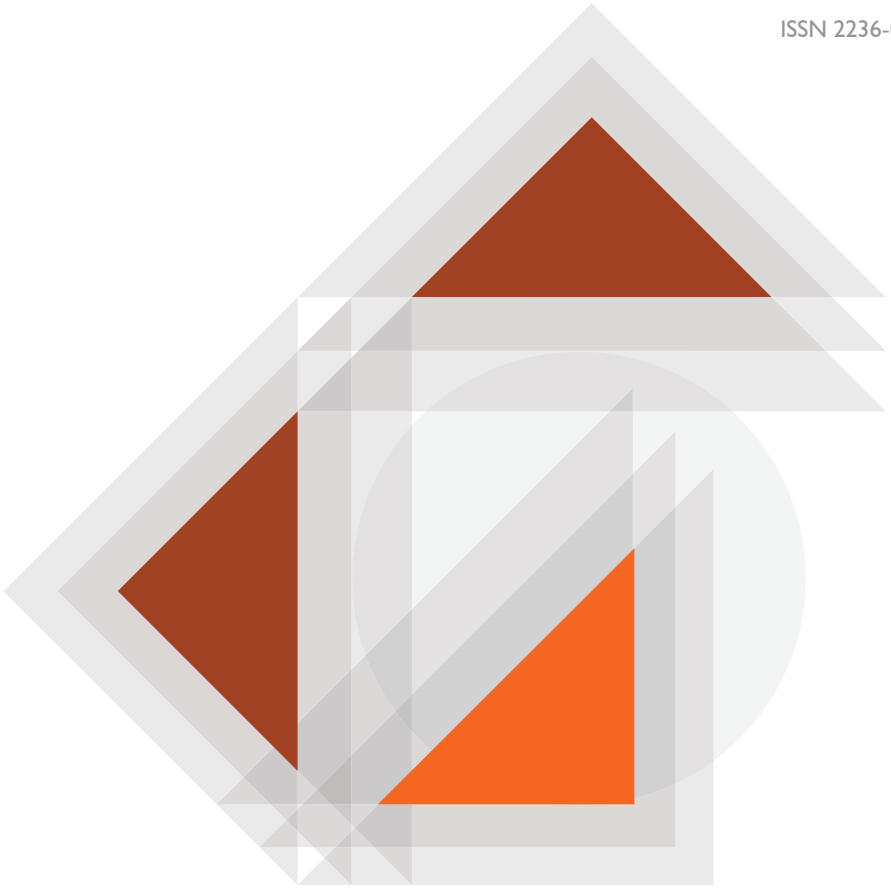
ISSN 2236-0719



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização
Ana Maria Tavares Cavalcanti
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Universidade de Brasília
Outubro 2012

C B
H A

Comitê Brasileiro de História da Arte

A Iconografia Política do Bem Comum. Os Afrescos de Ambrogio Lorenzetti e Orcagna

Flavia Galli Tatsch
Professora de História da Arte na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP

Resumo: Nos séculos XIII e XIV, a iconografia política de dimensão pública exerceu um papel fundamental nas sociedades comunais italianas. Nas cidades em que o poder se tornara civil, a imagem do corpo do príncipe deu lugar a esquemas iconográficos inéditos para construir a ideia do Bem Comum. Por intermédio de alegorias, a prática e as consequências dos atos políticos eram apreendidas a partir das experiências do cotidiano. Podemos citar como exemplo os afrescos elaborados por Simone Martini e Ambrogio Lorenzetti para o Palácio Comunal de Siena e a pittura infamante sobre a expulsão de Gualtiere di Brienne, exposta na parede da prisão delle Stinche Vecchie, em Florença.

Palavras-chave: Iconografia política. Ambrogio Lorenzetti. Pittura infamante. Siena. Florença.

Abstract: In the Thirteenth and Fourteenth centuries, the political iconography of public dimension played a key role in the Italian communal societies. In cities

where power had become civil, the image of the body of the prince gave rise to an unprecedented iconographic schemes to construct the idea of Common Good. Through allegory, the practice and consequences of political acts were seized from the experiences of everyday life. We can cite the examples of the frescoes elaborated by Simone Martini and Ambrogio Lorenzetti for the Sienas's Communal Palace and the pittura infamante on the expulsion of Gualtiere di Brienne, exposed in the prison wall of delle Stinche Vecchie in Florence.

Key-words: Political iconography. Ambrogio Lorenzetti. Pittura infamante. Siena. Florence.

Nos séculos XIII e XIV, a iconografia política de dimensão pública exerceu um papel fundamental nas sociedades comunais italianas. Nas cidades em que o poder se tornara civil, a imagem do corpo do príncipe deu lugar a um novo tipo de representação de poder: o do Bem Comum.

No *Duecento*, a República de Siena se configurava como uma das mais prósperas da península italiana. Entre 1287 e 1355, após exilar da cidade grande parte da nobreza, nova forma de governo foi instalada, desta vez, concentrada nas mãos de mercadores e banqueiros. Seguindo uma longa tradição, que tinha como uma das formas de manifestação simbólica de poder o edifício do

qual emanava o regime político vigente,[1] Siena promoveu a construção de seu palácio-fortaleza entre os anos 1291-1310. Como sede da autoridade, o Palácio Público (Palazzo Comunale) constituiu-se em um elemento chave tanto da administração – abrigando todas as instâncias da magistratura – como da própria estrutura urbanística da cidade: à sua frente abria-se a Piazza del Campo (a praça do mercado) e, do seu lado direito, uma torre cuja altura rivalizava com a do campanário da catedral e de outras residências. Como argumentou Michele Bacci, a construção desses edifícios de dimensões grandiosas, em pontos cruciais das cidades, juntamente com projetos de outros espaços "abertos" (tais como praças e novas ruas em detrimento das propriedades privadas), "corresponde à afirmação da ideologia do 'bem comum' que na realidade expressa a hegemonia conquistada por uma 'parte', pelos grupos profissionais e de interesse".[2] Em outras palavras, tratava-se de um complexo programa arquitetônico e urbanístico que se configurava em uma autêntica cenografia do poder.

Contudo, a imponência do palácio-fortaleza não era suficiente para expressar a ordem do novo regime político: a nova sede da autoridade precisava ser equipada com outras formas de autorrepresentação, tais como emblemas, estandartes e estátuas. Mais do que isso: fazia-se necessário lançar mão de um esquema iconográfico inédito para construir a ideia do novo civismo apoiado no conceito

[1] BACCI, Michele. "Artistas, Cortes, Ciudades". In: CASTELNUOVO, Enrico y SERGI, Giuseppe (eds.). *Arte e Historia en La Edad Media*. Volume 1. Madrid: Ediciones Akkal, 2009, pp. 596-652.
[2] *Idem*, p. 616.

de Bem Comum. Isto implicava em um discurso pictórico que não deveria eternizar as efígies dos governantes em particular, mas "a forma do governo e os princípios éticos e políticos que a inspiraram".[3] Com tal objetivo em mente, a comuna decidiu encomendar uma série de afrescos para as paredes das salas do Palazzo.

Em 1315, Simone Martini (ca.1285-1344) recebeu a comissão de pintar a parede principal da Sala do Conselho do Palácio Público (também conhecida como *Sala del Mappamondo*), em que aconteciam as assembleias. Para compor a sua *Majestade* [*Maestà*], Martini lançou mão do tema e do esquema compositivo que Duccio di Buoninsegna havia utilizado, anos antes, para pintar o retábulo do altar-mor dessa cidade. Em uma das faces do retábulo de Duccio, a Madonna surge como uma Rainha, rodeada por uma corte celestial composta por anjos e santos. No entanto, ainda que a estrutura do retábulo permeasse a obra de Martini, a mensagem da imagem da Sala do Conselho do Palácio Público seguiria um caminho diverso.

No centro do afresco, a Virgem está sentada no trono e tem o Menino Jesus no colo. Ao seu redor, encontram-se anjos, apóstolos e os santos protetores da cidade, como se todos estivessem em uma audiência. Um baldaquim, levantado por hastes finas que sulcam o fundo azul, cobre todos os personagens. Este elemento, "semelhante ao pavilhão da tribuna de honra em um torneio, sugere a comparação da corte celestial às cortes mundanas".[4]

[3] CASTELNUOVO, Enrico. "Imagens republicanas". In: *Retrato e Sociedade na Arte Italiana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 105.
[4] ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo*. Volume 2. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 31.

Percorrendo toda a cena, uma moldura decorada contendo medalhões retrata a benção de Cristo, os Evangelistas e os profetas.

Essa dimensão ambígua entre corte celeste e corte terrena não é um elemento ao acaso, e sim um dos caminhos que leva a perceber o significado da obra. Ora, o caráter do afresco é muito menos religioso do que civil e político. Em 1260, Siena e Florença se engalfinhavam na Batalha dos Montaperti e, na esperança de saírem vitoriosos, os habitantes daquela cidade resolveram se colocar "nas mãos" da Virgem. Por isso, quando os sienenses – principalmente, os conselheiros reunidos na sala - olhavam para o afresco não viam somente a Mãe de Cristo, mas a sua governante.[5]

Nas inscrições que se encontram na faixa escura aos pés do trono[6] e na borda inferior da moldura,[7] é a Virgem que se dirige aos conselheiros – e a todos os cidadãos – para ressaltar o conceito de justiça e seu desprezo em relação ao egoísmo. Aos quatro santos patronos de Siena,[8] responsáveis por interceder pelos cidadãos, a Virgem declara que as orações oferecidas não seriam estendidas àqueles que oprimissem os fracos e traíssem a Sua cidade. As palavras de Maria vinham reforçadas pela inscrição no

[5] RUBINSTEIN, Nicolai. Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 21, No. 3/4 (Jul. - Dec., 1958), p. 179.

[6] "*Li angelichi fiorecti, rose e gigli,/onde s'adorna ló celeste prato,/non mi dilettan più che i buon' consigli./Ma talor veggio chi per proprio stato/disprezza me e la mie terá inganna,/e quando parla peggio è più lodato./Guardi ciascun cui questo dir conda[n]na."* *Apud* RUBINSTEIN, *Op.Cit.*, n. 6, p. 179.

[7] *Diletti miei, ponete nelle menti/che li devoti vostri preghi onesti/come vorrete voi farò contenti./Ma se i potenti a' debil' fien molesti,/gravando loro o con vergogne o danni,/Le vostre orazion non sono per questi/Né per chiunque la mia terra inganni.*

[8] Os santos patronos estão ajoelhados em primeiro plano.

rolo que o Menino Jesus segura.[9] No fundo, a mensagem da *Majestade* estava ligada a dois conceitos: o de justiça e o de subordinação do interesse privado ao da comunidade.[10]

Sem dúvida, tais conceitos permearam a elaboração dos afrescos das três paredes do Salão dos Nove – também conhecido como *Sala della Pace* –, situado no segundo andar do Palácio Público, local em que se davam as deliberações da república. Pouco se sabe sobre as circunstâncias da comissão dessa obra a Ambrogio Lorenzetti (m.1348): têm-se somente os registros de pagamentos ao pintor entre abril de 1337 e junho de 1340.[11] Não sabemos até que ponto os comitentes forneceram suas diretrizes ou como o pintor reagiu a elas.

Considerada como a primeira obra "civil" na história da arte italiana,[12] seu conteúdo deixava claro que a intenção de Lorenzetti era a de colocar, diante dos magistrados, uma obra secular, de caráter filosófico e político. Um registro de 1350 mencionava as pinturas com o título de *Paz* e *Guerra*.[13] A denominação, tal como a conhecemos hoje, *Alegorias do Bom e do Mau Governo* e os *Efeitos do Bom Governo* surgiram no início do século XX.[14]

Na obra de Lorenzetti, não é a Virgem que surge como a governante de Siena, e sim a Justiça, juntamente com o

[9] *"Diligite iustitiam qui iudicatis terram*".
[10] RUBINSTEIN*, Op.Cit.*, p. 179.
[11] STARN, Randolph e PARTIRDGE, Loren. "The Republican Regime of the Sala dei Nove in Siena, 1338-1340". In: *Arts of Power. Three Halls of State in Italy, 1300-1600*. Oxford: University of California Press, 1992, p. 14. Ver também RUBINSTEIN*, Op.Cit.*, p. 189.
[12] ARGAN, *Op.Cit.*, p. 35.
[13] STARN, *Op.Cit.*, p. 14.
[14] Em seu artigo, Rubinstein sugere que os afrescos deveriam ser renomeados como *Alegorias da Justiça, do Bem Comum e da Tirania*. RUBINSTEIN*, Op.Cit.*, p. 189.

Bem Comum. Para isso, o artista combinou dois tipos de esquemas: cenas concretas da vida no campo e na cidade e a personificação de princípios abstratos (um elemento de longa duração). Daí as alegorias que procuravam transmitir a ideia de ordem e paz em contraposição aos resultados nefastos de atos políticos inconsequentes.

Assim como Martini, Ambrogio inseriu diversas inscrições não só em latim, como também em italiano. Para Starn e Partridge, ambos se complementavam: o latim conferia as credenciais necessárias, pois era a língua da autoridade oficial, do sagrado, da universidade; já o italiano, falado nas oficinas, nas praças e nos lares, dirigia-se ao público em termos familiares.[15] Além disso, como enfatizou Norman, os textos proviam uma série de pistas para o significado de cada uma das personificações e sua relevância em relação às cenas da vida cotidiana no campo e na cidade.[16]

Para começar a análise dos afrescos, precisamos ter em conta sua disposição no Salão dos Nove. Na parede diretamente oposta à única janela da Sala della Pace, está a cena central, ou seja, a *Alegoria do Bom Governo*. Se nos posicionarmos à sua frente, à esquerda vemos a *Alegoria do Mau Governo* e, à direita, os *Efeitos do Bom Governo*. A intenção de Lorenzetti tem início na própria disposição das imagens: a *Alegoria do Bom Governo* recebe a luz

[15] STARN, *Op.Cit.*, p. 33.

[16] "*In particular, the evidence provided by the texts reiterates the characterization of the various personifications that is provided visually by the paintings, by highlighting two radically contrasting kinds of rule or government*." Ver: NORMAN, Diana. "Love justice, you who judge the earth: the paintings of the Sala dei Nove in Palazzo Pubblico, Siena". In: NORMAN, Diana (ed.). *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion*. New Haven & London: Yale University Press, 1995, vol II, p.155.

diretamente da janela e conta com os *Efeitos do bom governo* para constituir dois terços do total da obra.

Já o *Mau Governo* e seus efeitos ocupam somente uma parcela. Comecemos por ele. O estado físico da pintura parece refletir a mensagem, tão danificado que está (Figura 1). Do lado direito do afresco, personificações de vícios e de outros aspectos negativos do comportamento humano dão o tom. As inscrições em latim sobre cada uma delas não deixam dúvida sobre a intenção da representação. Na borda inferior da imagem, desta vez em italiano, outra frase adverte sobre a iniquidade do mau governante e a conjunção de vícios que lhe acompanham.[17]

No centro, vemos a *Tirania* entronizada como governante no lugar da *Justiça* [aqui personificada derrotada, bem abaixo do trono]. Maior do que suas companheiras, vestida com um manto bordado com pedras preciosas e ouro, ela segura um cálice dourado – possivelmente um cálice de veneno[18] – e tem, aos seus pés, uma cabra [o símbolo da luxúria]. Na verdade, mais se parece com um demônio, por conta das presas e chifres.

A *Tirania* vem acompanhada pelos vícios: voando por sobre sua cabeça, *Avareza*, *Orgulho* e *Vaidade*; sentadas de um lado, as personificações da *Crueldade*, *Traição*, *Fraude* e, do outro, *Furor*, *Divisão* e *Guerra.* À esquerda do afresco, a cidade está em ruínas, ladrões estão soltos nas ruas,

[17] "*There, where Justice is bound, no one is ever in accord for the Common Good, nor pulls the cord straight; therefore, it is fitting that Tyranny prevails. She, in order to carry out her iniquity, neither wills nor acts in disaccord with the filthy nature of the Vices, who are shown here conjoined with her. She banishes those who are ready to do good and calls around herself every evil schemer. She always protects the assailant, the robber, and those who hate peace, so that her every land lies waste.*" *Apud* NORMAN, *Op.Cit*, p. 167.
[18] NORMAN, *Op.Cit*, p. 152.

Figura 1 - Ambrogio Lorenzetti, *Alegoria do Mau Governo*, 1338-1340. Afresco. Palácio Público, Siena.

um grupo de homens arrasta uma mulher pelos cabelos. A única pessoa trabalhando é um ferreiro, em pleno ofício de fazer armas, ou seja, instrumentos para a guerra.[19] Já a área rural mostra os males e as consequências do mau governo com campos não cultivados em meio às ruínas de uma colina e uma aldeia em chamas. Todos esses elementos configuravam-se como um alerta impossível de se evitar.

Vejamos, agora, como a alegoria do *Bom Governo* (Figura 2) se posiciona como a contrapartida do afresco acima analisado. Melhor dizendo, como Lorenzetti associava a Justiça ao novo espírito das comunas italianas do século XII. Rubinstein explica que, a princípio, o esquema proposto pelo artista remete a uma representação

[19] *Idem*, p. 154.

do *specula principum*, gênero que procurava estimular os reis a observarem as virtudes morais e políticas que se consideravam essenciais para a boa governança. No entanto, Siena era uma república e o papel de governante não seria delegado ao rei, mas ao Bom Governo, ou seja, à Justiça.[20] Para não haver qualquer dúvida, a inscrição na parte inferior do afresco configurava-se como a declaração dessa intenção.[21]

Figura 2 - Ambrogio Lorenzetti, *Alegoria do Bom Governo*, 1338-1340. Afresco. Palácio Público, Siena.

No painel central, a personificação do ideal republicano do "Bem Comum" representa a autoridade coletiva dos costumes, das leis e dos líderes de Siena. Ao seu lado estão

[20] RUBINSTEIN, *Op.Cit.*, pp. 180-181.

[21] "*This holy Virtue [Justice], where she rules, induces to unity the many souls [of citizens], and they, gathered together for such a purpose, make the Common Good [ben commune] their Lord; and he, in order to govern his state, chooses never to turn his eyes from the resplendent faces of the Virtues who sit around him. Therefore to him in triumph are offered taxes, tributes and lordship of towns; therefore, without war, every civic result duly follows – useful, necessary, and pleasurable." Apud* NORMAN, *Op.Cit*, p. 167. Ver também RUBINSTEIN, *Op.Cit.*, p. 182.

as virtudes entronizadas da *Justiça*, *Sabedoria*, *Harmonia*, *Paz*, *Coragem*, *Prudência*, *Generosidade*, *Temperança*. Três outras pairam sobre sua cabeça: *Caridade*, *Fé*, *Esperança*. Mais à esquerda desse conjunto, a Justiça aparece novamente, com a mesma pose do *Bem Comum*. Na parte inferior do afresco, vinte e quatro cidadãos sienenses caminham pacificamente lado a lado, representando a concórdia: o resultado natural de um governo comum a todos, cuja estrutura está, metaforicamente, representada sobre suas cabeças.

Na seção dos *Efeitos do Bom Governo*, apresenta-se uma vista panorâmica de uma cidade medieval e o campo ao seu redor. Esses dois ambientes estão separados por uma muralha e um portão. Ao contrário das consequências nefastas representadas no afresco do *Mau Governo*, tudo aqui ocorre dentro da normalidade propiciada pela Justiça: a área rural é fértil e bem cultivada; a cidade segue seu curso; dentro e fora das muralhas de proteção, pequenas figuras dedicam-se às suas atividades cotidianas. Vale a pena lembrar que Ambrogio não nos apresenta uma história específica: as cenas não acontecem em lugar ou tempo determinados, mas são constantes, se repetem *ad continuum*.

Ao refletir a hierarquia dos princípios, dos fatos, das causas e dos efeitos, Lorenzetti nos apresenta uma alegoria baseada na doutrina aristotélica e tomista. Há a intenção em alçar “como motivos fundamentais da ordem política a *autoridade* (nas alegorias) e a *sociabilidade* (nos efeitos), especialmente insistindo no conceito aristotélico

da *naturalidade* da sociabilidade humana."[22] Posto isto, é possível perceber o significado pretendido: a prática e as consequências dos atos políticos deveriam ser apreendidas a partir das experiências do cotidiano. Em outras palavras: era o concreto das coisas vividas que determinava o exercício de um bom ou mau governo.

Siena não era a única a contar com iconografia política de dimensão pública. Entre 1344, Florença encomendou um afresco para o Bargello, edifício cuja história esteve intimamente ligada aos acontecimentos políticos desta cidade. A pintura deveria representar a expulsão de um de seus cidadãos mais infames, Gualtiere di Brienne, que se tornara um déspota frente ao governo florentino. Tratava-se de uma versão de um tipo efêmero de imagens difamatórias – conhecidas como *pittura infamante* – usualmente comissionadas pelas comunas italianas com o intuito de prejudicar a memória daqueles que tinham agido contra a ordem política existente. Durante o *Trecento*, o *Quattrocento* e o *Cinquecento*, esse tipo de pintura podia ser visto em diversas cidades do Lazio, da Toscana, da Emília Romana, da Lombardia e da Úmbria. Ladrões, traidores, indivíduos culpados de causar falência ou fraude estavam entre os personagens mais populares da *pittura infamante*.

Importante enfatizar que, como as vítimas da "difamação" raramente eram mortas, a exibição pública de sua desgraça configurava-se como uma arma muito mais eficaz. As pinturas não se pareciam em nada com aquelas

[22] ARGAN, *Op.Cit*, p. 35. Os grifos são do autor.

de corpos executados e expostos em praças públicas. Pelo contrário, os infames eram retratados vivos, com poses humilhantes, no ato de sua ridicularização e degradação.[23]

Voltemos ao duque. Sua tirania chegou ao fim em 26 de julho de 1343, dia de Santa Ana. No ano seguinte, a comuna de Florença encomendou uma *pittura infamante* para ser exposta na parede da torre do Bargello. Tem-se notícia que a obra teria sobrevivido parcialmente intacta no século XVI, uma vez que foi observada e comentada por ninguém menos que Giorgio Vasari, que a atribuiu a Giottino, um discípulo de Giotto.[24] No entanto, como nos adverte Edgerton, talvez Vasari estivesse se referindo a outro mestre, Maso di Banco.[25] Independente da atribuição da obra – discussão que não nos interessa aqui – o que importa é o tempo de sobrevida dessa pintura. Vinte anos depois, nova encomenda resultaria na elaboração de um afresco – atribuído a Andrea di Cione (m.1368), conhecido como Orcagna – para a entrada da prisão municipal, conhecida como *delle Stinche Vecchie*. Em 1833, o presídio foi demolido, o afresco despregado e transferido para o acervo do Palazzo Vecchio.[26] É desta imagem que passaremos a falar (Figura 3).

No centro d'*A expulsão do Duque de Atenas*, Santa Ana encontra-se entronizada e flanqueada por anjos. Do seu lado direito, em escala menor, vemos o Palazzo

[23] EDGERTON JR., Samuel. *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985, p. 71.
[24] VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccelenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1991, pp. 220-221.
[25] EDGERTON, *Op.Cit.*, p. 81.
[26] O que dele resta mede 290 x 260 cm. *Idem*, *ibidem*.

Figura 3 - Orcagna (atribuído a), *A expulsão do duque de Atenas*, depois de 1343. Afresco. Palazzo Vecchio, Florença.

Vecchio, símbolo do governo republicano. Os gestos da santa são bastante significativos. Com a mão direita, a mãe da Virgem restaura as cores do povo florentino [o vermelho e o branco] que tinham sido substituídos na torre do Palazzo Vecchio pelo brasão de armas de Gualtiere: um leão dourado sobre um fundo azul – na pintura, vemo-lo jogado ao chão. Se na obra de Lorenzetti, a tirania roubara

à justiça seu posto, aqui, dá-se o oposto: é a cidade que destrona o déspota com a benção da santa.

Com a mão esquerda, ela bane o odiado tirano que tem aos seus pés os símbolos de desgraça por ter usurpado o cargo: o livro das leis fechado, a balança da justiça e uma espada, ambas quebradas. Atrás do duque, o trono vazio faz ver que ele não governa mais a cidade. Assim como a *Alegoria do Mau Governo* de Lorenzetti, há certa característica demoníaca no duque de Atenas. Mas, ao invés de presas chifres, Gualtiere carrega em seus braços um pequeno monstro estranho, com rabo de escorpião e cabeça humana. É possível que tal criatura tivesse sido inspirada em um detalhe do afresco do Bargello: Vasari escrevera que, ao redor da cabeça do duque, encontravam-se animais de rapina, que refletiam sua natureza e caráter.[27]

Ou, então, tratava-se de um empréstimo do canto 17 do *Inferno* em que Dante Alighieri descreve a imagem sorrateira da fraude:

> "veio e subiu com a cabeça e o busto,
> mas não puxou para cima a cauda inteira.
> A sua cara era cara de homem justo,
> tão benignos mostravam-se os seus traços,
> e de serpente era o corpo robusto".[28]

Ao contrário da obra de Lorenzetti, a imagem difamatória do duque de Atenas indicava um acontecimento específico. Mesmo assim, sua disposição em espaço público por séculos, tanto no caso do Bargello quanto no

[27] "*Intorno alla testa del duca erano molti animali rapaci e d'altre sorti, significanti la natura e qualità di lui*". VASARI, *Op.Cit*, p. 221.
[28] ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia. Inferno*. São Paulo, Editora 34, 1998, p. 121.

presídio, continuaria a advertir os cidadãos florentinos dos resultados nefastos dos atos do infame Gualtiere di Brienne. A advertência se estendia a todos aqueles que pretendessem desviar o Bem Comum e a Justiça de seu caminho natural. Por isso, não é demasiado afirmar que, tanto os afrescos de Siena quanto os de Florença, tratavam de uma forma de autorrepresentação política destinada a ser atemporal.

Referências Bibliográficas:

ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo. Volume 2. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BACCI, Michele. “Artistas, Cortes, Ciudades”. In: CASTELNUOVO, Enrico y SERGI, Giuseppe (eds.). Arte e Historia en La Edad Media. Volume 1. Madrid: Ediciones Akkal, 2009, pp. 596-652.

CASTELNUOVO, Enrico. “Imagens republicanas”. In: Retrato e Sociedade na Arte Italiana. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 103-125.

EDGERTON JR., Samuel. Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

NORMAN, Diana. “Love justice, you who judge the earth: the paintings of the Sala dei Nove in Palazzo Pubblico, Siena”. In: NORMAN, Diana (ed.). Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion. New Haven & London: yale University Press, 1995, vol II, pp. 145-167.

RUBINSTEIN, Nicolai. Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 21, No. 3/4 (Jul. - Dec., 1958), pp. 179-207.

STARN, Randolph e PARTIRDGE, Loren. “The Republican Regime of the Sala dei Nove in Siena, 1338-1340”. In: Arts of Power. Three Halls of State in Italy, 1300-1600. Oxford: University of California Press, 1992, pp. 11-80.

VASARI, Giorgio. Le vite dei più eccelenti pittori, scultori e architetti. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1991.