

УДК: 726.5; 75.046

ББК: 85.1(4)4

DOI: 10.18688/aa2212-02-12

В. М. Габович

## **Архитектурные составляющие сиенского полиптиха: живописная иллюзия, рама и храмовое пространство в их взаимодействии**

Сиенские полиптихи на протяжении долгого времени рассматривались в рамках формально-стилистического, иконографического и, отчасти, иконологического методов. В большинстве случаев искусствоведческий анализ полиптихов являлся частью истории отдельных мастеров, региональных школ и итальянского искусства в целом. Большим интересом пользовались исследования стиля и авторской манеры тех или иных мастеров, в то время как комплексные исследования полиптиха как особого типа монументального живописного произведения практически отсутствовали до 1980-х гг.

Однако, даже самые последние искусствоведческие исследования сиенских полиптихов несправедливо обделяют вниманием изучение тройственности архитектуры полиптиха, а именно комплексный сравнительный анализ архитектуры итальянских готических храмов, для которых они предназначались, архитектуры рамы (в случаях, когда сохранилось оригинальное обрамление, либо есть визуальные свидетельства) и, наконец, живописной иллюзорной архитектуры в отдельных частях полиптиха, преимущественно в сценах пределлы. Важно, что именно анализ этих трёх аспектов в их взаимодействии может открыть новые возможности в изучении полиптихов, лучше понять особенности их создания и бытования.

Типология живописного полиптиха сформировалась в Италии ко второй половине XIII в. в рамках готического стиля. На местной почве этот тип произведения приобрёл необычную форму, отличную от аналогичных произведений в Германии и Франции — «фиксированный» полиптих<sup>1</sup>, с отсутствием подвижных створок, и который оставался в неизменной конфигурации в течение всего литургического года. Полиптиху в Италии предшествовали другие виды алтарного образа — антепендиум и доссале, оба — простой прямоугольной формы, обрамлённые в аскетичную раму, однако, зачастую выполненную из драгоценного металла. Уже в конце XIII — начале XIV вв. начинают появляться одиночные вертикальные доски с изображением Мадонны с младенцем (“Маэста” Чимабуэ, “Мадонна Оньиссанти” Джотто), напоминающие по форме те, что станут в будущем центральной частью полиптиха. Рамы этих произведений также имеют очень простые очертания, однако сами картины могли располагаться внутри табернаклей —

<sup>1</sup> “Polittico fisso” — термин, широко используемый в итальянском искусствознании.

шатров, богато украшенных резьбой и скульптурой (один из примеров — алтарный образ внутри табернакля в церкви Орсанмикеле во Флоренции).

Изначально появившись во Флоренции, сама форма полиптиха получила активное развитие именно в Сиене, в первую очередь, в мастерской Дуччо. На протяжении первой половины XIV в. превосходство Сиены неоспоримо, ведь именно экспериментальная и обновлённая благодаря сиенской школе традиция в дальнейшем распространится в сторону Флоренции и за её пределы. Начиная с 20-х гг. XIV в. сиенские полиптихи начинают пользоваться большой популярностью в центральной Италии, к местным мастерам поступают заказы из Флоренции, Пизы, Масса Мариттима, Ареццо, Перуджи, Орвието.

Ранние итальянские полиптихи имели горизонтальную ориентацию и аскетичное обрамление, включающее лишь небольшое количество архитектурных элементов: треугольные тимпаны и пилястры, разделяющие изображения святых, вписанные в арки<sup>2</sup>.

Поскольку полиптихи создавались для интерьеров готических храмов и капелл, они должны были отвечать существующей художественной традиции, в рамках которой было выполнено то, что их окружало: алтарные престолы, капеллы, фасады церквей. Таким образом, на рубеже XIII–XIV вв. вырабатывается рама полиптиха с устойчивыми формами, которая содержит в себе множество черт, присущих монументальной готической архитектуре. Эта рама представляет из себя деревянную основу, гарантирующую полиптиху стабильность: конструкцию, состоящую из пределлы — нижнего горизонтального живописного яруса, где чаще всего изображаются житийные сцены — и контрфорсов<sup>3</sup>. Внутри этой связной конструкции располагается основной живописный регистр, состоящий из ряда арок, внутри которых чаще всего изображены фигуры святых. Эти арки разделяются между собой небольшими колонками, часто витыми, или пилястрами<sup>4</sup>. Над основным живописным регистром могла располагаться галерея — ещё одна серия изображений, помещённых в отдельные арки. Обрамление средневекового итальянского полиптиха также имело ряд декоративных элементов, позаимствованных из монументальной архитектуры: розетты, щипцовые завершения, а также пинакли, выступающие за пределы основного массива рамы. Всё это создавало сложный разновысотный силуэт, подобный архитектуре церковного фасада. До нас дошло лишь небольшое количество сиенских полиптихов с рамой удовлетворительной сохранности: среди них можно выделить уже упомянутый полиптих Таддео ди Бартоло из Монтепульчано, а также полиптих работы Андреа Ванни и Джованни ди Паоло, происходящий из церкви Санто Стефано алла Лицца в Сиене. Кроме того, нам известно небольшое количество примеров воспроизведения полиптихов в живописи, среди которых наиболее репрезентативно изображение «Маэсты» Дуччо в сцене «Св. Фома перед алтарём» — части пределлы полиптиха Арте делла Лана работы Сассетты.

<sup>2</sup> Примерами таких произведений могут послужить полиптих 28 Дуччо из Национальной Пинаотеки Сиены и полиптих со святыми работы Уголио ди Нерио из коллекции Кливлендского Музея Искусств.

<sup>3</sup> Подробнее о функциональной роли контрфорсов в обрамлении полиптиха: [9].

<sup>4</sup> Пилястры иногда бывают расписными, как в случае полиптиха с Вознесением Богоматери в Монтепульчано работы Таддео ди Бартоло.

Сходство рамы полиптиха с церковным фасадом усиливается за счёт его иерархической структуры, общего композиционного движения, стремящегося вверх, а также наличием у полиптиха боковых контрфорсов и пинаклей. О том, что эта связь с монументальной архитектурой не может считаться поверхностным сходством или формализованной имитацией, говорят исследования многих учёных, среди которых Джоэл Бринк, заметивший соответствие пропорций полиптихов Дуччо, Симоне Мартини, Чимабуэ и Джотто с пропорциями монументальных построек, как, например, фасад собора в Орвieto работы сиенского архитектора Лоренцо Маитани [1, р. 345–372]. Андреа Де Марки также проводит подобные параллели, отмечая схожесть полиптиха 47, выполненного Дуччо для церкви госпиталя Санта Мария делла Скала и фасада Сиенского Дуомо, располагающегося в непосредственной близости к больнице: обе структуры представляют полу-фигуры святых: в галерее (в случае полиптиха Дуччо) и внутри ложной аркады (на фасаде собора) [6, р. 79–80].

Впервые архитектурные сооружения в сиенских полиптихах появляются в нарративных пределах с житийными сценами, сам характер которых зачастую требует изображения архитектурной среды. Самый ранний дошедший до нас пример пределлы с изображением архитектуры — в «Маэсте» Дуччо 1308–1311 гг. За границы пределлы архитектура в живописи выйдет лишь в 20-е гг. XIV в.: именно тогда Пьетро Лоренцетти впервые добавит к фигурам святых люнет со сценой Благовещения, помещённой в интерьер с живописной иллюзионистической колонной (полиптих для Пьеве ди Санта Мария в Ареццо, 1320 г.).

Вскоре после этого Пьетро Лоренцетти выведет свои эксперименты по взаимодействию живописной архитектуры с рамой полиптиха на новый уровень: в центральной части полиптиха «Рождество Богородицы» 1335–1342 гг., выполненном для алтаря Сан Савино в сиенском Дуомо, своды изображённого на картине интерьера полностью совпадают с декоративными люнетами деревянной рамы. Живописные колонки при этом «поддерживают» архитектуру, являющуюся частью обрамления. Таким образом, Пьетро Лоренцетти создаёт удивительную иллюзионистическую игру реального и живописного, которая затем вдохновит художников следующего столетия, например, Маэстро дель Оссерванца.

В рамках того же заказа младший брат Пьетро, Амброджо Лоренцетти, выполняет в 1342 г. полиптих для кафедрального собора Сиены, который должен был украшать алтарь Сан Крешенцио. В центральной части полиптиха автор изображает трёхнефный храм с некоторым подобием антаблемента, над которым нашему взгляду открывается плоская кровля и купол сооружения. Так, художник одновременно изображает и интерьер, и экстерьер сооружения. В этой работе мастер также прибегает к живописной иллюзии: очертаниям купола и перекрытия вторят стрельчатые арки, являющиеся частью рамы. Как и в рассмотренной выше работе Пьетро Лоренцетти, архитектурные элементы рамы «опираются» на живописные колонны, являющиеся частью интерьера храма.

В конце XIV — начале XV вв. происходит интересный поворот: полиптихи по своей форме продолжают отвечать готическому архитектурному облику среды, в которую они помещаются, несмотря на то, что они фактически принадлежат к другой эпохе — за-

рождающегося Возрождения. Наиболее ярко этот контраст проявляется именно в *architettura dipinta* — архитектуре в живописи.

В произведениях вплоть до середины XV в. архитектура в живописи будет стилистически совпадать с готической архитектурой рамы и церкви, как, например, в полиптихе для церкви Кармине в Сиене работы Пьетро Лоренцетти или в «Короновании Богоматери» Бартоло ди Фреди, ныне в музее религиозного искусства в Монтальчино. Однако, уже в 50-е гг. XV в. живописная архитектура полиптихов начинает «опережать» готический стиль рамы и монументальных построек. Это опережение в искусствоведческой литературе раньше не замечали, но оно очевидно проявляется в ряде произведений. Примером могут послужить сцены из пределлы, выполненной Сано ди Пьетро в 50-х гг. XV столетия для более раннего полиптиха, хранившегося в капелле де Синьори в Палатцо Пубблико в Сиене — сооружения позднеготической эпохи. Если в сцене «Приведение Богоматери во храм» из этой пределлы ещё присутствуют готические характеристики, хоть и весьма ярко выражается идея ренессансного центрического храма, то в изображении «Встречи Марии с Елизаветой» всё указывает на принадлежность к идеалам эпохи Возрождения: об этом говорят арочные галереи, а также высокий купол ренессансного типа.

Самым же ярким примером является алтарь, выполненный Сассеттой для гильдии Арте делла Лана, а позднее рассредоточенный по разным коллекциям после сноса в 1777 г. часовни, для которой он был создан [11, р. 311]. Несмотря на то, что рама произведения имела характерные готические черты, художник помещает религиозные сцены в современный и оригинальный архитектурный контекст, соответствующий в большей степени идеалам эпохи Возрождения, нежели средневековой традиции. Например, в сцене «Тайная вечеря» (Национальная пинакотека, Сиена), которая, вероятно всего, была центральной частью пределлы [3, р. 11] этого полиптиха, Иисус и апостолы помещены в идеально симметричное пространство ренессансного типа, разделённое на три части арками, открывающими зрителю вид на происходящее за столом. Мотив арки также повторяется в люнетах на стенах помещения. Другими двумя примерами могут послужить доски «Св. Фома перед распятием» (Ватиканская пинакотека) и «Чудо Евхаристии» (Музей Боуз, замок Барнард, Дарем) из этой же пределлы, на которых изображено пространство, развивающееся в глубину, в согласии с новыми открытиями в области перспективы, характеризующими живопись эпохи Ренессанса.

Почему же нововведения в сфере архитектуры, которые уже проявляются в пределах полиптихов, продолжают не находить отражение в архитектуре рамы? Чем можно объяснить асинхронность в развитии реальной и живописной архитектуры?

На этом этапе перед нами встаёт ряд вопросов, на которые сложно получить однозначные ответы. Нам неизвестно, до каких пор художник мог проявлять оригинальность при создании изначального проекта. Также нельзя с уверенностью заверять, насколько автономно мог работать резчик по дереву, выполняющий раму. Существует предположение, что *legnaiuoli* играли существенную роль в дизайне полиптиха. Поскольку в контрактах их вознаграждение нередко выгодно отличается от вознаграждения художника, на эту гипотезу опирается множество учёных, однако подтверждений этому у нас нет<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Среди сторонников этого предположения: Андреа де Марки, Хендрик Ван Ос.

Ответив на эти вопросы, мы смогли бы сделать предположение касательно того, почему в рамках полиптихов так долго проявляется исключительно готическая традиция. Однако, несомненно стоит учитывать, что согласно источникам, порой в контрактах были напрямую прописаны просьбы имитировать *modo e forma* каких-то более ранних произведений. Согласно контракту на выполнение полиптиха для церкви Св. Франциска в Борго Сансеполькро, Сассетту даже попросили расписать уже существующий полиптих, но он отказался и просто сделал его копию [8, p. 323]. Таким образом мы можем объяснить себе, почему полиптих для Сансеполькро был довольно старомодным — он повторял форму произведения 1368 г., которое до сих пор хранится в местной Пинакотеке.

Мы можем утверждать, что в сиенской живописи начинают медленно укрепляться нововведения эпохи Возрождения, приходящие главным образом из Флоренции, а живописная архитектура становится полем для художественных экспериментов и стимулом для изменений реальной архитектуры. Однако, в то же время, рамы полиптихов и монументальная архитектура продолжали соответствовать укрепившейся готической традиции. Сложившаяся ситуация изменится в 60-е гг. XV в., когда сиенские мастера впервые создадут, по заказу папы Пия II для кафедрального собора в Пиенце несколько *tavola quadrata* — алтарные картины новой, ренессансной, традиции. Лишь чуть позднее, в 70-е гг. эти формы начинают всерьез укрепляться и в монументальной архитектуре, подтверждением чему могут послужить такие ренессансные постройки как палаццо Пикколомини, а также церкви Санта Мария деи Серви и Санта Мария делле Неви.

Обобщая, можно сказать, что в XIV — первой половине XV вв. архитектурные рамы шли в ногу с монументальной архитектурой. Готическая традиция, будучи наиболее актуальной в Сиене вплоть до второй половины XV в., зачастую диктовала заказчикам, а впоследствии художникам и мастерам работы по дереву подход к изготовлению полиптихов. Во второй половине XV в. некоторые стилистические нововведения всё же начали появляться в рамах, а затем и в монументальной архитектуре. Однако, наибольшую свободу художники всё же имели в живописной архитектуре, как правило в житийных сценах, располагавшихся в предделе.

Такое асинхронное развитие трёх аспектов архитектурной составляющей полиптихов объясняется тем, что, благодаря ярко выраженной в Сиене средневековой традиции, формы монументальной архитектуры и рам полиптихов остаются неизменными вплоть до второй половины XV в. Несмотря на это, художники всё же имели большую свободу в живописной архитектуре, в которой проявляются архитектурные новшества, ещё не нашедшие к тому моменту отражение в архитектурных рамах и монументальных постройках.

## Литература

1. *Brink J.* From Carpentry Analysis to the Discovery of Symmetry in Trecento Painting // Atti del XXIV congresso internazionale di Storia dell'Arte. Pt. 3. — Bologna, 1983. — P. 345–372.
2. *Bucher F.* Hearing Is Believing: Clarissan Architecture, Ca. 1213–1340 // Gesta. — Iss. 31. — 1992. — P. 83–91.

3. *Carli E.* Sassetta e il maestro dell'Osservanza. Milan: Aldo Martello Editore, 1957. — 121 p.
4. *Chelazzi Dini G., Angelini A., Sani B.* Pittura senese. — Milano: Federico Motta Editore SpA, 2002. — 471 p.
5. *Cole B.* Siense Painting in the Age of the Renaissance. — Bloomington: Indiana University Press, 1985. — 198 p.
6. *De Marchi A.* La pala d'altare: dal paliotto al polittico gotico: dispense dal corso tenuto nell'a.a. 2008–2009. — Firenze: Art & Libri, 2009. — 189 p.
7. *De Marchi A.* La pala d'altare: dal polittico alla pala quadra: dispense del corso tenuto nell'a.a. 2011–2012. — Firenze: Art & Libri, 2012. — 267 p.
8. *Gardner von Teuffel C.* From Polyptych to Pala: Some Structural Considerations // La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 10–18 settembre 1979), III. — Bologna, 1983. — P. 323–344.
9. *Gardner von Teuffel C.* The Buttressed Altarpiece: A Forgotten Aspect of Tuscan Fourteenth Century Altarpiece Design // Jahrbuch der Berliner Museen. — Bd 21. — 1979. — S. 21–65.
10. *Guarnieri C.* Lorenzo Veneziano. — Milano: Silvana, 2006. — 272 p.
11. *Liberati A.* Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi (Ricordi e notizie) // Bullettino senese di Storia Patria. — Vol. XLVIII. — Siena, 1941. — P. 296–311.
12. *Scapecchi P.* La Pala dell'arte della lana del Sassetta. — Siena: Monte dei Paschi, 1979. — 31 p.
13. Taddeo di Bartolo / Ed. *G. E. Solberg.* — Cinisello Balsamo: Silvana, 2020. — 399 p.
14. *Van Os H. W.* Siense Altarpieces, 1215–1460. Form, Content, Function. Vol. I. — Groningen: Bouma's Boekhuis, 1984. — 163 p.
15. *Van Os H. W.* Painting in a House of Glass: The Altarpieces of Pienza // Netherlands Quarterly for the History of Art. — 1987. — Vol. 17. — No. 1. — P. 23–38.
16. *Valenti D.* Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai polittici: tipologie compositive dall'Alto Medioevo all'età gotica. — Padova: Il poligrafo, 2012. — 678 p.
17. *White J.* Duccio. Tuscan Art and Medieval Workshop. — London: Thames and Hudson, 1979. — 280 p.
18. *Zeri F.* Ricerche sul Sassetta: La Pala dell'Arte della Lana (1423–26) // Quaderni di emblema. — Vol. II. — Bergamo: Emblema, 1973. — P. 22–34.

**Название статьи.** Архитектурные составляющие сиенского полиптиха: живописная иллюзия, рама и храмовое пространство в их взаимодействии

**Сведения об авторе.** Габович, Валерия Михайловна — магистр истории искусств, студент программы специализации «Историко-культурное наследие», Флорентийский университет, пл. Сан Марко, 4, Флоренция, Италия, 50121. [valeriagabovich@gmail.com](mailto:valeriagabovich@gmail.com) ORCID: 0000-0002-6410-2917

**Аннотация.** В статье уделяется внимание особой тройственности архитектуры полиптиха, а именно комплексному сравнительному анализу архитектуры итальянских готических храмов, для которых они предназначались, архитектуры рамы (в случаях, когда сохранилось оригинальное обрамление, либо есть визуальные свидетельства) и, наконец, живописной иллюзорной архитектуры в отдельных частях полиптиха, преимущественно в сценах пределлы. Такой подход подразумевает особое внимание к архитектурной составляющей произведений и их контекста. Используя его, становится возможным рассмотреть полиптих не только как образец стиля, но как воплощение синтеза искусств. Статья выявляет, что архитектура церкви, рамы и живописная архитектура полиптиха развиваются не синхронно: в живописной составляющей раньше начинают проявляться стилистические нововведения, характерные для эпохи Возрождения, в то время как в структуре рамы сложившаяся ситуация изменится лишь в 60-е гг. XV в., то же касается и монументальной архитектуры, где готические черты будут присутствовать вплоть до второй половины XV в. за счёт ярко выраженной в Сиене средневековой традиции.

**Ключевые слова:** полиптих, Сиена, Кватроченто, живопись, архитектура

**Title.** Architectural Components of the Siense Polyptych: Pictorial Illusion, Frame, and Church Space in Their Interaction

**Author.** Gabovich, Valeriya M. — MA, post-graduate student of the program of specialization “Historical and Cultural Heritage”, University of Florence. Piazza San Marco, 4, 50121, Firenze (FI), Italia. [valeriagabovich@gmail.com](mailto:valeriagabovich@gmail.com) ORCID: 0000-0002-6410-2917

**Abstract.** The article pays attention to the triplicity of the architecture of the polyptych, namely, a comprehensive comparative analysis of the architecture of the Italian Gothic churches for which polyptychs were intended, the architecture of the frame (in cases where the original framing has been preserved, or there is

visual evidence), and, finally, the pictorial illusory architecture in certain parts of polyptych, mainly in the scenes of the predella. This approach implies special attention to the architectural component of the works and their context. Thus, it becomes possible to consider the polyptych not only as an example of a style, but as an embodiment of the synthesis of arts. The article reveals that the architecture of the church, the frames, and the pictorial architecture of the polyptych do not develop synchronously: stylistic innovations characteristic of the Renaissance begin to appear earlier in the pictorial component, while in the structure of the frame, the situation changes only in the 1460s. The same applies to monumental architecture, where Gothic features were present until the second half of the 15<sup>th</sup> century due to the vividly expressed medieval tradition in Siena.

**Keywords:** polyptych, Siena, Quattrocento, painting, architecture

## References

- Brink J. From Carpentry Analysis to the Discovery of Symmetry in Trecento Painting. *Proceedings of the XXIV International Congress of Art History, part 3*. Bologna, 1983, pp. 345–372.
- Bucher F. Hearing Is Believing: Clarissan Architecture, Ca. 1213–1340. *Gesta*, iss. 31, 1992, pp. 83–91.
- Carli E. *Sassetta and Maestro dell'Osservanza*. Milan, Aldo Martello Editore Publ., 1957. 121 p. (in Italian).
- Chelazzi Dini G.; Angelini A.; Sani B. *Pittura senese*. Milan, Federico Motta Editor SpA Publ., 2002. 471 p. (in Italian).
- Cole B. *Sieneese Painting in the Age of the Renaissance*. Bloomington, Indiana University Press Publ., 1985. 198 p.
- De Marchi A. *La pala d'altare: dal paliotto al polittico gotico: dispense dal corso tenuto nella.a. 2008–2009*. Florence, Art & Libri Publ., 2009. 189 p. (in Italian).
- De Marchi A. *La pala d'altare: dal polittico alla pala quadra: dispense del corso tenuto nella.a. 2011–2012*. Florence, Art & Libri Publ., 2012. 267 p. (in Italian).
- Gardner von Teuffel C. From Polyptych to Pala: Some Structural Considerations. *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 10–18 settembre 1979)*, vol. 3. Bologna, 1983, pp. 323–344 (in Italian).
- Gardner von Teuffel C. The Buttressed Altarpiece: A Forgotten Aspect of Tuscan Fourteenth Century Altarpiece Design. *Jahrbuch der Berliner Museen*, vol. 21, 1979, pp. 21–65.
- Guarnieri C. *Lorenzo Veneziano*. Milan, Silvana Publ., 2006. 272 p.
- Liberati A. Chiese, monasteri, oratori e spedali senesi (Ricordi e notizie). *Sieneese Bulletin of Homeland History*, vol. 48. Siena, 1941, pp. 296–311 (in Italian).
- Nazarova O. A. Augustinian Hermits as the Commissioners and the Audience of Painted Altarpiece in Renaissance Italy. Zakharova A. V.; Maltseva S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, vol. 12. St. Petersburg, Saint Petersburg University Press Publ., 2022, pp. 181–190 (in Russian). DOI: 10.18688/aa2212-02-11
- Scapecchi P. *La Pala dell'arte della lana del Sassetta*. Siena, Monte dei Paschi Publ., 1979. 31 p. (in Italian).
- Solberg G. E. (ed.). *Taddeo di Bartolo*. Cinisello Balsamo, Silvana Publ., 2020. 399 p. (in Italian).
- Valenti D. *Le immagini multiple dell'altare: dagli antependia ai polittici: tipologie compositive dall'Alto Medioevo all'età gotica*. Padua, Il poligrafo Publ., 2012. 678 p. (in Italian).
- Van Os H. W. *Sieneese Altarpieces, 1215–1460. Form, Content, Function*, vol. 1. Groningen, Bouma's Boekhuis Publ., 1984. 163 p.
- Van Os. H. W. Painting in a House of Glass: The Altarpieces of Pienza. *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1987, vol. 17, no. 1, pp. 23–38.
- White J. *Duccio. Tuscan Art and Medieval Workshop*. London, Thames and Hudson Publ., 1979. 280 p.
- Zeri F. Ricerche sul Sassetta: La Pala dell'Arte della Lana (1423–26). *Quaderni di emblema*, vol. 2. Bergamo, Emblem Publ., 1973, pp. 22–34 (in Italian).