, vous devez :

(1) nous fournir une notification écrite de votre réclamation dans les 5 ans à compter de la date de la vente aux enchères. Nous pourrons exiger tous les détails et toutes les preuves pertinentes d’une telle réclamation ;

(2) si nous le souhaitons, il peut vous être demandé de fournir les opinions écrites de deux experts reconnus dans le domaine du **lot**, mutuellement convenus par Christie’s et vous au préalable, confirmant que le **lot** n’est pas **authentique**. En cas de doute, nous nous réservons le droit de demander des opinions supplémentaires à nos frais ; et

(3) retourner le **lot** à vos frais à la salle de vente où vous l’avez acheté dans l’**état** dans lequel il était au moment de la vente.

(g) Votre seul droit au titre de la présente **garantie d’authenticité** est d’annuler la vente et de percevoir un remboursement du **prix d’achat** que vous nous avez payé. En aucun cas nous ne serons tenus de vous reverser plus que le **prix d’achat** ni ne serons responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d’activité, de pertes d’opportunités ou de valeur, de pertes d’économies escomptées ou d’intérêts, de coûts, de dommages, d’**autres dommages** ou de dépenses.

(h) Art moderne et contemporain de l’Asie du Sud-Est et calligraphie et peinture chinoise. Dans ces catégories, la garantie d’authenticité ne s’applique pas car les expertises actuelles ne permettent pas de faire de déclaration définitive. Christie’s accepte cependant d’annuler une vente dans l’une de ces deux catégories d’art s’il est prouvé que le **lot** est un faux. Christie’s remboursera à l’acheteur initial le prix d’achat conformément aux conditions de la garantie d’authenticité Christie’s, à condition que l’acheteur initial nous apporte les documents nécessaires au soutien de sa réclamation de faux dans les 12 mois suivant la date de la vente. Une telle preuve doit être satisfaite conformément au paragraphe E2 (f) (2) ci-dessus et le **lot** doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (f) (3) ci-dessus. Les alinéas E2 (b), (c), (d), (e) et (g) s’appliquent également à une réclamation dans ces catégories.

#### F. PAIEMENT

##### 1. Comment payer

- Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devez donc immédiatement vous acquitter du **prix d’achat** global, qui comprend : 
  - le prix d’adjudication ; et
  - les frais à la charge de l’acheteur ; et
  - tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus; et
  - toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie’s au plus tard le septième jour calendaire qui suit le jour de la vente (« la **date d’échéance** »).

- Nous n’acceptons le paiement que de la part de l’enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l’acheteur sur une facture ou réémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d’une autorisation d’exportation.

(c) Vous devez payer les **lots** achetés chez Christie’s France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l’un des modes décrits ci-dessous :

(i) *Par virement bancaire :*

Sur le compte 58 05 3990 101 – Christie’s France SNC – Barclays Corporate France – 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : BARCFRPP – IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.

(ii) *Par carte de crédit :*

Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions. Les détails des conditions et des restrictions applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de notre service Post Sale, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (e) ci-dessous.

Paiement :

Si vous payez en utilisant une carte de crédit d’une région étrangère à la vente, le paiement peut entraîner des frais de transaction transfrontaliers selon le type de carte et de compte que vous détenez. Si vous pensez que cela peut vous concerner, merci de vérifier auprès de votre émetteur de carte de crédit avant d’effectuer le paiement. Nous nous réservons le droit de vous facturer tous les frais de transaction ou de traitement que nous supportons lors du traitement de votre paiement. Veuillez noter que pour les ventes permettant le paiement en ligne, le paiement par carte de crédit ne sera pas admis pour certaines transactions.

(iii) *En espèces :*

Nous n’acceptons pas les paiements aux Caisses, uniques ou multiples, en espèces ou en équivalents d’espèces de plus de €1.000 par acheteur et par vente si celui-ci est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de €7.500 pour les résidents fiscaux étrangers, par acheteur et par an.

(iv) *Par chèque de banque :*

Vous devez les adresser à l’ordre de Christie’s France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l’identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrons émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

(v) *Par chèque :*

Vous devez les adresser à l’ordre de Christie’s France SNC. Tout paiement doit être effectué en euros.

- Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie’s France SNC, Département des Caisses, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.

(e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter notre Service Post Sale au +33 (0)1 40 76 84 10.

##### 2. Transfert de propriété en votre faveur

Vous ne possédez pas le **lot** et sa propriété ne vous est pas transférée tant que nous n’avons pas reçu de votre part le paiement intégral du **prix d’achat** global du **lot**.

##### 3. Transfert des risques en votre faveur

Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survenance du premier des deux événements mentionnés ci-dessous:

(a) au moment où vous venez récupérer le **lot**

(b) à la fin du 14e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

##### 4. Recours pour défaut de paiement

Conformément aux dispositions de l’article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l’adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien pourra être remis en vente, à la demande du vendeur, sur réitération des enchères de l’adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l’adjudication, il donne à Christie’s France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l’effet, au choix de Christie’s France SNC, soit de poursuivre l’acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.

*En outre, Christie’s France SNC se réserve, à sa discrétion, de :*

(i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d’une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

• Taux de base bancaire de la Barclay’s majoré de six points
• Taux d’intérêt légal majoré de quatre points

(ii) entamer toute procédure judiciaire à l’encontre de l’acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts;

(iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l’adjudicataire défaillant ;

(iv) procéder à la compensation des sommes que Christie’s France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie’s » pourrait devoir à l’acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l’acheteur ;

(v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie’s France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou liée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie’s » au titre de toute transaction, avec le montant payé par l’acheteur que ce dernier l’y invite ou non ;

(vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l’acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l’acheteur avant d’accepter ses enchères ;

(vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l’acheteur ;

(viii) entamer toute procédure qu’elle jugera nécessaire ou adéquate ;

(ix) dans l’hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjugés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (réitération des enchères), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés à l’article 4a.

(x) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de donnée après en avoir informé le client concerné.

Si vous avez payé en totalité après la date d’échéance et que nous choisissons d’accepter ce paiement, nous pourrons vous facturer les coûts de stockage et de transport postérieurs à 30 jours après la date de la vente aux enchères conformément au paragraphe G2(a)(i) et (ii).

Si Christie’s effectue un règlement partiel au vendeur, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l’acquéreur reconnaît que Christie’s sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l’acheteur au titre de la somme ainsi payée.

##### 5. Droit de rétention

Si vous nous devez de l’argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie’s**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie’s** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituverons les biens que vous nous aurez confiés uniquement après avoir reçu le complet paiement des sommes dont vous êtes débiteur envers nous ou toute autre société du **Groupe Christie’s**. Toutefois, si nous le décidons, nous pouvons également vendre votre bien de toute manière autorisée par la loi que vous nous jugeons appropriée. Nous affecterons le produit de la vente au paiement de tout montant que vous nous devez et nous vous reverserons les produits en excès de ces sommes. Si le produit de la vente est insuffisant, vous devrez nous verser la différence entre le montant que nous avons perçu de la vente et celui que vous nous devez.

#### G. STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

##### 1. Enlèvement

Une fois effectué le paiement intégral et effectif, vous devez retirer votre **lot** dans les 30 jours calendaires à compter de la date de la vente aux enchères.

- Vous ne pouvez pas retirer le **lot** tant que vous n’avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.

(b) Si vous ne retirez pas votre **lot** promptement après la vente, nous pouvons choisir d’enlever le **lot** et le transporter et stocker chez une autre filiale de Christie’s ou dans un entrepôt.

(c) Si vous avez payé le **lot** en intégralité mais que vous ne le retirez pas dans les 90 jours calendaires après la vente nous pouvons le vendre, sauf accord écrit contraire, de toute manière autorisée par la loi. Si nous le vendons, nous vous reverserons le produit de la vente après prélèvement de nos frais de stockage et de tout montant que vous nous devez et que vous devez à toute société du Groupe Christie’s.

(d) Les renseignements sur le retrait des **lots** sont exposés sur une fiche d’informations que vous pouvez vous procurer auprès du personnel d’enregistrement des enchérisseurs ou auprès de notre Service Client au +33 (0)1 40 76 84 12

##### 2. Stockage

(a) Si vous ne retirez pas le **lot** dans les 30 jours à compter de la date de la vente aux enchères, nous pouvons, ou nos mandataires désignés peuvent :

(i) facturer vos frais de stockage tant que le **lot** se trouve toujours dans notre salle de vente ;

(ii) enlever le **lot** et le mettre dans un entrepôt et vous facturer tous les frais de transport et de stockage ;

(iii) vendre le **lot** selon la méthode commerciale que nous jugeons appropriée et de toute manière autorisée par la loi ;

(iv) appliquer les conditions de stockage ;

Aucune clause de ce paragraphe ne saurait limiter nos droits en vertu du paragraphe F4.

(b) les détails de l’enlèvement du **lot** vers un entrepôt ainsi que les frais et coûts y afférents sont exposés au dos du catalogue sur la page intitulée « Stockage et retrait ». Il se peut que vous soyez redevable de ces frais directement auprès de notre mandataire.

#### H. TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

##### 1. Transport et acheminement des lots

Nous inclurons un formulaire de stockage et d’expédition avec chaque facture qui vous sera envoyée. Vous devez prendre toutes les dispositions nécessaires en matière de transport et d’expédition. Toutefois, nous pouvons organiser l’emballage, le transport et l’expédition de votre bien si vous nous le demandez, moyennant le paiement des frais y afférents. Il est recommandé de nous demander un devis, en particulier pour les objets encombrants ou les objets de grande valeur qui nécessitent un emballage professionnel. Nous pouvons également suggérer d’autres manutentionnaires, transporteurs ou experts si vous nous en faites la demande.

Pour tout renseignement complémentaire après la vente, veuillez contacter le département Post Sale au : 

+33 (0)1 40 76 84 10

postsaleparis@christies.com

Nous ferons preuve de diligence raisonnable lors de la manutention, de l’emballage, du transport et de l’expédition d’un **lot**. Toutefois, si nous recommandons une autre société pour l’une de ces étapes, nous déclinons toute responsabilité concernant leurs actes, leurs omissions ou leurs négligences.

##### 2. Exportations et importations

Tout **lot** vendu aux enchères peut être soumis aux lois sur les exportations depuis les pays où il est vendu et aux restrictions d’importation d’autres pays. De nombreux pays exigent une déclaration d’exportation pour tout bien quittant leur territoire et/ou une déclaration d’importation au moment de l’entrée du bien dans le pays. Les lois locales peuvent vous empêcher d’importer ou de vendre un **lot** dans le pays dans lequel vous souhaitez l’importer. Nous ne serons pas obligés d’annuler la vente ni de vous rembourser le prix d’achat si le **lot** ne peut être exporté, importé ou est saisi pour quelque raison que ce soit par une autorité gouvernementale. Il relève de votre responsabilité de déterminer et satisfaire les exigences législatives ou réglementaires relatives à l’exportation ou l’importation de tout **lot** que vous achetez.

(a) Avant d’enchérir, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s’appliquant en matière d’importation et d’exportation d’un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d’en obtenir une, il vous faudra tout de même nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne pouvons vous en garantir l’obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le Département Transport Christie’s au +33 (0)1 40 76 86 17. Voir les informations figurant sur www.christies.com/shipping ou nous contacter à l’adresse shippingparis@christies.com.

(b) Vous êtes seul responsable du paiement de toute taxe, droits de douane, ou autres frais imposés par l’Etat, relatifs à l’exportation ou l’importation du **bien**. Si Christie’s exporte ou importe le **bien** en votre nom et pour votre compte, et si Christie’s s’acquitte de toute taxe, droits de douane ou autres frais imposés par l’Etat, vous acceptez de rembourser ce montant à Christie’s.

(c) **Lots** fabriqués à partir d’espèces protégées

Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu’en soit le pourcentage) des espèces en danger et d’autres espèces protégées de la faune et de la flore sont signalés par le symbole - dans le catalogue. Il s’agit notamment, mais sans s’y limiter, de matériaux à base d’ivoire, d’écailles de tortues, de peaux de crocodiles, d’autruche, de certaines espèces de coraux et de palissandre du Brésil. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s’appliquent avant d’enchérir sur tout **lot** contenant des matériaux provenant de la faune et de la flore si vous prévoyez d’importer le **lot** dans un autre pays. Nombreux sont les pays qui refusent l’importation de biens contenant ces matériaux, et d’autres exigent une autorisation auprès des organismes de réglementation compétents dans les pays d’exportation mais aussi d’importation. Dans certains cas, le **lot** ne peut être expédié qu’accompagné d’une confirmation scientifique indépendante de espèces et/ou de l’âge, que vous devez obtenir à vos frais. Si un **lot** contient de l’ivoire d’éléphant, ou tout autre matériau provenant de la faune susceptible d’être confondu avec de l’ivoire d’éléphant (par exemple l’ivoire de mammoth, l’ivoire de morse ou l’ivoire de calao à casque), veuillez vous reporter aux autres informations importantes

## Conditions de vente Acheter chez Christie’s

Lot de bijoux

du paragraphe (c) si vous avez l'intention d'importer ce **lot** aux États-Unis. Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de vous rembourser le **prix d'achat** si votre **lot** ne peut être exporté ou importé ou s'il est saisi pour une quelconque raison par une autorité gouvernementale. Il vous incombe de déterminer quelles sont les exigences des lois et réglementations applicables en matière d'exportation et d'importation de biens contenant ces matériaux protégés ou réglementés, et il vous incombe également de les respecter.

(d) Interdiction d'importation d'ivoire d'éléphant africain aux États-Unis Les États-Unis interdisent l'importation d'ivoire d'éléphant africain. Tout **lot** contenant de l'ivoire d'éléphant ou un autre matériau de la faune pouvant facilement être confondu avec de l'ivoire d'éléphant (par exemple l'ivoire de mammouth, l'ivoire de morse ou l'ivoire de calao à casque) ne peut être importé aux États-Unis qu'accompagné des résultats d'un test scientifique rigoureux accepté par Fish & Wildlife, confirmant que le matériau n'est pas de l'ivoire d'éléphant africain. Si de tels tests scientifiques rigoureux ont été réalisés sur un **lot** avant sa mise en vente, nous l'indiquerons clairement dans la description du **lot**. Dans tous les autres cas, nous ne pouvons pas confirmer si un **lot** contient ou non de l'ivoire d'éléphant africain et vous achetez ce **lot** à vos risques et périls et devez prendre en charge les frais des tests scientifiques ou autres rapports requis pour l'importation aux États-Unis. Si lesdits tests ne sont pas concluants ou confirment que le matériau est bien à base d'éléphant africain, nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat ni de vous rembourser le **prix d'achat**.

(e) **Lots** d'origine iranienne

Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l'achat et/ou à l'importation d'«œuvres d'artisanat traditionnel» d'origine iranienne (des œuvres dont l'auteur n'est pas un artiste reconnu et/ou qui ont une fonction, tels que des tapis, des bols, des aiguères, des tuelles ou carreaux de carrelage, des boîtes ornementales). Par exemple, les États-Unis interdisent l'importation de ce type d'objets et leur achat par des ressortissants américains (où qu'ils soient situés). D'autres pays ne permettent l'importation de ces biens que dans certaines circonstances. À l'attention des acheteurs, Christie's indique sous le titre des **lots** s'ils proviennent d'Iran (Perse). Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions ou des embargos commerciaux qui s'appliquent à vous.

(f) Or

L'or de moins de 18 ct n'est pas considéré comme étant de l'« or » dans tous les pays et peut être refusé à l'importation dans ces pays sous la qualification d'« or ».

(g) Bijoux anciens

En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessiteront une autorisation d'exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L'obtention de cette licence d'exportation de bijoux peut prendre jusqu'à 8 semaines.

(h) Montres

(i) De nombreuses montres proposées à la vente dans ce catalogue sont photographiées avec des bracelets fabriqués à base de matériaux issus d'espèces animales en danger ou protégées telles que l'alligator ou le crocodile. Ces **lots** sont signalés par le symbole   dans le catalogue. Ces bracelets faits d'espèces en danger sont présentés uniquement à des fins d'exposition et ne sont pas en vente. Christie's retirera et conservera les bracelets avant l'expédition des montres. Sur certains sites de vente, Christie's peut, à son entière discrétion, mettre gratuitement ces bracelets à la disposition des acheteurs des **lots** s'ils sont retirés en personne sur le site de vente dans le délai de 1 an à compter de la date de la vente. Veuillez vérifier auprès du département ce qu'il en est pour chaque **lot** particulier.

(ii) L'importation de montres de luxe comme les Rolex aux États-Unis est soumise à de très fortes restrictions. Ces montres ne peuvent pas être expédiées aux États-Unis et peuvent seulement être importées en personne. En règle générale, un acheteur ne peut importer qu'une seule montre à la fois aux États-Unis. Dans ce catalogue, ces montres ont été signalées par un F. Cela ne vous dégagea pas de l'obligation de payer le **lot**. Pour de plus amples renseignements, veuillez contacter nos spécialistes chargés de la vente.

En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

### I. NOTRE RESPONSABILITE ENVERS VOUS

(a) Nous ne donnons aucune garantie quant aux déclarations faites ou aux informations données par Christie's, ses représentants ou ses employés à propos d'un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie** d'authenticité, et, sauf disposition législative d'ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues.

Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du vendeur et ne nous engagent pas envers vous.

(b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ;

(ii) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune **garantie**, ni n'assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un **lot** concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son **état**, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa **provenance**, son historique d'exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Sous réserve de toute disposition impérative contraire du droit local, toute **garantie** de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.

(c) En particulier, veuillez noter que nos services d'ordres d'achat et d'enchères par téléphone, Christie's LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d'erreurs (humaines ou autres), d'omissions ou de pannes de ces services.

(d) Nous n'avons aucune responsabilité envers qui que ce soit d'autre qu'un acheteur dans le cadre de l'achat d'un **lot**.

(e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du **prix d'achat** que vous avez

Lot de bijoux

versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manque à gagner ou de perte d'activité, de perte d'opportunités ou de valeur, de perte d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, de dommages ou de dépenses.

### J. AUTRES STIPULATIONS

#### 1. Annuler une vente

Outre les cas d'annulation prévus dans les présentes Conditions de vente, nous pouvons annuler la vente d'un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du vendeur envers quelqu'un d'autre ou qu'elle est susceptible de nuire à notre réputation.

#### 2. Enregistrements

Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront maintenues confidentielles. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité et à des fins commerciales et de marketing. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des enchères téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d'achat, ou utiliser Christie's LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n'êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

#### 3. Droits d'Auteur

Nous détenons les droits d'auteur sur l'ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucune **garantie** que vous obtiendrez des droits d'auteur ou d'autres droits de reproduction sur le **lot**.

#### 4. Autonomie des dispositions

Si une partie quelconque de ces Conditions de vente est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste des Conditions de vente restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

#### 5. Transfert de vos droits et obligations

Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces Conditions de vente et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les dispositions de ces Conditions de vente s'appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

#### 6. Traduction

Si nous vous fournissons une traduction de ces Conditions de vente, la version française fera foi en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

#### 7. Loi informatique et libreté

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'enchérir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et aux fins d'exercice de son activité, et notamment, sauf opposition des personnes concernées, à des fins opérations commerciales et de marketing.

Dès lors que la réglementation impose d'effectuer une déclaration ou de demander une autorisation pour la mise en vente ou le transport d'un objet, les autorités compétentes requièrent de Christie's la communication de vos coordonnées et de votre facture (en ce compris toutes données personnelles). Si vous êtes résident de Californie, vous pouvez consulter une copie de notre déclaration sur le California Consumer Privacy Act à https://www.christies.com/about-us/contact/ccpa

#### 8. Renonciation

Aucune omission ou aucun retard dans l'exercice de ses droits et recours par Christie's, prévus par les présentes Conditions de vente, n'emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n'empêche l'exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L'exercice ponctuel ou partiel d'un droit ou recours n'emporte pas d'interdiction ni de limitation d'aucune sorte d'exercer pleinement ce droit ou recours, ou tout autre droit ou recours.

#### 9. Loi et compétence juridictionnelle

**L'ensemble des droits et obligations découlant des présentes Conditions de vente seront régis par la loi française et seront soumis, en ce qui concerne leur interprétation et leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris. Avant que vous n'engagiez ou que nous n'engagions un recours devant les tribunaux (à l'exception des cas limités dans lesquels un litige, un différend ou une demande intervient en liaison avec une action en justice engagée par un tiers et où ce litige peut être associé à ce recours) et si nous en convenons, chacun de nous tentera de régler le litige par une médiation conduite dans le respect de la procédure relative à la médiation prévue par le Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris (39 avenue F.D. Roosevelt - 75008 Paris) avec un médiateur inscrit auprès du Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris et jugé acceptable par chacun de nous. Si le litige n'est pas résolu par une médiation, il sera exclusivement tranché par les tribunaux civils français. Nous aurons le droit d'engager un recours contre vous devant toute autre juridiction. En application des dispositions de l'article L321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par 5 ans à compter de l'adjudication.**

#### 10. Prémption

Dans certains cas, l'Etat français peut exercer un droit de prémption sur les œuvres d'art mises en vente publique, conformément aux dispositions des articles L123-1 et L123-2 du Code du Patrimoine. L'Etat se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'Etat formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à

Lot de bijoux

## Conditions de vente Acheter chez Christie’s

Le présent document est un document de travail et n'a pas vocation à constituer un contrat. Il est communiqué à titre d'information et ne constitue en aucun cas une offre de vente. Les conditions de vente sont définies dans le présent catalogue et les conditions générales de vente. Les conditions de vente sont applicables à toutes les ventes de Christie's, sauf mention contraire. Les conditions de vente sont applicables à toutes les ventes de Christie's, sauf mention contraire. Les conditions de vente sont applicables à toutes les ventes de Christie's, sauf mention contraire.

L'utilisation de ce terme repose sur une étude minutieuse et représente l'opinion des spécialistes. **Christie's** et le **vendeur** n'assument aucun risque, ni aucune responsabilité quant à l'authenticité de l'auteur d'un **lot** décrit par ce terme dans ce catalogue, et la **Garantie d'Authenticité** ne couvrira pas les **lots** décrits à l'aide de ce terme.

**PHOTOGRAPHIES, DESSINS, ESTAMPES, MINIATURES ET SCULPTURES**

Une œuvre décrite avec le(s) nom(s) ou la désignation reconnue d'un artiste, sans aucune qualification, est, selon **Christie's**, une œuvre de l'artiste.

- INTITULÉS AVEC RÉSERVE**
- « **Attribué à** » : selon l'avis de **Christie's**, vraisemblablement une œuvre de l'artiste en tout ou en partie.
- « **Studio de** » / « **Atelier de** » : selon l'avis de **Christie's**, une œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, éventuellement sous sa supervision.
- « **Cercle de** » : selon l'avis de **Christie's**, une œuvre de la période de l'artiste et montrant son influence.
- « **Suiveur de** » : selon l'avis de **Christie's**, une œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par son élève.
- « **Goût de** » : selon l'avis de **Christie's**, une œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais exécutée à une date ultérieure à sa vie.
- « **D'après** » : selon l'avis de **Christie's**, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'artiste.
- « **Signé** » / « **Daté** » / « **Inscrit** » : selon l'avis de **Christie's**, il s'agit d'une œuvre qui a été signée/datée par l'artiste ou sur laquelle il a inscrit son nom.
- « **Porte une signature** »/« **Porte une date** »/« **Porte une inscription** » : selon l'avis qualifié de **Christie's**, la signature/date/inscription semble être d'une autre main que celle de l'artiste.

La date donnée pour les Estampes Anciennes, Modernes et Contemporaines est la date (ou la date approximative lorsqu'elle est précédée de « circa ») à laquelle la matrice a été réalisée et pas nécessairement la date à laquelle l'estampe a été imprimée ou publiée.

**RAPPORTS DE CONDITION**

Veuillez contacter le Département des spécialistes pour obtenir un rapport de condition sur l'état d'un **lot** particulier (disponible pour les **lots** supérieurs à 3 000 €). Les rapports de condition sont fournis à titre de service aux clients intéressés. Les clients potentiels doivent prendre note que les descriptions de propriété ne sont pas des **garanties** et que chaque **lot** est vendu « en l'état ». **TOUTES LES DIMENSIONS ET LES POIDS SONT APPROXIMATIFS.**

**OBJETS COMPOSÉS DE MATÉRIAU PROVENANT D'ESPÈCES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPÈCES PROTÉGÉES**

Les objets composés entièrement ou en partie (quel que soit le pourcentage) de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, sont généralement marqués par le symbole – dans le catalogue. Ces matériaux sont notamment l'ivoire, l'écaille de tortue, la peau de crocodile, d'autruche, et certaines espèces de corail, ainsi que le bois de rose du Brésil. Les acheteurs sont avisés que de nombreux pays interdisent l'importation de tout bien contenant de tels matériaux ou exigent un permis (i.e., un permis CITES) délivré par les autorités compétentes des pays d'exportation et d'importation du bien. Par conséquent, les acheteurs sont invités à se renseigner auprès des autorités compétentes avant d'encherir pour tout bien composé entièrement ou en partie de tels matériaux dont ils envisagent l'importation dans un autre pays. Nous vous remercions de bien vouloir noter qu'il est de la responsabilité des acheteurs de déterminer et de satisfaire aux exigences de toutes les lois ou règlements applicables à l'exportation ou l'importation des biens composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées. L'impossibilité pour un acheteur d'exporter ou d'importer un tel bien composé des matériaux provenant d'espèces en voie de disparition et/ou protégées ne serait en aucun cas être retenue comme fondement pour justifier une demande d'annulation ou de la rescision de la vente. Par ailleurs, nous attirons votre attention sur le fait que le marquage des **lots** entièrement ou en partie composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, au moyen notamment de l'utilisation du symbole – dans les catalogues, et qui font potentiellement l'objet d'une réglementation spécifique, est effectué à titre purement facultatif et indicatif pour la commodité de nos clients, et qu'en conséquence, **Christie's** ne pourra en aucun cas être tenue responsable pour toute erreur ou omission quelle qu'elle soit.

Les lots soumis aux règles de la Cites ne peuvent pas être exportés au moyen d'un bordereau de détaxe. Veuillez contacter notre service de transport d'œuvres d'art pour l'exporter.

**À PROPOS DES PIERRES DE COULEUR**
Il est rappelé aux acheteurs potentiels que nombre de pierres précieuses de couleur ont été historiquement traitées pour améliorer leur apparence. Certaines méthodes d'amélioration, comme le chauffage, sont couramment utilisées pour améliorer la couleur ou la transparence, plus particulièrement pour les rubis et les saphirs. D'autres méthodes, comme l'huilage, améliorent la clarté des émeraudes. Ces traitements sont généralement admis par les négociants internationaux en joaillerie. Bien que le traitement par chauffage pour améliorer la couleur soit largement réputé être permanent, il peut avoir un certain impact sur la durabilité de la pierre précieuse et une attention spécifique peut être nécessaire au fil des ans. Les pierres qui ont été huilées, par exemple, peuvent nécessiter un nouvel huilage après quelques années pour conserver au mieux leur apparence. La politique de **Christie's** est d'obtenir des rapports gemmologiques en provenance de laboratoires gemmologiques jouissant d'une renommée internationale qui décrivent certaines des pierres précieuses vendues par **Christie's**. La disponibilité de tels rapports apparaîtra dans le catalogue. Les rapports de laboratoires gemmologiques américains utilisés par **Christie's** mentionneront toute amélioration par chauffage ou autre traitement. Les rapports de laboratoires gemmologiques européens détailleront uniquement le traitement par chauffage sur demande mais confirmeront l'absence de tout traitement ou traitement par chauffage. En raison des variations d'approche et de technologie, il peut n'y avoir aucun consensus entre les laboratoires quant à savoir si une pierre spécifique a été traitée, la portée ou le degré de permanence de son traitement. Il n'est pas possible pour **Christie's** d'obtenir un rapport gemmologique pour chaque

lot.

**OLD MASTERS  
NEW PERSPECTIVES**

MASTERWORKS FROM THE ALANA COLLECTION



ORAZIO GENTILESCHI (1563-1639)  
*The Madonna and Child*  
oil on panel  
36 x 28¼ in. (91.4 x 73 cm.)  
\$4,000,000-6,000,000



FROM THE COLLECTION AT EASTNOR CASTLE  
GIOVANNI BATTISTA LUSIERI (1754-1821)  
*A panoramic view of Rome from the Aventine Hill towards the South (detail)*  
graphite, pen and black ink, watercolour  
22 x 38¼ in. (55.5 x 97 cm)  
£200,000-300,000

**OLD MASTERS  
NEW PERSPECTIVES**  
*New York, 9 June 2022*

**VIEWING**  
3-8 June 2022  
20 Rockefeller Plaza  
New York, NY 10020

**CONTACT**  
Jonquil O'Reilly  
+1 212 636 2478  
joreilly@christies.com

**CHRISTIE'S**

**OLD MASTER AND BRITISH WORKS ON PAPER**  
DRAWINGS, WATERCOLOURS AND PRINTS 1500-1900  
*London, 5 July 2022*

**VIEWING**  
2-5 July 2022  
8 King Street  
London SW1Y 6QT

**CONTACTS**  
Stijn Alsteens  
+33 (0)7 50 15 90 09  
salsteens@christies.com  
Laetitia Masson  
+44 776 700 7807  
lmasson@christies.com

**CHRISTIE'S**



JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER, R.A. (1775-1851)  
*View of Heidelberg with a rainbow*  
 signed 'JMW Turner' (on mile post, lower left)  
 pencil and watercolour, heightened with bodycolour and with scratching out  
 13 3/4 x 20 3/4 in. (34.7 x 52.8 cm)  
 £3,000,000-4,000,000



LUCAS CRANACH THE ELDER (1472-1553)  
*The Nymph of the Spring*  
 oil on panel  
 32 1/4 x 47 1/2 in. (82.1 x 120.5 cm.)  
 £6,000,000-8,000,000

**OLD MASTERS EVENING SALE**  
*London, 7 July 2022*

**VIEWING**  
 2-7 July 2022  
 8 King Street  
 London SW1Y 6QT

**CONTACT**  
 Harriet Drummond  
 +44 (0)207 389 2278  
 hdrummond@christies.com

**CHRISTIE'S**

**OLD MASTERS EVENING SALE**  
*London, 7 July 2022*

**VIEWING**  
 2-7 July 2022  
 8 King Street  
 London SW1Y 6QT

**CONTACT**  
 Clementine Sinclair  
 +44 (0)207 389 2306  
 csinclair@christies.com

**CHRISTIE'S**

CHRISTIE'S

CHRISTIE'S

9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS