

УДК: 7.034(450)4

ББК: 85.120

A43

DOI: 10.18688/aa177-5-49

О. Г. Махо

## Предмет в итальянском искусстве Ренессанса. Артефакт и арт-объект

Помещённые в фокус рассмотрения и обсуждения категории «артефакт» и «арт-объект» появились в искусствоведении относительно недавно и в последнее время привлекают к себе постоянное внимание [1]. Первый из них используется в различных сферах, не только связанных с культурой и искусством. Но если оставаться в области, приближенной к истории культуры и искусства, то в археологии под артефактом принято понимать практически любой предмет, обнаруженный в ходе раскопок, которого коснулась рука человека, а под культурным артефактом — как правило, искусственно созданный объект, имеющий не только физические характеристики, но и эстетическое содержание. Что же до арт-объекта, то его отличает «изначальная концептуальность и принадлежность к кругу явлений, уже получивших свое особое место в системе искусствоведческих классификаций. Особенность арт-объекта определяется его „нецелесообразной“ функциональностью, изначально направленной на взаимодействие со зрителем в своей художественной целостности и уникальности» [2]. Бытование обоих понятий во многом связано с процессами, характеризующими ситуацию в актуальном искусстве. Однако, сами явления, которые описываются этими категориями, возникли существенно раньше. Как и многое в культуре европейской традиции, их рождение можно попытаться рассмотреть в контексте культуры эпохи Возрождения, когда произошёл принципиальный слом в восприятии той сферы, которую мы называем искусством.

Справедливо замечено, что артефакт как «вещь в себе» существует с момента его создания, но только с момента его обнаружения, представления зрителю и попадания в поле зрения специалиста-исследователя начинается его подлинное обретение. Обретённый артефакт — будь то находка в археологическом контексте, появление в исторических реалиях, в определенной художественной или повседневной среде — оказывается в зоне заинтересованного внимания, причём сам предмет, в совокупности с сопутствующими ему обстоятельствами, раскрывает свои формальные свойства и содержательные значения.

Само «обретение» артефакта в определённой мере связано с его остранением, если пользоваться термином В. Шкловского, впервые появившимся в статье «Искусство как приём», опубликованной во втором выпуске «Сборников по теории поэтического языка» в 1917 г. [10]. Он подразумевает «не приближение значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание „в́идения“ его, а не „узнавания“» [10,

с. 14]. При остранении вещь не называется своим именем, а описывается как в первый раз увиденная. В предшествующую Ренессансу эпоху преимущественно исполнялись, особое внимание привлекали к себе и ценились те создания мастеров, которые были связаны с культом, и именно сакральная составляющая играла здесь исключительно важную роль. В контексте же ренессансной культуры с её существенной секуляризацией есть основания отметить определённые изменения. Теперь не только значительно расширяется возможное содержательное наполнение предмета, которое может сделать его интересным и значительным, но и возникает взгляд на вещь, основанный прежде всего на эстетическом её восприятии, исключении её из обыденной среды, отрыве от возможной функции. В этой связи представляется интересным обратить внимание на несколько аспектов проблемы.

В эпоху Возрождения активно развивается, в значительной мере складывается в современном его понимании коллекционирование [15]. Можно назвать множество коллекций, хорошо нам известных, как, например, собрание гротта Изабеллы д'Эсте<sup>1</sup>, хотя и не дошедшее до сегодняшнего дня, но реконструируемое по инвентарю, составленному Одоардо Стивини в 1542 г. [17]. В это собрание наряду с работами как древних, так и современных мастеров, которые мы, безусловно, отнесём к разряду произведений искусства, входили и разного рода природные курьёзы, такие как рог единорога, некий «рыбий зуб», ветки коралла. Перенесённые в контекст коллекции, где хранились наряду с античными бюстами и камнями, они приобретают особое качество, не становясь произведением искусства, но превращаясь, таким образом, в артефакт.

В шкафу в правой части гротта (где находились, в том числе, и ветки коралла) можно обнаружить кроме прочих и предметы, едва ли не ещё более неожиданные. Под № 67 в инвентаре числится «корзина, сделанная в турецком духе, с сеткой из восьмигранных золотых нитей» («una gabia di canne alla turchesca, con feriate ramate di fil d'oro in otto faccie»). Под № 65 — маленький ошейник из хрусталя с золочёными деталями («un mantasetto di crestelle con li fornimenti dorati»). Известно, что Изабелла чрезвычайно любила своих собак, — нетрудно предположить, что она могла заказать высокохудожественную корзину для собаки или драгоценный ошейник кому-то из лучших мастеров, и всё же подобного рода предмет кажется принадлежащим не самой высокой сфере, так же как и ещё один, находившийся рядом. Под № 66 значится «ночная ваза из зелёного камня, полудрагоценного, в форме фигуры шута» («un da note di pietra verde, dura, a modo d'un buffon»). Ни в коей мере не умаляя достоинства и провокационной смелости Марселя Дюшана, нельзя не увидеть здесь некоторой параллели, вспоминая его провокационный реди-мейд «Фонтан», представленный в 1917 г. [11; 12]. Впрочем, суть сделанного Дюшаном заключалась прежде всего в том, что он перенёс предмет массового производства и совершенно утилитарного назначения в контекст художественной экспозиции [13], в то время как в гротта Изабеллы д'Эсте мы встречаем в данном случае вещи, пусть сегодня и не воспринимающиеся как относящиеся к сфере высокого искусства, но выполненные, совершенно очевидно, прекрасными мастерами и являющиеся уникальными.

<sup>1</sup> Нам уже приходилось рассматривать это собрание [4; 5].

Позже, к XVII столетию, будет происходить разделение собраний: Wunderkammer и Kunstkammer будут различаться по составу коллекций — в одном случае это всевозможные курьёзы природы, в другом — произведения искусства [14; 17]. Но пока что в своего рода синкретическом по своему характеру собрании гротта Изабеллы сама эта пестрота, кажется, поднимает неожиданные предметы не просто на уровень вещи, достойной особого внимания, но превращает в своего рода артефакт. Именно контекст подчёркивает особое отношение к предмету, играет здесь решающую роль — возвращаясь к тому «созданию „в́идения“ его, а не „узнавания“», о котором говорил В. Шкловский.

Другая страница истории культуры Возрождения, на которую в интересующем нас контексте представляется важным обратить внимание — это циклы интарсий с композициями натюрмортного характера. В XV–XVI вв. был создан целый ряд подобного рода серий декоративных панно как для церковных интерьеров, так и для студиоло правителей. Эти серии представляли собой единые ансамбли и были выполнены в технике, переживавшей исключительно яркий расцвет в связи с развитием прямой перспективы и связанной с этим разработкой иллюзионистических приемов [9; 16]. Такие ансамбли могут быть сопоставлены с фресковыми циклами, но они весьма необычны по материалу, из которого выполнены серии изображений, и по образному строю, подчинённому строгой программе, составляющей значительную часть общей программы самого кабинета [19]. Обратимся к студиоло Федерико да Монтефельтро в Урбинском дворце, большая часть декора которого (он был выполнен между 1473 и 1476 г.) находится *in situ*. Студиоло представляет собой маленькое помещение площадью 12 м<sup>2</sup> (3,60 × 3,35 м), заведомо задуманное так, что человек попадает в него как в совершенно замкнутое пространство, оказываясь окружён со всех сторон шкапами, заполненными множеством предметов, и скамьями, на которых лежат музыкальные инструменты и книги. Многие из изображений, выполненных в технике инкрустации деревом по дереву, представляют объекты, в самом деле деревянные, что создаёт иллюзию абсолютной достоверности предметов, учитывая малые размеры помещения, почти безусловно дающие фиксированную точку зрения. Заявленный как кабинет хозяина, студиоло фактически вряд ли был действительно рабочей комнатой [3]. При всей своей миниатюрности он играл роль скорее репрезентативную, давая, прежде всего, интеллектуальную характеристику своего хозяина для его гостей — не случайна непосредственная близость этого помещения к парадной части резиденции [7]. Подчёркивая, вместе с тем, сущность программы студиоло, здесь используется своего рода риторический приём: образ рабочей комнаты повторяется дважды — не только само помещение представляет собой кабинет, но он ещё и изображён в правой части восточной стены, воспринимающейся как главная в ансамбле декора.

Если считать безусловную концептуальность одной из характеристик арт-объекта, признавая его особенностью, кроме того, своего рода «нецелесообразную» функциональность, изначально направленную на взаимодействие со зрителем в своей художественной целостности и уникальности, то в студиоло Федерико да Монтефельтро можно видеть именно арт-объект. Множество предметов, заполняющих комнату, кажутся совершенно реальными, но при этом остаются абсолютной фикцией. Более того, сами эти многочисленные предметы — книги, научные и музыкальные инструменты, предметы

вооружения, — наполненные в интарсиях студиоло аллегорическим смыслом, выступают тоже не просто в качестве бытовых предметов, но в качестве артефактов. Соединённые в группы, программно связанные, характеризуют высокие достоинства князя, с образами античных Муз и средневековых свободных искусств, они наполнены как эстетическим, так и философским содержанием [7; 10]. Практически равное внимание к каждому из предметов рождает впечатление их равноценности как артефактов. Некоторые из них действительно представляют собой выдающиеся создания блестящих мастеров.

На южной стене, на первом от угла панно, в прямоугольной нише за отодвинутой драпировкой на тёмном фоне выделяется портативный орган. Инструмент на трёх ножках, изображённый в интарсии, относится к типу настольных. Видны его 17 ступенчато расположенных труб, соединённых в скреплённые болтами две связки, которые объединяются посредством самой большой центральной трубы. В месте соединения связок помещен герб Монтефельтро. Ниже, над клавиатурой, подвешен знак ордена Подвязки, кавалером которого Федерико стал в 1474 г., с неоднократно повторяющейся в студиоло сокращённой надписью “FED[ERICUS] DUX”. Часть органа скрыта, поэтому не вполне понятны размеры клавиатуры. Кроме того, не все трубы правой части инструмента видны, но, учитывая, что слева их 10, для симметрии и справа их должно быть тоже 10; таким образом, вместе с самой большой центральной трубой их общее число достигает 21. На цоколе инструмента читается имя IUHANI CASTELANO (в обоих случаях переключена буква N повёрнута в обратную сторону). Создателем инструмента был Джованни Кастелано, флорентийский мастер, чьих работ известно исключительно мало. Выполненный им орган был и в коллекции Лоренцо Великолепного, судя по инвентарю, составленному после его смерти [18]. Вероятно, трубы урбинского органа, как и того, что принадлежал Медичи, могли быть сделаны из картона вместо обычного металла. Это способствовало и облегчению инструмента, делая его действительно портативным, и приданию звуку большей мягкости и нежности, что было важно при музицировании в небольших частных помещениях. Доска с именем автора является створкой небольшого отделения, где размещена механика инструмента, которая, приведённая в действие клавишами, позволяет нагнетаемому мехами воздуху, пройдя по каналам, попасть в трубы. Эта интарсия представляет собой произведение искусства высочайшего мастерства. Но орган-портатив и сам несомненно является в своём роде шедевром, выдающимся артефактом, а не просто свидетельством музыкальных пристрастий Федерико да Монтефельтро (более подробно см.: [8]).

Орган — только один из наиболее показательных примеров того, что можно встретить в интарсиях студиоло Федерико да Монтефельтро: наряду с ним мы находим там и другие музыкальные инструменты, и парадное оружие герцога, и великолепные книги — особую славу урбинскому правителю-гуманисту принесла его богатейшая библиотека [9], — и многое другое. Каждый из этих предметов-артефактов играет свою роль в формировании образа студиоло, настолько цельного и программно насыщенного, абсолютного в своей эстетической гармонии.

Сделанные наблюдения, как представляется, позволяют увидеть, что ряд явлений, связанных с художественной жизнью эпохи Ренессанса, могут быть рассмотрены сквозь

призму понятий, как правило, применяемых в контексте актуального искусства. Подобный взгляд, с одной стороны, освежает и оживляет отношение к явлениям, которые давно воспринимаются хрестоматийными и застывшими в определённости своего восприятия, с другой же, — добавляют глубины исторической перспективы и тому, что относится к числу феноменов современной культуры.

## Литература

1. Белов Е. А. Артефакт как структурная единица культуры: дис... канд. филос. наук. — Тюмень, 2014. — 157 с.
2. Жижина Н. К., Мальцева С. В., Станюкович-Денисова Е. Ю. Артефакт. Арт-объект. Аргумент. Объект в изобразительном искусстве: задача, метод, результат // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. — Вып. 7 / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. — СПб.: изд-во СПбГУ, 2017. — С. 2. — URL: <http://dx.doi.org/10.18688/aa177-0-1> (дата обращения: 27.12.2017)
3. Махо О. Г. Итальянская интарсия эпохи Возрождения, пространство изображения и пространство интерьера // Проблемы развития зарубежного и русского искусства. — СПб.: ЛИЖСиА им. И. Е. Репина, 1995. — С. 18–20.
4. Махо О. Г. Античные памятники и подражания им в коллекции гротта Изабеллы д'Эсте // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. — Вып. 5 / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. — СПб.: НП-Принт, 2015. — С. 459–466. URL: <http://dx.doi.org/10.18688/aa155-5-50> (дата обращения: 21.12.2016)
5. Махо О. Г. Гротта Изабеллы д'Эсте и её коллекция // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2015. — № 40. — С. 191–200.
6. Махо О. Г. Образы войны и науки в интарсиях урбинского студиоло Федерико да Монтефельтро // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2015. — № 37. — С. 154–161.
7. Махо О. Г. Образы Муз в живописи Ренессанса и Нового времени: от студиоло Лионелло д'Эсте до картин неоклассицизма // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. — Вып. 6. / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: НП-Принт, 2016. — С. 460–466. URL: <http://dx.doi.org/10.18688/aa166-5-48> (дата обращения: 21.12.2016)
8. Махо О. Г. Музыка в студиоло Федерико да Монтефельтро в Урбино и Губбио // Искусство и культура Европы эпохи Возрождения и раннего Нового времени — М.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. — С. 98–110.
9. Черняк И. Х. Программа урбинской библиотеки Федерико да Монтефельтро в контексте культуры итальянского Возрождения // Книга в культуре Возрождения. — М.: Наука, 2002. — С. 149–161.
10. Шкловский В. Б. Искусство как приём // Шкловский В. Б. О теории прозы. — М.: Советский писатель, 1983. — 384 с.
11. Bagatin P. L. Le tarsie dello studiolo d'Urbino. — Trieste: Lint, 1993. — 119 p.
12. Camfield W. A. Fountain. Houston: The Menil Collection, Houston Fine Art Press, 1989. — 184 p.
13. Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin. — Paris: L'Échoppe, 1999. — 22 p.
14. Falguières P. Les Chambres des merveilles. — Paris: Bayard-Centurio, 2003. — 140 p.
15. Ferrino-Pagden S. «La prima donna del mondo» Isabella d'Este: Fürstin und Mezenatin der Renaissance. — Wien: Kunsthistorisches Museum, 1994. — 446 p.
16. Ferretti M. I maestri della prospettiva // Storia dell'arte italiana. — P. III. — Vol. IV. — Torino: Einaudi, 1982. — P. 457–587.
17. Impey O., Macgregor A. The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe. — New York: Ursus Press, 2001. — 431 p.
18. Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico / A cura di M. Spazzalani, G. Gaeta Bertelà. — Firenze: Associazione Amici di Bargello, 1992. — 282 p.
19. Liebenwein W. Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale. — Ferrara: F. C. Panini, 2005. — 436 p.

**Название статьи.** Предмет в итальянском искусстве Ренессанса. Артефакт и арт-объект.

**Сведения об авторе.** Махо Ольга Георгиевна — кандидат искусствоведения, доцент, заведующая Научно-методическим сектором Научно-просветительного отдела. Государственный Эрмитаж. Дворцовая наб., д. 34, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186. Санкт-Петербургский институт кино и телевидения, ул. Правды, д. 13, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191119. omakho@mail.ru.

**Аннотация.** Категории «артефакт» и «арт-объект» появились в искусствоведении относительно недавно и их бытование во многом связано с процессами, характеризующими ситуацию в актуальном искусстве. Однако сами феномены, которые описываются этими категориями, родились существенно раньше. Как и многое в культуре европейской традиции, их рождение можно отнести к эпохе Ренессанса, когда произошёл исключительно важный, принципиальный слом в восприятии той сферы, которую мы называем искусством. Подобно изобразительному искусству, искусство прикладное пережило значительную секуляризацию, и в это же время фактически сложилось современное представление о коллекционировании.

Автор неоднократно обращался к различным аспектам рассмотрения материала, которому посвящена статья. Однако в данном случае этот материал впервые поставлен в новый терминологический контекст. Такие предметы, как природные курьёзы и изделия, по сути, не относящиеся к сфере высокого искусства, соединённые в коллекции гротта Изабеллы д'Эсте с античными памятниками и произведениями выдающихся современных мастеров, интерпретируются как артефакты. Так же трактуются и изображения, например, уникальных музыкальных инструментов, выполненные в технике интарсии, в панно студиоло Федерико да Монтефельтро в урбинском дворце герцога, а сам этот кабинет, обладающий исключительной цельностью программы и ее художественного воплощения, трактуется как арт-объект.

**Ключевые слова:** артефакт; арт-объект; культура Ренессанса; студиоло; коллекционирование; интарсия.

**Title.** An Object in the Italian Renaissance Art. Artifact and Art-Object.

**Author.** Makho, Olga Georgievna — Ph. D., associate professor, head of Research and Methodological Sector, Educational Department. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190001 St. Petersburg, Russian Federation; assistant professor. State University of Film and Television, ul. Pravdy, 13, 191119 St. Petersburg, Russian Federation. omakho@mail.ru.

**Abstract.** The categories of “artifact” and “art object”, on which the conference is focused, are relatively young in the theory and history of fine arts. They have been existing mainly due to the processes that characterize the general situation in actual art. It should be said though that the phenomena described with these categories had been born much earlier. Like much in European cultural tradition, their emergence dates back to the Renaissance. It was then that understanding of the sphere now known as the sphere of fine arts crucially changed. Same as fine arts, the applied arts passed through notable secularization, and it was then that the contemporary idea of collecting as of specific activity was formed.

For a long time the author has been studying the material discussed in the article, and turned to it repeatedly, considering it in various aspects. In the given case the material for the first time is put into a new terminological context. Objects like natural curiosities, or things that have nothing in common with the high sphere of fine arts, when placed into Isabella D'Este's Grotta together with art works from Classical Antiquity and creations of outstanding craftsmen of later periods, are qualified as artifacts. In the same way are treated the images of, for instance, unique musical instruments, executed in tarsia technique in the decorative panel of Federico da Montefeltro's studiolo at the Duke's palace of Urbino, while the cabinet itself, with its exceptionally perfect programme and its brilliant picturing, is understood as an art-object.

**Keywords:** artifact; art object; Renaissance culture; studiolo; collecting; intarsia.

## References

- Bagatin P.L. *Le tarsie dello studiolo d'Urbino*. Trieste, Lint Publ., 1993. 119 p. (in Italian).  
Belov E. A. *Artefakt kak strukturnaia edinitsa kul'tury (Artifact as a Structural Unit of Culture: Ph. D. dissertation)*. Tyumen; 2014. 157 p. (in Russian).  
Camfield W. A. *Fountain. The Menil Collection*. Houston, Fine Art Press Publ., 1989. 184 p.

Chernyak I.H. The Program of the Urbino Library Federico da Montefeltro in the Italian Renaissance Culture. *Kniga v kul'ture Vozrozhdeniya (The Book in the Renaissance Culture)*. Moscow, Nauka Publ., 2002, pp. 149–161 (in Russian).

Collin Ph. (ed.). *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin*. Paris, L'Échoppe Publ., 1999. 22 p. (in French).

Falguières P. *Les Chambres des merveilles*. Paris, Bayard-Centurion Publ., 2003. 140 p. (in French).

Ferino-Pagden S. "La prima donna del mondo" Isabella d'Este. *Fürstin und Mezenatin der Renaissance*. Wien, Kunsthistorisches Museum Publ., 1994. 446 p. (in German).

Ferretti M. I maestri della prospettiva. *Storia dell'arte italiana, p. 3, vol. 4*. Torino, Einaudi Publ., 1982, pp. 457–587 (in Italian).

Impey O.; Macgregor A. *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*. New York, Ursus Press Publ., 2001. 431 p.

Jijina N.; Maltseva S.; Staniukovich-Denisova E. Artifact. Art-Object. Argument: An Object in Fine Arts: Objectives, Methods, Results. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles, vol. 7*. S.V. Maltseva; E.Iu. Staniukovich-Denisova; A.V. Zakharova (eds.). Saint Petersburg, St. Petersburg University Publ., 2017. Available at: <http://dx.doi.org/10.18688/aa177-0-1> (accessed 27 December 2017) (in Russian).

Liebenwein W. *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*. Ferrara, F.C. Panini Publ., 2005. 436 p. (in Italian).

Makho O.G. Grotta of Isabella d'Este and Her Collection. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi (Bulletin of the Vaganova Academy of the Russian Ballet)*, 2015, no. 40, pp. 191–200 (in Russian).

Makho O.G. Images of War and Science Images in the Intarsias of Federico da Montefeltro's Studio in Urbino. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi (Bulletin of the Vaganova Academy of the Russian Ballet)*, 2015, no. 37, pp. 154–161 (in Russian).

Makho O.G. Italian Renaissance Intarsia, Space of Image and Space of Interior. *Problemy razvitiya zarubezhnogo i russkogo iskusstva (Problems of Development of Foreign and Russian Art)*. Saint Petersburg, Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture Publ., 1995, pp. 18–20 (in Russian).

Makho O.G. Muses in Renaissance and Post-Renaissance Painting: From Lionello d'Este's Studiolo to Neo-Classical Paintings. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 6*. A.V. Zakharova; S.V. Maltseva; E.Yu. Stanyukovich-Denisova (eds.). Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2016, pp. 460–466. Available at: <http://dx.doi.org/10.18688/aa166-5-48> (accessed 21 December 2016) (in Russian).

Makho O.G. Music in the Federico da Montefeltro's Studiolo in Urbino and Gubbio. *Iskusstvo i kul'tura Evropy ehpopi Vozrozhdeniia i rannego Novogo vremeni (The Art and Culture of Europe in the Renaissance and Early Modern Times)*. Moscow, Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2016, pp. 98–110 (in Russian).

Makho O.G. Original Items and Imitations of Classical Antiquity in Isabella d'Este's Grotta. *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles, vol. 5*. S.V. Maltseva; E.Yu. Staniukovich-Denisova; A.V. Zakharova (eds.). Saint Petersburg, NP-Print Publ., 2015, pp. 459–466 (in Russian). Available at: <http://dx.doi.org/10.18688/aa155-5-50> (accessed 21 December 2016).

Shklovskii V.B. Art as Reception. Shklovskii V.B. *O teorii prozy (On the Theory of Prose)*. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1983. 384 p. (in Russian).

Spazzalani M.; Gaeta Bertelà G. (eds.). *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*. Firenze, Associazione Amici di Bargello Publ., 1992. 282 p. (in Italian).