

Les Offices (Florence)

Le Trecento

La peinture toscane du *Trecento*

- Le *Trecento* en italien est le XIV^{ème} siècle (1300-1400). A cette époque, l'Italie par son positionnement au cœur de la Méditerranée, est en avance sur l'Europe, tant sur le plan économique que culturel. Mais ce n'est pas un pays ni une nation. Elle est divisée en États féodaux ou religieux et en cités-républiques (Florence, Sienne, Venise, Pise, Gênes...).
- La Toscane est un peu le centre avancé de cette Italie prospère, et elle est dominée par Sienne et Florence, villes voisines et rivales. Sur le plan culturel c'est la même chose. En peinture il y a un courant artistique siennois, incarné par Duccio et Simone Martini (et les frères Lorenzetti) et un courant florentin, qui a Giotto pour chef de file.
- Mais au milieu du siècle un événement terrible va affecter l'Europe, la Peste Noire ou Grande Peste (1348). L'Italie sera particulièrement touchée (la peste est arrivée en Italie sur les bateaux du Levant), et Sienne ne s'en remettra pas. Florence fut aussi affectée, mais sut reprendre le dessus : 50 ans après, c'est à Florence que va éclore la Renaissance.

Le Trecento après Giotto

- Giotto meurt en 1337. Son plus fidèle continuateur est, paraît-il, Taddeo Gaddi. Celui-ci survivra à la Peste Noire (1348) et sera à la tête d'un atelier florissant que reprendra son fils, Agnolo. Un autre suiveur important est Bernardo Daddi qui, lui, meurt de la Peste.
- Puis viendra une nouvelle génération incarnée par les frères di Cione, Andrea (surnommé Orcagna), Nardo et Jacopo. A ceux-ci viendront s'agréger à Florence un lombard, Giovanni da Milano, et un vénitien, Paolo Veneziano.
- Avant la peste, Sienne connut son apogée sur le plan pictural. Une « génération dorée », fut incarnée par les frères Lorenzetti (morts de la peste), Simone Martini (mort avant, en 1342), Lippo Memmi associé à Simone Martini, Barna da Siena (qui a laissé peu de traces). Mais après la Grande Peste, Sienne ne produira plus de peintres du calibre des frères Lorenzetti.
- D'autres artistes en Toscane sont moins connus mais significatifs, comme Buffalmaco de Pise. Mais il a laissé un seul chef d'œuvre, le Triomphe de la Mort, fortement endommagé durant un bombardement en 1944.
- La question à se poser est pourquoi l'évolution des styles initiée par Giotto, fondée sur le naturalisme et le réalisme, n'a pas été suivie et que la génération d'après est revenue à un style plus « iconique », proche de l'image pieuse, et moins tourné vers la représentation. Est-ce l'effet de l'inquiétude religieuse que la Peste avait provoquée? C'est la thèse de Millard Meiss.
- La collection des Offices ne permet pas vraiment de répondre à cette question, mais donne des indices.

Le *Trecento* avant la Peste Noire

Les grandes œuvres des Offices

La collection des Offices

- Répartie sur plusieurs salles au 2nd étage, elle est assez représentative du *Trecento* toscan, d'abord par les 3 gigantesques Madones de Cimabue, Duccio et Giotto (salle A 4 du plan), présentées dans un autre exposé.
- Mais dans les salles qui lui succèdent (A5 et A6 dans la terminologie du plan), on découvre des tableaux moins imposants mais intéressants tout de même, incluant des œuvres remarquables. Il y a enfin d'autres œuvres du *Trecento* dans la collection Bonacossi, au 1^{er} étage, mais on n'en parlera pas ici.
- Le courant siennois d'avant la Grande Peste (Simone Martini, Ambrogio et Pietro Lorenzetti) est très bien représenté dans la salle A5.
- Le courant florentin, avant et après la Peste, est plus présent en quantité, si ce n'est en qualité, dans la salle A6.

Rappel: La Madone Ognissanti de Giotto

- C'est un des 3 retables de Madone de la salle A 4 évoqués précédemment, le plus beau. Il permet de comprendre pourquoi **Giotto** est véritablement **le fondateur de l'art pictural occidental**, tourné vers la représentation.
- Il montre ici tout son savoir faire:
 - la transparence de la dentelle qui borde le visage de la Vierge.
 - Le volume de sa poitrine qui ressort admirablement, grâce à la lumière qui tombe dessus, ainsi que sur son front et sur les cuisses de Jésus.
 - Les plis profonds de la tunique blanche qui paraissent tirés vers la gauche et sont eux aussi éclairés. Ce jeu de lumière semble être un apport de Giotto vis-à-vis de ses prédécesseurs
 - Le modelé du visage
- La Madone de Giotto paraît ainsi « terrienne », robuste» et non pas cette créature éthérée qui trône dans le ciel.



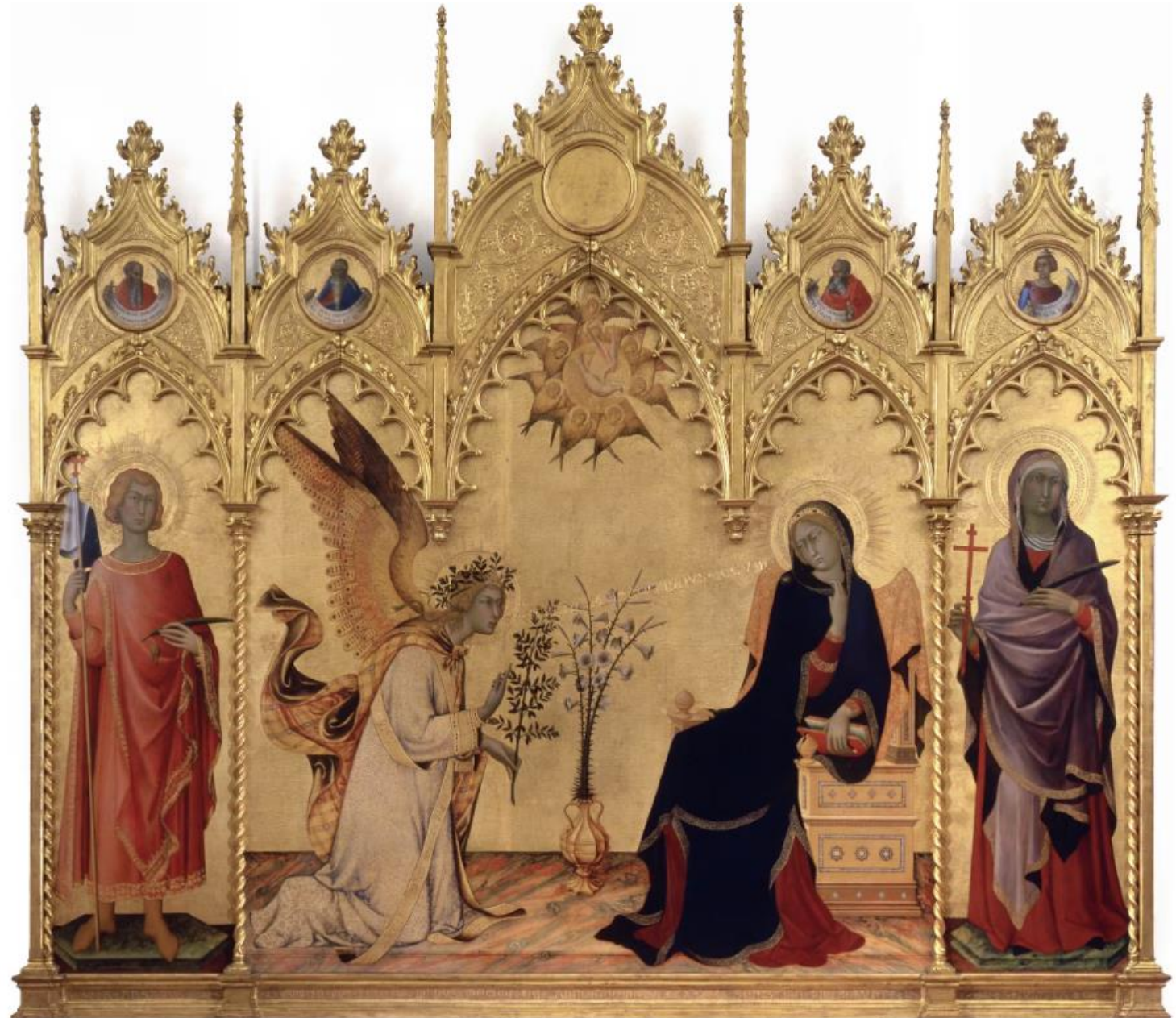
Simone Martini « Annonciation »
1333, 265x305 cm

- Simone Martini est le plus grand représentant du courant siennois. Son polyptyque archi-célèbre, prend le contrepied de *La Madonna Ognissanti*.
- Alors que Giotto représente la « réalité » avec vraisemblance, Martini, lui, dans la tradition siennoise, lorgne vers le nord de l'Europe, et le « gothique ».
- Le cadre avec ses dentelures rappelant les pinacles des cathédrales, le fond doré évoquant la « lumière divine » du Paradis, les lignes sinueuses caractérisant vêtement et attitudes, renvoient à cette tradition gothique.



suite

- La scène est symbolique, devant un fond d'or. Mais un pavement en faux marbre donne l'impression d'espace. L'ange et la Vierge sont séparés par un espace vide, mais derrière trône un vase avec des fleurs de lys (pureté) délicatement peints. C'est le mystère de l'Incarnation : L'Enfant est conçu au moment où l'ange parle
- La Vierge marque un mouvement de recul, cherchant à se cacher le visage. Elle a interrompu sa lecture, son doigt marque la page.
- Cette scène est à la fois irréaliste et pleine de vérité « poétique », car l'attitude de la Vierge est « humaine ».



détail

- L'ange a à peine « atterri », son étoffe quadrillée vole encore au vent, donnant l'occasion au peintre de montrer son savoir faire dans le rendu des étoffes et des plis profonds. Il tient un rameau d'olivier en signe de paix.
- La courbe des ailes de l'ange reprend celle du tissu. Ces ailes s'inscrivent dans l'ogive gothique au dessus de lui.
- L'ange envoie son message écrit à l'envers (méthode de cryptographie très rustique), car seuls lui et la Vierge entendent le message. Son index pointe vers le Ciel, suggérant le sens du message.
- Il est à genoux, légèrement penché et son regard précis s'adresse directement à la Vierge.



Détail 2

- Celle-ci semble marquer un mouvement de recul et de peur. Elle relève instinctivement son voile.
- On a de la peine à voir son anatomie, le vêtement uniforme qui la couvre ne présente aucun pli (peut être ont-ils disparu avec les restaurations). Seules les bordures sinueuses évoquent le mouvement, il n'y a aucun élément « physique ».
- La perspective n'est pas le fort de Simone, le dossier du siège semble être complètement de travers. Mais l'étoffe brodée qui le couvre souligne le savoir faire du peintre dans le rendu des étoffes précieuses, tout en indiquant le caractère « noble » et « majestueux » de la Vierge. Ce n'est pas pour rien que la prière évoque « Marie pleine de grâces ». Ce tableau se veut un témoignage.



Bernardo Daddi, Vierge St Matthieu et St Nicolas, 1328, 154x194 cm

- Daddi (1280-1348) fut élève de Giotto. C'est sa première œuvre connue. Le maître était encore vivant à l'époque de ce retable.
- Mais Daddi a encore beaucoup à apprendre. Les figures paraissent rigides et droites, comme « collées » contre le fonds d'or. Il manque le réalisme et « l'humanité » de Giotto.
- Les drapés sont sommaires, les expressions des deux saints sont sérieuses, voire courroucées, comme dans la peinture byzantine. Le peintre, en début de carrière (1328) a du mal à se détacher de cette tradition levantine.
- La Vierge par contre, a un visage doux, et regarde tendrement son fils. Sa robe est finement ornée.
- Bien que florentin, Daddi semble autant influencé par la peinture gothique de Simone Martini que par Giotto.



Ambrogio Lorenzetti « St Nicolas », 1335, 96x52 cm

- Les deux frères Lorenzetti, Pietro et Ambrogio, sont siennois, comme Simone Martini. Mais ils incarnent une autre tendance, moins portée par le gothique, et plus proche de Giotto. Ils mourront tous deux lors de la Grande Peste (1348).
- Ces quatre épisodes de la vie de St Nicholas, sont peut être le dos d'un retable perdu. En haut à gauche, Nicolas fait discrètement l'aumône à des jeunes filles que leur père, par désespoir, allait faire prostituer.
- Dans la scène dessous, il est ordonné évêque de Myra.
- En bas à droite il remplit par miracle des bateaux qui étaient venus aider la population de Myra frappée par la famine.
- En haut à droite il est déjà mort, mais son esprit invoqué par la prière, ressuscite un enfant.



Détail 1

- Un des grands talents d'Ambrogio, par rapport à ses contemporains (même Giotto qu'il surpasse en ce point) est de restituer de façon vraisemblable des architectures qui façonnent l'espace, dans lequel se meuvent ses personnages.
- Ambrogio a une volonté systématique de créer une 3^{ème} dimension.
- Par ailleurs il donne de la vie à ses personnages, suggérant ici l'affliction, voire le désespoir des jeunes filles. En cela il continue Giotto.



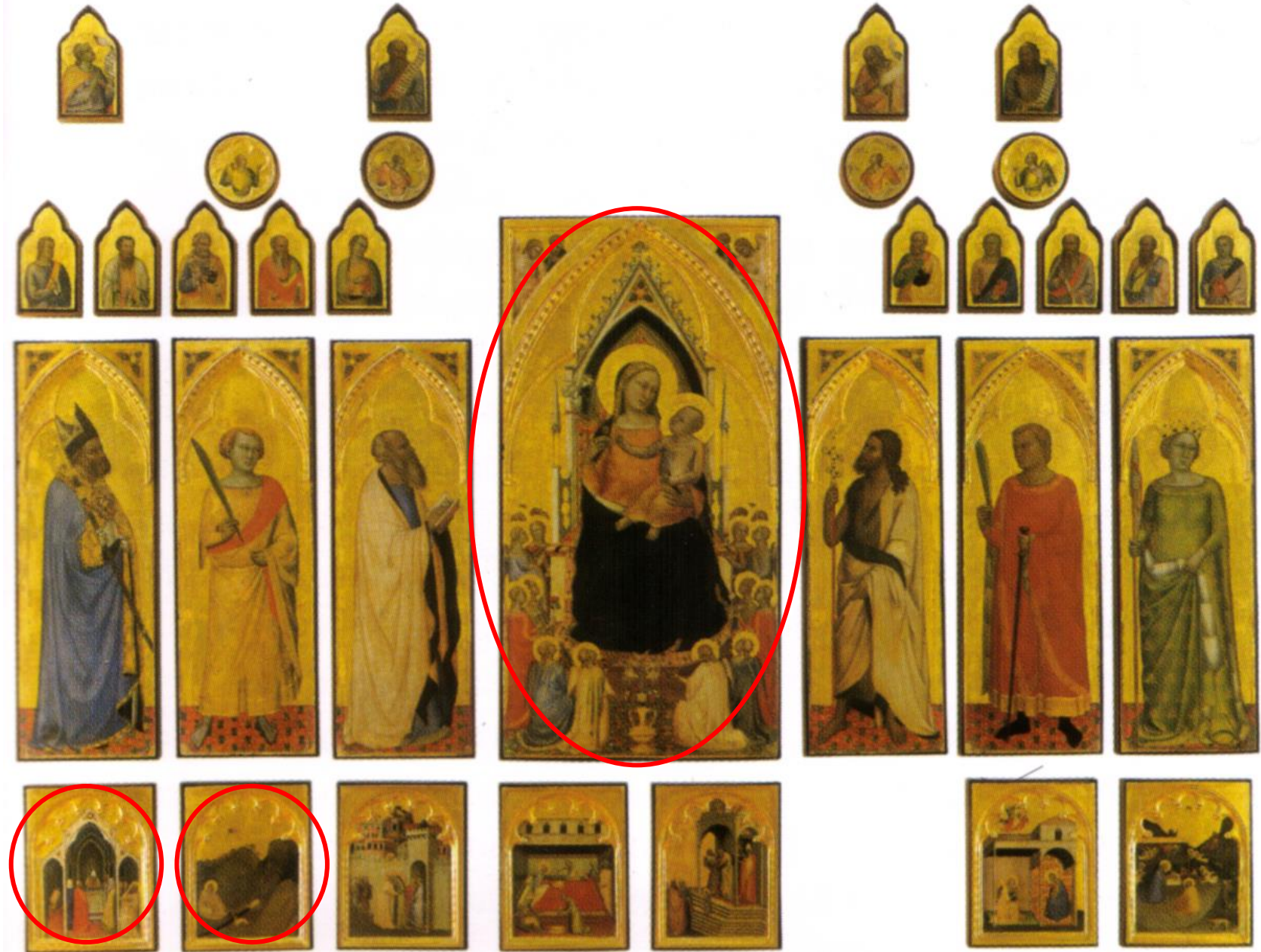
Détail 2

- Sur ce second détail du panneau beaucoup mieux reproduit, l'espace est de nouveau construit par l'architecture, et les personnages sont pris dans l'action.
- Dans l'escalier un jeune garçon tend le bras vers un faux pèlerin (en fait le diable) en noir. Celui-ci l'étrangle au bas de l'escalier.
- En haut à droite des pèlerins sont attablés et on leur donne à manger.
- En bas à droite, on prie St Nicolas, et un rayon noir, émanant de son âme dorée sur la gauche, réveille l'enfant qui se dresse sur ses pieds.
- Toute la scène donne une impression de vérité et d'animation.



Bernardo Daddi Polyptyque de Santa Reparata, 1338

- Autre œuvre de Daddi, cet immense polyptyque (167x58 cm pour la partie centrale en rouge), partiellement démembré, était exposé sur l'autel de l'église de Santa Reparata, qui a été démolie pour laisser la place au « Duomo ».
- Daddi n'était pas le plus talentueux des « élèves » de Giotto. Mais à la mort de celui-ci, il obtint, entre 1337 et Grande Peste, les grandes commandes à Florence, développant un atelier nombreux.
- Ses œuvres sont donc inégales (car réalisées partiellement par ses assistants).
- Le polyptyque, bien que mal reproduit, présente des personnages assez statiques, plantés dans un espace indéfini.
- Présentons les détails cerclés de rouge



Détail du panneau central

- Si dans la pose et le décor, cette Madone fait penser à la Madone Ognissanti de Giotto, son attitude ne ressemble en rien à celle de son illustre aîné



- De fait, au lieu de la robuste Madone, il s'agit plutôt ici d'une mère « idéale », gothique, avec sa chemise tissée ne laissant rien voir de son corps, et la frange d'or sinueuse, bordant son immense vêtement.
- Le visage est doux, il y a une interaction entre Mère et Fils, celui-ci tient le rebord du manteau et regarde sa mère.
- Daddi fait, une fois encore, de cette imposante silhouette « giottesque », une Vierge gothique dans l'esprit siennois.



Détail de la prédelle: La Nativité

- Cette scène paraît symbolique, le décor n'est pas du tout réaliste, même si le toit de la crèche semble donner une petite profondeur.
- Là encore Giotto est présent dans ces anges qui volètent autour de Marie qui semble « langer » son Fils.
- Tout autour plusieurs personnages, les bergers qui vont être les premiers témoins (et les plus humbles) de ce grand événement.
- Celui vu de dos, à droite est bien « croqué », son mouvement, suggérant la marche, est très réaliste.



Détail de la prédelle: Les noces de Joseph et de Marie

- Daddi s'inspire de Giotto (fresque de la chapelle Scrovegni), mais la comparaison des deux images permet de voir les ressemblances et les différences

- Daddi veut animer la scène avec les prétendants éconduits cassant leur bâton (qui n'a pas fleuri contrairement à celui de Joseph). Mais les gestes paraissent peu naturels. En outre Daddi présente la scène devant une tapisserie « gothique », pour « enjoliver ».



- Giotto se borne à l'essentiel : le lien entre Joseph et Marie, lui tendre et accueillant, elle timide. Les visages sont aussi bien plus beaux.
- Daddi a néanmoins repris la science des drapés de Giotto, créant des plis naturels.



Ambrogio Lorenzetti présentation au temple, 1342, 257x168 cm

- C'est un chef d'œuvre d'Ambrogio. La scène de la circoncision marque l'entrée de Jésus dans le peuple d'Israel. Elle se passe dans un temple représenté comme une « maison de poupée » (Panofsky) : Elle est ouverte sur le devant.
- Les colonnes, fines, permettent de dégager au maximum la vue sur la scène. Elle n'ont pas une forme réaliste. Mais dans l'ensemble, le décor s'accorde bien aux personnages : Toute la construction semble converger vers la scène centrale, lui conférant un grand pouvoir suggestif
- Dans celle-ci , le grand prêtre en arrière plan, a saisi par les ailes la colombe (sacrificielle) apportée par Joseph, et tient un couteau dans l'autre main. Il s'apprête à circoncire l'Enfant.



Présentation (détail)

- Le vieux prêtre Simeon, lui, tient Jésus dans ses bras et le regarde de façon intense. Il se rend compte brusquement qu'il porte le Sauveur et va dire qu'il peut mourir maintenant puisqu'il l'a vu.
- La personne à sa gauche dont on ne voit que la main sur ce détail (cercle blanc) est la prophétesse Anna qui désigne également le Sauveur.
- Jésus suce son pouce (!)



Derrière, Ambrogio a représenté quelques juifs couverts du voile.

Détails (2)



- Le « toit » du temple est lui aussi volumineux mais il est décoré et a des fenêtres gothiques. Devant quelques angelots tiennent une guirlande brune, et deux « prophètes » présentent des « phylactères », annonçant le Christ et Son sacrifice.
- Tout l'ensemble est très raffiné.

- Le sol, des dalles de marbre au dessin géométrique qui semblent fuir vers l'horizon, donne l'illusion parfaite de la 3^{ème} dimension. Ambrogio par des moyens empiriques, a l'intuition du « point de fuite », découvre bien plus tard par Brunelleschi.



La peste noire: 1347-1348

- Ce fut le grand cataclysme du Moyen Âge, la population fut décimée: 1/3 des habitants en Europe, la moitié en Italie, moururent de ce fléau. Une ville comme Sienne, qui jouissait d'une situation économique florissante avant, ne s'en est jamais remise, laissant sa cathédrale immense à moitié inachevée (elle fut rebâtie dans le transept, qui servit de nef).
- Bien entendu, pendant cette catastrophe les chantiers artistiques s'arrêtèrent. Mais après, les survivants, bénéficiant d'un effet de richesse (ils n'étaient plus que la moitié de la population à se partager le patrimoine commun) et souhaitant tourner la page, voulurent dépenser, en partie pour oublier peut être.
- Or manifestement le niveau artistique des peintres survivants et de leurs successeurs, n'atteignit jamais celui des prédécesseurs : Giotto, Duccio, Simone Martini, les frères Lorenzetti.
- Tout se passa comme si **après la Grande Peste, quelque choses s'était brisé**. C'est en tout cas la thèse de Millard Meiss, qui y voit une sorte de blocage, **un retour au style byzantin schématique**, où Dieu est le « Pancreator », la puissance tutélaire. Les conquêtes de réalisme de Giotto et de Lorenzetti, la « grâce » de Martini, furent, sinon oubliées, du moins mises de côté.

Le *Trecento* après la Peste

Peintres florentins et assimilés

Giottino « Lamentation sur le Chris mort, 1350-55, 195x134 cm

- Giotto di maestro Stefano, surnommé Giottino, est peut être un « parent » de Giotto. Ses œuvres connues, dont cette Lamentation, sont peu nombreuses.
- Le tableau est un objet de dévotion où figurent les donatrices (de plus petite taille, sans auréole, à genoux et présentées par St Remi). La filiation avec Giotto est évidente dans la restitution des volumes des corps, dans certaines attitudes.
- Dans sa composition, il y a un groupe de saints en « frise » à l'arrière plan, un autre en cercle autour du cadavre, et au milieu les donatrices.

Giotto: Lamentation



- Le moins qu'on puisse dire, est que cela manque d'unité, comparé à la version de Giotto.
- Giottino a aussi un art moins expressif, plus suave, avec un usage délicat des couleurs, plutôt chaudes, qui se marient bien avec le fonds d'or.
- Celui-ci témoigne de ce que les aspects dévotionnels l'emportent sur le réalisme: on n'est pas sur terre!



Détail 1

- Ce beau détail permet d'apprécier la technique du peintre, qui décrit finement la chevelure de St Jean, qui fait varier les tons pour traduire la lumière et l'ombre, notamment sur les doigts, les mains et le visage.
- Les couleurs sont délicates, mais l'expression est « pudique », la douleur ne se voit pas trop sur le visage du saint.



Détail 2

- Giottino reprend certains schémas de Giotto en les adaptant, comme la Madeleine assise de profil à droite qui est une copie de celle de Giotto.
- L'anatomie du Christ est peinte sommairement, contrairement à ce que pratique Giotto.



- Giottino cherche plutôt à faire passer l'affliction des participants, mais d'une manière très retenue, sans emphase. La douleur n'est pas exprimée, elle est contenue.

Taddeo Gaddi « Madone à l' enfant », 1355, 155x80 cm

Cette toile n'est pas exposée actuellement

- Gaddi fut le seul « élève » de Giotto qui survécut à la Grande Peste. Il s'inspire ici de son « maître » (la Madonna Ognissanti) mais ici tout est symbolique.
- Il n'y a plus une trace d'humanité que contenait le modèle, notamment le caractère « physique » de Marie (la poitrine, l'attitude légèrement penchée pour contrebalancer le poids de l'Enfant). Ici elle est « hiératique », sans corps et sans expression.



- L'enfant tient un oiseau (symbole de son futur sacrifice qu'évoquent aussi les chasubles rouges des deux saintes qui encadrent la Vierge).
- Les anges aux pieds de la Vierge semblent des « enfants de chœur », brandissant l'encensoir ou tenant un tabernacle et un bouquet de fleurs.

← Giotto



Orcagna et Nardo di Cione : « Saint Matthieu », 1367-68, 291x265 cm

- Andrea di Cione surnommé Orcagna et son frère Nardo, furent les grands artistes florentins de l'après Peste Noire. Ce retable semi-hexagonal devait entourer un pilastre dans l'église Orsanmichele. Orcagna, mort en 1368, son frère et ses assistants durent le finir.
- Le commanditaire est la corporation des « changeurs », et Matthieu, qui s'appelait Levi avant sa conversion, est leur saint Patron.
- La grande figure de Matthieu est représentée frontalement, tenant son évangile à la main et une plume dans l'autre. Son attitude est rigide, les plis des vêtements sont « tubulaires », sans rapport avec le corps qu'ils habillent.
- On revient à une forme d'art « primitive », et on s'éloigne de l'esprit de Giotto, qui cherchait à restituer la vie et la ressemblance.



Détail du panneau central

- Les thèmes « gothiques », figures d'oiseaux symétriques, fleurs et feuillage stylisés, semblent couvrir un « sol » de façon verticale, à la manière d'un motif de tapisserie. La troisième dimension a été abolie et on revient à une représentation plane, malgré la présence « physique » du Saint.
- L'archaïsme de la conception est accentué par le fonds d'or, « byzantin ».

- En bas à gauche, le pied de l'évangéliste dépasse de la robe. Le sol est vertical, orné de motifs



Le panneau latéral gauche

- Dans les panneaux latéraux, la narration est réduite à l'essentiel, il n'y a pas d'arrière plan, juste le fonds d'or comme dans les icônes byzantines.
- Sens de lecture de bas en haut: En bas, la vocation de Saint Matthieu qui est appelé par le Christ devant le « banc » où il exerçait son métier de changeur (ou « banquier »). En haut, il est mis face à des dragons qu'il parvient à domestiquer.
- L'espace paraît « non défini ». Les personnages semblent posés sur un « socle », qui n'a pas trop de liens avec eux, comme dans le tableau central.



Détails panneau gauche (image prise de côté)

- Ci-dessous les personnages paraissent très allongés car la photo est prise de biais, mais on note les plis « tubulaires » des vêtements, et l'aspect rigide des attitudes, comme dans le panneau central.



- A droite, dans la conversion de saint Matthieu, le « banc » est vu de travers, sans perspective cohérente entre le « guichet » orné et l'édifice. On est loin d'Ambrogio Lorenzetti.
- Les détails de l'ornementation du guichet sont « gothiques ». Les personnages sont rigides et allongés, les drapés (plis) « métalliques » sans souplesse



Détails (2)

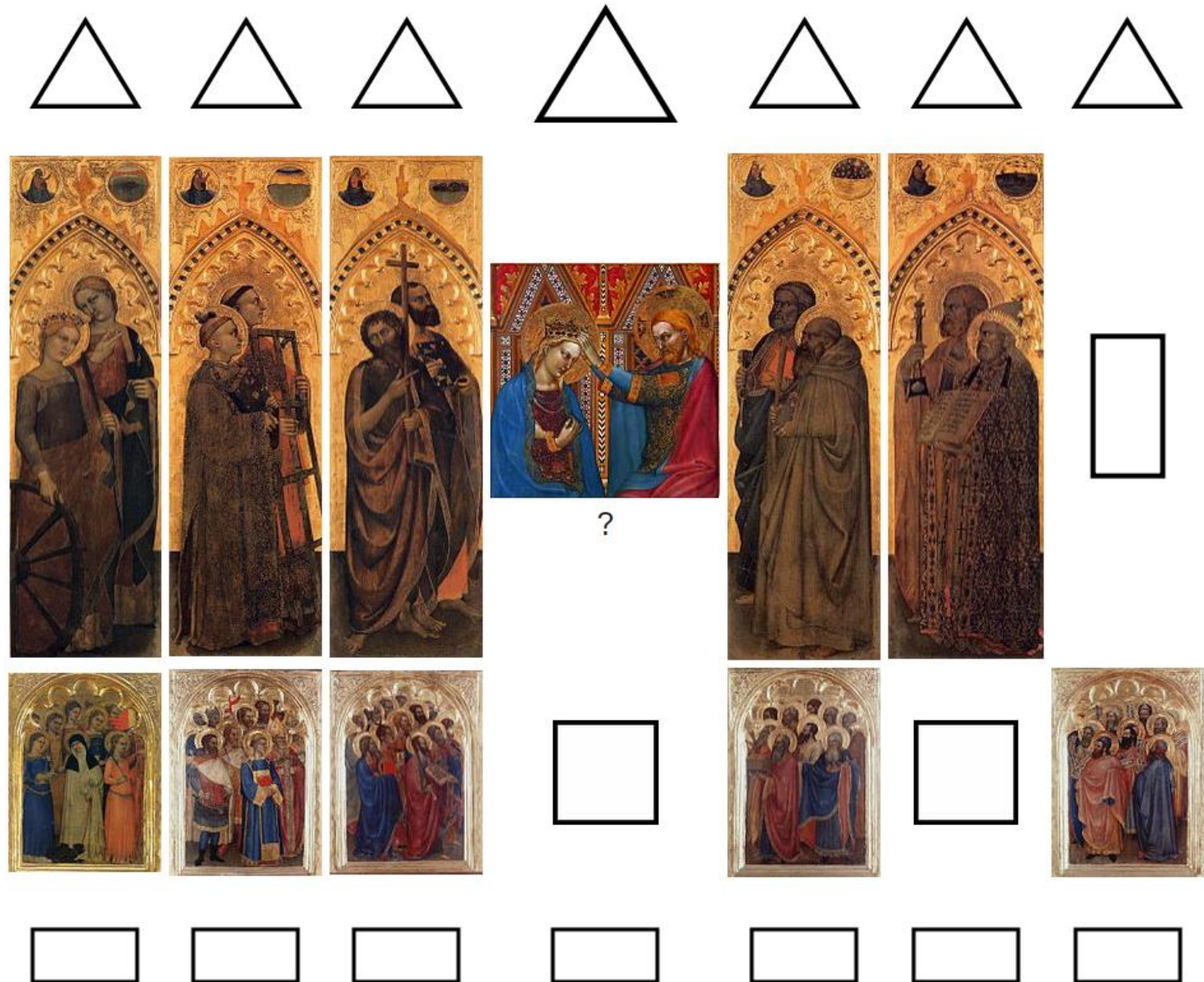
- Le panneau latéral droit présente en haut un autres épisodes des miracles de Saint Matthieu: il ressuscite le fils d'un roi.
- En dessous, son martyr alors qu'il est en train de dire la messe.
- On retrouve un peu les mêmes caractéristiques que sur l'autre panneau latéral, des personnages rigides, une perspective incohérente (l'autel sur lequel Matthieu célèbre la messe), des plis « tubulaires ».



Giovanni da Milano Polyptyque Ognissanti

Reconstitution Wikipedia

- Ce vaste polyptyque a été démembré et ne subsistent que les parties imagées ci-contre. Le surnom « Ognissanti » (tous les saints) reflète la multitude de saints présentés sur ce polyptyque.
- Giovanni da Milano, lombard comme son nom l'indique, a fait sa carrière à Florence dont il fut le peintre principal à la fin du *Trecento*.
- Son style est parfois présenté comme « synthétique », voire « éclectique », mêlant le réalisme de Giotto, la couleur lombarde, l'élégance siennoise. Dans cette œuvre, ce sont plutôt les aspects « archaïques », byzantins, qui paraissent prédominer.



Giovanni da Milano détail des panneaux centraux

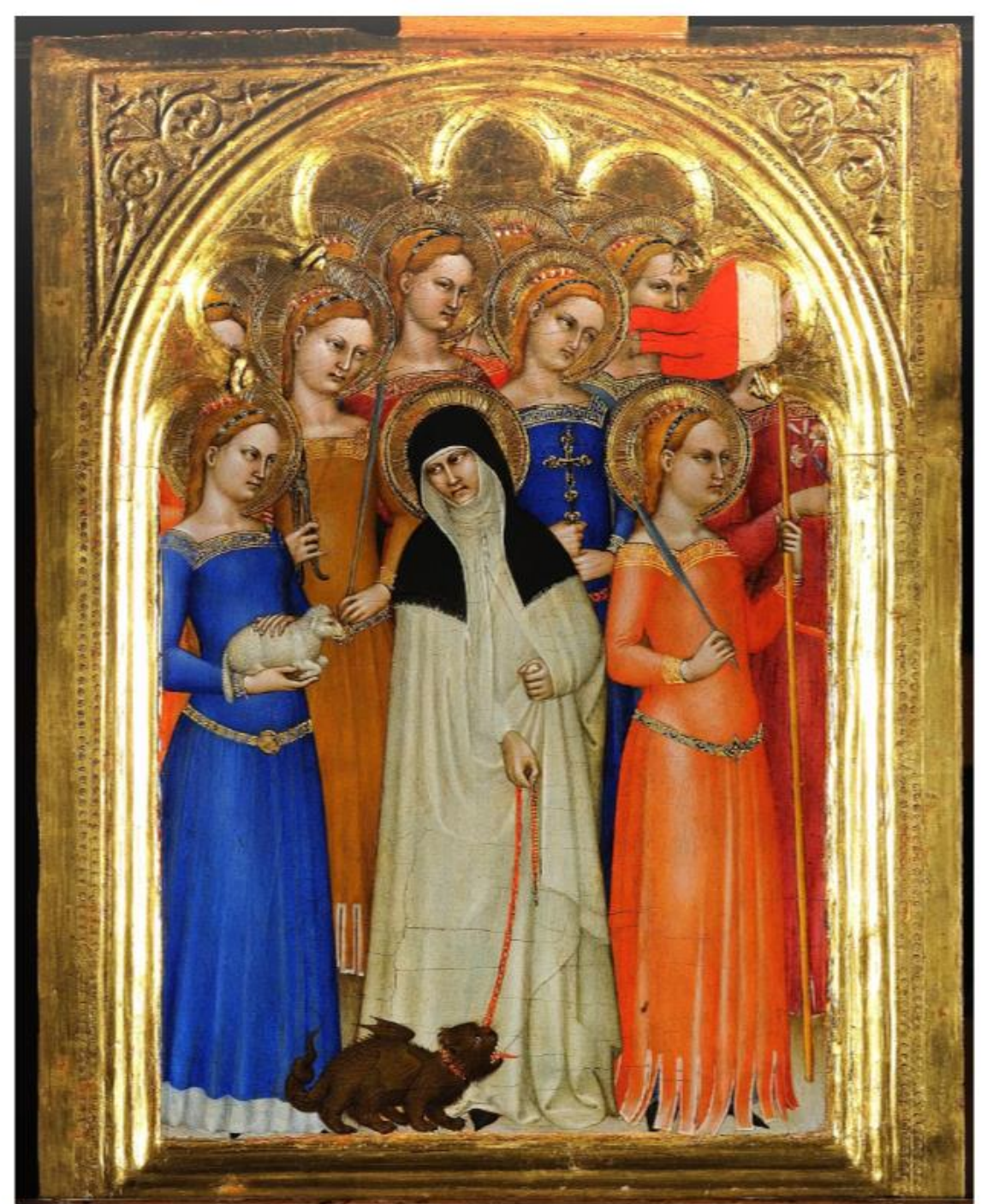
- Les saints appariés, semblent participer à une procession, tournés vers le panneau central ou cherchant à nous solliciter par leur regard. Les attitudes sont figées, les drapés profonds, mais ils reflètent mal la matérialité de l'étoffe, et paraissent plutôt « creusés »

- L'espace n'est pas défini, le sol est une simple bande brune pourrait être verticale.
- Le fonds d'or ne renvoie à aucun élément matériel.
- Il s'agit donc d'un retable de dévotion, « à l'antique » presque comme aurait pu en faire Cimabue, le prédécesseur de Giotto.



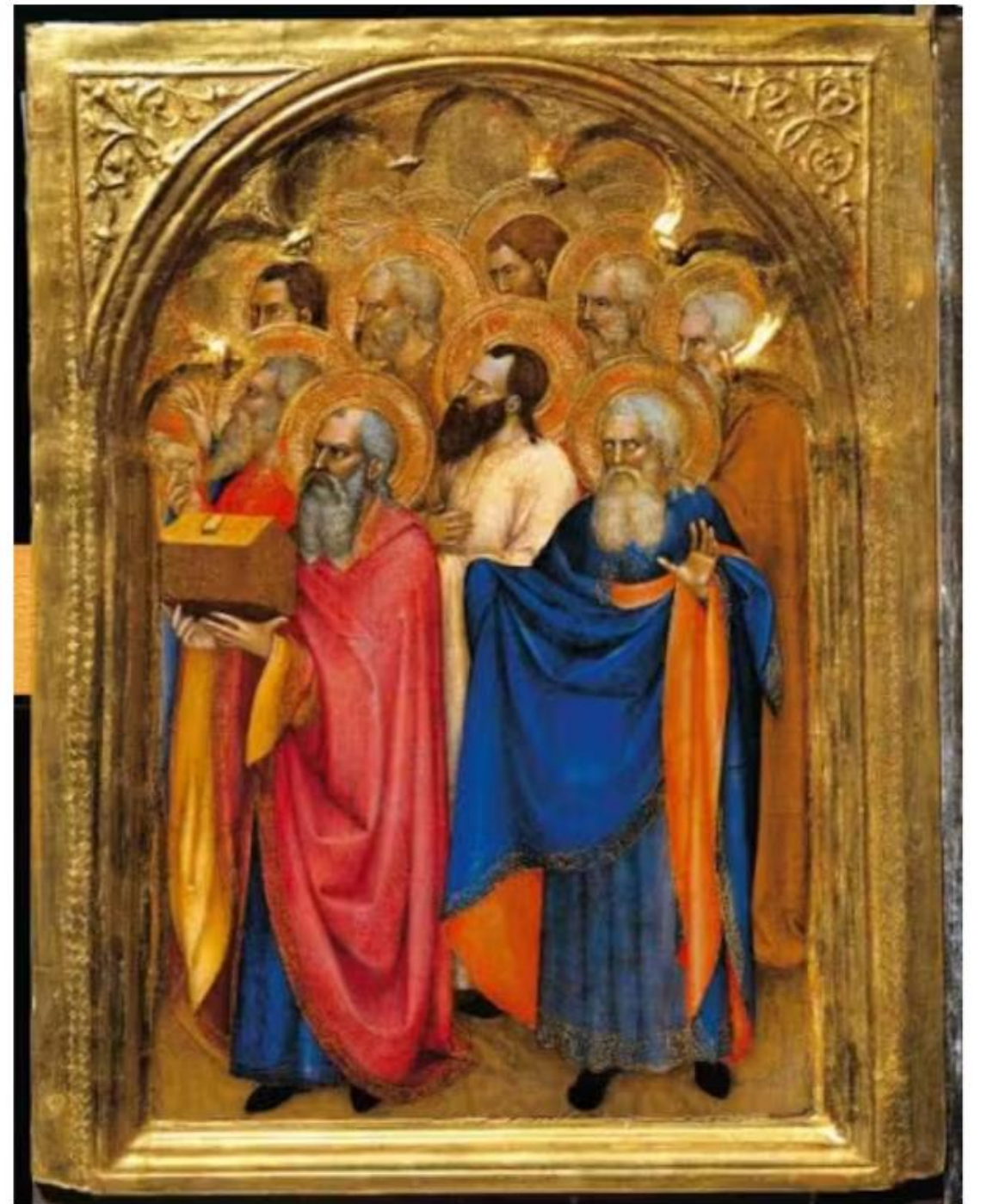
Élément de la prédelle: Choeur des vierges,
51x39 cm

- Dans les 5 petits éléments sous les grands panneaux latéraux, sont groupés, chacun sous une arcade dorée, des saintes et des saints.
- Ces groupes rassemblent respectivement de gauche à droite, le « chœur des vierges », suivi sur un autre panneau du chœur des martyrs. Puis vient le chœur de apôtres, celui des patriarches, et enfin celui des prophètes. C'est la présentation de la procession des saints au Paradis.
- Ce premier panneau est le chœur des vierges: Les têtes occupent tout le volume sous l'ogive « crénelée ». Les couleurs sont assorties, ici le bleu et l'orange, couleurs complémentaires, encadrent le blanc et le noir de l'habit de la « sœur ».
- Celle-ci semble avoir dompté un dragon qui ressemble à un petit caniche.



Chœur des patriarches

- Celui-ci est le 4^{ème} panneau, il représente le chœur des Patriarches.
- Ici aussi, les têtes occupent l'espace sous l'ogive. Les couleurs sont brillantes, les plis profonds, les attitudes assez expressives.
- Les jeux d'ombre et de lumière sur ces visages sont particulièrement marqués, indiquant la volonté de Giovanni de peindre des têtes « réalistes ».



Conclusion

- L'échantillon de tableaux du *Trecento* présent aux Offices, semblerait plutôt confirmer la thèse de Millard Meiss invoquant la Peste comme événement traumatique ayant conduit à une « régression » de la Peinture, vers une tradition « byzantine », moins portée par le réalisme et plus vers la dévotion.
- Il se peut aussi que le savoir faire de la génération précédente (Giotto, Simone, Ambrogio) ait été très supérieur à celui de celle d'après.
- Mais cette présentation a aussi cherché à montrer sur le petit nombre d'œuvres présentées, que même après 1348 il y a eu une certaine variété dans les styles, ce qui provoque le plaisir d'une visite : Même sur ce « créneau » étroit des peintures du *Trecento*, noter les différences, apprécier les qualités des uns et des autres.

Références

- Gagliardi Jacques : « La conquête de la peinture », Flammarion, 1997.
- Le site des Offices
 - <https://www.uffizi.it/en/artworks>