

## IL RESTAURO DELLE COPIE

Licia Bertani, Muriel Vervat

### *Vicende storiche*

Le sei tele<sup>1</sup>, originariamente dipinte per la Certosa di Galluzzo, all'indomani della soppressione napoleonica del Monastero, avvenuta nel 1808, furono trasferite alla Regia Accademia di Belle Arti in via Ricasoli (1810). Nell'ultimo periodo graduale (10 marzo 1853) subirono un nuovo trasferimento, questa volta presso la Galleria degli Uffizi per essere poi collocate nei magazzini della Soprintendenza. Successivamente, all'indomani dell'Unità d'Italia (20 novembre 1860), ne troviamo alcune nei locali della scuola Magistrale, di piazza Frescobaldi (inv. 1890, nn. 3895, 3896, 3897, 3898 rispettivamente: *Cenna in Emmaus*, *Cristo davanti a Pilato*, *Orazione nell'orto*, *Deposizione*). In data imprecisata ritornarono alla Galleria degli Uffizi (Magazzino Archibusieri), quindi, il 24 novembre 1930 furono portate nel Cenacolo di San Salvi (tranne la *Cena in Emmaus*, che vi giungerà solo nel 1954) ma non esposte. Dopo aver subito un primo restauro presso il Gabinetto di Restauri della Soprintendenza fra il '55 e il '56, per essere esposte alla mostra del *Pontormo e primo Manierismo fiorentino*<sup>2</sup>, ritornarono nei Magazzini degli Uffizi nel 1959. L'anno seguente furono ricollocate nella Certosa del Galluzzo da dove vennero trafugate il 14 febbraio del 1973. Recuperate dalle Forze dell'Ordine, nel '74, furono depositate presso il Gabinetto Restauri della Fortezza. Infine nel 1993 ne fu iniziato il restauro presso la Fortezza, grazie all'interessamento di Marco Ciatti, e dal 1994 al 1996, grazie ai finanziamenti del World Monuments Fund, sono state restaurate da Muriel Vervat ed esposte nella sala del Pontormo alla Certosa.

### *Stato di conservazione*

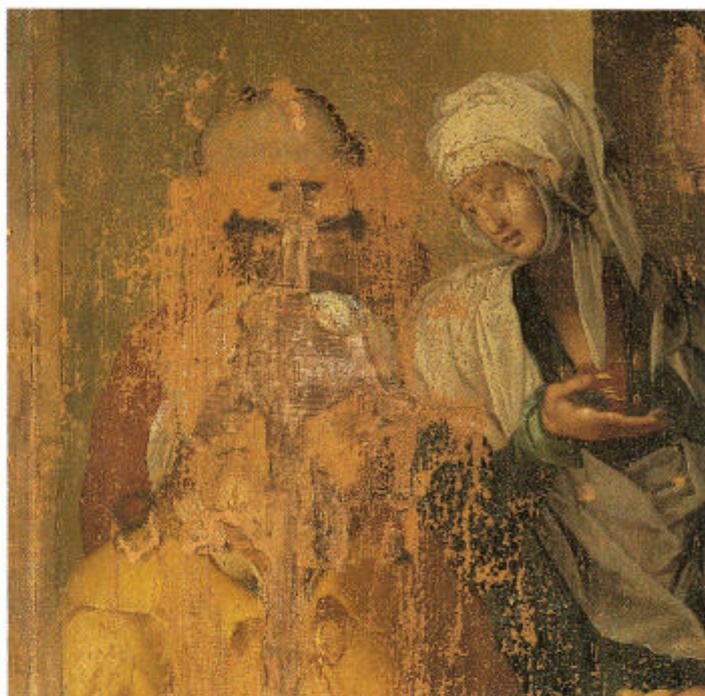
#### Copie degli affreschi

Le tele, per quanto accuratamente conservate nel cassetto di un armadio del Laboratorio di restauro della Fortezza da Basso, presentavano vari problemi: prive di telaio di sostegno, erano state in passato malamente incollate su tele di lino a trama molto grossa, ed avevano assunto un aspetto che ricordava piuttosto quello di grandi cartoni (fig. 67b). Tutti e cinque i dipinti avevano subito danni analoghi:

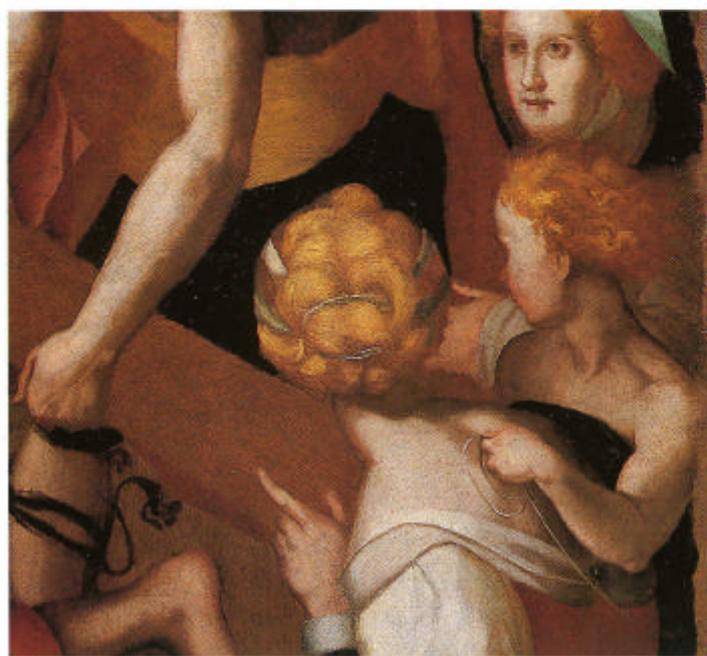
- 1) Forti contrazioni della superficie avevano provocato rigonfiamenti e ondulamenti, e in alcune zone anche il distacco della tela originale dalla tela di rifodero;
- 2) Le contrazioni della preparazione e le lacerazioni della tela avevano provocato l'indebolimento della superficie, producendo tanto diffuse microcadute di colore, verificatesi recentemente (tav. XXII), quanto perdite del tessuto pittorico di ampie dimensioni. Per quello che riguarda la *Deposizione* si erano aggiunti anche i danni causati da varie piegature orizzontali (tavv. XXIV, XXVI);
- 3) Vaste e grossolane integrazioni pittoriche, ormai scurite, effettuate in passato per nascondere cadute di colore, direttamente sulla tela senza che fosse stato ricostruito lo strato preparatorio, coprivano e offuscavano anche zone di colore originale (tav. XXXI);



XX,XXI. *Andata al Calvario*, particolare durante il restauro con le stuccature delle lacune già preparate cromaticamente a tempera; particolare dopo l'integrazione pittorica a selezione cromatica.



XXII,XXIII. *Cristo davanti a Pilato*, particolare durante il restauro con micro-cadute di colore e il segno della grande lacuna provocata dallo stemma cartusiano con la data 1628, posto sul verso della tela (vedi figg. 67a,b); particolare a restauro concluso. La zona di mancanza è stata lasciata con la tela a vista, ritenendo che potesse costituire il miglior neutro.





XXIV,XXV. *Deposizione*, particolare durante il restauro in cui si evidenziano le gravi cadute di colore dovute ai danni subiti durante il furto del 1973; la stessa zona dopo il restauro.

XXVI,XXVII. *Deposizione*, particolare durante il restauro con le basi a tempera; la stessa zona con l'integrazione a selezione cromatica.

- 4) Su quattro delle tele apparivano curiose ridipinture determinate chiaramente da successivi cambiamenti di gusto: le vesti viola del Cristo dell'*Orazione nell'orto* (tav. XXVIII) e della Maria dolorante della *Deposizione* erano state in parte ricolorite di verde lungo le pieghe dei vestiti; sui bianchi della *Deposizione* e della *Resurrezione* erano state aggiunte lumeggiature di colore verde; tutte le ocre gialle (a parte quelle di *Cristo davanti a Pilato*) erano state abbassate di tono con una lacca marrone scura. Queste ridipinture sembrano aver avuto lo scopo di mascherare le tonalità fredde, addolcendo i contrasti originali;
- 5) Una spessa vernice, ora ingiallita, nella cui composizione si è trovata anche della colla, ricopriva la superficie, nascondendo in parte lo stato di degrado (tav. XXXIV);
- 6) Tutte e cinque le tele sul retro erano marcate ad inchiostro con lo stemma della Certosa e con la data "1628" /figg. 61a, b).

#### Copia della *Cena in Emmaus*

La tela raffigurante la *Cena in Emmaus*, dipinta nello stesso periodo delle altre, non ha subito le stesse vicissitudini. Rimasta sempre nella Certosa, risultava ancora tesa sul telaio di supporto, ed arricchita di una bella cornice tardo-secentesca dorata con motivi a finto marmo. Il colore non presentava segni di indebolimento, ma sotto la spessa vernice ingiallita (tav. XXXIII) si notavano numerose ridipinture, soprattutto sulle architetture e sul fondo scuro. La tela, che appariva già rintelata, non porta la sigla cartusiana formata dalle lettere "CTR" incrociate, né la data 1628.

#### **Intervento di restauro**

Supporto, mestica e colori: analisi e metodologia d'intervento

La tela di tutti e sei i dipinti è di lino molto sottile a trama fitta e regolare e sulla base delle analisi del materiale e della tecnica di costruzione, si può ipotizzare che le tele siano state realizzate in uno stesso momento. L'*Orazione nell'orto*, l'*Andata al Calvario*, la *Deposizione* e la *Resurrezione* sono formate da un pezzo di tessuto (la cui larghezza varia da 109 a 111 cm. a causa delle deformazioni causate dalle vecchie rintelature) cui è stata aggiunta una striscia verticale. Le due prime opere hanno la cucitura a destra, le altre due lungo il bordo sinistro. La cimosa è visibile lungo il bordo esterno dei dipinti. La *Cena in Emmaus* è costruita nello stesso modo, ma con un tessuto più stretto di 10 cm.; il supporto di *Cristo davanti a Pilato* è formato invece dalla giuntura di una tela di lino sottile larga 87 cm. con una striscia di lino a trama più grossa (tav. XXXVI).

In tutti i dipinti, i pittori hanno impiegato una ristretta gamma di colori: principalmente pigmenti naturali di facile reperibilità. I gialli individuati sono l' 'ocra gialla' (un'argilla contenente ossido di ferro, presente sui colli senesi) e il 'gialla' (un'argilla contenente ossido di ferro, presente sui colli senesi) e il 'gialli di Napoli', ottenuto artificialmente e già conosciuto in antico sotto il nome di 'giallorino'. I rossi sono il 'cinabro', di colorazione molto viva, che si trovava in abbondanti giacimenti sul Monte Amiata e la 'lacca rossa', o 'lacca di garanza', colore organico con un supporto minerale, identificata dalle analisi eseguite dal Laboratorio chimico della Fortezza da Basso, nel manto del Santo in primo piano nell'*Orazione nell'orto* e nel vestito del personaggio seduto a destra nella *Deposizione*. I verdi sono ottenuti con la 'terra verde', un'argilla colorata contenente del silicato ferroso, e il 'verde rame' preparato facendo agire aceto su lamelle di rame. I verdi più caldi sono ottenuti aggiungendo del 'giallo di Napoli', il



XXVIII. *Orazione nell'orto*, particolare durante la pulitura con la parziale rimozione dalla zona della veste ridipinta e la stuccatura della parte corrosa dal marchio cartusiano.

XXIX. *Cristo davanti a Pilato*, particolare durante la pulitura.

XXX. *Andata al Calvario*, particolare durante la pulitura.

XXXI. *Resurrezione*, particolare durante la pulitura. Le ridipinture erano state effettuate direttamente sulla tela.

XXXII,XXXIII. *Deposizione e Cena in Emmaus*, particolari durante la pulitura.

colore salvia aggiungendo biacca alla terra verde. I bruni sono la ‘terra di Siena bruciata’ e la ‘terra d’ombra naturale’. Le analisi hanno inoltre accertato la presenza di ‘nero di carbone’ e di ‘biacca di piombo’. Per la veste di cristo e per il cielo del *Cristo davanti a Pilato* è stato usato del ‘blu oltremare’, probabilmente azzurrite mescolata con biacca.

I pittori hanno steso sulle tele uno strato preparatorio di spessore sottilissimo e molto compatto. Dalle analisi eseguite da Arcangelo Moles, del Laboratorio chimico della Fortezza da Basso, sulla *Deposizione* e sull’*Orazione nell’orto*, la mestica preparatoria, di colore giallo-rosato chiaro, risulta composta di bianco di piombo, quarzo, minio e ocre. La *Resurrezione* e l’*Andata al Calvario* presentano una preparazione di aspetto uguale con una colorazione identica a quella delle tele prima analizzate. La *Cena in Emmaus*, secondo l’analisi, ha una mestica di colore giallo bruno scuro, composta di bianco di piombo e ocre. La mestica di *Cristo davanti a Pilato* risulta di aspetto e colore uguale alla precedente. In effetti, tale colorazione si riscontra sulle due tele dove una composizione architettonica incornicia la scena principale: l’uso di una mestica scura consente infatti di raggiungere la tonalità marrone della pietra con una stesura di colore sottile senza troppo successive sovrapposizioni. La poca stabilità della preparazione rispetto alla tela può essere stata determinata, oltre che dal vecchio intervento di rintelatura, dalla scelta stessa dei materiali originari: la preparazione è troppo rigida e cristallina rispetto al supporto molto flessibile. Il pittore ha utilizzato infatti una mestica composta di quarzo e biacca per evitare che la preparazione assorbisse l’olio dei colori: forse per raggiungere, insieme ad una stesura sottilissima del colore, un effetto pittorico simile all’affresco, o forse anche per la necessità di lavorare in fretta, senza attendere i tempi di essiccamento fra una mano e l’altra.

La tela usata per la vecchia rintelatura, un lino a trama molto grossa, si è fortemente stampata sul colore, spingendolo in fuori e provocando sollevamenti e frantumazioni.

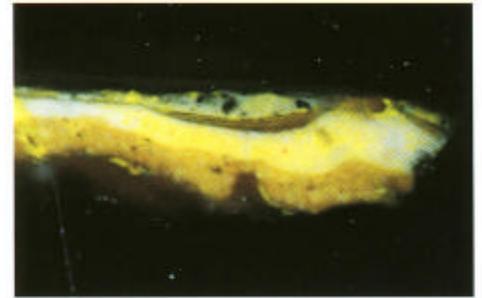
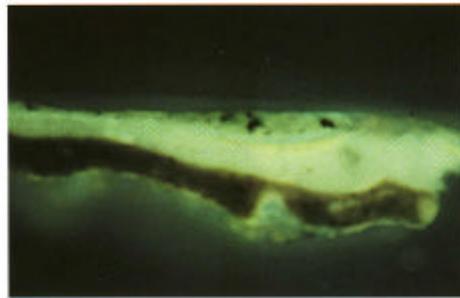
Inoltre l’eccessiva quantità di colla animale -particolarmente sensibile ai cambiamenti di umidità- impiegata per far aderire la tela nuova a quella originale, ha causato ulteriori tensioni superficiali, soprattutto una volta che la tela si è trovata priva del suo telaio (tav. XXXV).

Sulla base di queste considerazioni, come prima operazione si è proceduto alla velinatura della superficie con Plexisol. Si è escluso l’uso di adesivi tradizionali a base acquosa per non creare ulteriori tensioni. Il Plexisol, per le sue alte qualità plastiche, ha aderito bene alla superficie e si è così potuto procedere all’eliminazione della tela della foderatura. I residui di pasta rimasti sul retro della tela originale sono stati rimossi con il bisturi. Liberati dalle tensioni, i dipinti si sono distesi, ed è così stato possibile procedere sottovuoto alla fermatura del colore.

La zona di ogni dipinto dove è stata posta la data “1628” e lo stemma cartusiano, appariva molto debole, perché l’inchiostro aveva progressivamente corrosivo la tela fino a provocare la scomparsa, in molti punti, del supporto e del colore (fig. 67b: retro con intarsio; tav. XXII: danno visibile sul davanti con grossa perdita di colore).

Nell’*Orazione nell’orto* le fragilissime isole di colore sopravvissute tendevano a disgregarsi al minimo contatto (tavv. XXIII, XXVIII).

Rinforzate le cuciture e le zone deboli delle tele con ‘velo di Lione’, ed eseguiti intarsi di tela laddove il supporto era lacerato o bucato, si è proceduto alla rintelatura dei dipinti effettuata sottovuoto. L’adesivo scelto è quello tradizionale della pasta composta, secondo un’antica ricetta, principalmente di colle e farine. Come nuova tela si è scelto del lino di tipo sottile, simile a quello originale. La *Deposizione* era già stata



in alto:  
 XXXIV. *Orazione nell'orto*, particolare prima della pulitura.  
 XXXV. Particolare di un frammento di colore prima del consolidamento.  
 XXXVI. *Cristo davanti a Pilato*, particolare in cui è visibile, sulla sinistra, la tela di tipo sottile e, sulla destra, quella di tipo medio.

in basso:  
 XXXVII. Microfotografia in luce diffusa della sezione del campione n. 2.  
 XXXVIII. Microfotografia della fluorescenza ultravioletta della sezione del campione n. 2.  
 XXXIX. Microfotografia della sezione del campione n. 2, dopo il testo colorimetrico per evidenziare e posizionare la presenza di Bianco di Piombo (colorazione gialla).

rintelata nel Laboratorio della Fortezza da Basso alla fine del 1993 con procedimenti uguali a quelli utilizzati per gli altri dipinti della serie, a parte l'uso del sottovuoto. La tela, al momento della consegna, era ancora su un telaio interinale, ed è stata rimontata, come tutte le altre, su un telaio ad espanditori.

#### *La pulitura*

Paradossalmente si potrebbe dire che nell'insieme, malgrado i numerosi maltrattamenti subiti dalle tele, che hanno causato irrimediabili perdite di intere zone di colore, la pittura si è ben conservata. Sotto la spessa vernice ingiallita e sotto i numerosi ritocchi alterati, la superficie pittorica è in effetti rimasta intatta, conservando molte sue sfumature.

L'asportazione graduale della vernice alterata, con una miscela di alcool, acetone e ammonio idrato dispersa in emulsione cerosa, ha portato alla luce un'antica vernice di tipo proteico, dall'aspetto grigiastro, che si può ritenere originale. Dove questa vernice si è conservata intatta, il colore sottostante è brillante (tavv. XXVIII-XXXIII).

La *Deposizione* poneva gravi problemi di ridipinture. Il vestito viola della figura centrale e il bianco di alcuni panneggi erano ripassati di verde di due tonalità (una scura, tendente all'oltremare, ed una più chiara, tendente al giallo, tav. XXXII), mentre le ocre erano ricoperte con una lacca marrone. Con brevi impacchi di carbossi-metil-cellulosa e bicarbonato si è potuto ammorbidire lo spesso strato di ridipintura, che si è poi asportato con il bisturi. Effettuati alcuni saggi di pulitura, si è notato che il colore originale delle scale e del vestito del personaggio chinato sulla sinistra risultava così rovinato che non era possibile asportare la ridipintura scura senza compromettere l'immagine complessiva.

Nell'*Andata al Calvario*, eliminate le numerose vecchie ridipinture che nascondevano le cadute di colore ma ricoprivano anche molti frammenti di colore originale, si è ritrovato il modellato del polso e della mano del personaggio femminile collocato nell'angolo di destra. E' stato possibile recuperare anche la cromia originale della croce, offuscata dalle ridipinture (tavv. XX, XXI, XXX).

Nell'*Orazione nell'orto*, diversamente che nelle altre tele, la vernice che copriva la superficie appariva molto ossidata. Fortunatamente questa ossidazione, molto superficiale, non aveva intaccato la vernice grigiastra originale. La sua asportazione è avvenuta con la solita miscela di solventi (tav. XXVIII). Come nella *Deposizione*, il manto viola di cristo era ricoperto da uno spesso strato di colore verde, che è stato tolto con lo stesso metodo (tav. XVII).

Nel *Cristo davanti a Pilato* la superficie pittorica risultava offuscata dalla sola vernice ingiallita (tav. XXIX). Dall'indagine di riflettografia ad infrarossi appariva molto chiaramente il disegno preparatorio: sia l'architettura sia i personaggi sono delineati con grande precisione e cura (figg. 72-77). Inoltre nella zona superiore si nota una linea ad arco che riproduce la forma della lunetta del Pontormo. La parte aggiunta dall'esecutore della copia per completare la superficie quadrata della tela, è evidenziata attraverso la diversa tonalità dei colori (l'architettura 'inventata' è di un grigio-marrone più scuro, mentre i due spicchi di cielo sono in un azzurro più sbiadito), quasi per renderla immediatamente identificabile.

La *Resurrezione* risultava essere la tela più danneggiata: per le gravissime perdite di colore e per le ampie ridipinture (tav. XXXI). Con la pulitura si sono gradualmente rimossi i vecchi ritocchi e si è eliminata la vernice più recente, lasciandone però un sottile velo a contatto della superficie laddove la vernice originale appariva perduta.

Nella *Cena in Emmaus*, con impacchi di carbossi-metil-cellulosa e bicarbonato e con l'aiuto del bisturi si sono del tutto asportate le numerose ridipinture scurite presenti soprattutto sulle architetture e sul fondo scuro (tav. XXXIII). E' apparso evidente che, per mantenere le stesse dimensioni delle altre copie, l'Empoli aveva dovuto raffigurare anche la cornice laterale in pietra che delimitava l'originale, e ampliare la parte superiore del dipinto, segnalando l'intervento con la stessa tecnica di individuazione delle parti aggiunte utilizzata nel *Cristo davanti a Pilato*. Inoltre durante la pulitura, sotto il triangolo con l'occhio divino è stata scoperta una più antica raffigurazione della Trinità sotto forma di un volto a tre facce (figg. 63-65). Ad un'osservazione attenta nell'alone luminoso attorno al triangolo, sotto la vernice scurita, apparivano evidenti due strati di ocre gialla. Questa ridipintura non poteva essere stata effettuata per nascondere una caduta di colore in quanto la superficie, anche se in quella zona appariva più impastata per le sovrapposizioni di colore, non risultava rotta. Nemmeno l'occhio in mezzo al triangolo sembrava frutto di una ridipintura successiva perché il suo *craquelé* sottile era uguale a quello del resto del dipinto. Si notava inoltre che la linea mediana del triangolo non corrispondeva all'asse della figura del Cristo. Sulla base di queste osservazioni si è proceduto alla radiografia del dettaglio, che ha rivelato sotto la ridipintura la presenza dei tre volti ed ha chiarito che l'occhio ora visibile è quello destro del volto centrale. Le analisi stratigrafiche, effettuate da Arcangelo Moles su campioni di colore prelevati sul triangolo e sull'alone di luce, hanno evidenziato la presenza di uno spesso strato di vernice fra la pittura originale e la ridipintura. Poiché questa vernice risulta essere sensibilmente alterata, si può pensare che la ridipintura sia avvenuta abbastanza tempo dopo l'esecuzione dell'originale (tavv. XXXVII-XXXIX). Postosi dunque il problema della legittimità di una eventuale rimozione di questa ridipintura determinata da cambiamenti di convenzioni nella rappresentazione della Trinità, per il momento non si è ritenuto opportuno procedere a tale rimozione, al fine di conservare la testimonianza di una fase storica iconografica.

#### *La stuccatura*

La scelta del materiale per la stuccatura delle cadute di colore è stata particolarmente difficile: oltre alle ampie zone di perdita del tessuto pittorico si riscontravano infatti numerosi micro-frammenti di colore isolati: grazie alla forza espressiva racchiusa in ognuno di essi, l'occhio umano riusciva in ogni modo a riempire i vuoti, a "ricreare" un viso o il volume di una piega. Andava dunque conservato quest'effetto.

La prova eseguita con il tradizionale stucco di gesso e colla animale non ha dato buoni risultati: oltre ad indebolire la leggibilità dei frammenti, non aderiva bene alla tela, soprattutto lungo i bordi a contatto con il colore, e creava tensioni superficiali. Dopo altre prove, tutte non convincenti, si è individuata la migliore soluzione nell'uso di stucco di cera e resina, anche perché lo strato di masticca e colore non raggiungeva il millimetro di spessore. Inoltre questo composto, molto trasparente, non modifica i rapporti cromatici, ha caratteristiche di stabilità e risulta reversibile senza alcun danno per l'opera.

Nelle zone dove le cadute risultavano facilmente integrabili, sono state eseguite delle basi con colore a tempera di tonalità più chiara di quella originale circostante (tavv. XX, XXVI); nelle zone in cui non si poteva ritrovare l'immagine, il colore grezzo scuro della tela è risultato il tono neutro più adatto (tav. XXIII).

*Il restauro pittorico*

Il restauro pittorico è stato eseguito con il metodo fiorentino della selezione cromatica. La tecnica consiste nel ricreare il disegno e il colore, dove è avvenuta la perdita, attraverso la giustapposizione di un tratteggio di colori puri che, visti da una certa distanza, si confondono con l'originale pur restando ben differenziati dal suo tessuto pittorico (tavv. XXI, XXVII). In questo modo viene escluso ogni possibile equivoco di imitazione o di falsificazione, poiché si permette un'immediata individuazione delle parti ricostruite. Tuttavia, poiché per legarsi con l'originale il restauro deve raggiungere una somiglianza visiva con il tessuto cromatico delle zone circostanti, il tratteggio viene eseguito seguendo il verso delle figure, dei panneggi e di tutte le zone in cui va ad inserirsi. Naturalmente questo tipo di intervento è stato possibile solo dove la consistenza delle cadute di colore non impediva l'interpretazione del disegno originale. Nei casi in cui non si sarebbe potuto ricomporre l'immagine senza interpretare arbitrariamente (per la perdita dei lineamenti del volto di Pilato oppure per le gravi lacune della Deposizione), si è scelta invece la soluzione del "neutro" precedentemente descritta.

Come ultima operazione si è protetta la superficie pittorica applicando vari strati di vernice naturale.

## ENGLISH SUMMARY

### *The Restoration of the Canvas Copies*

The six copies of Pontormo's paintings were taken from the Certosa, the Florentine Carthusian monastery in the town of Galluzzo, when it was suppressed by the Napoleonic government in 1808. After being moved several times from one deposit of the Florentine Galleries to another, they were returned to the monastery in 1960. The copies were stolen in 1973 and recovered in 1974, when they were deposited in the state laboratories of the Fortezza da Basso.

Thanks to the generosity of the World Monuments Fund, all six of these copies have now been completely restored. The canvases are all characterized by the same choice of pigments, and were all painted on fine linen primed with a thin layer of underpaint consisting of a mixture of quartz and white lead. They all presented similar conservation problems. The contraction of the painted surfaces had caused the detachment of the underpaint and the subsequent loss of original pigment. The ink used for the inventory marks, of the monastery's coat-of-arms on the backs of the paintings had literally eaten through the canvas on five of the six paintings. Layers of yellowed varnish and repaint had modified the original colors and radically altered their tonal and chromatic relationships.

After a detailed analysis of the paintings' original technique, the canvases were relined under vacuum pressure using the traditional *pasta alla fiorentina*, a paste consisting of a mixture of flour and glue.

Beneath the old varnish and repaint the original pigments were found to be in surprisingly good condition, protected as they were by a protein-based varnish that was in all likelihood original. All of the copies were characterized by extensive losses of original color in crucial areas of the faces, draperies, arms, and legs. It was particularly difficult to integrate the exceedingly fragmentary pictorial surface without interfering with the original tonal relationships. An initial attempt at filling the extensive lacunae with stucco was abandoned as it had been impossible to establish a satisfactorily neutral tone, not to mention the fact that the repaired surfaces reflected light in a way that made it difficult to interpret the images. It was decided to leave the neutral background of the canvas itself in evidence, reinforcing its exposed grain with a mixture of wax and natural resin. Where it was possible to reconstruct the images, the losses were integrated by adopting a technique of chromatic selection.

L. Bertani e M. Vervat, *Da Pontormo & per Pontormo*, pp.103-111, p.118, Centro Di, Firenze, 1996.

---

<sup>1</sup> *Orazione nell'orto* (c. 126 x 115,5; 1890 n° 3897; GR 6857); *Cristo davanti a Pilato* (cm. 126 x 116; 1890 n° 3896; GR 6858); *Andata al Calvario* (cm. 126 x 116; 1890 n° 6256; GR 6859); *Deposizione* (cm. 126,2 x 115,9; 1890 n° 3898; GR 6860); *Resurrezione* (cm. 126,5 x 115,1; 1890 n° 6019; GR 6861); *Cena in Emmaus* (cm. 125 x 116; 1890 n° 3895; GR 2280).

<sup>2</sup> L. Berti, L. Marcucci, U. Baldini, *Mostra del Pontormo e del primo Manierismo fiorentino*, Firenze, 1956.