Т.В. БЕЛЬЧЕНКО
Аспирант кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова
e-mail: tvbelchenko@gmail.com

T.V. BELCHENKO
PhD student of the Lomonosov Moscow State University. Art History Department
tvbelchenko@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_3_1_183_196

ГРАЖДАНСКАЯ ИДЕЯ ИЛИ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ? ПРИНЦИП КОПИЙНОСТИ В ТАВОЛЕТТАХ БИККЕРНЫ КАК ОДИН ИЗ ГЛАВНЫХ АСПЕКТОВ СИЕНСКОГО ИСКУССТВА XIV–XV ВЕКОВ: ОБРАЗЫ БЛАГОВЕЩЕНИЯ

A CIVIC IDEA OR AESTHETIC PREFERENCES? THE COPYING IN TAVOLETTE DI BICCHERNA AS ONE OF THE MOST IMPORTANT ASPECTS OF SIENESE 14th–15th CENTURIES ART. ANNUNCIATION

Статья посвящена проблеме копирования значимых сиенских алтарных образов и фресок в таволеттах Биккерны – расписных обложках учетных книг городского казначейства. На себя обращает внимание тот факт, что объектами копирования становились не старинные образцы, а произведения практически современников, причем при копировании уделяется внимание авторским особенностям прототипов. В качестве примеров, иллюстрирующих это явление, в статье рассматриваются две таволетты, созданные по мотивам «Благовещения» Симоне Мартини, одного из главных алтарных образов городского собора. В статье предпринята попытка выявить причины и специфику копирования этих произведений в таволеттах Биккерны, а также проследить как соотносится отмеченная тенденция к копированию знаменитых образцов в малом масштабе с сиенской художественной традицией в целом. Изучение обозначенной группы памятников позволяет сделать вывод, что таволетты служили

адаптации сложной дидактической программы алтарных образов и фресок для широкой публики, способствовали их тиражированию и популяризации в повседневной городской среде и были частью процесса формирования единой образной среды города и его «визуальной идентичности».

The article is devoted to the problem of copying significant Sienese altarpieces and frescoes in the tavolette di Biccherna, painted covers of accounting books of the city treasury. The objects of copying were not ancient archetype, but works by contemporary or almost contemporary artists. The copies provide us with cases when the attention was paid to the author's characteristics of the prototypes.
The article examines two biccherne based on the «Annunciation» by Simone Martini, one of the main altarpieces of the city cathedral.
The article attempts to identify the causes and specifics of copying these works in tavolette di Bichherna, as well as to trace how the tendency to copy in tavolette di Bichherna relates with the Sienese tradition as a whole.
The study of this group of monuments allows us to conclude that the tavolette di Bichherna served to adapt images and civic ideas for the general public, to replicate and popularize them the everyday urban environment, in order to form the unified figurative environment of the city and its «visual identity».

Ключевые слова: копия, иконографические вариации, тиражирование, tavolette di Biccherna, Симоне Мартини, Амброджо Лоренцетти, Благовещение, городская среда, визуальная идентичность.
Keywords: copy, iconographic variations, replication, tavolette di Biccherna, Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti, Annunciation, urban environment, visual identity.

В сиенских таволеттах Биккерны (биккернах) (1) — расписных деревянных обложках книг городского казначейства — мы достаточно часто встречаемся с повторением изобразительных схем, сюжетов и «авторских» стилистических приемов. Можно даже, хотя и с осторожностью, говорить об их копировании, поскольку в таволеттах можно обнаружить не только сохранение иконографической схемы авторитетного образца или «диалог»

с ним, но и внимание к авторским приемам художника, практически современника, работы которого вряд ли могли претендовать на звание «sacra vetustas» и стать архетипами в полном смысле этого слова, то есть архетипами, которые копируются с целью освятить новое произведение.

В статье мы рассмотрим несколько примеров такого «цитирования» и попытаемся сделать выводы о том, какие механизмы или побудительные причины лежали в основе этого явления в Сиене.

В фокусе нашего внимания, соответственно, будут таволетты Биккерны. Особенность этих памятников, значимая для нас в контексте данной статьи, заключается в их специфическом предназначении: к XIV веку биккерны перестают выполнять функцию обложек и становятся самостоятельными картинами, с этого же момента они приобретают политическую роль как орудие пропаганды. По-видимому, таблички выставлялись в помещениях ведомства, куда граждане приходили платить налоги. Таким образом, для широкой публики они были гораздо более доступны, чем программные фрески Палаццо Публико и даже алтарные образы собора. Следовательно, наглядность и влияние повторенных в биккернах образов в некотором смысле также были сильнее. Кроме того, таволетты не требовали, да и не могли вместить развернутой, сложной живописной программы, поэтому значимые композиционные и иконографические элементы должны были переноситься в них «по существу» — в наглядной и сокращенной форме. Таблички были своего рода сноской, комментарием или отсылкой к другим авторитетным образцам.

Именно поэтому в силу своих типологических и образных особенностей таволетты Биккерны требуют подробного изучения именно в контекстуальной связи с другими произведениями сиенской живописи. При этом, однако, наблюдается некоторая неполнота и осторожность в обращении к таволеттам Биккерны у исследователей, занимающихся глубоким анализом этого самого контекста [13; 30; 33] Такая неполнота кажется неоправданной, так как особенности обозначенного круга памятников сами собой «вызывают» и ставят перед исследователем ряд актуальных для современного искусствознания вопросов, в том числе вопрос о транслировании гражданских идей посредством повторения и копирования визуальных образов, интересующий нас в рамках данного текста.

Вопрос о связи и повторении иконографических схем и сюжетов некоторых произведений приобретает все большую актуальность в сиенских исследованиях последних лет [14; 27; 35]. Углубление в эту тему позво-

ляет, в частности, переосмыслить феномен сиенского «консерватизма» (2). Однако авторы, как правило, ограничиваются, в первую очередь, «хрестоматийными» примерами, такими как Палаццо Пубблико и фрески в Зале Маппамондо, алтарные образы собора и т. п., и не прослеживают подробно связь между «большими» и «малыми» произведениями (3). Биккерны почти не фигурируют в этих публикациях, хотя привлечение таволетт позволило бы проследить «тиражирование» и трансформацию образа не только от одного алтарного образа (или фрески) к другому, но и к более камерным и одновременно более доступным для широкой публики произведениям.

Рис. 1. Симоне Мартини. Благовещение. 1333 г. Галерея Уффици, Флоренция

Рис. 2. Амброджо Лоренцетти. Благовещение. Таволетта. 1344 г. Пинакотека, Сиена

Анализируя таволетты Биккерны, мы можем обнаружить два часто встречающихся прототипа для копирования: это алтарный образ Благовещения Симоне Мартини (1333 г., Галерея Уффици, Флоренция) (рис. 1) и фреска Амброджо Лоренцетти в Палаццо Публико (1337–1339 гг., Зал Девяти, Палаццо Публико, Сиена), посвященная доброму правлению коммуны и его плодам. В рамках данной статьи мы сосредоточимся на образах Благовещения.

В числе дошедших до нас таволетт Биккерны выделяются две, с изображением Благовещения, которые вполне возможно считать «репликами» знаменитого произведения Симоне Мартини (рис. 1).

Более ранняя из них — работа Амброджо Лоренцетти (1344 г. Пинакотека, Сиена) (рис. 2). Это пример того, как таволетты (4) окончательно расстаются со своей первоначальной функцией и превращаются в «картины»: ее размер значительно превышает традиционный для того времени размер табличек, отсутствует изображение гербов. Однако надпись в нижней части рамы свидетельствует о том, что этот образ предназначался для налоговой службы Габеллы (Gabella), то есть для помещения светского назначения, и не является алтарным, как можно было бы подумать при первичном знакомстве; также на нем указаны имена служивших на тот момент в Габелле выборных чиновников и автора.

Эта таволетта дает пример своего рода «копии-диалога». Зритель, хорошо знакомый с «Благовещением» Мартини, сразу замечает сходство этих двух образов.

Дело в том, что Симоне Мартини совершил ряд удивительных находок, которые избирательно «копируются» его младшими современниками и художниками следующих поколений. Самая узнаваемая из них — трактовка пространства: сиенский мастер использует золотой фон в традиционно наиболее архитектурно-наполненной евангельской сцене (5), при этом сохраняя иллюзию глубины. Он добивается того, что золото становится не только знаком божественного света, но и буквально погружает зрителя в светоносное, мерцающее мистическое пространство. Художник подчеркивает различие светоносной природы архангела, сосущностной божественному свету, и человеческой природы Девы Марии. Он добивается свечения одежд небесного посланника, выполнив их в особой технике: нанеся прозрачную эмаль поверх золотого фона. Фигура Марии, напротив, выделяется темным силуэтом (6). Обращают на себя внимание также поза Марии (хотя в биккернах она не копируется), характер изображения лилий и вазы, в которой они стоят, цветовое решение, одновременно роскошное и сдержанное (золото, синий и красный цвета), повторяется изображение красной книжечки — Библии — в руке или на коленях Марии.

В таволетте со сценой Благовещения (рис. 2) Амброджо Лоренцетти предельно точно повторяет трактовку пространства, цветовое решение, отношение размера и расположения фигур к плоскости картины.

Тем осмысленнее становятся различия этих двух образов. Амброджо Лоренцетти обращается к иному моменту Благовещения. Если Мартини изображает явление ангела и приветствие, столкновение природы Божественной с природой человеческой, то Лоренцетти — следующее

Рис. 3. Джованни ди Паоло. Благовещение. 1445 год. Таволетта. Пинакотека, Ватикан

Рис. 4. Джованни ди Паоло. Благовещение. Фрагмент. 1445 год. Таволетта. Пинакотека, Ватикан

за этим добровольное принятие Марией предуготованного ей, акт вольного смирения. Архангел обращается к Марии иначе, не с традиционными словами приветствия. В начертанной между ним и Марией надписи мы читаем: «Non est impossibile apud deum omne verbum» («Ибо у Бога не остается бессильным никакое слово», Лк. 1:37), это ответ на вопрос Марии «Как сбудется это, когда Я мужа не знаю?» (Лк. 1:34). Мы видим также и ответ Марии: «Esse ancila domini» («Се раба Господня», Лк. 1:38), обращенный не к архангелу, а к Богу. Симметричная композиция, обрамленная двойной аркой, уравновешенна, фигуры устойчивы и монументальны — все это становится как бы выражением гармонии духа, добровольного приятия Марией Божьей воли.

Думается, что полноту смысла это произведение обретает именно в диалоге с алтарным образом работы Мартини, являясь его вариацией (7). Любопытно, что эта вещь создана уже через одиннадцать лет после завершения алтарного образа Симоне Мартини, что много говорит о том, какую значимость он приобрел среди современников.

Если мы рассмотрим теперь биккерну со сценой Благовещения, созданную Джованни ди Паоло (1445 г., Пинакотека, Ватикан) (рис. 3–4), то обнаружим, что, при сравнении ее с работой Аброджо Лоренцетти, возникает впечатление, что здесь художник подходит к решению задачи «механически». Он обозначает пространство, характерное для мартиниевского «Благовещения», разделяя изображение на два поля — золотое вверху

и темное, имитирующее мрамор, внизу, однако здесь не возникает глубокого и активного «пространства», остается только его знак на плоскости — знак, видимо, рассчитанный на узнавание.

На этот фон Джованни ди Паоло «накладывает» фигуры Архангела и Девы Марии, как по кальке перенесенные с его «Благовещения с Изгнанием из Рая» из Национальной галереи в Вашингтоне (ок. 1435 г.) (рис. 5). Художник, практически не меняя положения рук ангела, добавляет к изображению оливковую ветвь, как будто бы стремясь сообразовать выбранную им модель фигур с необходимостью (или требованием) включить соответствующие атрибуты.

Рис. 5. Джованни ди Паоло. Благовещение и изгнание из Рая. Ок. 1435 года. Национальная галерея искусств, Вашингтон

Представляется, что оливковая ветвь и ваза с лилиями в данном случае также могу являться «опознавательными знаками». Отбор именно этих, а не иных атрибутов отсылает зрителя к «Благовещению» Мартини. Даже сама форма этих предметов, а также расположение вазы с лилиями в композиции очень близки оным в алтарном образе Симоне Мартини.

Рис. 6. Маттео ди Джованни ди Бартоло. Благовещение. Ок. 1455–1464 гг. Сан-Пьетро в Овиле, Сиена

Вероятно, вне храмового пространства это изображение служило повседневным напоминанием и визуальным подтверждением почитания Богоматери, ее заступничества и всех прочих, связанных с этим культом, факторов: гражданской гордости и определенных политических идей.

В отличие от таволетты Амброджо Лоренцетти, этот образ отделяет от «Благовещения» Симоне Мартини солидная временная дистанция, более чем в сто лет. Возможно, именно с этим фактом связано менее гибкое и формальное (в данном случае) отношение «копии» к оригиналу.

Рис. 7. Симоне Мартини. Полиптих Орсини. Фрагмент. Ок.1340 г. МИИ, Антверпен

Таволетты Джованни ди Паоло и Амброджо Лоренцетти различались и по своей функции. Хотя произведение Амброджо формально является таволеттой, фактически оно сопоставимо с алтарными образами и по размеру, и по сложности своей программы.

Рис. 8. Симоне Мартини. Благовещение. Диптих. 1340–1344 гг. Левая створка. Метрополитен-музей. Нью-Йорк
Рис. 9. Симоне Мартини. Благовещение. Диптих. 1340–1344 гг. Правая створка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Таволетта Джованни ди Паоло напротив сохраняет связь с изначальной формой и функцией биккерн — это камерное произведение с краткой и лаконичной изобразительной программой, не претендующей на полемику с оригиналом. Но, опираясь на это произведение, мы можем вычленить, какие формальные особенности оригинала считались узнаваемыми и принципиально важными для копирования.

«Копийность» в рассмотренных нами таволеттах становится особенно очевидной, если сопоставить эти памятники с некоторыми другими примерами: Симоне Мартини сам неоднократно создавал реплики

своего «Благовещения» (рис. 7–9). С одной стороны, этот факт может рассматриваться как случай авторского поиска, разработки темы, с другой — как воля заказчика, для которого было ценно иметь подобие популярного образа. Помимо Мартини, «копии» с его Благовещения создавали и другие живописцы. Так, поразительно, например, сходство с ним «Благовещения» Маттео ди Джованни (ок. 1455–1464 гг., церковь Сан Пьетро в Овиле (Pala di San Pietro a Ovile), Сиена) (рис. 6). В том, что в данном случае была заказана копия, нет никаких сомнений. Реплики также можно найти у Бартоло ди Фреди, Сассетты, Сано ди Пьетро и других художников (рис. 10–12). Это говорит об авторитете образца. Возможно, этот авторитет был связан с особым почитанием образа: вспомним, что он находился в городском соборе — главном месте почитания Богоматери, где перед битвой при Монтаперти Ей были преподнесены ключи от города и Она стала «официальной» покровительницей и управительницей коммуны. Так же, как «Маэста» Дуччо (1308–1311 гг. Музей собора, Сиена), «Благовещение» Симоне Мартини должно было напрямую ассоциироваться с этим священным местом и могло восприниматься гражданами как подлинное отображение Мадонны сиенской. Кроме того, «Благовещение» Симоне Мартини было частью важного государственного заказа. Для городского собора был создан «комплекс» из четырех алтарей святых покровителей Сиены: св. Ансана (работы Симоне Мартини и Липпо Мемми), св. Викто-

Рис. 10. Бартоло ди Фреди. Благовещение. Ок. 1383. Музей изящных искусств.Будапешт

Рис. 11. Сассетта. Благовещение. 1435. Коллекция Фрика. Питтсбург

ра, св. Крискентия, св. Савина, которые должны были прославлять как Деву Марию, так и четырех заступников города и служили обрамлением для «Маэсты» Дуччо (8). Поскольку этот заказ исходил от государственной власти, правительство получало возможность упрочнить свои отношения с Мадонной, то есть, помимо основного назначения — выразить почтение и дать более широкое визуальное выражение культа почитания Богоматери и святых покровителей города, образ получил и политическую нагрузку.

Рис. 12. Бартоло ди Фреди. Благовещение. Фрагмент. 1388 год. Музей искусств (LACMA), Лос-Анджелес

Если мы вернемся к упомянутым таволеттам Биккерны, то увидим, что рассматриваемые таблички гармонично вписываются в эту череду «цитат». Копийность в биккернах, таким образом, является проявлением общей и очень обширной тенденции в сиенской культуре.

Знакомясь с этими произведениями, можно выявить две модели взаимоотношений с оригиналом: первая — включение различных «намеков» на оригинал, являющихся как бы комментарием к нему и цитирующих лишь часть его образности, вторая — «точная» копия, которую можно было бы назвать своего рода слепком с оригинала.

Можно сделать вывод, что в произведениях большого формата происходил генезис образа, формировалось первичное визуальное воплощение идеи. Они приобретали сакральное и политическое значение, становились узнаваемыми и даже символичными, а затем тиражировались, «перемещались» из своей первоначальной среды — иногда в повседневную городскую, иногда просто в иную по контексту, как, например, образ Мадонны «перенесенный» из пространства собора в правительственное здание (9) или на таволетты Биккерны. Это позволяло, во-первых, установить тесную связь между двумя аспектами жизни коммуны — религиозным и мирским; во-вторых, с помощью постоянного напоминания, «затверживания» неких основных гражданских идей путем их визуального воплощения (в данном случае, особой связи Сиены с Богоматерью) сформировать «визуальную идентичность» города и добиться символизации повседневной жизни граждан коммуны, фактически превратить ее в

некое протяженное сакральное действо, напоминающее — позволим себе это сравнение — литургическое пространство храма, где имеет значение все от архитектурной конструкции, до одежд священнослужителей.

Внимание к манере автора оригинала наводит на мысль, что определенные стилистические приемы также могли играть роль «означающего» и тиражироваться как готовые «шаблоны» без привязки к конкретному иконографическому прототипу. Во всяком случае следует признать, что, только облекшись в определенную художественную форму, гражданские идеи и образы, даже образ Богоматери сиенской, могли вызвать живой отклик в умах и сердцах сиенцев.

Примечания:

1. Таволетты Биккерны (tavolette di Biccherna; в научной литературе также упоминаются как биккерны, ит. biccherne) — расписные обложки книг сиенского казначейства Биккерны (Biccherna). Делились на две части: в одной помещались изображения гербов выборных чиновников, служивших на тот момент в Биккерне, в другой — фигуративное изображение, которое со временем усложнялось. Если в XIII веке оно представляло собой одинокую фигуру Казначея за работой, то, начиная со второй четверти XIV века, появляются гораздо более сложные и разнообразные многофигурные композиции, в основу которых была положена богатая событиями жизнь Сиенской коммуны.

2. Вопрос о природе сиенского «консерватизма» остается за рамками настоящей статьи, однако нужно отметить, что исследование «копийности» как свойства сиенской живописи позволяет сделать вполне правдоподобное предположение, что и неизменность языка сиенской живописи была, скорее, осознанным «приемом», чем признаком творческого истощения. На это указывает, в частности, Диана Норман, авторитетный историк сиенской культуры. А авторы относительно недавнего исследования, касающегося политической роли искусства в Сиене, «Искусство как политика в позднесредневековой и ренессансной Сиене» Джудит Стейнхофф и Тимоти Смит развенчивают «все еще распространенный миф о культурном и художественном консерватизме Сиены» XV века. Исследователи заостряют внимание на существовании особого языка, «словарного запаса», выработанного для реализации уникальной художественно-политической программы. В русскоязычном научном поле необходимо упомянуть диссертацию Д.Д. Колпашниковой, посвященную творчеству Сассетты, автор также касается проблем тиражирования образа и сохранения стилистических приемов «золотого века» сиенской живописи (а в случае Сассетты — возвращения к ним в зрелый

период творчества) и подчеркивает спорность установки, подразумевающей, что сиенское искусство XV века приходит к некому творческому «тупику» [см.: 13, p. 2–5; 27, p. 211; 4, с. 6–12, 145–158].

3. В сборнике «Сиена, Флоренция и Падуя» под редакцией Дианы Норман хочется отметить статью К. Канингема, содержание которой принципиально важно в контексте нашей темы, хотя касается она не живописных, а архитектурных памятников, — «Ради славы и украшения города: проекты административных зданий». В ней автор говорит о феномене «тиражирования» образца, на примере главного гражданского здания — Палаццо Пубблико. Подобные значимые постройки и живописные образы становились своего рода моделью для обширной группы произведений, заимствовавших некоторые наиболее узнаваемые их черты [см.: 33, p. 41].

4. В данном случае мы имеем дело с заказом не казначейства Биккерна, а другого финансового института — Габеллы (Gabella), который позаимствовал традицию росписи обложек для своих книг.

5. Так как в иконографии Благовещения изображение архитектурных сооружений может символизировать роль Богоматери — «вместившей Невместимого».

6. Этот прием повторяет, например, Сассетта в «Благовещении» 1435 года (Коллекция Фрика. Питтсбург).

7. Любопытно, что вариант «Благовещения» Симоне Мартини в «редакции» Амброджо Лоренцетти также становится объектом копирования. Параллель с этим образом можно найти, например, в работе Адреа ди Бартоло («Благовещение», ок. 1390–1410 гг., Епархиальный музей (Museo diocesano), Милан), причем у этого художника есть также и копия с мартиниевского «Благовещения» («Благовещение со св. Антонием и св. Марией Магдалиной». Музей религиозного искусства (Museo d'Arte Sacra della Val d'Arbia), Буонконвенто). Это говорит о том, что вариант Амброджо Лоренцетти также приобрел определенную значимость и в некоторых случаях мог предпочитаться заказчиком образу Симоне Мартини.

8. Алтари не сохранились в своем первоначальном виде, однако известно, что центральной панелью алтаря св. Ансана было «Благовещение» Симоне Мартини (галерея Уфицци, Флоренция), алтаря св. Крискентия — «Принесение во храм» работы Амброджо Лоренцетти (галерея Уфицци, Флоренция), св. Савина — «Рождество девы Марии» Пьетро Лоренцетти (Музей Опера дель Дуомо, Сиена) и св. Виктора — «Поклонение пастухов» Бартоломео Булгарини [см.: 27, p. 67–69].

9. Имеется ввиду «Маэста» Симоне Мартини в зале Маппамондо (Sala del Mappamondo) Палаццо Публико.

Список литературы:

1. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. — Москва: Прогресс-Традиция, 2002.

2. *Данилова И.Е.* От средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. — Москва: Искусство, 1975.

3. *Дмитриева М.И.* Сиенская коммуна в XII–XIV вв.: особенности развития итальянского города в эпоху Средневековья. — Санкт-Петербург, 2013.

4. *Колпашникова Д.И.* Творчество Стефано ди Джованни, также известного как Сассетта, и сиенское изобразительное искусство первой половины XV века. Диссертация кандидата искусствоведения. — Москва, 2020.

5. *Кустодиева Т.К.* Сны готики и Ренессанса. Сиенская Живопись XIV — первой половины XVI века. Каталог выставки. — Санкт-Петербург: Государственный Эрмитаж, 2002.

6. *Пешке И.* Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии. — Москва: Белый город, 2003.

7. *Россони Э., Маркова В., Кардинали Ч.* Сиена на заре Ренессанса. Каталог выставки. — Москва: Арт Волхонка, 2021.

8. *Мартиндейл Э.* Готика. — Москва: Слово, 2001.

9. *Степанов А.В.* Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005.

10. *Эрши А.* Живопись интернациональной готики. — Budapest: Corvina, 1984.

11. *Alessi C.* La pittura in Italia. Il Quattrocento. — Milano, 1987.

12. Archivo di Stato di Siena. Archivio dea Biccherna del Comune di Siena. Inventario. Pubblicazioni degli Archivi di Stato, XXII – Siena, 1953.

13. Art as Politics in Late Medieval and Renaissance Siena / T.B. Smith, J.B. Steinhoff, ed. — United Kingdom: Routlege, 2016.

14. Art, politics, and civic religion in Central Italy, 1261–1352: essays by postgraduate students at the Courtauld Institute of Art / J. Cannon, B. Williamson, ed. — Aldershot (Hants.), Brookfield (Vt): Ashgate, 2000.

15. *Ascheri M.* Siena nel rinascimento: istituzioni e sistema politico. — Siena, 1985.

16. *Bellosi L.* Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena. — Milano, 1993.

17. *Burckhardt T.* Siena. City of the Virgin. — New York: World-Wisdom, 2008.

18. *Borgia L., Carli E., Ceppari M.A., Morandi U., Zarrili C.* Le Biccherne. Tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII–XVIII), Eurografica printing. — Roma, 1984.

19. *Carli E.* Pittura senese. — Milano: Officine Grafiche Ricordi, 1964.

20. *Carli E.* Pittori senesi del Quattrocento. — Firenze, Giunti-Nardini, 1985.

21. *Christiansen K., Kanter L.* Painting in Renaissance Siena 1420–1500. — Gebundenes Buch, 1989.

22. *Dini G.* Five Centuries of Sienese Painting (From Duccio to the Birth of the Baroque). — New York: Thames & Hudson, 1998.

23. *Hyman T.* Sienese Painting. — New York: Thames & Hudson, 2003.

24. *Labriola A.* Simone Martini: E La Pittura Gotica a Siena (I Grandi Maestri Dell'Arte). — Milano, 2008.

25. *Meis M.* Painting in Florence and Siena after the Black Death. — Princeton University Press, 1979.

26. *Morandi U.* Le Biccherne Senesi. — Monte dei Paschi di Siena, 1964.

27. *Norman D.* Siena and the Virgin: art and politics in a late medieval city state. — London: Yale University press, 1999.

28. *Norman D.* Painting in late medieval and renaissance Siena (1260–1555). — London: Yale University press, 2003.

29. *Pope-Hennessy J.* Sienese quattrocento painting. — New York: Phaidon, 1947.

30. Renaissance Siena. Art in Context / A. Lawrece Jenkens, ed. — Kirksville: Truman State University Press, 2005.

31. *Scalini M., Guiducci A.M.* Peinture de Sienne: ars narrandi dans l' Europe gothique. — Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2014.

32. *Schevill F.* Siena. The history of a medieval commune. — Siena: Betti editrise, 2016.

33. Siena, Florence and Padua. Art, Society, and Religion 1280–1400 / Diana Norman, ed. / Vol. 1: Interpretative essays / Vol. 2: Case studies – London: Yale university press, 1995

34. *Steinhoff J.B.* Sienese painting after the Black Death: artistic pluralism, politics, and the new art market. — New York: Cambridge university press, 2014

35. *Syson L., Angelini A., Jackson P.* Art for a city. Catalogue of the exhibition. — London: National gallery company, 2007.

36. *Tomei A.* Le Biccherne di Siena. Arte e finanza all'alba dell'economia moderna, catalogo della mostra. — Roma: Eurografica printing, 2002.