



HAL
open science

”Les personnifications dans la peinture monumentale en Italie au XIVe siècle : la grisaille et ses vertus”

Bertrand Cosnet

► To cite this version:

Bertrand Cosnet. ”Les personnifications dans la peinture monumentale en Italie au XIVe siècle : la grisaille et ses vertus”. Les rapports des arts monochromes à la couleur, 2009, Tours, France. p. 119-126. hal-01163812

HAL Id: hal-01163812

<https://hal.science/hal-01163812>

Submitted on 16 Jun 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

Textes réunis et édités par

Marion BOUDON-MACHUEL, Maurice BROCK & Pascale CHARRON

AUX LIMITES DE LA COULEUR

monochromie & polychromie dans les arts
(1300-1600)

COLLECTION « ÉTUDES RENAISSANTES »

BREPOLS

Textes réunis et édités par
Marion BOUDON-MACHUEL, Maurice BROCK & Pascale CHARRON

AUX LIMITES DE LA COULEUR
monochromie & polychromie dans les arts
(1300-1600)

Actes du colloque international
organisé par l'Institut national d'histoire de l'art (Paris)
et par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Tours)
les 12 et 13 juin 2009

BREPOLS

TABLE DES MATIÈRES

MARION BOUDON-MACHUEL, MAURICE BROCK & PASCALE CHARRON Avant-Propos	II
--	----

ENTRE MONOCHROMIE ET BICHROMIE

MICHEL PASTOUREAU Noir, gris, blanc. Trois couleurs en mutation à la fin du Moyen Âge	15
INÈS VILLELA-PETIT Historié de blanc et de noir : la tradition du « portrait d'encre » dans l'enluminure parisienne des XIV ^e et XV ^e siècles	25
MARIE-LYS MARGUERITE <i>Albus et candidus</i> : usages du blanc sur quelques sculptures pisanes en bois de la fin du XIV ^e au début du XV ^e siècle	35
NATHALIE ROMAN La place des soies monochromes dans les arts autour de 1400	49
NATACHA PERNAC Des expériences sur la monochromie dans la peinture autour de 1500 : le cas négligé de l'Italie centrale	61
DENISE ZARU <i>Ut rhetorica pictura</i> : genèse et fonctions des reliefs monochromes en trompe-l'œil dans la peinture italienne de la Renaissance	69
MAXENCE HERMANT Grisailles et semi-grisailles dans le vitrail de France du Nord (1530-1560)	77
MICHEL HOCHMANN Coloris et noir & blanc : les Vénitiens préparaient-ils leurs peintures par des dessous en clair-obscur ?	87

MATHILDE BERT	<i>In monochromatis</i> [...], <i>quid non exprimit?</i> La réception des arts monochromes dans la critique d'art humaniste à la Renaissance	97
LAURENCE RIVIALE	Le blanc comme couleur et comme lumière dans les vitraux religieux, de 1550 au xvii ^e siècle	115

ENTRE MONOCHROMIE ET POLYCHROMIE

BERTRAND COSNET	Les personnifications dans la peinture monumentale en Italie au xiv ^e siècle : la grisaille et ses vertus	125
MICHELE TOMASI	L'or, l'argent et la chair : remarques sur l'usage de la couleur dans les bustes reliquaires en métal du xiv ^e siècle	133
MARC GIL	Couleur et grisaille dans l'œuvre du Maître de Rambures (Amiens, v. 1454-1490) : l'exemple des <i>Faits des Romains</i> du Musée Condé de Chantilly (ms. 770) et de la Bibliothèque municipale de Lille (ms. 823)	141
OLIVIER DELOIGNON	<i>Noiret coulouré</i> . Erhard Ratdolt et l'impression xylographique polychromée	157
MARC BORMAND	« E dove faceva le dette opere di terra semplicemente bianche... ». Quelques interprétations sur l'usage du blanc chez les Della Robbia	167
AUDREY NASSIEU MAUPAS	<i>De couleurs achevées</i> . La couleur dans la tapisserie en France au xvi ^e siècle : entre documents préparatoires et tissage	177
LAURE FAGNART	Du mur à la toile ou comment imiter le chromatisme de la <i>Cène</i> de Léonard de Vinci	185
ANTONELLA FENECH KROKE	Façades peintes polychromes : la vague florentine de 1575	193

VALENTINA SAPIENZA	
Leonardo Corona : dal « bozzetto » all'opera definitiva ?	
Storia, funzione e statuto del monocromo con i santi	
Agostino, Monica, Nicola da Tolentino e Guglielmo di Malavalle	
della chiesa di Santo Stefano in Venezia	203
ANNE LEPOITTEVIN	
Les monochromes des <i>Sacri Monti</i> :	
l'idole au royaume chamarré de la statue chrétienne	217
AGNÈS BOS	
Polychromie et monochromie dans le mobilier :	
le cas des cabinets d'ébène parisiens du xvii ^e siècle	227

Les personnifications dans la peinture monumentale en Italie au XIV^e siècle : la grisaille et ses vertus

Bertrand Cosnet

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours

La technique de la peinture en grisaille apparaît et s'affirme dans l'Italie du *Trecento*. Elle se développe au sein d'une thématique particulière, celle des images des vertus et des vices, qui connaît alors une fortune sans précédent. En effet, dès les premières décennies du XIV^e siècle, de nombreux cycles sculptés ou peints s'intéressent à ce thème : chaire du Dôme de Sienne, sculptée vers 1302-1311 par Giovanni Pisano (1248-1317), fresques de la chapelle de l'Arena à Padoue, exécutées vers 1303-1305 par Giotto di Bondone (1267-1337), tombe de Marguerite de Brabant à Gènes, sculptée vers 1311-1312 de nouveau par Giovanni Pisano, voûtes de la croisée du transept de la basilique inférieure de Saint-François d'Assise peintes vers 1316-1320 par un élève de Giotto appelé le Maestro delle Vele¹. Le développement de cette imagerie procède de l'influence des ordres mendiants qui, au cours du XIII^e siècle, déploient un abondant discours sur les vertus : les franciscains, les dominicains et les augustins vantent la supériorité de leur ordre en célébrant la perfection morale de leurs saints respectifs. Ce regain d'intérêt pour la morale est amplifié par les laïcs qui composent de nombreux traités de bonne conduite et par les communes toscanes qui cherchent à légitimer leur régime politique par les vertus. Ainsi, au cours du XIV^e siècle, les personnifications morales s'affichent partout et deviennent des images incontournables de l'univers visuel et intellectuel aussi bien des laïcs que des clercs. Elles constituent pour les peintres un vaste champ d'investigation, propice à l'invention de nouvelles formules figuratives – notamment de la grisaille.

1 À ces cycles du début du *Trecento* on peut ajouter les enluminures du *Tesoretto* de Brunetto Latini (v. 1310) conservées à la Biblioteca Medicea Laurenziana, Florence (ms. Strozzi, 146), celles des *Documenti d'amore* de Francesco da Barberino (1313-1315) conservées à la Biblioteca Apostolica Vaticana, Rome (ms. Barb. Lat. 4077), les fresques de la chapelle Bardi réalisées par Giotto dans la basilique Santa Croce à Florence (v. 1320), les statues des vertus théologales sculptées par Tino di Camaino pour le baptistère San Giovanni à Florence (v. 1321) et conservées au Museo dell'Opera del Duomo, Florence.

Le premier peintre qui donne une ampleur monumentale à la grisaille est Giotto. Il l'emploie pour figurer les vertus et les vices sur le soubassement – particulièrement novateur – de la chapelle de l'Arena à Padoue². Alors que, jusque-là, la peinture de la péninsule italienne déployait sur les soubassements des tentures en trompe-l'œil aux couleurs souvent très vives, Giotto a préféré figurer une plinthe constituée de plaques de marbres et de statues de pierre dont la faible intensité chromatique contraste nettement avec la polychromie du reste du décor. On peut d'emblée exclure qu'un tel choix réponde à des raisons budgétaires. Ce n'est vraisemblablement pas par souci d'économie de moyens ou d'argent que le peintre a refusé d'employer plus de couleur. Bien au contraire, les récentes restaurations ont permis de mesurer l'exceptionnelle qualité de cette partie du cycle³. Si la grisaille nécessite moins de pigment, elle est tout aussi exigeante – voire plus – que la polychromie. Elle oblige en effet Giotto à donner forme à ses figures à l'aide de moyens plus restreints mais plus recherchés : exactitude du dessin, subtiles variations de teintes avec des nuances de gris parfois légèrement colorés – notamment à partir d'ocre et de terre verte –, application accrue dans le rendu du modelé et des textures.

La tâche était d'autant plus ardue que Giotto a choisi de figurer ce soubassement en trompe-l'œil. Il s'est notamment appliqué à rendre vraisemblables les statues des personnifications. Pour ce faire, il a figuré en perspective les niches rectangulaires qui les accueillent, de manière à leur conférer une forte volumétrie. Il a aussi suggéré l'effet « pierre » de la sculpture par divers moyens. Par exemple, les *tituli* peints au-dessus et au-dessous de chaque personnification prennent la forme d'inscriptions gravées. De plus, pour renforcer le trompe-l'œil, le peintre s'est employé comme jamais à multiplier la variété et la teinte des marbres (fig. 1). D'abord, les dalles placées dans les niches, derrière les personnifications, sont figurées dans des pierres qui sont toutes sensiblement différentes : elles vont du granite gris bleuté au porphyre rouge et sont bordées de marbre blanc veiné⁴. Ensuite, chaque niche est encadrée par des plates-bandes de différents marbres qui sont quadrillées par un réseau de moulures blanches en relief. Enfin, les intervalles entre les niches sont occupés chacun par deux grandes dalles carrées ressemblant à de la brèche violette, elles-mêmes

-
- 2 Les études concernant le cycle de la chapelle de l'Arena sont très nombreuses. Voir entre autres James H. Stubblebine, *Giotto : The Arena Chapel Frescoes*, Londres, 1969. Andrew Ladis, *The Arena Chapel and the Genius of Giotto : Padua*, New York/ Londres, 1998. Parmi les monographies consécutives à la campagne de restauration de 2001, voir notamment Giuseppe Basile, Francesca Flores d'Arcais, *Giotto : gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova*, Milan, 2002. *Giotto nella cappella Scrovegni : materiali per la tecnica pittorica. Studi e ricerche dell'Istituto Centrale per il Restauro*, Giuseppe Basile & Arcangeli Luciano (éds), Rome, 2005. Laura Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel : Art, Architecture and Experience*, Londres/Turnhout, 2008. En ce qui concerne spécifiquement l'iconographie des vertus et des vices de la chapelle de l'Arena, voir Selma Pfeiffenberger, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, Ph.D. University of Princeton, 1966.
- 3 Pour une analyse technique de la peinture en grisaille à la chapelle de l'Arena, voir notamment Francesca Capanna, Antonio Guglielmi, « L'intonaco giottesco per la realizzazione dei finti marmi : riflessioni e comparazioni sui procedimenti esecutivi », dans *Giotto nella cappella...*, *op. cit.* à la note 2, p. 73-83.
- 4 Même si Giotto n'imité pas une pierre en particulier mais un genre de pierre, il propose une interprétation qui rend vraisemblables les dalles de marbres.

mes encadrées par des moulurations à plusieurs ressauts, insérées dans une dalle rectangulaire plus grande imitant le marbre vert de Prato. L'illusion instaurée par ce décor feint devait être d'autant plus efficace qu'au *Trecento*, du vrai marbre était employé un peu partout, tant à l'extérieur de la chapelle – sur la façade – qu'à l'intérieur – pour le chancel, pour la chaire et pour les statues sculptées par les Pisano⁵.

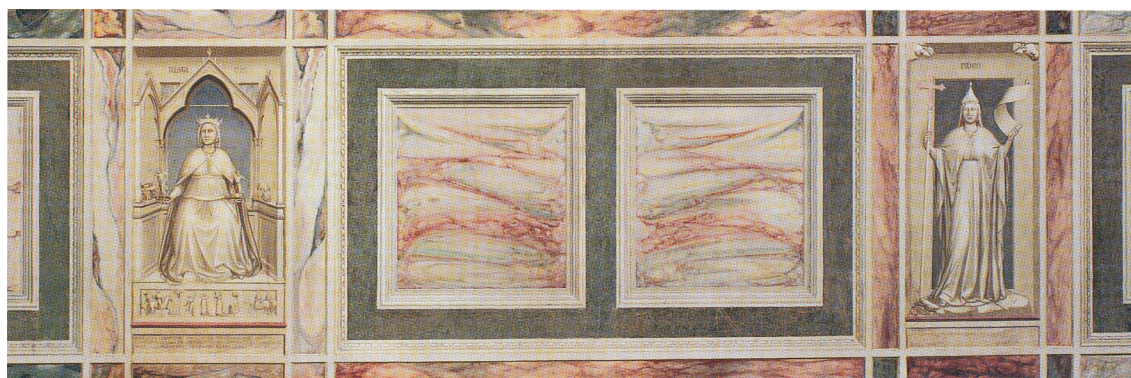


Fig. 1 - Giotto di Bondone, soubassement avec la *Justice* et la *Foi*, 1303-1305, Padoue, chapelle de l'Arena.

Ces effets plastiques particulièrement réussis inciteraient à penser qu'en portant son choix sur la technique de la grisaille, Giotto a surtout eu pour ambition de jouer avec les artifices de la peinture et de « faire croire que la peinture est ce qu'elle n'est pas »⁶, c'est-à-dire de la sculpture. Cependant, à y regarder de plus près, on constate que les vertus et les vices comportent des éléments qui perturbent l'effet de vraisemblance. Si les personnifications sont placées dans un contexte minéral et adoptent la couleur de la pierre, elles ne sont pas pour autant totalement traitées comme des statues. Certaines semblent en effet plus vivantes que pétrifiées. Ainsi, le *Désespoir* qui se pend à une corde liée à une traverse de bois écarte violemment les bras tandis qu'un petit démon muni d'un crochet s'approche pour extirper son âme. Juste en face, l'*Espérance* défie les lois de la statuaire : loin de reposer sur son socle, elle s'envole en direction d'un ange qui lui tend une couronne (fig. 2).

En figurant les valeurs morales sous la forme de sculptures en trompe-l'œil, Giotto rend manifeste le problème consistant à figurer des abstractions. Pour comprendre l'ampleur du problème, il est nécessaire de prendre en compte les principes qui régissent l'élaboration des personnifica-

5 Voir L. Jacobus, *Giotto and the Arena Chapel...*, *op. cit.* à la note 2, p. 191.

6 Boccace, *Il commento di Giovanni Boccacci sopra la Commedia*, Gaetano Milanesi (éd.), Florence, 1863, p. 264 : « Sforzasi il dipintore che la figura dipinta da sé, la quale non è altro che un poco di colore con certo artificio posto sopra una tavola, sia tanto simile, in quello atto ch'egli la fa, a quella la quale la natura ha prodotta, e che naturalmente in quello atto si dispone che essa possa gli occhi de' riguardanti o in parte o in tutto ingannare, facendo di sé credere che ella sia quello che ella non è ».



Fig. 2 - Giotto di Bondone, *Esperance*, 1303-1305, Padoue, chapelle de l'Arena.

tions au XIV^e siècle. En effet, en tant que figurations d'images intérieures, les personnifications occupent une place singulière dans le répertoire figuratif des imagiers. Faisant autant partie du monde des idées que du monde des arts visuels, elles sont avant tout conçues pour faciliter la mémorisation de notions et sont donc étroitement liées aux arts de la mémoire. De fait, depuis les travaux pionniers de Frances Yates⁷, de nombreux historiens de l'art s'accordent à voir dans le cycle de la chapelle de l'Arena certains des éléments constitutifs de la mnémotechnique⁸. Les personnifications de Giotto sont en effet disposées, à l'instar des images mémorielles, dans des niches qui suivent les principes des *loci* de l'*Ars memorativa* : elles sont assez petites pour pouvoir être embrassées d'un seul coup d'œil, elles sont régulièrement disposées le long des murs sans être trop espacées les unes des autres pour pouvoir être facilement parcourues du regard, et elles présentent suffisamment de ressemblances pour être assimilées à une série unique tout en bénéficiant, grâce notamment à la variété des marbres, d'un traitement assez différent pour pouvoir être distinguées les unes des autres. De plus, les personnifications sont dotées d'attributs et de caractéristiques physiologiques qui permettent de susciter des enchaînements d'idées propices à la remémoration. Enfin et surtout, elles sont suffisamment vraisemblables pour marquer durablement la mémoire. Le lettré Florentin Francesco da Barberino (1264-1348) constate ainsi, après avoir visité la chapelle de l'Arena, combien l'*Envie* semble

7 Frances Amelia Yates, *L'art de la mémoire*, (Londres, 1966), Paris, 1975.

8 Voir entre autres Mary Carruthers, *Machina Memorialis : méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, (Cambridge, 1998), Paris, 2002. Mary Carruthers, *Le livre de la mémoire : une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, (Cambridge, 1990), Paris, 2002. Lina Bolzoni, *La chambre de la mémoire : modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, (Milan, 1995), Genève, 2005. Plus précisément, sur la mnémotechnique dans le cycle de la chapelle l'Arena, voir Sven Georg Mieth, *Giotto, das mnemotechnische Programm der Arenakapelle in Padua*, Tübingen, 1991.

vraiment consumée de « l'intérieur comme de l'extérieur » par l'intensité du désir⁹ : debout au milieu de gerbes de feu, elle ouvre une bouche de laquelle sort un serpent qui lui dévore le visage (fig. 3).

Cette portée mémorielle est sans nul doute amplifiée par le mode figuratif que Giotto a adopté : en figurant les personnifications en trompe-l'œil, le peintre parvient à les rendre plus marquantes. De plus, elle est confortée par les fausses dalles de marbre dont nous avons noté l'exceptionnelle qualité d'exécution. En effet, avant même de fournir un cadre décoratif propice à l'invention des *loci*, les dalles de marbre constituent un matériau favorable à la mémoire. Ainsi, dans la *Summa de exemplis et rerum similitudinibus locupletissima* – manuel de prédication proposant des outils mnémotechniques qu'il rédige dans la première moitié du XIV^e siècle –, le dominicain Giovanni da San Gimignano présente le marbre comme une pierre étroitement liée à la vertu de Prudence et donc, à travers elle, à la mémoire¹⁰ : réputé pour sa dureté et sa solidité, le marbre est, selon l'auteur, le matériau de la résistance et de la permanence. À l'Arena, sa vertu se manifeste clairement dans l'une des personnifications : le bloc de marbre, fiché dans le sol, sur lequel l'*Inconstance* perd l'équilibre symbolise de manière antinomique la pérennité et la stabilité.

En s'associant au marbre, les personnifications acquièrent un peu de ses qualités : elles deviennent permanentes. Leur fonction mémorielle en vient ainsi à se confondre avec leur statut ontologique. En effet, pour les théologiens de la fin du Moyen Âge, les vertus sont des « Êtres » et des puissances



Fig. 3 - Giotto di Bondone, *Envie*, 1303-1305, Padoue, chapelle de l'Arena.

9 Francesco Egidi, *I Documenti d'amore di Francesco da Barberino secondo i manoscritti originali*, 4 vol., Rome, 1902-1927, II, p. 165 : « Invidiosus invidia comburitur intus et extra hanc Padue in Arena optime pinsit Giottus. » (*À l'Arena de Padoue, Giotto a parfaitement peint comment l'Envieux est consumé par l'Envie de l'intérieur et de l'extérieur*).

10 Giovanni da San Gimignano, *Summa de exemplis et rerum similitudinibus locupletissima*, Lugduni, 1585, Livre II, « De metallis et lapidibus ».

qui s'inscrivent dans la permanence de l'intellect. Ainsi, Robert Grosseteste (v. 1175-1253) les place parmi les universaux et en fait des « propriétés » invariables dans le temps comme dans l'espace¹¹, tandis que saint Bonaventure (v. 1217-1274) et saint Thomas d'Aquin (v. 1225-1274) font d'elles des substances intellectuelles et spirituelles « incorruptibles »¹². Très présentes chez les ordres mendiants, ces idées conduisent les peintres à figurer les vertus sous la forme de sculptures. Ainsi, entre 1332 et 1338, dans la basilique franciscaine de Santa Croce à Florence, Taddeo Gaddi (v. 1300-1366) reprend la méthode de Giotto pour les vertus théologiques et l'*Humilité* qu'il peint sur les voûtes de la chapelle Baroncelli (fig. 4) : il traite les personnifications dans un camaïeu de gris imitant la couleur de la pierre et leur donne une forte volumétrie en les disposant dans des médaillons polylobés à double enveloppe qui instaurent un fort effet perspectif. Pour renforcer le trompe-l'œil, il les intègre dans une voûte couverte de dalles de marbre feintes et de décors sculptés feints qui donnent l'illusion du relief. De même, vers 1360, dans l'église augustine de San Leonardo al Lago (près de Sienne), Lippo Vanni (v. 1340-1375) donne une forme de reliefs sculptés aux vertus qu'il peint dans l'intrados de l'arc de l'abside. Grâce à ces artifices, les peintres cultivent délibérément le rapprochement avec la statuaire et font en sorte que les vertus s'intègrent dans l'architecture de l'église.

En faisant corps avec l'architecture, les personnifications répondent en fait à un lieu commun qui prend forme dans l'art du *Trecento* : les valeurs morales sont des principes fondateurs. Au XIV^e siècle, les vertus ne constituent que très rarement le sujet premier des programmes, mais elles sont régulièrement investies d'un rôle fondamental. Elles se distribuent en effet à des emplacements clefs des cycles. Ainsi, dans les programmes sculptés, elles prennent fréquemment la forme de cariatides : dans la cuve baptismale de San Giovanni Forcivitas à Pistoia, sculptée par Giovanni Pisano à la fin du XIII^e siècle, dans la chaire du Dôme de Sienne ou dans le tombeau de saint Pierre Martyr dans la basilique Sant' Eustorgio à Milan, sculpté par Giovanni di Balduccio (v. 1317-1349) vers 1335-1339, leurs images supportent au sens propre l'ensemble des structures¹³.

11 Robert Grosseteste distingue trois sortes d'universaux : les Idées créatrices ; les formes émanées dans l'Intelligence, créées et causales ; les Puissances, c'est-à-dire les vertus et les rayonnements des corps célestes. Voir Robert Grosseteste, *Commentarius in Posteriorum Analyticorum libros*, Pietro Rossi (éd.), Florence, 1981, p. 131-141.

12 Bonaventura da Bagnoregio, *Itinerarium mentis in Deum*, Philoteus Boehner (éd.), New York, 2002, I, 10-14 : « Videt nihilominus, quaedam esse mutabilia et corruptibilia, ut terrestria, quaedam esse mutabilia et incorruptibilia, ut super caelestia ». Voir également, Bonaventura da Bagnoregio, *Opera omnia, Commentaria in quatuor libros sententiarum*, Florence, 1885, II, XIX, a. 1, Q. I, 7-8 : « Ex quarta consideratione, scilicet ipsius animae quantum ad propriam virtutem, arguitur sic. Nulla virtus materialis et corruptibilis nata est super se reflecti – haec per se manifesta est – anima rationalis secundum actum proprium nata est super se reflecti cognoscendo se et amando : ergo virtus animae rationalis non est materialis et corruptibilis : ergo est immaterialis et incorruptibilis. Sed si virtus est incorruptibilis, et substantia : ergo etc. » ; Thomas d'Aquin, *Summa contra gentiles*, Rome, 1934, II, 55, 2 : « Ubi autem non est compositio formae et materiae, ibi non potest esse separatio earundem. Igitur nec corruptio. Ostensum est autem quod nulla substantia intellectualis est composita ex materia et forma. Nulla igitur substantia intellectualis est corruptibilis ».

13 Nombreux sont les tombeaux – notamment en Campanie – qui emploient les statues des vertus à la manière de cariatides. Voir par exemple : tombeau de Marie de Hongrie, 1325, basilique Santa Maria Donna Regina, Naples (Tino di Camaino) ; tombeau de Marie de Valois, 1337-1339, basilique Santa Chiara, Naples (Tino di



Fig. 4 - Taddeo Gaddi, *Espérance*, 1331-1338, Florence, Santa Croce, chapelle Baroncelli.

La vocation architecturale des vertus transparait également dans la littérature de l'époque. Ainsi, chez Dante (1265-1321), la paroi de la montagne du *Purgatoire* est ornée, entre le premier et le deuxième cercle, de trois bas-reliefs en marbre illustrant des *exempla* de l'Humilité¹⁴. À Florence, ce rôle fondateur se manifeste clairement dans le décor sculpté du Campanile de Santa Maria del Fiore, commencé par Giotto à partir de 1334 : les reliefs des vertus, sculptés vers 1351-1359 sous la direction de Francesco Talenti (v. 1300-1369), prennent place aux étages inférieurs, où elles sont environnées d'un décor constitué de dalles de marbre réelles (fig. 5). Comparable à celui de la chapelle de l'Arena, ce soubassement rend explicite la valeur dont la peinture en grisaille est investie au Trecento. Loin de se réduire à un simple artifice pictural, l'imitation de la sculpture contribue à rendre compte des propriétés des personnifications et des valeurs morales : d'un côté, elle résout le problème de la figuration de l'infigurable ; de l'autre, elle signifie la permanence des vertus et affirme leur présence au sein de l'édifice ecclésiastique.

Camaino) ; tombeau de Robert d'Anjou, à partir de 1343, basilique Santa Chiara, Naples (Giovanni et Pacio da Firenze) ; tombeau de Francesco Pozzi, première moitié du XIV^e siècle, basilique Santa Croce, Florence (sculpteur inconnu).

14 Dante, *Commedia : Purgatorio*, Anna Maria Chiavacci Leonardi (éd.), Milan, 1991, chant X, v. 28-32 : « Là sù non eran mossi i piè nostri anco, / quand'io conobbi quella ripa intorno / che dritto di salita aveva manco, / esser di marmo candido e addorno / d'intagli sì, che non pur Policeto, / ma la natura li avrebbe scorno ».

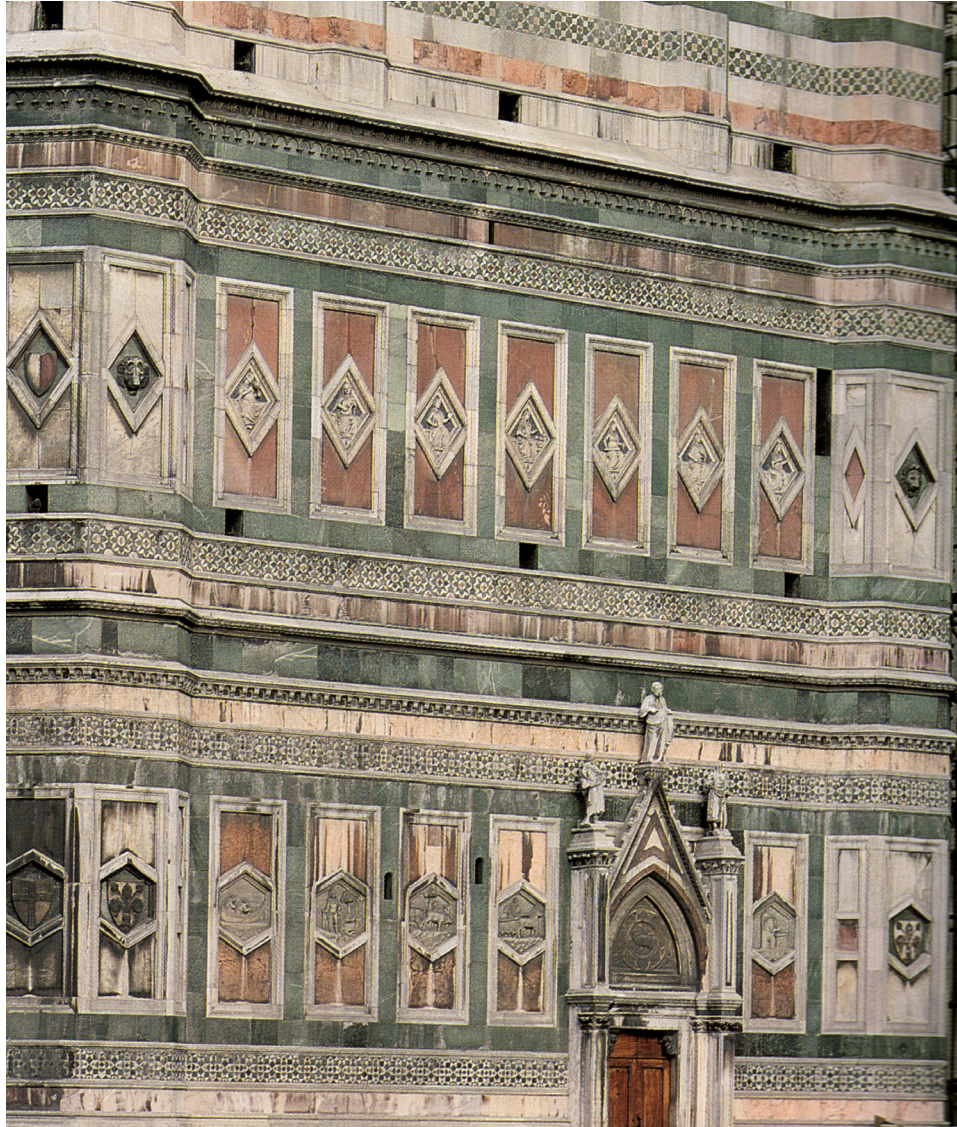


Fig. 5- Giotto di Bondone et Andrea Pisano, étages inférieurs du Campanile, 1334-1343, Florence.