

JERZY MIZIOŁEK

TOSKAŃSKIE MALARSTWO CASSONOWE Z KOLEKCJI
KAROLA LANCKOROŃSKIEGO
W ZBIORACH ZAMKU KRÓLEWSKIEGO NA WAWELU.
STUDIUM WSTĘPNE*

Pani Profesor Karolinie Lanckorońskiej
na Jej setne urodziny

Wśród niemal osiemdziesięciu włoskich obrazów ofiarowanych w 1994 roku przez Profesor Karolinę Lanckorońską Zamkowi Królewskiemu na Wawelu znajduje się co najmniej dwadzieścia sześć malowideł, które wykonano w latach 1400–1530 do ozdobienia wnętrza domów zamożnych mieszkańców Florencji oraz innych miast lub podmiejskich rezydencji północnej Italii¹. Większość tych malowideł

pochodzi z ścian frontowych lub krótszych boków (*fianchi*, niekiedy błędnie określane jako *testate*) skrzyń wyprawnych – *forzieri* lub *cofani* (*goffani*), obecnie powszechnie nazywanych *cassoni*². Pozostałe obrazy to *spalliere* i *cornici*, a więc malowidła, które umieszczano nad skrzyniami, nad ławami do siedzenia, mniej więcej na wysokości pleców (*spalle*), lub ponad łózkami, niekiedy, jak w przy-

* Pragnę podziękować Prof. dr hab. Janowi Ostrowskiemu, dyrektorowi Zamku Królewskiego na Wawelu i dr Kazimierzowi Kuczmanowi, kustoszowi Działu Malarstwa w tymże Zamku, za stymulujące sugestie. Chciałbym wyrazić głęboką wdzięczność Profesorom Luciano Bellosiemu, Mikłósowi Boskovitsowi oraz Daniele Benatiemu i Andrea De Marchi za cenne uwagi dotyczące atrybucji. Podziękowania za trud przygotowania tego tekstu do druku niech zechce przyjąć mgr Maria Podlowska-Reklewska. Dzięki dr Wojciechowi Marcinkowskiemu udało się odszukać wiele trudno dostępnych publikacji. Informacje o konserwacji i badaniach fizykochemicznych zawdzięczam Pracowni Konserwacji Malarstwa, Rzeźby i Rzemiosła Artystycznego na Wawelu, kierowanej przez Panią Annę Kostecką. Prezentowane tu studium jest skróconą wersją powstającej obszerniejszej pracy dotyczącej wszystkich malowideł cassonowych z kolekcji Karola Lanckorońskiego. Napisanie tej pracy było możliwe dzięki grantowi przyznanemu przez Komitet Badań Naukowych, dwumiesięcznemu stypendium w The Center for Advanced Study in the Visual Arts przy Galerii Narodowej w Waszyngtonie oraz wsparciu Instytutu Sztuki PAN i Instytutu Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego.

¹ Niektóre z tych malowideł pokazano na wystawie w Zamku Królewskim na Wawelu w 1995 r. – zob. *Dar rodziny Lanckorońskich*, Kraków 1995. Większość obiektów opublikowano w monumentalnym dziele: P. Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, Leipzig 1923 (1. wyd. 1915), nr 100, 166–167, 172–173, 175–176, 177, 181–182, 245–248, 357, 452, 551–553, 648, 765. Zob. też: R. van Marle,

The Development of the Italian Schools of Painting, t. IX, The Hague 1927, s. 102–103; t. X, 1928, s. 548, 554, 570–571, fig. 341; J. D. Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s*, New York–Oxford 1993, s. 725, 774, 784, 822, 872, 940; J. Miziołek, *The Lanckoroński Collection in Poland* (*Antichità Viva*, 34: 1995, nr 3, s. 27–49); G. Hughes, *Renaissance cassoni. Masterpieces of Early Italian Art: Painted Marriage Chests 1400–1550*, London 1997, s. 218, 229–230; A. Pigler, *Barockthemen*, t. 2, Budapest 1974, s. 117, 205, 216, 346, 384, 394, 461; H. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Wien 1959, s. 311. O przekazaniu kolekcji do Polski zob. K. Lanckorońska, *Dzieła sztuki po Rzewuskich i Lanckorońskich* (*Rocznik Polskiej Akademii Umiejętności*, 1993/1994, Kraków 1995, s. 176–181). O Karolinie Lanckorońskiej i o jej darze: L. Kalinowski, *Karla [w:] Artysta i jego Mecenasa. Nieznane rysunki Jacka Malczewskiego ze zbiorów Lanckorońskich*, Kraków 1995, s. 5–10; K. Kuczman, *The Lanckoroński Collection in the Wawel Royal Castle* (*Folia HA, S.N.*, 1: 1995, s. 135–144); J. Miziołek, *The Last of the Lanckorońskis as the Benefactors of the Polish Culture and Learning [w:] Art and National Identity in Poland and England*, London 1996, s. 73–84.

² Zob. m.in.: A. Schiaparelli, *La casa fiorentina e i suoi arredi*, Firenze 1983, s. 254–301; P. Thornton, *Cassoni, forzieri, goffani e cassette: Terminology and its Problems* (*Apollo*, 120: 1984 (October), s. 246–251); E. Callmann s.v. *Cassone* [w:] *The McMillan Dictionary of Art*, t. 6, London 1996, s. 1–7. W Veneto skrzynię wyprawną nazywano *arca* lub *arcella* – zob. C. Alberici, *Il mobile veneto*, Milano 1980, s. 8.



1. Jacek Malczewski, *Karol Lanckoroński w swoim gabinecie*, 1892. Własność Karoliny Lanckorońskiej

padku *cornici*, pod samym sufitem (fig. 14); jeszcze inne stanowiły dekoracje *lettucci* (rodzaj łózek dziennych), a więc ław z zapleckami służących nie tylko do siedzenia, lecz także do leżenia³. W języku angielskim, szczególnie w USA, na określenie wszystkich tego rodzaju malowideł używa się powszechnie terminu *domestic painting*⁴. Także we Włoszech zaczyna być stosowane określenie *pittura*

domestica, choć ciągle jeszcze znacznie częściej stosuje się *pittura di cassone*. Obejmuje ono nie tylko *cassoni*, lecz także wymienione już rodzaje malowideł wykonywanych na ogół z okazji zaślubin, jak większość zachowanych do dziś skrzyń posagowych, zdobiących niegdyś najważniejszy pokój określany powszechnie jako *camera mia*, czyli sypialnia⁵.

³ P. Thornton, *The Italian Renaissance Interior, 1400–1600*, London 1991, *passim*. Zob. też: B. Cole, *Italian Art 1250–1550. The Relation of Renaissance Art to Life and Society*, New York 1987, s. 1–74; M. Trionfi Honorati, *A proposito del lettuccio* (*Antichità Viva*, 20: 1981, nr 3, s. 39–47). O różnicach między *spalliere* a *cornici* pisze Schiaparelli, *o.c.*, s. 168–175, o *spallierach* w sztuce renesansowej Toskanii: A. B. Barriault, „*Spalliera*” *Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes*, University Park 1994, *passim*; E. Callmann, s.v. *Spalliera* [w:] *The McMillan Dictionary...*, t. 29, s. 359–363. *Locus classicus* dotyczący malarstwa cassonowego znajduje się w życiorysie florenckiego artysty Dello Dellego – zob. G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. 2, Warszawa–Kraków 1985, s. 30–32, gdzie informacje o malowaniu skrzyń, łózek, boazerii etc. Opinia

Vasariego, iż Dello (ur. 1403) był twórcą malarstwa cassonowego, nie jest do utrzymania.

⁴ J. K. Lydecker, *The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence*, Ann Arbor 1987, *passim*; Cole, *o.c.*, s. 1–74; A. B. Barriault, *The Abundant, Beautiful, Chaste, and Wise: Domestic Painting of the Italian Renaissance in the Virginia Museum of Fine Arts* (*Arts in Virginia*, 30: 1991, nr 1, s. 3–21); S. Fermor, *Piero di Cosimo. Fiction, Invention and Fantasia*, London 1993, s. 41 i n.

⁵ Zob. m.in. A. Ugucconi, *Salomone e la regina di Saba. La pittura di cassone a Ferrara presenze nei musei americani*, Ferrara 1988. Podobne określenie w literaturze niemieckiej, zob. U. Bischoff, *Die „Cassonebilder” des Piero di Cosimo. Fragen der Ikonographie*, Frankfurt a. Main [etc.] 1995.

Wydaje się, że Karol Lanckoroński interesował się szczególnie tego typu malarstwem zapewne za sprawą tematyki inspirowanej literaturą antyczną, której był wielkim znawcą i miłośnikiem. Zgromadził co najmniej 30 obiektów malarstwa cassonowego (tworząc jedną z największych w skali światowej kolekcji⁶), wygłosił nadto w Wiedniu w roku 1905 wykład, opublikowany w tym samym roku. Ta praca *Einiges über italienische bemalte Truhen*, licząca niespełna 30 stron, zawierająca 20 ilustracji, jest nie tylko przykładem niezwykle wczesnej publikacji na temat tego gatunku artystycznego, wyprzedzającej o kilkanaście lat słynny korpus *cassoni* Paula Schubringa, ale także źródłem wielu cennych informacji, do których niejednokrotnie będziemy się odwoływać⁷. Trzeba tu dodać, iż niemal wszystkie malowidła, które są przedmiotem niniejszych rozważań, zostały omówione lub wzmiankowane w wiedeńskim wykładzie Lanckorońskiego, w którym są nie tylko wiarygodne atrybucje, datowanie, ocena walorów artystycznych, lecz także odniesienia do XIX-wiecznych cykli malarskich inspirowanych literaturą antyczną; tak więc wpisujemy się tutaj w jego sposób myślenia o tych malowidłach jako szczególnym rodzaju malarstwa włoskiego Renesansu. O trafności ocen Lanckorońskiego i o jego stosunku do malarstwa cassonowego – które,

⁶ Zbiór Lanckorońskiego można porównać m.in. z kolekcją zakupioną przez Samuela H. Kressa w okresie międzywojennym. Powstała ona jednak w zupełnie innych warunkach i zakupy odbywały się niemal pod dyktando hrabiego Alessandra Contini Bonacossi. W kolekcji tej znalazły się też obiekty reprezentatywne zarówno dla tokańskich, jak i północnowłoskich szkół malarskich. Decyzją Samuela Kressa zespół ten, jak i ogromna Kress Collection zostały rozproszone po wielu muzeach Stanów Zjednoczonych; zob. katalogi F. R. Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools XIII–XV Century*, London 1966, *passim*; Idem, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools XV–XVI Century*, London 1968, *passim*. Trzy największe obecnie kolekcje interesującego nas malarstwa znajdują się w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, Victoria and Albert Museum w Londynie i w Musée National de la Renaissance w Ecouen. O pierwszej z nich: J. Pope-Hennessy, K. Christiansen, *Secular Painting in 15th-Century Tuscany: Birth Trays, Cassone Panels, and Portraits* (The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 37: 1980, 1, *passim*), o kolejnej: M. Kauffmann, *Catalogue of Foreign Paintings (in the Victoria and Albert Museum) before 1800*, London 1973, *passim*. Nie napisano dotąd historii kolekcjonerstwa *cassoni* i *deschi da parto*. Być może za prekursorów wypada uznać Giovanniego Pietra Campanę i J. A. F. Artaud de Montor – zob. jego *Peintres primitifs. Collection de tableaux rapportée d'Italie*, Paris 1843, *passim*; o Campanie piszą: A. P. de Mirimonde, *Cinq „cassoni” mythologiques de la collection Campana* (Revue du Louvre et des Musées de France, 28, 2, 1978, s. 84–97) i Hughes, *o.c.*, s. 214–215. Interesującą grupę *cassoni*, przechowywanych obecnie w Yale University Art Gallery, zgromadził we Florencji w latach pięćdziesiątych ubiegłego

nie zawsze osiągając wysoki poziom artystyczny – odznaczało się niezwykle interesującym, swoistym charakterem – świadczą jego uwagi, jak choćby ta z końca ubiegłego wieku: „Ilekoć chciałem sobie zdać sprawę z wrażeń, jakie na mnie wywarli ludzie i zwierzęta tu i w Jodhpur, nie znalazłem nic, z czemby to porównać, chyba tylko obrazy na florenckich i umbryjskich skrzyniach z czasu odrodzenia: freski Benozza Gozzoli, malowidła Carpaccia podobnie mnie uderzyły. I czem dłużej nad tem myślę, tem bardziej się w tym utwierdzam. Żywe to Quattrocento; Rajputana daje nam obraz tego, czem były Włochy między rokiem 1380 a 1450; zapewne mniej w tem oglądy i mniej szlachetności, ale to samo czerstwe pożądanie życia, ta sama chciwość sensacji, to samo naiwne upodobanie w oryginalnych strojach, klejnotach, wzorzystych szatach, ozdobach bez celu”⁸.

W niniejszym artykule zostaje podjęta próba wstępnego omówienia wszystkich dzieł tokańskiego malarstwa cassonowego z dawnej kolekcji Karola Lanckorońskiego, które znajdują się obecnie na Wawelu. Należy podkreślić, iż wraz z donacją Profesor Karoliny Lanckorońskiej Polska stała się jednym z najbardziej zasobnych (poza Włochami) w malarstwo cassonowe krajów świata, a zamek na Wawelu może szczycić się tym zbiorem jako

wiek James Jackson Jarves, zob. jego *Art Studies: the Old Masters of Italy; Painting*, New York 1861, s. 249–252. Interesującą monografię poświęcił tej postaci F. Steegmuller, *Two Lives of James Jackson Jarves*, New Haven 1951. Niezwykle ważną i jedną z największych kolekcji *cassoni* stworzył we Florencji w 2. poł. XIX w. Federico Stibbert, które zachowały się *in situ* w jego rezydencji, pełniącej dziś funkcję muzeum. Kolekcja ta nie doczekała się dotąd zadowalającego opracowania – zob. *Il Museo Stibbert a Firenze*, t. 2: *Catalogo e tavole*, a cura di G. Cantelli, Milano 1974, *passim*. Zbiór Lanckorońskiego i kolekcja tworzona w latach 1881–1912 przez Eduarda André (1833–1894) i Nélie Jacquemart (1840–1912) są podobne pod pewnymi względami. Obydwie powstały w tym samym czasie, na ich oblicze mieli wpływ ci sami wybitni znawcy sztuki i antykwariusze (m.in. Bode, Berenson, Bardini), charakteryzowały się wielką różnorodnością obiektów, wyraźną dominacją malarstwa i rzeźby włoskiego Renesansu. Malarstwo cassonowe zgromadzone przez francuskie małżeństwo, jak i inne dzieła sztuki przechowywane są w Musée Jacquemart-André w Paryżu oraz w ulubionej rezydencji pani Jacquemart – Chaalis. Twórcom tej kolekcji, ich zbiorom, w tym także *cassoni*, poświęcono w roku 1995 lutowy numer „Gazette des Beaux-Arts” (VI^e période, t. CXXV).

⁷ Do rzadkich publikacji poświęconych wyłącznie *cassoni* i *deschi da parto*, które poprzedziły wykład Lanckorońskiego, należą prace: G. Kinkel, *Anfänge weltlicher Malerei in Italien auf Möbeln* [w:] Idem, *Mosaik zur Kunstgeschichte*, Berlin 1876, s. 368–401; E. Müntz, *Les plateaux d'accouchées et la peinture sur meubles du XIV^e au XVI^e siècles*, Paris 1894.

⁸ K. Lanckoroński, *Na około Ziemi 1888–1889. Wrażenia i poglądy*, Kraków 1893, s. 61–62.

jednym z najważniejszych wśród kolekcji tego rodzaju sztuki na świecie⁹. Tak reprezentatywny zespół pod względem gatunku artystycznego, zawierający dzieła z okresu przeszło stu lat, wymaga choćby ogólnego omówienia dziejów malarstwa cassonowego, jak i obrzędów weselnych, z którymi się ono nierozdzielnie łączy. Nasze uwagi rozpocząć wypadnie od krótkiego przedstawienia postaci Karola Lanckorońskiego.

I. KAROL LANCKOROŃSKI I JEGO KOLEKCJA

Karol Lanckoroński (1848–1933), syn Kazimierza Lanckorońskiego i Leonii z Potockich – potomek m.in. dobrodziejów Uniwersytetu Jagiellońskiego, fundatorów wybitnych dzieł sztuki w dawnej stolicy Polski, współtwórców Komisji Edukacji Narodowej i właściciel wielkich posiadłości w Polsce południowo-wschodniej – urodził się i kształcił w Wiedniu¹⁰. Na Uniwersytecie

Wiedeńskim w roku 1870 otrzymał doktorat z zakresu prawa. Już w czasie studiów uniwersyteckich interesowały go archeologia klasyczna, historia sztuki i literatura¹¹. Wielki wpływ na ukształtowanie się gustów i zainteresowań przyszłego erudyty we wszystkich wymienionych dziedzinach, znakomitego kolekcjonera, badacza i podróżnika miał Wilhelm von Hartel. Ten wybitny wiedeński filolog klasyczny stał się jednym z najbliższych przyjaciół Lanckorońskiego i uczestnikiem, zorganizowanej przez niego, wyprawy do miast Pamfilii i Pizydii w połowie lat osiemnastych¹². Od momentu uzyskania doktoratu Karol Lanckoroński poświęcił się całkowicie studiom, pisaniu i kolekcjonowaniu dzieł sztuki¹³. Obraz namalowany przez Jacka Malczewskiego ukazuje go wśród książek w prywatnej, ogromnej bibliotece¹⁴ (fig. 1). Malowidło to znakomicie ilustruje słowa Alfreda Wysockiego o hrabim Karolu: „Wysoki, okazały, z bujną blond brodą, wyglądał raczej na uczonego profesora”¹⁵.

⁹ Muzeum Narodowe w Warszawie posiada dwie ściany przednie skrzyż – jedną malowaną, ze scenami mitologicznymi, drugą dekorowaną złożonym stiukiem (*a pastiglia dorata*), zob.: J. Białostocki, M. Skubiszewska, *Malarstwo francuskie, niderlandzkie, włoskie do 1600*, Warszawa 1979, s. 102–104, il. 116; J. Miziołek, *Historia Lukrecji rzymskiej na wczesnonieo-wsiedniowym cassone w Muzeum Narodowym w Warszawie* (Biuletyn HS, 55: 1993, 4, s. 419–437); Idem, *Florenckie cassone ze scenami mitologicznymi w Muzeum Narodowym w Warszawie* (Biuletyn HS, w druku). W zbiorach muzeum Czartoryskich znajduje się ściana przednia z malowidłem *Historia Lukrecji* i fragment innej skrzyżni z obrazem *Słynni kochankowie*, mal. Giovanni dal Ponte; nadto są tu zdeponowane dwa fragmenty *cassoni* ze zbiorów Stanisława Ursyna Rusieckiego, jak również piękna północnowłoska *spalliera* z *Historią Brutusa i Porcji* (zapewne dzieło Michele da Verona) – zob. hasła A. Różyckiej Bryzek w katalogu *Malarstwo włoskie XIV i XV w. Wystawa z muzeów i zbiorów polskich z udziałem Galerii Narodowej w Pradze i Muzeum Sztuki w Bukareszcie. Katalog wystawy w Galerii Czartoryskich*, Kraków 1961, nr 32, 33, 38, 77; J. Miziołek, *Porwanie Europy i historie Merkurego. Fragmenty cassone z Muzeum Czartoryskich w Krakowie* (Biuletyn HS, 52: 1990, s. 3–28); Idem, *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Warszawa 1996. Interesujący przykład malarstwa będącego przedmiotem tego studium zdobi Muzeum w Gliwicach (poprzednio w Pszczynie); malowidło przedstawia prawdopodobnie *Alegorię Mądrości Bożej* i uważane jest za dzieło Bernardina Fungaia, zob. hasła katalogowe Różycka Bryzek, jak wyżej, nr 65; K. Christiansen, L. B. Kanter, C. B. Strehlke, *Painting in Renaissance Siena 1420–1500*, New York 1988, nr 77. O skrzyżniach wawelskich J. Gostwicka, *Włoskie meble renesansowe w zbiorach wawelskich*, Warszawa 1954, zob. też: E. Szennicowa, *Skrzyżnie włoskie* („Rzeczy Piękne”, 5: 1925, 2, s. 29–32); S. Świerż-Zaleski, *Mebel Renesansu włoskiego w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu* (Arkady, 2: 1936 (listopad), s. 381–389). Omawiana w tej ostatniej pozycji i w innych florencka skrzyżnia na Wawelu pochodzi ze Sieny i prawdopodobnie jest falsyfikatem.

¹⁰ D. Bromowicz, M. Jaworska, *Dar rodziny Lanckorońskich. Wystawa*, Kraków 1995, s. 11–22; R. Taborski, *Karol Lanckoroński – wiedeński mecenas i kolekcjoner sztuki* (Przegląd Humanistyczny, 13: 1969, 1, s. 155–162); Idem, *Lanckoroński Karol z Brzezia*, PSB, 16: 1971, s. 442–443; Idem, *Polacy w Wiedniu*, Wrocław 1992, s. 45–58; S. Käss, *Der heimliche Kaiser der Kunst. Adolph Bayersdorfer, seine Freunde und seine Zeit*, München 1987, s. 191–200; H. Kenner, *Lanckoroński (-Brzezie) Karl [w:] Neue Deutsche Biographie*, 13: 1953, s. 475–476.

¹¹ J. A. Ostrowski, *Karol Lanckoroński (1848–1933) – Polish Connoisseur and Friend of Art [w:] Studies in Ancient Art and Civilisation* (Zesz. Nauk. UJ, M CXI, Prace z archeologii, 56, Kraków 1993, s. 53–79). Zob. też J. von Twardowski, *Lanckoroński. Vortrag gehalten in Verein des Museumsfreunde zu Wien am 26 November 1934*, Wien 1934.

¹² Ostrowski, o.c., s. 72–79; M. Biernacka-Lubańska, *Ekspedycja archeologiczna Karola Lanckorońskiego do Azji Mniejszej* (Meander, 41: 1986, 2–3, s. 97–103). Owocem wyprawy jest monumentalna publikacja ogłoszona w językach niemieckim, francuskim i polskim (*Miasta Pamfilii i Pizydii*, Kraków 1890–1896).

¹³ Karol Lanckoroński jest autorem m.in. następujących publikacji: *Nieco o nowych robotach w katedrze na Wawelu*, Wiedeń 1903; *Ein Ritt durch Kilikien. Aus dem winterlichen Afrika*, Wien [br.]; *Künstler und Kunsthistoriker*, Wien 1924; zob. też jego wypowiedź w *Galeria Miejska we Lwowie. Zdania: Leona Pinińskiego, Wilhelma Suidy, Karola Lanckorońskiego*, osobne odbicie z (Lamusa), Lwów 1909. Lanckoroński interesował się i pisał też o malarstwie japońskim – *Etwas von japanischer Malerei*, Wien 1901.

¹⁴ O bibliotece Lanckorońskiego pisze Ostrowski, o.c., s. 61–62; zob. też M. Paszkiewicz, *Jacek Malczewski w Azji Mniejszej i w Rozdole*, Londyn 1972, s. 11. Na temat przyjaźni Malczewskiego z Lanckorońskim zob. K. Lanckorońska, *Pan Jacek [w:] Artysta i jego Mecenas...*, s. 11–14.

¹⁵ A. Wysocki, *Sprzed pół wieku*, Kraków 1974, s. 287. Zob. o Lanckorońskim: Ludwik Curtius, *Deutsche und antike Welt*, Stuttgart 1956, s. 195; Käss, o.c., s. 195.

Karol Lanckoroński wspierał intensywnie rozmaitymi darowiznami Uniwersytet Jagielloński i wybitnie przyczynił się do odzyskania z rąk austriackich Wawelu, a następnie do jego restauracji¹⁶. Zwieńczeniem niejako jego i jego córki Karoliny, wybitnej badaczki sztuki włoskiego Renesansu, szczególnego ich stosunku do Wawelu jest donacja z roku 1994, której część jest przedmiotem niniejszych rozważań.

Zasługi i ogromna wiedza Karola Lanckorońskiego były powszechnie znane, przynosząc mu doktoraty *honoris causa* Uniwersytetów w Berlinie i Krakowie oraz członkostwo założonego w roku 1897 Kunsthistorisches Institut we Florencji, który Lanckoroński wspierał różnymi donacjami¹⁷, i wiedeńskich Akademie des Wissenschaften, Akademie der Bildende Künste i Österreichische Archäologische Institut¹⁸. Ludwig Curtius – wybitny archeolog klasyczny, a za nim Johannes Wilde – znakomity historyk sztuki, nazwali go ostatnim prawdziwym humanistą¹⁹. Do bliskich przyjaciół hrabiego Karola należeli m.in. tacy artyści jak: Auguste Rodin, Hans Makart, Ed-

ward Burne-Jones (posiadacz kilku obiektów malarstwa cassonowego), Jacek Malczewski oraz uczeni: Max Dvořák, Julius von Schlosser, Wilhelm von Bode, Karl Maria Swoboda, Eduard von Liphart, Adolph Bayersdorfer, Julian Klaczko i Marian Sokołowski²⁰. Jego doradcą w sprawach zakupu dzieł sztuki włoskiej był sam Bernard Berenson, jeden z najznakomitszych znawców sztuki Italii naszego stulecia²¹.

Jedną z największych pasji Karola Lanckorońskiego były podróże; niektóre z nich opisał w swoich książkach. Tę najbardziej niezwykłą opowiedział w *Na około Ziemi*, w pracy wydanej, jak wiele innych jego publikacji, w języku polskim²². Dzięki tym podróżom, pasji, wiedzy i znacznym zasobom finansowym zgromadził ogromną kolekcję dzieł sztuki z całego niemal świata²³. Krajem, który ukochał i poznał najbardziej była Italia, z jej dziełami sztuki antycznej i renesansowej: „Cieszę się nadzieją Indii, rad objechałbym cały świat, lecz serce moje należy przecież do tego pasa ziemi między Morzem Adriatyckim a Tyrreńskim”²⁴. Był w tym kraju niezliczoną ilość

¹⁶ *Dar rodziny Lanckorońskich...*, s. 6; K. Lanckorońska, *W holdzie Rzeczypospolitej* („Tygodnik Powszechny”, 44: 1994, s. 8). Por. też cyt. wcześniej pracę Lanckorońskiego, *Nieco o nowych robotach...*

¹⁷ W *Jahresbericht* (za lata 1902/3, s. 10, Kunsthistorisches Institut in Florenz) znajduje się informacja, że Lanckoroński ofiarował ogromną na owe czasy sumę, a mianowicie 5000 marek. Zob. H. Hubert, *Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze. Cent'anni di storia 1897–1997*, Firenze 1997, s. 48; a także s. 16, 18, 125, 175, 179. Większość ofiarowywanych wówczas sum oscyluje pomiędzy 20 a 100 markami; kwoty w wysokości 200 czy 500 marek były rzadkością. Fototeka Instytutu posiada w zbiorach setki ofiarowanych przez hrabiego fotografii. Dwie z nich, o znacznych wymiarach, ukazujące portrety przyjaciół hrabiego – Adolpha Bayersdorfera i Eduarda von Lipharta, będące reprodukcjami posiadanych przez niego obrazów, do dzisiaj zdobią pokój na pierwszym piętrze Kunsthistorisches Institut; o ofiarodawcy informują metalowe tabliczki.

¹⁸ Ostrowski, *o.c.*, s. 67.

¹⁹ J. Wilde, *Der letzte Humanist* (Neues Wiener Tagblatt, 1933, nr 196); Curtius, *o.c.*, s. 195.

²⁰ Ostrowski, *o.c.*, s. 59 i n., 69 i n. Na temat Bayesdorfera i Lipharta – zob. Käss, *o.c.*, *passim*; G. Agosti, *Una famiglia di studiosi leonardeschi nei ricordi di Adolfo Venturi: i Liphart, padre e figlio* [w:] *Leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, a cura di M.T. Fiorio, P. C. Marani, Milano 1993, s. 255–266.

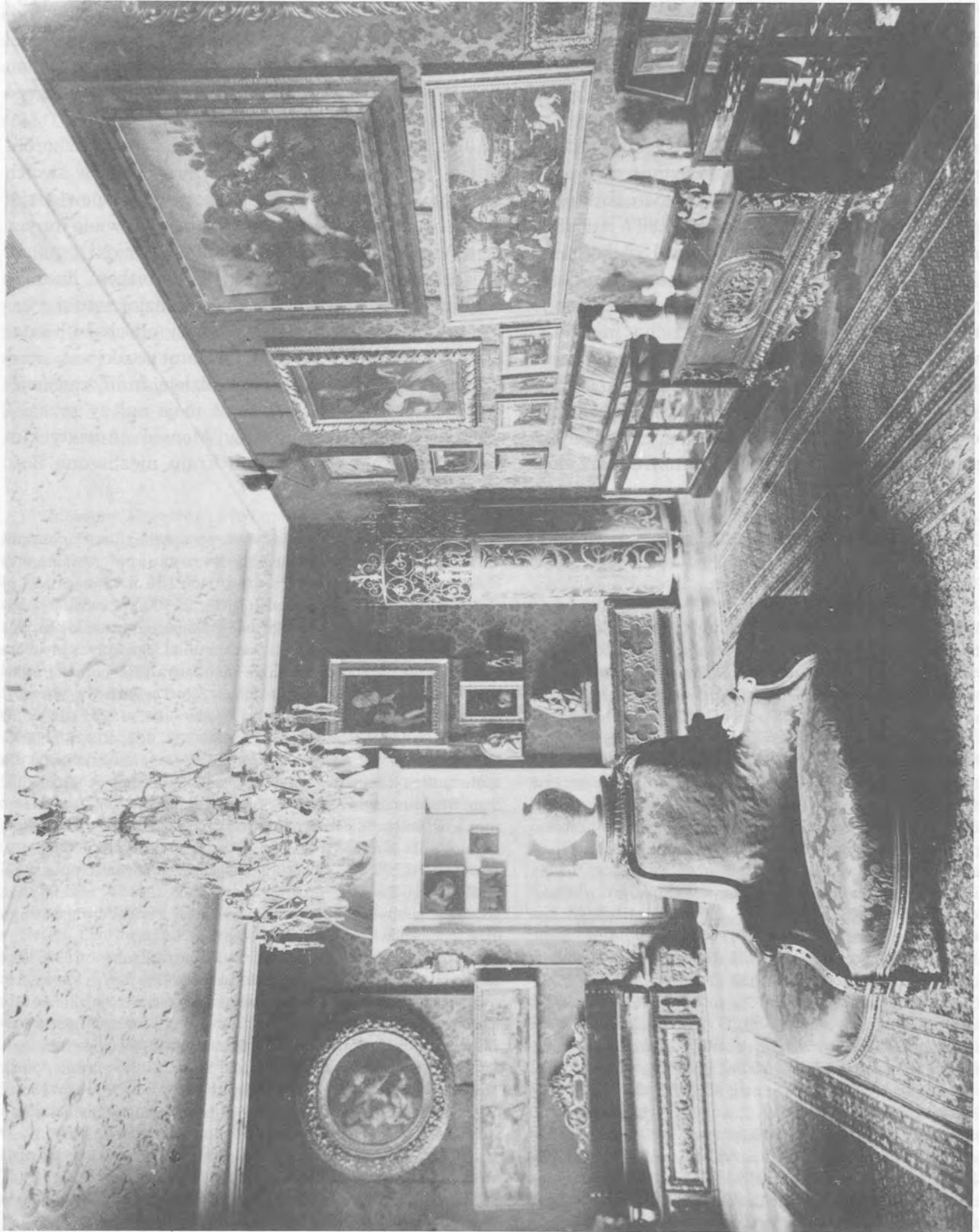
²¹ *Dar rodziny Lanckorońskich...*, s. 8. Zob. też Miziołek, *The Lanckoroński Collection...*, s. 29, przyp. 31; Kuczman (*The Lanckoroński Collection...*, s. 139, przyp. 16) przytacza list Karoliny Lanckorońskiej z listopada 1995, nie pozostawiający wątpliwości co do częstych spotkań Lanckorońskiego i Berensona. Z kolei z listu Prof. Lanckorońskiej z 20 maja 1996 skierowanego do mnie wynika, że w archiwum Lanckorońskich nie ma żadnego listu Berensona. O spotkaniach amerykańskiego uczonego z Lanckorońskim mówią natomiast niepublikowane dotąd listy Berensona do żony, przechowywane w Villa I Tatti pod Florencją, w której mieści się obecnie Harvard University Center for Italian

Renaissance Studies. O planowanym spotkaniu z Lanckorońskim w Wiedniu pisze *expressis verbis* Berenson, *A Madonna at Vienna and Antonello's Altarpiece* [w:] Idem, *The Study of Criticism of Italian Art*, London 1916, s. 100. W świetle publikowanych i niepublikowanych listów Berensona oraz wielu jego pism widać wyraźnie, że ten badacz miał ogromny wpływ na rozwój mody na kolekcjonowanie malarstwa cassonowego, zwłaszcza w Ameryce na przełomie stuleci. Zob. *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner 1887–1924*, ed. by R. van N. Hadley, Boston 1987, s. 136–137, 157, 219, 487, 500. Pod wpływem Berensona malowidła cassonowe zakupiono do wielu kolekcji (m.in. do J. G. Johnson Collection w Filadelfii). Sam Berenson zgromadził w Villa I Tatti niewielką, ale interesującą ich kolekcję, pozostają tam do dziś; kilka z nich reprodukuje i omawia L. Vertova, *I Tatti* (Antichità Viva, 8: 1969, nr 6, s. 53–78, il. 32, 59, 73, 76); ich katalog zawiera publikacja F. Russoli, *La raccolta Berenson*, Milano 1964. W zbiorze tym, podobnie jak w kolekcji Lanckorońskiego zwraca uwagę grupa dzieł północnowłoskiego malarstwa cassonowego.

²² Lanckoroński, *Na około Ziemi...*, Kraków 1893. Jest zadziwiająca, że ta znakomita książka, pełna niezwykle interesujących uwag i obserwacji o sztuce i muzealnictwie nie została wznowiona. Co ciekawe, sprawdziły się obserwacje Lanckorońskiego dotyczące muzeów amerykańskich. O Metropolitan Museum of Art w Nowym Yorku, które wówczas powstawało, pisał: „Jeśli nie osłabnie ofiarność bogatych obywateli Nowego Yorku, to za kilka lat, my Europejczycy, będziemy musieli jednej z najważniejszych galerii na świecie szukać za oceanem” (s. 330).

²³ Zob. przewodnik napisany zapewne przez Lanckorońskiego: *Palais Lanckoroński, Jacquingasse 18*, Wien 1903; St. Krz[ysztof]ewski, *Pałac wiedeński i zbiory Karola hrabiego Lanckorońskiego* (Życie i Sztuka, dodatek do „Kraju”, 1903, nr 6, s. 1–3, nr 7, s. 5–8); E. Chwalewik, *Zbiory polskie*, t. 2, Warszawa 1927, s. 159, 422–455; T. von Frimmel, *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen*, München 1914, s. 487–496.

²⁴ Lanckoroński, *Na około Ziemi...*, s. 3.



2. Sala Włoska w wiedeńskim pałacu Lanckorońskich, zdjęcie z pocz. XX w.
(negatyw w Zamku Królewskim na Wawelu)

razy, najpierw by poznawać jego arcydzieła, a następnie by prowadzić wykopaliska i prace konserwatorskie w Akwilei (za co otrzymał honorowe obywatelstwo tego miasta) oraz, co najbardziej nas tu interesuje, by zbierać dzieła włoskiej sztuki²⁵.

Na początku XX wieku jego kolekcja, przechowywana w neobarokowym pałacu w Wiedniu przy Jacquingasse 18, należała do najsłynniejszych w Europie²⁶. Znajdowały się w niej m.in. malowidła takich mistrzów jak: Simone Martini, Bernardo Daddi, Simone dei Crocefissi, Masaccio, Paolo Uccello, Mistrz z Pratovecchio, Sano di Pietro, Jacopo del Sellaio, Luca Signorelli, Pseudo-Granacci, Dosso Dossi, Domenichino oraz obrazy łączone z Fra Angelico, Botticellim, Lorenzo Lotto, a nawet rysunek przypisywany samemu Leonardo da Vinci²⁷. Nigdy nie sporządzono katalogu wiedeńskich zbiorów i jedynie szczegółowe badania, które dopiero teraz mogą być podjęte, ukażą prawdziwe oblicze tej znakomitej, obecnie niestety rozproszonej kolekcji.

Na fotografii, wykonanej zapewne w pierwszych latach naszego wieku, uwieczniono wewnątrz Sali Włoskiej nieistniejącego już dziś pałacu Lanckorońskich w Wiedniu (fig. 2). Widać w nim obok dzieł mistrzów takich jak Bartolo di Fredi, Mistrz z Pratovecchio czy Dosso Dossi *spallierę* Jacopa del Sellaio z przedstawieniem *Grającego Orfeusza wśród zwierząt* (fig. 49), dwie frontowe ściany skrzyń wyprawnych z malowidłami Apollonia di Giovanni ze scenami z *Odysei* (fig. 24, 26) i zniszczoną w czasie wojny skrzynię, uznawaną za werońską, z *Historią Parysa*²⁸. Przewodnik z roku 1903 po wiedeńskiej kolekcji, napisany zapewne przez samego Lanckorońskiego, podaje, że w następnym pomieszczeniu nazywanym Małe włoskie studio znajdowały się dzieła malarstwa cassono-

wego, m.in. ściana przednia ze sceną odczytywaną jako *Bitwa Cezara z Galami* (fig. 40), malowidło (*cornice*) z Orfeuszem-dzieckiem wśród zwierząt, atrybuowane Giovanniemu Francesco Caroto, i płótno Paola Uccella przedstawiające *Św. Jerzego walczącego ze smokiem* (fig. 12)²⁹.

We wspomnianej już publikacji z roku 1905 Karol Lanckoroński podaje, że większość malowideł zakupił podczas swoich podróży po Italii; nadmienia również, iż jedną ścianę frontową skrzyni ze scenami z *Odysei* nabył około roku 1890 od słynnego włoskiego kolekcjonera i handlarza dzieł sztuki Stefano Bardiniego³⁰, drugą zaś w roku 1904 na aukcji dzieł z kolekcji Somzée w Brukseli³¹. Tak więc na skutek zainteresowania Lanckorońskiego Homerem i malarstwem cassonowym po długim rozdzieleniu obydwu malowideł, które niegdyś zdobyły parę skrzyń, jakie wykonywano w Italii epoki Renesansu z okazji wstępowania w związki małżeńskie, znalazły się nie tylko w tej samej kolekcji, ale i w tym samym pomieszczeniu.

Uwagi o innych malowidłach w *Einiges über italienische bemalte Truhen*, jak na przykład o niezwykle interesującym *cassone* z *Bitwą Cezara z Galami*, zaświadcza, iż Lanckoroński poszukiwał nie tylko dzieł o tematyce antycznej, lecz także wysokiej klasy artystycznej³². Z artykułu Charlesa Loesera, opublikowanego w roku 1898, wynika niezbiec, że płótno ukazujące *Św. Jerzego walczącego ze smokiem* Paola Uccella musiało zostać nabyte przed tym właśnie rokiem³³. Powstanie kolekcji włoskiego malarstwa Lanckorońskich, w tym także malarstwa cassonowego, wymaga szczegółowych badań. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, iż kolekcja malarstwa cassonowego w zasadniczej części powstała w dwóch ostatnich dekadach XIX wieku.

²⁵ O jego dokonaniach w Akwilei pisze G. Bovini, *Antichità cristiane di Aquileia*, Bologna 1972, s. 25 i n.

²⁶ Oto wypowiedź jednego z wybitniejszych historyków sztuki naszego wieku Guy de Tervarenta (*Les Énigmes de l'art. L'Héritage antique*, Paris 1946): „La galerie Lanckoroński à Vienne passe pour la collection privée la plus riche en panneaux italiens des premiers temps de la Renaissance” (s. 35).

²⁷ *Palais Lanckoroński...*, *passim*; *Dar rodziny Lanckorońskich...*; Miziołek, *The Lanckoroński Collection...*, s. 28–31.

²⁸ *Palais Lanckoroński...*, s. 15–17. *Cassone* z *Historią Parysa* reprodukuje i omawia Schubring, *Cassoni...*, nr 648. O skrzyniach wyprawnych wytwarzanych w Weronie pisał ostatnio A. G. De Marchi, *Cassoni veronesi* (Paragone, 41: 1990 (487), s. 63–67).

²⁹ *Palais Lanckoroński...*, s. 15 i n., 18 i n.

³⁰ W schyłkowej fazie życia także fałszerz. Warto odnotować, że muzeum, mieszczące się w jego pałacu przy Piazza de'Mozzi, posiada do dziś znaczącą kolekcję *cassoni*. Zob. *Il Museo Bardini a Firenze*, a cura di F. Scalia, C. De Benedictis, Milano, 1984, tu m.in. (s. 5–97) ważny tekst F. Scalia, *Stefano Bardini*

antiquario e collezionista oraz Idem, *Il carteggio inedito di Stefano Bardini* [w:] *San Niccolò Oltrarno: la chiesa, una famiglia di antiquari*, t. 1, Firenze 1982, s. 199–208.

³¹ *Einiges über italienische bemalte Truhen...*, s. 12 i 17. O stosunku Lanckorońskiego do Homera świadczą najlepiej wspomnienia Karoliny Lanckorońskiej o ojcu; w artykule *Energetyczna pedagogika* czytamy m.in.: „Drżał o wychowanie własnych dzieci, o tyle od niego młodszych [...] Czynił to przez cały okres naszej młodości wytrwale i nieco despotycznie. Nie umiałam jeszcze czytać, brał mnie na kolana i opowiadał mi m.in. całą wojnę trojańską” („Dziennik Polski”, 18 X 1989, nr 249, s. 5).

³² *Einiges über italienische bemalte Truhen...*, s. 15 i n.

³³ Zob. Ch. Loeser, *Paolo Uccello* (Repertorium für Kunstwissenschaft, 21: 1898, s. 88); M. Davies, *National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools*, London 1986, s. 532 i n. Jest prawdopodobne, że obraz Uccella zakupił dla kolekcji Lanckorońskich znany badacz sztuki renesansowej Italii Adolph Bayersdorfer; o jego przyjaźni z Lanckorońskim pisze Käss, *o.c.*, s. 191–200.

Burzliwe dzieje tego zbioru w okresie wojny, który już w roku 1939 został zarekwirowany przez hitlerowców, spowodowały³⁴, że trzy obiekty zostały zapewne bezpowrotnie zniszczone, a więc wspomniane już *cassone* werońskie, fragment – prawdopodobnie bocznej ściany jakiegoś florenckiego *cassone* z wyobrażeniem *Herkulesa walczącego z lwem nemejskim* (fig. 11) oraz ściana frontowa niezwykle ciekawego weneckiego *cassone*, przypisanego przez Swobodę Antonio Palmie, z trzema scenami – *Wspaniałomyślność Scypiona*, *Porwanie Sabinek* i *Porwanie Prozerpiny*³⁵. Natomiast malowidło Paola Uccella, datowane na początek siódmej dekady XV wieku ukazujące *Św. Jerzego walczącego ze smokiem*, zdobi od roku 1959 londyńską National Gallery (fig. 12)³⁶.

II. UWAGI O ZWYCZAJACH WESELNYCH I HISTORII MALARSTWA CASSONOWEGO

Większość zachowanych do dziś *cassoni/forzieri*, jak i innych rodzajów tokańskiego malarstwa

³⁴ Pomimo zabiegów czynionych po śmierci Karola Lanckorońskiego w roku 1933 przez jego spadkobierców, nie udało się przewieźć kolekcji do Polski. Gdy zgodę taką wreszcie uzyskano, wybuchła II wojna światowa. Jeszcze tego samego roku wywieziono do magazynów w Alt-Aussee i Immendorf 1695 dzieł sztuki; kolejny transport nastąpił w 1942 r. Znaczna część pozostałych w pałacu obiektów uległa zniszczeniu w czasie bombardowań Wiednia w 1944 r. Odnalezione przez wojska amerykańskie zbiory Lanckorońskich, podobnie jak dzieła z wielu innych kolekcji ograbionych przez hitlerowców, trafiły na krótko do tzw. Collecting Point w Monachium, którym kierował historyk sztuki Craig Hugh Smyth, a następnie po ich identyfikacji oddane właścicielom. W momencie rekwirowania, jak i po odnalezieniu zbiorów przez Amerykanów najwybitniejsze dzieła zostały sfotografowane, nadto wykonano ich dokumentację na specjalnych kartach. Negatywy wielu setek dzieł ze zbioru Lanckorońskich, w tym także takich, które już dziś nie istnieją lub trafiły do rozmaitych zbiorów Europy i Ameryki, znajdują się obecnie w jednej z Bibliotek Wiednia i w Galerii Narodowej w Waszyngtonie. Większość negatywów przechowywanych w Waszyngtonie została wykonana przez fotografa Hansa Felbermeyera. Uratowane z pożogi wojennej dzieła Lanckorońskich trafiły do jednego ze szwajcarskich banków, inne w liczbie 102 spłonęły w zamku Hohenems w Austrii.

O zagrabieniu kolekcji: R. i M. Seydewitz, *Die Dame mit dem Hermelin*, Berlin 1963, s. 75–76; J. Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill–London, 1996, s. 162–165 (tu także udokumentowana informacja, iż kolekcja została zagrabiona dla samego Hitlera). Na temat Collecting Point: C. H. Smyth, *Repatriation of Art from the Collecting Point in Munich after World War II*, Maarssen–The Hague 1988, s. 110 i *passim*. O amerykańskich poszukiwaniach ukrytych w kopalniach, pałacach i zamkach Rzeszy dzieł sztuki: T. C. Howe Jr., *Salt Mines and Castles. The Discovery and Restitution of Looted European Art*, New York 1946 – o kolekcji Lanckorońskich na s. 78. W odnalezieniu negatywów w Galerii Narodowej w Waszyngtonie pomogła mi Dr. Ruth Philbrick,

cassonowego wykonywano z okazji wstępowania w związki małżeńskie. Te dzieła sztuki użytkowej, służące do ozdabiania sypialni (i niekiedy także przyległego pomieszczenia – antykamery) musiały być gotowe na dzień uroczystego przeprowadzenia żony do domu męża. Zamawiano je zaraz po zaręczynach, a czasami wcześniej³⁷.

Wypadnie w tym miejscu wyjaśnić, że wstępowanie w związek małżeński w Italii w wieku XIV i w dwóch następnych stuleciach, aż po czasy Soboru Trydenckiego, dzieliło się, nie licząc trzymanej na ogół w tajemnicy ugody pomiędzy dwoma rodzinami (*impalmamento, toccamento, aboccamento*), na trzy główne fazy, które niekiedy następowały po sobie w okresie dłuższym niż rok³⁸. Były to: *giuramento* – zawarcie kontraktu pomiędzy dwoma rodzinami; *anellamento* – obrzęd nałożenia sobie nawzajem obrączek w obecności notariusza; *domumductio* – uroczyste, niemal triumfalne przeprowadzenie żony do domu męża (fig. 3). Żona miała wtedy prawo jechać na białym koniu i w asyście dwóch jeźdźców oraz grupy pieszych – krew-

a informację o wiedeńskich negatywach przekazała mi Anna Feliks z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

³⁵ O *cassone* Palmie: K. M. Swoboda, *Über einige venezianische Bilder in der Sammlung Lanckoroński* [w:] *Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoroński*, Wien 1918, s. 65 i n., tabl. XXIII. Boczna ściana skrzyni z przedstawieniem *Walki Herkulesa z lwem nemejskim*, autorstwa niezidentyfikowanego dotąd malarza tokańskiego z połowy XV w., choć wzmiankowana w kilku publikacjach (zob.: Lanckoroński, *Einiges über italienische bemalte Truhen...*, s. 14; Schubring, *Cassoni...*, nr 175; van Marle, *The Development...*, X, s. 572; Pigler, *o.c.*, s. 110), nie była dotąd nigdy publikowana; reprodukcja malowidła zamieszczona w niniejszym artykule (fig. 11) wg negatywu w Galerii Narodowej w Waszyngtonie. Warto tu nadmienić, że sceny z życia Herkulesa należały do najczęściej przedstawianych tematów mitologicznych w sztuce florenckiej wczesnego Renesansu. W *Herkulesie z lwem nemejskim* oraz w innych przedstawieniach tego tematu, w których heros ten rozrywa paszczę lwa, doszło do połączenia ikonografii Herkulesa z ikonografią Samsona, Herkules bowiem udułił lwa, Samson zaś uśmiercił zwierza rozrywając jego paszczę, zob. na ten temat Miziołek, *Soggetti classici...*, s. 76–77, il. 16, tabl. 38 i 40a.

³⁶ Zob.: M. Davies, *Uccello's „St George” in London* (Burlington Magazine, 101: 1959, 678/9, s. 309–314); F. i S. Borsi, *Paolo Uccello*, Milano 1992, s. 256–259, 330–331. O *spallierach* Uccella, niegdyś w Palazzo Medici we Florencji: V. Gebhardt, *Some Problems in the Reconstruction of Uccello's „Rout of San Romano” Cycle* (Burlington Magazine, 133: 1991, s. 179–185, zob. też przyp. 33).

³⁷ Zob.: J. K. Lydecker, *Il patriziato fiorentino e la committenza artistica per la casa* [w:] *I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*, Impruneta 1987, s. 209–221; Barriault, *„Spalliera” Paintings...*, *passim*.

³⁸ Ch. Klapisch-Zuber, *Zaccaria, o il padre spodestato. I riti nuziali in Toscana tra Giotto e il Concilio di Trento* [w:] *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Bari 1988, s. 109–151; B. Witthoft, *Riti nuziali e loro iconografia* [w:] *Storia del*

nych, przyjaciół i trębaczy³⁹. W takich orszakach⁴⁰ co najmniej do połowy XV wieku przenoszono lub przewożono także skrzynie posagowe, jak zaświadcza źródła pisane i ikonograficzne⁴¹. Zapewne ten publiczny charakter ostatniej fazy zaślubin wpłynął w znacznym stopniu na dekorowanie skrzyń nie tylko złożonym stiukiem (*a pastiglia dorata*), lecz także scenami narracyjnymi mającymi służyć za przykłady godne naśladowania lub stanowić manifestację osobistej kultury, a nawet upodobania politycznych⁴². Wypadnie tu przypomnieć, że w przypadku toskańskich komun miejskich zarówno liczbę i ubiór osób uczestniczących w tych obrzędach (w tym nawet strój panny młodej, liczba towarzyszących jej jeźdźców i trębaczy), zawartość *forzierini* i *forzieri*, ich wartość, jak i sposoby dekorowania ustalały bardzo surowe przepisy (statuty)⁴³, które jednak nie zawsze były przestrzegane.

Na malowidle cassonowym wykonanym około połowy XV wieku przez brata Masaccio, zwanego Lo Scheggia (obecnie u florenckiego antykwariusza

Alberta Bruschiego), widzimy pannę młodą, która zsiadła już z białego wierzchowca, oraz mężczyznę niosącego malowaną skrzynię (fig. 4). Jest to oczywiście tylko część pochodu weselnego, w którym zwyczajowo (na terenie komun miejskich takich jak florencka czy sieneńska) przenoszono parę skrzyń⁴⁴. Ich liczba i posag były znacznie większe w przypadku rodzin książęcych i możnych tego świata. Na przykład Giovanna Orsini poślubiona w roku 1397 przez Biorda de Michelotti – pana znacznej części Umbrii, miała w swoim ogromnym orszaku weselnym trzy pary skrzyń⁴⁵. Także na ślub Fryderyka Gonzagi z Małgorzatą z Bawarii w roku 1462, matka pana młodego, markiza mantuańska Barbara z Brandenburgii, zamówiła u malarza bolońskiego Marca di Ruggero, znanego jako Zoppo, dwie pary skrzyń⁴⁶. Dwie pary, zachowanych do dziś, skrzyń otrzymała w roku 1477 Paola Gonzaga; jedna z nich, obecnie w Klagenfurcie, przedstawia *Legendę o Trajanie*, druga, w Grazu, sceny według *Trionfi* Petrarcki⁴⁷.

matrimonio, a cura di M. De Giorgio, Ch. Klapisch-Zuber, Roma-Bari 1996, s. 119–148; zob. także: F. Brandileone, *Saggi sulla storia della celebrazione del matrimonio in Italia*, Milano 1906; G. Pampaloni, *Le nozze [w:] Vita privata a Firenze nei secoli XIV e XV*, Firenze 1966, s. 31–52; L. Fabbri, *Alleanza matrimoniale e patriziato nella Firenze del '400. Studio sulla famiglia Strozzi*, Firenze 1991, szczególnie s. 175 i n.; M. A. Ceppari Ridolfi, P. Turrini, *Il mulino delle vanità. Lusso e cerimonie nella Siena medievale*, Siena 1993, s. 31–53.

³⁹ Klapisch-Zuber, *Zaccaria...*, s. 112–131. Opis *domumductio* zamieszcza R. L. Pisetzky, *Storia del costume in Italia. II: Il Trecento e il Quattrocento*, Milano 1964, s. 175–183. Oto interesujący opis orszaku weselnego w jednym z kazań św. Bernardyna: „Doh, considera un poco la donna, quando ella ne va al suo sposo. Tu vedi quando ella ne va a marito, ella ne va a cavallo tutta ornata con tanti suoni, con tanto trionfo: ella fa del grosso, quando ella va per la via, e la strada è tutta piena di fiori. Ella è vestita tanto ornamentale, co le listre dell'ariento, co'dindoli, piene le dita d'anella... Ella è a cavallo in tanto trionfo, che mai non fu simile” – *Le prediche volgari di San Bernardino da Siena dette nella Piazza del Campo l'anno 1427*, III, a cura di L. Banchi, Siena 1888, s. 359. Zob. też: M. Palmieri, *Vita civile*, a cura di G. Belloni, Firenze 1982, p. 114; M. A. Altieri, *Li nuptiali*, a cura di E. Narducci, Roma 1873, s. 66–7.

⁴⁰ Por. *Legge suntuaria fatta dal comune di Firenze: l'anno 1355 e volgarizzata nel 1356 da ser Andrea Lancia*, a cura di P. Fanfani, Firenze 1851, s. 12–17; *Lo statuto del Donnaio (1343) di Siena* [w:] Ceppari Ridolfi, Turrini, o.c., s. 166 i n.

⁴¹ Lydecker, *The Domestic Setting...*, s. 155–159; Ch. Klapisch-Zuber, *Les femmes dans les rituels de l'alliance et de la Renaissance à Florence* [w:] *Riti e rituali nelle società medievali*, a cura di J. Chiffolleau, Spoleto 1994, s. 3–32, szczególnie s. 7 i n.

⁴² O celu zdobienia zob. m.in.: E. H. Gombrich, *Apollonio di Giovanni. A Florentine Cassone Workshop Seen through the Eyes of a Humanist Poet* [w:] Idem, *Norm and Form*, London 1966, s. 11–28; Pope-Hennessy, Christiansen, o.c., s. 12

i n.; B. Witthoft, *Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence* (*Artibus et Historiae*, 5 (III): 1982, s. 43–59). Na temat exemplów: A. Guriewicz, *Kultura i społeczeństwo średniowiecznej Europy*, przekł. Z. Dobrzyński, Warszawa 1997, s. 17–61, z wcześniejszą literaturą.

⁴³ Zob.: *Legge suntuaria fatta...*, 1851, s. 12–17; *Statuta populi et Communis Florentiae[...]* anno 1415, t. II, Freiburg 1778, s. 365–373; Ceppari Ridolfi, Turrini, o.c., s. 31–53; D. Owen Hughes, *La moda proibita. La legislazione suntuaria nell'Italia rinascimentale* (*Memoria*, 11/12: 1984, s. 82–105); Idem, *Sumptuary Law and Social Relations in Renaissance Italy* [w:] *Disputes and Settlements: Law and Human Relations in the West*, Cambridge 1993, s. 69–99; Pisetzky, o.c., s. 171–174.

⁴⁴ M. Seidel, *Hochzeitsikonographie im Trecento* (*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 38: 1994, 1, s. 23 i n., fig. 20–21). Zwykle scenę tę interpretuje się jako ilustrację *Historii Lionory de Bardii*; wg Ch. Klapisch-Zuber, *Les noces feintes. Sur quelques lectures de deux thèmes iconographiques dans les cassoni florentins* (*I Tatti Studies*, 6: 1995, s. 11–30, il. 2) odnosi się ona do średniowiecznej legendy o *Sprawiedliwości Trajana*. Jakkolwiek ją odczytywać, jest ona ewidentnie ilustracją *ductio ad domum mariti*. O przedstawieniach *Legendy o Trajanie* w malarstwie cassonowym: S. Settis, *Traiano a Hearst Castle* (*I Tatti Studies*, 6: 1995, s. 31–82).

⁴⁵ *Croniche e storie inedite della città di Perugia dal MCL al MDLXIII, parte I, 1150–1491* (*Archivio Storico Italiano*, 16: 1850, 1, s. 262).

⁴⁶ Dowiadujemy się o tym z listu markizy do artysty z 16 IX 1462, przechowywanego w mantuańskim Archivio dello Stato, publikowanego *L'Arte*, 2: 1899, s. 253, oraz przez L. Armstrong, *The Paintings and Drawings of Marco Zoppo*, New York–London, 1976, s. 331–332. Zob. też S. L. Caroselli, *Italian Panel Painting of the Early Renaissance in the Collection of the Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles 1994, s. 123.

⁴⁷ Skrzynie te reprodukuje R. Lightbown, *Mantegna. With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*, Oxford 1986, 251a–b, 253a–b. Podstawową pracą na temat tych

Warto przypomnieć, że królowa Bona Sforza dostała w posagu 36 skrzyń, zapewne wykonanych w Neapolu, które wraz z nią dotarły na Wawel w roku 1518⁴⁸. Przeprowadzanie żon możnych tego świata przybierało na ogół rozmiary wielkiego pochodu; czasami jechały one pod baldachimem, który wykluczały z obrzędów weselnych statuty tokańskich miast-republik. Doskonałym przykładem jest opis i towarzysząca mu ilustracja w *Croniche* Giovanniego Sercambi przedstawiająca żonę Giovanniego d'Agnello, pana Lukki (fig. 3)⁴⁹, poprzedzaną przez kilku jeźdźców. Przed murami miasta wita ją mąż z sokołem na ręku – nieodzownym w tamtym czasie symbolem *caccia amorosa*⁵⁰.

W *Żywotach* Vasari mówi o „*cassoni grandi di legname a uso di sepolture*”, czyli w formie sarkofagów⁵¹. W istocie obydwie główne typy skrzyń – pierwsza z wiekiem kufra (*a baule*), jak *forziere ferrato* (z żelaznymi okuciami) w Palazzo Davanzati we Florencji (fig. 5), czy werońska, niegdyś w zbiorach Lanckorońskich (fig. 2) oraz druga z wiekiem w kształcie czterospadowego dachu, jak zabytek w Castello di Vincigliata (fig. 7) – wzorowane były na sarkofagach⁵². Te pierwsze nawiązują do sarkofagów antycznych, jak np. raweńskie, drugie zaś do sarkofagów średniowiecznych zachowanych do

dziś m.in. w katedrach Florencji, Sieny i Massa Marittima⁵³. Istnieje jeszcze trzeci typ z zupełnie płaską pokrywą, a więc pełniących jednocześnie funkcję ław, do siedzenia, jak nie publikowane dotąd *cassone* sienneńskie z przedstawieniami figuralnymi, wykonanymi w złożonym stiuku (*a pastiglia dorata*), z Museo del Bargello we Florencji⁵⁴. Takie właśnie skrzynie odnajdujemy na drzeworycie zdobiącym *Hypnerotomachia Poliphili* (wydana w Wenecji w roku 1499), dającym jednocześnie wyobrażenie o wyposażeniu mieszkań przed wprowadzeniem do stałego użytku szaf, co nastąpiło około połowy XVI wieku (fig. 8)⁵⁵.

Główną ozdobą skrzyń były ściany przednie, na ogół z jednolitym malowidłem, niekiedy podzielone na trzy lub nawet cztery kwatery, często (w górnej partii) ozdobione herbami małżonków. Herby pojawiały się też na krótszych bokach (*fianchi*). We Florencji na ogół umieszczano na nich przedstawienia figuralne (po jednej lub po dwie postacie mitologiczne bądź wyobrażenia jeźdźców, bądź personifikacje)⁵⁶. Także wewnętrzne ściany pokryw były malowane. Leżące, malowane lub rytowane, niemal nagie kobiety (fig. 9) stanowiły dekorację wielu z nich, dla których odpowiednikiem były skrzynie z przedstawieniami młodych mężczyzn⁵⁷. Jedną z takich pięk-

skrzyń pozostaje rozprawa R. Eisler, *Die Hochzeitstruhen der letzten Gräfin von Görz* (Jahrbuch der K.K. Kommission für Kunst und histor. Denkmäler, 3: 1905, szp. 65–176). Zob. też R. Milesi, *Mantegna und die Reliefs der Brauttruhen Paola Gonzagas*, Klagenfurt 1975.

⁴⁸ S. di Giacomo, *Bonne Sforza a Naples. Etude sur les mœurs somptuaires italiennes au commencement du XVI^e siècle* (Gazette des Beaux-Arts, 19: 1898, s. 393–406).

⁴⁹ G. Sercambi, *Croniche*, t. 1, a cura di S. Bonghi, Roma 1892, s. 137. Oryginał manuskryptu znajduje się w Archivio di Stato di Lucca (Ms. 107, fol. 67r). Interesujący materiał dotyczący zaślubin rodów książęcych i hrabiowskich zebrała Pisetzky, o.c., s. 175–184.

⁵⁰ O sokołach i ich symbolice: Ch. A. de Chameralat, *Falconry and Art*, London 1987, *passim*. O *caccia amorosa* i sokołach zob. m.in. M. Thiébaux, *The Stag of Love. The Chase in Medieval Literature*, Ithaca–London 1974, s. 134–137. Na temat przedstawień i symboliki *caccia amorosa* i sokołów na *forzierini* i *forzieri* zob.: G. Swarzenski, *A Marriage Casket and its Moral* (Bulletin of the Fine Arts, Boston, 45: 1947, s. 55–62); Miziołek, *Soggetti classici...*, s. 108–114.

⁵¹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1906, t. II, s. 148. Vasari, *Żywoty...*, t. 2, s. 30.

⁵² Schubring, *Cassoni...*, nr 18, 21 i *passim*.

⁵³ Zob. Siena, *Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280–1400*, t. 1, tabl. 116; t. 2, tabl. 126, 145. Takiego samego kształtu są też drewniany relikwiarz–sarkofag św. Andrzeja ze Szkocji w kościele San Martino a Mensola w Settignano koło Florencji, zapewne z r. 1389 (zob. G. Kaftal, *Saints in Italian Art: Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Firenze 1952, s. 46–48) i brązowy sarkofag św. Zenobiusza w katedrze florenc-

kiej, dzieło Ghibertiego z 2. połowy XV w. (*Lorenzo Ghiberti 'materia e ragionamenti'*, Firenze 1978, s. 412–416, tabl. I.XV).

⁵⁴ Podkreślmy, że pokrywy wielu skrzyń są późniejszymi przeróbkami. Skrzynia z płaską pokrywą (niegdyś w prywatnej kolekcji w Lipsku) – Schubring, *Cassoni...*, il. 139.

⁵⁵ *Hypnerotomachia Poliphili*, ed. a cura di G. Pozzi, L. A. Ciapponi, Padova 1969, il. s. 437, 440. Egzemplarze z płaskimi wiekami zob. Schubring, *Cassoni...*, nr 632–633 i *passim*. O wyposażeniu renesansowego domu w Italii zob.: Thornton, *The Italian Renaissance Interior...*, *passim*; F. Falletti, *La dimora fiorentina Quattrocentesca: analisi e verifica delle tipologie più diffuse quali ci appaiono nella miniatura coeva* (Antichità Viva, 16: 1977, nr 3, s. 36–54); I. Palumbo-Fossati, *L'interno della casa dell'artigiano e dell'artista nella Venezia del Cinquecento* (Studi Veneziani, N.S., 8: 1984, s. 109–153). Por. obserwacje R. Goldthwaite, *Wealth and Demand for Art in Italy 1300–1600*, Baltimore–London 1993, s. 224–243.

⁵⁶ Zob. przykłady zebrane przez P. Schubring, *Cassoni Panels in English Private Collections*, 2 (Burlington Magazine, 22: 1912/1913, s. 196–202); Callmann, *Apollonio di Giovanni...*, il. 126–127, 190–193, 209–210.

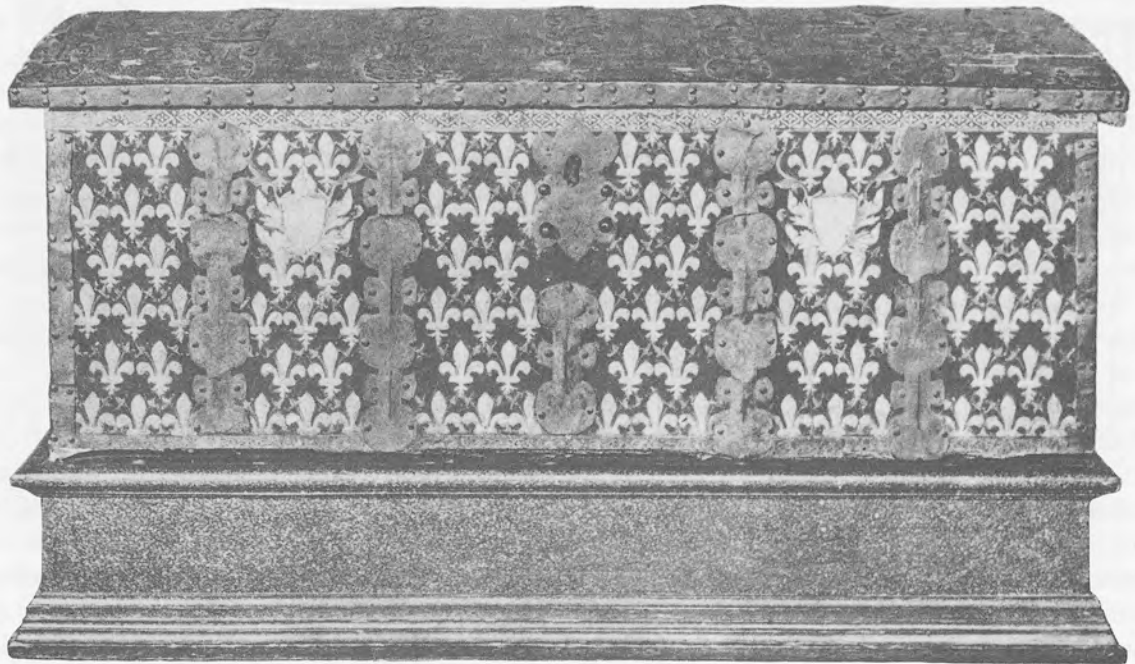
⁵⁷ Schubring, *Cassoni Panels...*, s. 197; Idem, *Cassoni...*, nr 156–157, 184–185, 289–290. Gombrich, *Apollonio di Giovanni...*, s. 21, il. 42–43, z interesującą próbą ich interpretacji. O innych przedstawieniach na wnętrzach pokryw E. Callmann, *An Apollonio di Giovanni for an Historical Marriage* (Burlington Magazine, 119: 1977, s. 174–181). Rytowana naga piękność zdobi pokrywę skrzyni w Victoria and Albert Museum w Londynie – B. B. Fredericksen, *The Cassone Paintings of Francesco di Giorgio*, Los Angeles 1969, il. 15.



3. Przeprowadzenie żony
(wg Sercambi, *Croniche...*; fot. J. Langda)



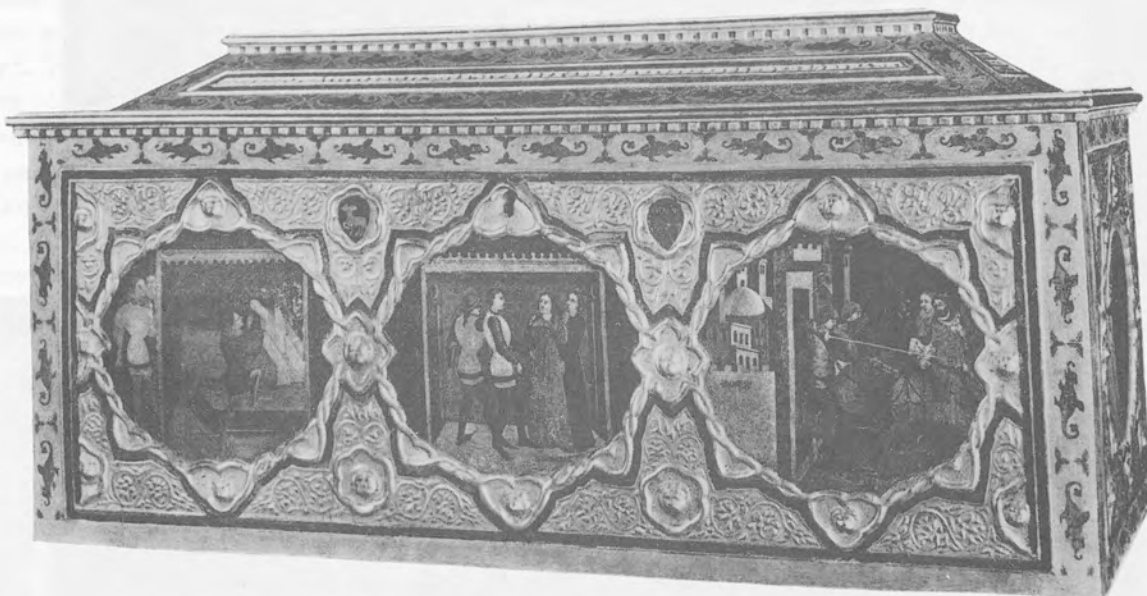
4. Giovanni di Ser Giovanni, Przeprowadzenie żony, poł. XV w. – fragment malowidła.
Kolekcja prywatna we Włoszech
(fot. J. Langda)



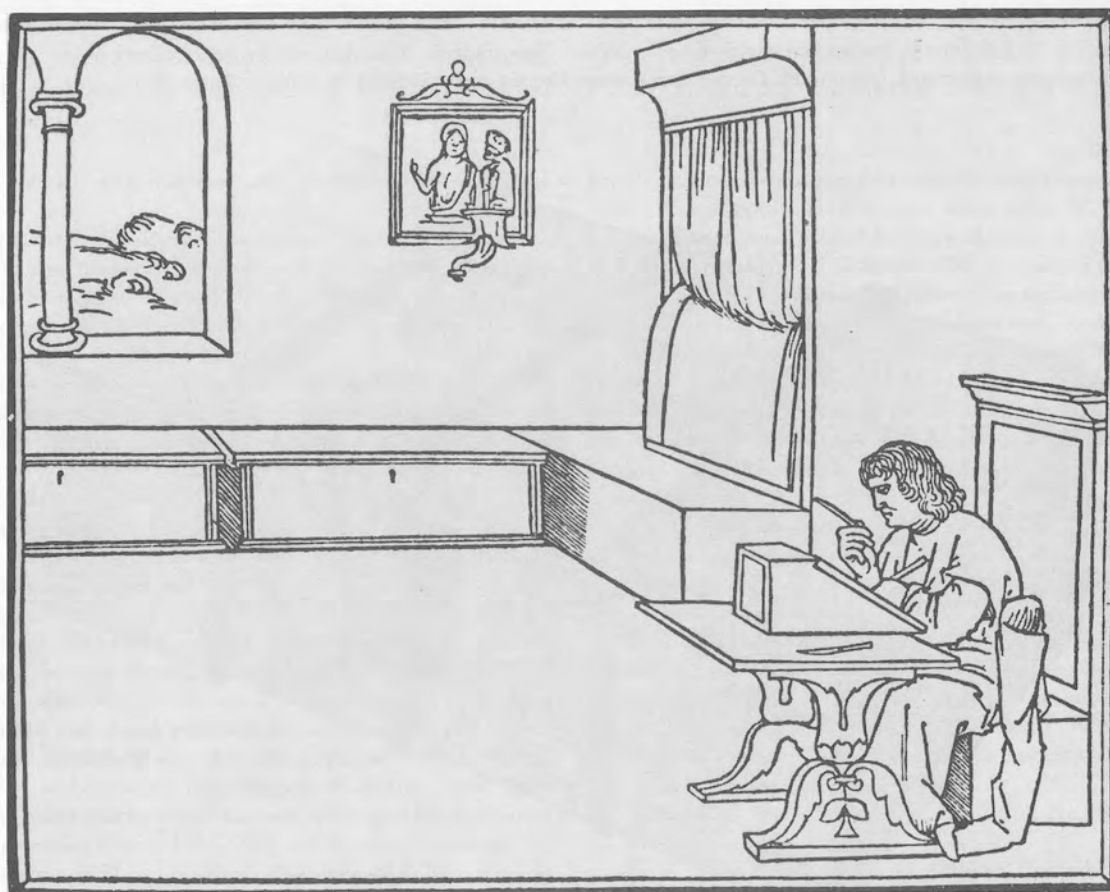
5. Skrzynia ozdobiona motywem lilii, 1361 (?). Florencja, Palazzo Davanzati
(wg *Il Museo di Palazzo Davanzati...*; fot. J. Langda)



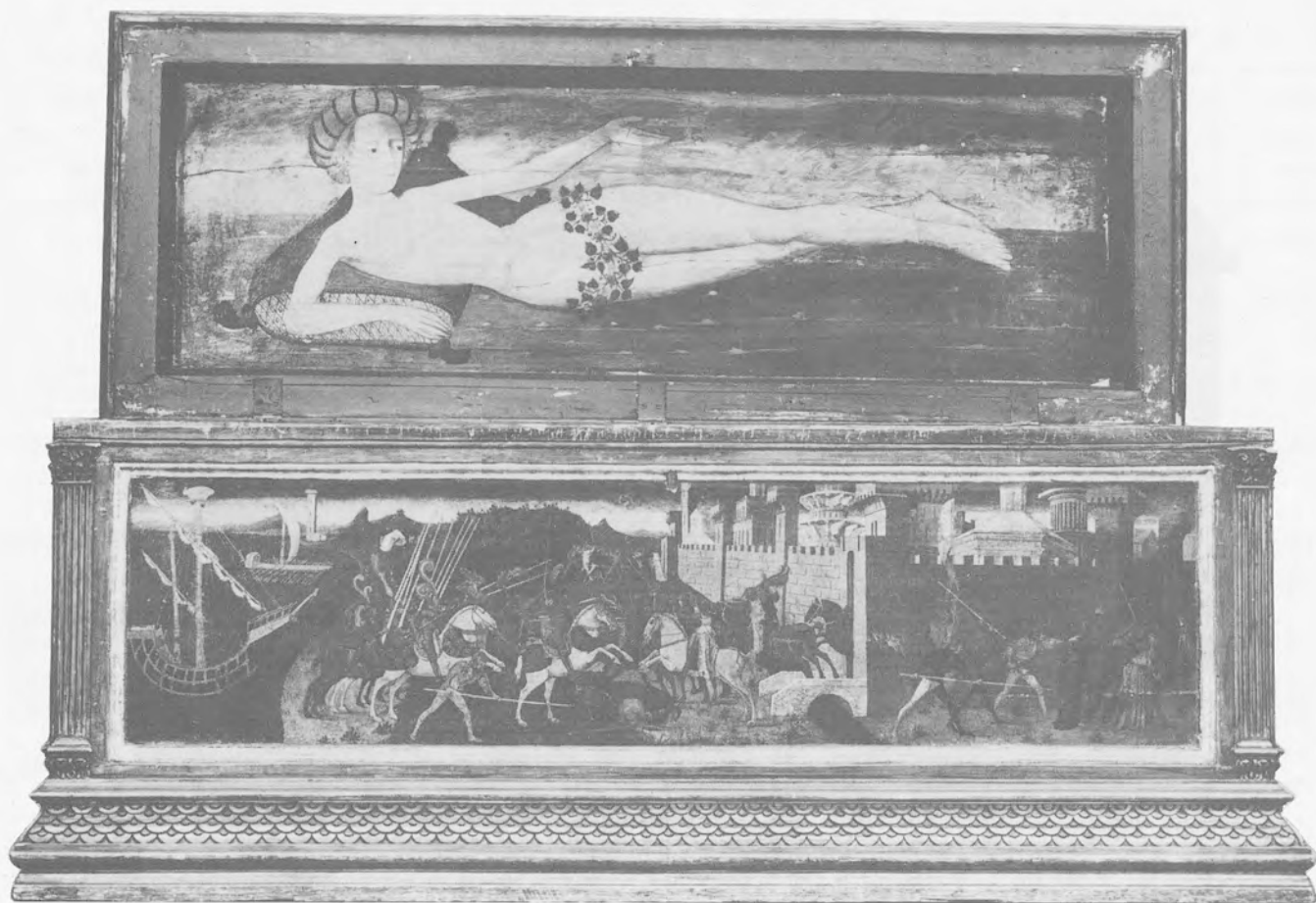
6. Skrzynia ozdobiona motywem jeźdźca i parą zakochanych, poł. XIV w. Kolekcja prywatna we Włoszech
(wg G. Wannenes, *Mobili d'Italia*, Milano 1988; fot. J. Langda)



7. Skrzynia niegdyś w Castello di Vincigliata, ok. 1380. Florencja
(wg Schubring, *Cassoni...*; fot. M. Dąbski)



8. Wnętrze pokoju, sztych, 1499
(wg *Hypnerotomachia Poliphili...*; fot. J. Langda)



9. Skrzynia z otwartym wiekiem, poł. XV w. New Haven, Yale University Art Gallery
(zdjęcie z Harvard University Center for Italian Renaissance Studies w Villa i Tatti, Florencja)



10. Francuska skrzyneczka z kości słoniowej, XIV w. Kraków, skarbiec katedralny
(fot. E. Rachwał)

ności, identyfikowana przez napis, nazwana jest Heleną, jej partner zaś Parysem⁵⁸. Około połowy XV wieku ponad skrzyniami pojawiły się malowidła (*spalliere*) wykonane na deskach lub na płótnie, o znacznie większych wymiarach niż ściany przednie skrzyń⁵⁹. Najpiękniejsze i jednocześnie największe *spalliere* toskańskie wykonano na przełomie XV i XVI wieku. Para skrzyń posagowych, których wszystkie niemalowane partie (wyłączywszy tylne ściany ozdabiane prostymi wzorami) pokrywano złotem płatkowym, mogła kosztować tyle, ile duża nastawa ołtarzowa⁶⁰. Skrzynie z towarzyszącymi im *spallierami* były o wiele droższe.

Innym nieodłącznym przedmiotem wiążącym się z zaślubinami w Italii były *forzierini* – małe, pięknie zdobione skrzyneczki lub szkatułki z biżuterią wręczane wybrankom po *giuramento* (być może zwyczaj obdarowywania takimi szkatułkami został zapożyczony z Francji)⁶¹. Przedstawione na nich sceny miały niekiedy podobną tematykę do występującej na skrzyniach wyprawowych. Jako przykłady mogą tu posłużyć – graficzny florencki wzór do ozdabiania *forzierini* z Filis jadącą na grzbiecie Arystotelesa oraz XIV-wieczna francuska skrzyneczka z kości słoniowej ze sceną ukazującą Pyrama i Tysbe, przechowywana w skarbcu katedry wawelskiej (fig. 10)⁶².

Do malarstwa cassonowego zalicza się też *deschi da parto*⁶³, niegdyś mylnie wiązane z weselami, służące bez wątpienia za tace, na których tuż po

porodzie podawano matkom pożywienie (fig. 18). Wykonywane przez tych samych artystów co *cassoni*, mogły być zamawiane przed lub tuż po *domumductio*, aby były gotowe na dzień narodzin pierwszego dziecka. Istnieje prawdopodobieństwo, że dwa małe malowidła z kolekcji Karola Lanckorońskiego pochodzą z tac narodzinowych (fig. 15–16).

Początki i rozwój malarstwa cassonowego pozostają ciągle dalekie od wyczerpującego opracowania. Składa się na to stan zachowania malowideł i często ich niewysoki poziom artystyczny. Nadto znaczna liczba skrzyń pozostaje w prywatnych, niedostępnych dla badaczy zbiorach. Jednak znaczenie tych skrzyń dla badań nad sztuką włoską jest mimo wszystko bardzo duże, gdyż właśnie na nich pojawiły się po raz pierwszy tematy inspirowane mitologią i historią starożytną⁶⁴. Są też one, jak trafnie zauważył Karol Lanckoroński, bardzo interesującymi dokumentami epoki, w której powstały. Najlepiej znane są dzieje tego gatunku artystycznego we Florencji; jest nadto prawdopodobne, że tutaj właśnie, nad Arno, pojawiły się nie tylko pierwsze *forzieri* ze scenami figuralnymi, ale także pierwsze *cassoni istoriati*, a więc ze scenami narracyjnymi, które najbardziej nas tu interesują⁶⁵.

W weneckim kontrakcie ślubnym z roku 1156 zapisano: „forzieri per corredo da sposa”, a więc bez wątpienia chodzi o skrzynie posagowe⁶⁶. Niestety dokument ten, jak i kilka innych z XIII i XIV wieku nie zawierają żadnych informacji na

⁵⁸ Zob. Schubring, *Cassoni...*, nr 156–157, 184–185, 289–290.

⁵⁹ Barriault, *Spalliera Paintings...*, *passim*. Zob. też E. Callmann, *Apollonio di Giovanni and Painting for the Early Renaissance Room* (*Antichità Viva*, 27: 1988, 3–4, s. 5–18).

⁶⁰ O cenach skrzyń posagowych Callmann, *Apollonio di Giovanni...*, s. 26, 76 i n.

⁶¹ Zob. m.in.: M. Narkiss, *An Italian Niello Casket of the Fifteenth Century* (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21: 1958, s. 288–295); Swarzenski, *o.c.*, s. 55–62; P. Toesca, *Una scatola dipinta da Domenico di Bartolo* (*Rassegna d'Arte Senese*, 13: 1920, 1, s. 106–109). *Forzierini*, w Sienie nazywane *goffanucci*, są (podobnie jak *cassoni*) wszechobecne w zachowanych księgach rachunkowych (*ricordanze*). Wiele *forzierini* omawia Schubring, *Cassoni...*, *passim*. Autorem korpusu takich skrzyneczek, wykonanych na północy Europy, jest H. Kohlhaussen, *Minnekästchen im Mittelalter*, Berlin 1928; zob. też *Teche, pissidi, cofani e forzieri dall'Alto Medioevo al Barocco*, a cura di P. Lorenzelli, A. Veca, Bergamo 1984; na temat włoskich *forzierini*: J. W. Pommeranz, *Pastigliakästchen. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der italienischen Renaissance*, Münster, New York 1995. Francuskie skrzyneczki omawia R. Koechlin, *Ivoires gothiques français*, Paris 1924. Zob. interesujące studium dotyczące ikonografii D. J. A. Ross, *Allegory and Romance on a Medieval French Marriage Casket* (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11: 1948, s. 112–142).

⁶² Koechlin, *o.c.*, nr 1285; T. Kruszyński, *Francuska skrzynka z kości słoniowej z pierwszej połowy XIV w. w skarbcu*

katedry wawelskiej i podobne zabytki w Krakowie, Warszawa 1936. Wzory graficzne *forzierini* omawia A. M. Hind, *Early Italian Engraving*. Part I: *Florentine Engraving and Anonymous Prints of other Schools*, London 1938, s. 85–96 i tabl. 132–157; Ross, *o.c.*, s. 112–142, oraz w niniejszym tomie art. A. Łaguny.

⁶³ Müntz, *o.c.*, *passim*; P. F. Watson, *A desco da parto by Bartolomeo di Fruosino* (*Art Bulletin*, 56: 1974, s. 4–8); D. Cole Ahl, *Renaissance Birth Salvagers and the Richmond Judgment of Solomon* (*Studies in Iconography*, 7/8: 1981/1982, s. 157–174); *Important Old Master Paintings. The Property of the New York Historical Society* (Sotheby's Sale 6653), New York 1995, nr 69 (dotyczy *desco da parto* wykonanego na narodziny Lorenzo il Magnifico) i 161; Ch. Klapisch-Zuber, *Les coffres de mariage et les plateaux d'accouchée à Florence: Archive, ethnologie, iconographie [w:] A travers l'image. Lecture iconographiques et sens de l'oeuvre*, ed. S. Deswaerte-Rosa, Paris 1994, s. 309–323. Pierwszą monografią tac narodzinowych, niestety nie wolną od wielu poważnych błędów, jest dobrze ilustrowana książka C. De Carli, *I deschi da parto e la pittura del primo Rinascimento toscano*, Torino 1997. W przygotowaniu znajdują się kolejne publikacje o tacach autorstwa C. S. Däubler i J. Musacchio.

⁶⁴ Por. m.in. Gombrich, *o.c.*, *l.c.*; Pope-Hennessy, *Christiansen, o.c.*, *l.c.*

⁶⁵ E. Fahy, *Florence and Naples: Cassone Panel in the Metropolitan Museum of Art [w:] Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano 1994, s. 231–243.

⁶⁶ Alberici, *Mobile veneto...*, s. 8.



11. *Herkuless walczący z lwem nemejskim*, poł. XV w., malowidło z ściany bocznej skrzyni. Niegdyś w kolekcji Lanckorońskich (wg negatywu w National Gallery of Art, Waszyngton)

temat ich wyglądu i dekoracji. Wiemy natomiast z pewnego zachowanego kontraktu, że sam Duccio di Buoninsegna w latach siedemdziesiątych XIII wieku malował rozmaite skrzynie na dokumenty dla urzędów miejskich w Sienie, co pozwala przypuszczać, że już wtedy w Toskanii uznani artyści zdobili drewniane skrzynie, być może także posagowe⁶⁷. Zachowała się znaczna liczba dokumentów tokańskich z pierwszej połowy XIV stulecia, w których wzmiankowane są nie tylko skrzynie posagowe, ale także ich twórcy. W jednym z nich z roku 1315 wspomniano o jakimś „pictor coffanorum”, w innym, z roku 1321, o dwóch wielkich skrzyniach „pictos ad scapulos”⁶⁸. Skrzynie posagowe dekorowane scenami figuralnymi, z których zachowały się trzy egzemplarze, pochodzą z około połowy XIV wieku⁶⁹. Powtarzają się na nich motywy jeźdźca i pary zakochanych stojących naprzeciw siebie. Dwie z nich (jedna w prywatnej kolekcji, fig. 6, druga w Collezione Cini w Wenecji), ozdobione parą herbów, były zapewne skrzyniami weselnymi. Do grupy najstarszych zachowanych

skrzyń weselnych należą nadto dwa kompletne obiekty ozdobione motywem białych lilii na niebieskim tle, które mogły pierwotnie stanowić parę wykonaną na ślub Filippo di Gherardo Nozzi z Bartolomeą Becchi w roku 1361⁷⁰ (fig. 5). Jedna z nich znajduje się w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, druga zaś w Palazzo Davanzati we Florencji.

Według ostatnich badań najwcześniejsze zachowane do dziś skrzynie z malowidłami narracyjnymi powstały zapewne w ostatniej ćwierci XIV wieku. Przedstawiają one m.in. sceny związane z Lukrecją rzymską, z różnymi tematami inspirowanymi *Metamorfozami* Owidiusza, a także historie Torello, króla Karola (według Boccaccia), Achillesa, *Triumf Famy*, *Zdobycie Neapolu przez króla Karola III Durazzo*. Znaczna część z nich łączona jest z anonimowym malarzem florenckim nazywanym niegdyś Mistrzem krakowskich cassoni (za sprawą dwóch dzieł przechowywanych w kolekcji Czartoryskich), obecnie zaś Mistrzem Carla d'Angio Durazzo⁷¹ lub Mistrzem Zdobywania Neapolu. Malarzowi

⁶⁷ Zob.: J. White, *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979, s. 185; K. Chłędowski, *Siena*, Warszawa 1960, s. 176.

⁶⁸ Schiaparelli, *o.c.*, s. 263.

⁶⁹ Zob.: *Dipinti Toscani e oggetti d'arte della Collezione Vittorio Cini*, a cura di F. Zeri [i in.], Venezia 1984, nr 32 i tabl. 7; P. Young [i in.], *A sienese cassone at the Victoria and Albert Museum* (Conservator, 15: 1991, s. 45–53); G. Cantelli, *L'arredo: la dimensione privata dell'abitare* [w:]

L'Architettura civile in Toscana. Il Medioevo, a cura A. Restucci, Milano 1995, s. 485–486, il. 47–49.

⁷⁰ Dokument, który jest podstawą naszego przypuszczenia, opublikował C. Carnesecchi, *Spese matrimoniali nel 1361* (Rivista d'arte, 5: 1907, s. 35–40). Wg Cantellego (*L'arredo...*, s. 485, il. 43–45) wykonano je ok. 1330 r. Kolorowa fotografia skrzyni w Palazzo Davanzati w katalogu *Il Museo di Palazzo Davanzati a Firenze*, a cura di L. Berti, Milano 1972, il. 48.

⁷¹ Por. Fahy, *Florence and Naples...*, przyp. 26; zob. też:

temu przypisywane są też niektóre przedstawienia na najstarszych, zachowanych tacach narodzinowych⁷². Może jednak najwcześniejsze z nich, ukazujące *Ogród miłości* (*Giardino d'amore* – obecnie w Musée de la Chartreuse w Douai), datowane na lata siedemdziesiąte XIV wieku, wyszło spod pędzla Andrea da Firenze, twórcy malowideł w kaplicy Hiszpańskiej przy Santa Maria Novella we Florencji⁷³.

Malarzami *cassoni*, *deschi da parto* i najwcześniejszych, zachowanych *spalliere* z pierwszej połowy XV wieku byli m.in. tacy malarze jak: Starnina, Bartolomeo di Fruosino⁷⁴, Giovanni Toscani, Giovanni dal Ponte⁷⁵, Pesellino, Paolo Schiavo czy brat Masaccio – Giovanni di Ser Giovanni, znany jako Scheggia⁷⁶. Sam Masaccio uznawany jest powszechnie za twórcę malowidła na tacy ze sceną *Narodzin*, prze-

chowywanego w berlińskiej Gemäldegalerie⁷⁷, Domenico Veneziano zaś, jeden z najznakomitszych malarzy Italii tego czasu, wykonał parę skrzyń na zaślubiny Marca Parentiego z Cateriną Strozzi w roku 1447⁷⁸. Malowane przez niego skrzynie weselne najprawdopodobniej nie zachowały się. Za twórcę dekoracji figuralnej jednej pary skrzyń uznano samego Donatella. Chodzi tu o unikatowe skrzynie ozdobione reliefami z terakoty – ściana przednia jednej z nich znajduje się w Victoria and Albert Museum w Londynie, fragment frontu drugiej w Museo dell'Opera del Duomo we Florencji⁷⁹. Obok malowideł inspirowanych literaturą klasyczną (często znaną z rozmaitych włoskich przekładów), znacznie rzadziej Biblią, występują powszechnie we wczesnych latach XV wieku, zwłaszcza w pierwszej ćwierci przedstawienia oparte na utworach Boccaccia i Petrarcki⁸⁰. Wypadnie

M. Boskovits, *Il Maestro di Incisa Scapaccino e alcuni problemi di pittura tardo-gotica in Italia* (Paragone, 501: 1991, przyp. 14); Miziołek, *Soggetti classici...*, *passim*. Legendę o królu Karolu reprodukuje i omawia E. Callmann, *Subject from Boccaccio in Italian Painting 1375–1525* (Studi sul Boccaccio, 23: 1995, s. 53, il. 11).

⁷² Fahy, *Florence and Naples...*, *passim*; Miziołek, *Soggetti classici...*, s. 8, *passim*.

⁷³ *Desco* to reprodukuje i omawia P. F. Watson, *The Garden of Love in Tuscan Art of the Early Renaissance*, Philadelphia 1979, il. 51, s. 61 i n. Informacja ustna Luciana Bellosi o autorstwie Andrea da Firenze.

⁷⁴ Ze Starniną, pierwotnie znanym jako Mistrz Bambina Vispo, łączona jest co najmniej jedna skrzynia, obecnie w muzeum w Altenburgu, z malowidłem przedstawiającym *Bitwę Saracenów* – zob.: G. Pudelko, *Maestro del Bambino Vispo* (Art in America, 26: 1938, 2, s. 47–63, szczeg. s. 53–54, il. 3); B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, London 1963, il. 482. O tym malarzu: *L'Età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze*, a cura di L. Berti, A. Paolucci, Milano 1990, s. 264. O Bartolomeo di Fruosino i jego *desco da parto* L. Kanter w: *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300–1450*, New York 1994, nr 43; zob. też Watson, *A desco da parto...*, s. 4–9.

⁷⁵ Na temat *cassoni* Giovanniego Toscani zob. L. Bellosi, *Il Maestro della Crocifissione Griggs: Giovanni Toscani* (Paragone, 17: 1966, 193, s. 444–58, szczeg. 52–54 i il. 30a–b); *L'Età di Masaccio...*, nr 34 i s. 264; w jednym z dokumentów z r. 1430 artysta ten określony jest jako „cofanaio”. O Giovannim di Marco, zwanym Giovanni dal Ponte, jako malarzu *cassoni* m.in. piszą: H. P. Horne, *Giovanni dal Ponte* (Burlington Magazine, 9: 1906, s. 332–337); F. Guidi, *Per una nuova cronologia di Giovanni di Marco* (Paragone, 19: 1968, 223, s. 27–46). Wraz ze Smeraldo di Giovanni prowadził on przez wiele lat warsztat, który specjalizował się w wytwarzaniu skrzyń posagowych nie tylko malowanych, lecz także *a pastiglia dorata* (o wiele droższych niż te pierwsze), które zamawiali u niego najznakomitsi florentczycy płacąc niekiedy nawet 50 florenów za jedną parę. Fragment jednego z jego malowanych *cassoni* znajduje się w zbiorach Czartoryskich – zob. hasło Różyckiej Bryzek w katalogu *Malarstwo włoskie...*, nr 38. Jeszcze jednym interesującym twórcą malowideł *cassonowych* i autorem co najmniej pięciu *deschi da parto* (m.in. ze scenami

sądu Parysa) był Mistrz Sądu Parysa działający we Florencji w 2. ćwierci XV w., zob. E. Neri Lusanna, *Aspetti della cultura tardo-gotica a Firenze: il „Maestro del Giudizio di Paride”* (Arte Cristiana, 77: 1989, s. 409–426).

⁷⁶ O Pesellino pisał ostatnio A. Angelini w *Pittura di luce. Giovanni Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, a cura di L. Bellosi, Milano 1990, s. 125–127. Wszystkie przypisywane temu artyście *cassoni*, w przestarzałej już pracy, omawia W. Weisbach, *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*, Berlin 1901. Na temat *cassoni* Paolo Schiavo zob. Watson, *The Garden of Love...*, s. 17 i n., il. 1–3, 8–10. O tym malarzu i jego *oeuvre* pisał ostatnio M. Boskovits, *Ancora su Paolo Schiavo: una scheda biografica e una proposta di Catalogo* (Arte Cristiana, 83: 1995, s. 332–340).

⁷⁷ L. Berti, R. Foggi, *Masaccio: catalogo completo*, Firenze 1989, nr 24; P. Joannides, *Masaccio and Masolino. A Complete Catalogue*, London 1993, nr kat. 3, tabl. 129–130.

⁷⁸ H. Wohl, *Domenico Veneziano Studies: the Sant'Egidio and Parenti Documents* (Burlington Magazine, 113: 1971, s. 675–641, szczeg. 638 i n.). Zob. też M. Phillips, *The Memoir of Marco Parenti. A Life in Medici Florence*, Princeton 1987, s. 40–43.

⁷⁹ L. Bellosi, *Ipotesi sull'origine delle terracote quattrocentesche [w:] Jacopo della Quercia fra Gotico e Rinascimento*, Atti del Convegno di Studi (Siena 1975), Firenze 1977, s. 163–179; zob. L. Martini w *Lorenzo Ghiberti...*, s. 211–212, il. na s. 213. Reliefy te, choć inspirowane, jak sugeruje Bellosi, passusem z *Historii Naturalnej* Pliniusza nie odnoszą się do literatury klasycznej, ukazują bowiem *Historię Adama i Ewy*.

⁸⁰ Zagadnienie tematów malowideł na skrzyniach z tego okresu omawiają m.in.: P. F. Watson, *Virtù and Voluptas in Cassone Painting*, Yale University Ph. D., Ann Arbor 1970, *passim*; E. Callmann, *The Growing Threat to Marital Bliss as seen in Fifteenth-century Florentine Painting* (Studies in Iconography, 5: 1979, s. 73–92); Witthoft, *Marriage Rituals and Marriage Chests...*, s. 43–59. Por. F. Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino 1960, s. 510–524 (pierwsze wyd. ang. 1948). Wśród tematów biblijnych przeważają motywy zaczerpnięte z żywotów świętych: Zuzanny, Dawida, Józefa, Judyty oraz Salomona i królowej Saby – por.: Schubring, *Cassoni...*, s. 203–207; J. Miziołek, *The Queen of Sheba and Solomon on Some Early-Renaissance Cassone Panels a pastiglia dorata* (Antichità Viva, 35: 1997, s. 6–15).



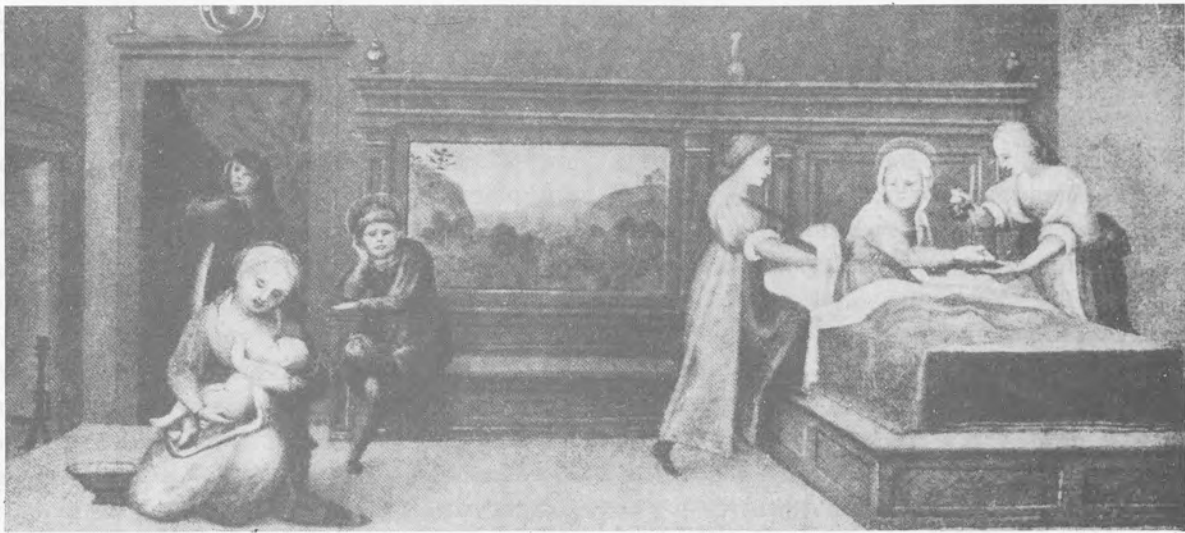
12. Paolo Uccello, *Św. Jerzy walczący ze smokiem*, ok. 1470. Niegdyś w kolekcji Lanckorońskich, obecnie National Gallery w Londynie (wg Borsi, *Paolo Uccello...*; fot. J. Langda)

w tym miejscu zauważyć, iż dla większości z tych malowideł czerpano motywy z wielu źródeł literackich, co pozwala przypuszczać, że artyści byli zapewne instruowani przez humanistów lub znawców literatury i mitologii⁸¹.

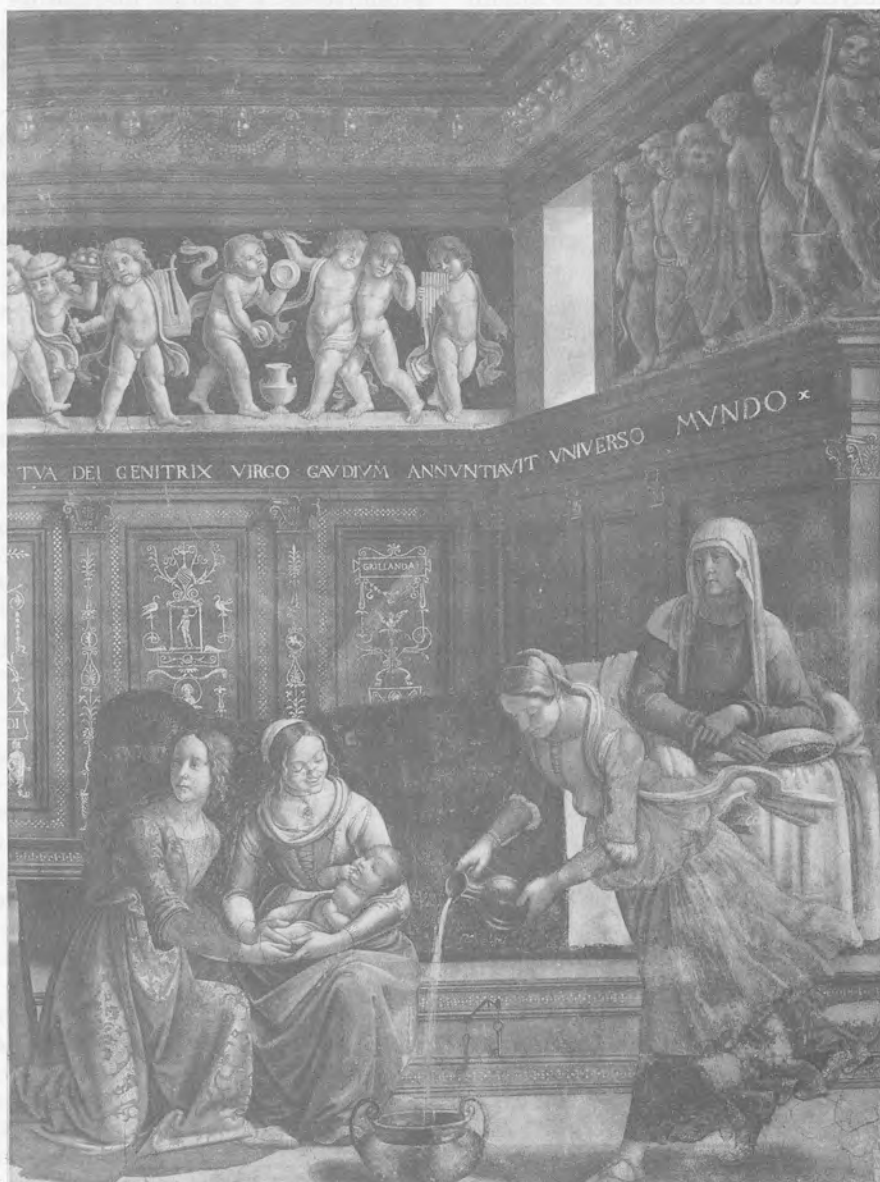
⁸¹ Zob. m.in.: Schubring, *Cassoni...*, *passim*; Pope-Hennessy, Christiansen, *o.c.*, s. 29, *passim*; E. C. Kleeman, S. G. Willner, *Italian Paintings 1300–1500 (Museum Boymans-van Beuningen)*, Rotterdam 1993, s. 83–86; Barriault, „*Spalliera*” *Paintings...*, s. 95 i n.; Miziołek, *Soggetti classici...*, *passim*. Dwie główne i niemal sprzeczne ze sobą opinie na temat roli uczonych „doradców”, czy inaczej mówiąc autorów programów dzieł sztuki w okresie Renesansu wyrazili m.in. badacze związani z Instytutem Warburga w Londynie – zob. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford–New York 1986, s. 1–27, szczeg. s. 3; (pierwsze wyd. 1972). Ch. Hope, *Artists, Patrons, and Advisers in the Italian Renaissance [w:] Patronage in the Renaissance*, wyd. G. F. Lytle, S. Orgel, Princeton 1981, s. 293–353. Baxandall jest przekonany o wielkiej zależności artystów od „doradców”, podczas gdy Hope, w sposób tylko częściowo przekonujący, odrzuca tę tezę.

⁸² Nasza wiedza o tym warsztacie jest o wiele większa niż o jakimkolwiek innym florenckim, pochodzi ona jednak nie z oryginalnego XV-wiecznego spisu zamówień, lecz zapewne

z jego skróconej kopii sporządzonej w XVII w. Spis ten, odnaleziony przez Heinricha Brockhausa i przekazany Aby Warburgowi, został opublikowany za zgodą tego ostatniego przez Schubringa, *Cassoni...*, s. 443–450. Badaczowi temu nie udało się jednak powiązać zachowanych *cassoni* z Apollonio di Giovanni; przez wiele dziesięcioleci malowidła na skrzyniach pochodzących z jego warsztatu atrybuowano kilku anonimom określanym jako: Mistrz *cassoni* Jarvesa, Mistrz Bitwy pod Anghiari, Mistrz Wergilego i Mistrz Dydony. Dopiero W. Stechow (*Marco del Buono and Apollonio di Giovanni cassone Painters*, Bulletin of the Allen Memorial Art Museum, 1: 1944, s. 5–21) zidentyfikował jedno malowidło, wymienione we wspomnianym spisie, a następnie w oparciu o analizę stylistyczną dołączył do niego kilka innych. Zob.: Gombrich, *o.c.*, s. 11–28; Callmann, *Apollonio di Giovanni...*; Idem, *Apollonio di Giovanni and Painting for the Early Renaissance Room* (*Antichità Viva*, 27: 1988, 3–4, s. 5–18); J. K. Morrison, *Apollonio di Giovanni's Aeneid cassoni and the Virgil Commentators* (*Yale University Art Gallery Bulletin*, 1992, s. 27–47).



13. Giolfino (?), szkoła werońska, *Narodziny Marii*
(wg Trionfi Honorati, *A proposito del lettuccio...*; fot. J. Langda)



14. Domenico Ghirlandaio, *Narodziny Marii*, ok. 1490, fresk
w kościele Santa Maria Novella we Florencji – fragment
(wg Thornton, *The Italian Renaissance Interior...*; fot. J. Langda)

skrzyń posagowych (i zapewne także pewną liczbę *spallier*), a także kilka *deschi da parto*; kilkadziesiąt z tych skrzyń zachowało się do naszych czasów (w tym dwie ze scenami z *Odysei* – fig. 24 i 26). Większość z nich ukazuje tematy z mitologii oraz historii starożytnej i może właśnie dlatego, pomimo braku antykizującej formy w tych malowidłach, znany poeta Ugolino Verino nazwał Apollonia di Giovanni toskańskim Apellesem („tuscus Apelles”)⁸³. Twórczość innego malarza skrzyń, którego dzieła znalazły się w zbiorach Karola Lanckorońskiego, Domenico di Michelino (1417–1491) przypada głównie na drugą połowę XV wieku. Najlepsze z nich powstały niewątpliwie w połowie tegoż stulecia (fig. 20–22)⁸⁴. Mniej więcej w tym samym czasie wykonano w Sienie (w której aż do lat czterdziestych XV wieku były w modzie skrzynie ozdabiane złożoną gipsaturą) wiele zachowanych do dziś *cassoni* ze scenami narracyjnymi⁸⁵. W następnych dziesięcioleciach malarstwo cassonowe uprawiali w tym mieście m.in.: Pellegrino di Mariano, Neroccio de’Landi, Guidoccio Cozzarelli, werończyk Liberale, Francesco di Giorgio Martini, Bernardino Fungai⁸⁶. Interesujące zespoły malowideł cassonowych – w tym także *cassoni*, *spallier* i *cornici* – tworzonych przez takich mistrzów jak Beccafumi i Giorgia di Giovanni, powstały na przełomie wieku XV i XVI⁸⁷. Jest prawdopodobne,

że malowidło przedstawiające *Walke Perseusza z Finuszem* pochodzi z jednej z takich sienneńskich dekoracji (fig. 56).

Najlepsze dzieła malarstwa cassonowego powstały we Florencji w trzech ostatnich dekadach XV i w pierwszej ćwierci XVI wieku. Oprócz malowideł na skrzyniach (*cassoni*) zaliczamy do nich obrazy umieszczane nad łózkami, ławami (*spalliere*, *cornici*), o niewielkich rozmiarach, przytwardzane prawdopodobnie do narożników ozdobnych łóżek (*tornaletti*)⁸⁸, i wreszcie malowidła, które zdobiły zaplecki łóżek (*lettiere*) oraz ław-łóżek dziennych (*lettucci*), niekiedy – jak obraz *Św. Jerzy walczący ze smokiem* Uccella – malowane na płótnie⁸⁹ (fig. 12). O wyglądzie takich *lettiere* i *lettucci* ozdobionych malowidłami dają pewne wyobrażenie liczne przekazy ikonograficzne – obrazy i ryciny⁹⁰ (fig. 13). *Lettuccio* jednego z Medyceuszy zdołała pierwotnie *Primavera* (interpretowana ostatnio jako *Zaślubiny Merkurego z Filologią* według znanego dzieła Martianusa Capelli o tym samym tytule) Botticellego, który – podobnie jak Filippino Lippi i Piero di Cosimo – jest autorem kilku *spallier*, jak choćby tych ukazujących *Sąd Parysa* (obecnie w Collezione Cini w Wenecji) oraz *Historię Wirginii* (w Accademia Carrara w Bergamo) i *Historię Lukrecji* (w Isabella Stewart Gardner Museum w Bostonie)⁹¹. Dwa malowidła w wawelskiej

⁸³ Gombrich, *o.c.*, s. 23–28.

⁸⁴ G. Freuler, „Manifestatori delle cose miracolose”. *Arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein*, Einsiedeln 1991, kat. nr 96.

⁸⁵ Wczesne dzieje malarstwa cassonowego w Sienie nie zostały dotąd opracowane, wydaje się jednak, że malowane *cassoni* pojawiły się tu dopiero około połowy XV w. Ogólną panoramę tego rodzaju malarstwa w Sienie przedstawia w mocno już przestarzałym, ale znakomicie ilustrowanym artykule P. Misciatelli, *Cassoni senesi* (Diana, 4: 1929, s. 117–126). O kilku sienneńskich skrzyniach ozdobionych złożonym stiukiem pisze Freuler, *o.c.*, kat. nr 28. W zbiorach na Wawelu znajduje się kompletna skrzynia typu sienneńskiego, ozdobiona tą techniką, z ścianą frontową podzieloną na trzy kwatery, środkową zajmującą malowidło przedstawiające ofiarowanie narzeczonej *goffanuccio*. Ta skrzynia posagowa, uznawana dotąd za wyrób florencki (zob. Gostwicka, *Włoskie meble renesansowe...*, s. 27, tabl. I), prawdopodobnie jest falsyfikatem.

⁸⁶ Interesujący materiał na ten temat zawiera katalog wystawy w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku – Christiansen, Kanter, Strehlke, *o.c.*; zob. też: B. Berenson, *Essays in the Study of Sienese Painting*, New York 1918, s. 52–56, 89–94; G. Coor, *Neroccio de’Landi 1447–1500*, Princeton 1961, il. 9, 11, 12, 74; A. S. Weller, *Francesco di Giorgio 1439–1501*, Chicago 1943, s. 112–127; R. Toledano, *Francesco di Giorgio Martini pittore e scultore*, Milano 1987, s. 44–48, 55–78 i 93–100; *Francesco di Giorgio e il Rinascimento in Siena 1450–1500*, a cura di L. Belloni, Milano 1993, s. 116–124.

⁸⁷ Zob. materiał zebrany w katalogach dwóch wystaw: *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Milano 1990, *passim*; *Da Sodoma a Marco Pino. Addenda*, a cura di F. Sricchia

Santoro, Siena 1991, *passim*, oraz M. Salmi, *Il Palazzo e la Collezione Chigi-Saracini*, Siena 1967, *passim*.

⁸⁸ Np. *tornaletti* dla Pierfrancesca Borgheriniego malowane w r. 1515 przez Francesca Ubertiniego, zwanego Bachiacca; wszystkie te malowidła znajdują się obecnie w Galleria Borghese w Rzymie – zob. katalog *L’officina della maniera. Varietà e fierezza nell’arte fiorentina del Cinquecento fra le due Repubbliche 1494–1530*, Venezia 1996, kat. nr 84.

⁸⁹ Zob. m.in.: Fermor, *o.c.*, s. 41 i n.; Barriault, „*Spalliera*” *Paintings...*, *passim*; Bischoff, *o.c.*, *passim*.

⁹⁰ Zob. *Trionfi Honorati*, *o.c.*, s. 39–47; Barriault, „*Spalliera*” *Paintings...*, i. 16, *passim*.

⁹¹ *Spalliere* Botticellego i Filippino Lippię reprodukuje i omawia Barriault, „*Spalliera*” *Paintings...*, s. 153–155. Reprodukacja i omówienie *Sądu Parysa* w: *Dipinti toscani e oggetti d’arte dalla Collezione Vittorio Cini*, a cura di F. Zeri [i in.], Venezia 1984, s. 27–29 i tabl. IV. Wg Ch. Dempsey (*The Portrayal of Love. Botticelli’s Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton 1992) *Primaverę* wykonano dla samego Wawrzyńca Wspaniałego. Z inwentarza Palazzo Medici we Florencji z r. 1492 wiadomo, że to malowidło, jak i *Minerwa z centaurem* znajdowały się w „camera terrena che è allato alla camera di Lorenzo” – zob. J. Shearman, *The Collections of the Younger Branch of the Medici* (Burlington Magazine, 117: 1975, s. 12–27, szczeg. 17–18), a także *Libro d’Inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, a cura di M. Spallanzani, G. Gaeta Bertelà, Firenze 1992. Nową interpretację *spalliere* Botticellego, ogłoszoną we włoskiej prasie („La Repubblica” 25 VI 1997, dodatek „Kultura”, s. 3–4), zaproponowała Claudia Villa; jej rozprawa o nowym odczytaniu *Primavery* ma się ukazać w 1998 r. O *cassoni* i *spalliere* Piero di Cosimo m.in. pisze R. L. Douglas, *Piero di Cosimo*, Chicago 1943.

kolekcji pochodzą z kręgu Botticellego; pierwsze, zapewne fragment malowidła cassonowego, ukazuje sceny z *Historii Psyche* (fig. 43), drugie to *spalliera*, arcydzieło Jacopa del Sellaio z około roku 1490 z *Grającym Orfeuszem wśród zwierząt*⁹² (fig. 49).

Florenckie malarstwo cassonowe osiągnęło niejako swoją kulminację w dekoracji komnaty sypialnej Pierfrancesca Borgheriniego wykonanej z okazji jego ślubu z Margheritą Acciaiuoli w roku 1515⁹³. Zwyczajową parę skrzyń posagowych, *spalliere* i kilka innych malowideł, które ozdabiały łoże (w tym cztery *tornaletti*), ze scenami z życia biblijnego Józefa, wykonali Andrea del Sarto, Francesco Granacci, Pontormo i Bacchiaca. Ten niezwykle zespół kilkunastu malowideł, zdemonstrowany pod koniec XVI wieku i z czasem rozproszony, zdobi obecnie kilka najświetniejszych galerii świata⁹⁴. Innym przykładem florenckiej sypialni małżonków ozdobionej słynnymi, także rozproszonymi dziś malowidłami, była antykamera wykonana w roku 1523 dla Giovan Marii Benintendiego. Tym razem wśród twórców cyklu, który m.in. zawierał *Legendę o zmarłym królu* (temat reprezentowany w zbiorze Lanckorońskiego), *Hold Trzech Króli* i *Kpiel Betsabe*, odno-

towujemy ponownie Pontorma, Andrea del Sarto, Bacchiacca oraz Franciabigio⁹⁵.

Już pod koniec XV wieku zaczęły wchodzić w modę rzeźbione skrzynie, które po połowie stulecia XVI zastąpiły z kolei szafy; w trzeciej dekadzie XVI wieku powstały we Florencji ostatnie już sypialnie ozdobione malarstwem cassonowym⁹⁶. Rozmieszczenie obrazów, głównie *spallier*, jest równie problematyczne jak usytuowanie poszczególnych malowideł w komnatach Borgheriniego i Benintendiego.

III. TOSKAŃSKIE MALARSTWO CASSONOWE ZE ZBIORÓW KAROLA LANCKOROŃSKIEGO

1. Ogród miłości

Największą grupę wśród malowideł cassonowych ofiarowanych przez Karolinę Lanckorońską na Wawel, liczącą 16 obiektów, stanowią dzieła mistrzów florenckich. Chronologicznie najwcześniejsze są dwa małe obrazy wycięte zapewne z większej całości (fig. 15 i 16)⁹⁷. Przedstawiają parę młodych ludzi idących po rozkwiecionej łące. Malowidła te,

⁹² O Mistrzu Argonautów: E. Fahy, *The Argonaut Master* (Gazette des Beaux-Arts, 114: 1989, s. 285–299), o Jacopo del Sellaio: C. L. Baskins, *Jacopo del Sellaio's 'Pieta' at S. Frediano* (Burlington Magazine, 131: 1989, s. 475–479) – obydwie prace zawierają wcześniejszą literaturę przedmiotu.

⁹³ A. Braham, *The Bed of Pierfrancesco Borgherini* (Burlington Magazine, 121: 1979, s. 754–765); N. Pons, *La 'camera Borgherini' e l'arredo del palazzo Rosselli Del Turco* [w:] G. Trotta, *Gli antichi chiassi tra Ponte Vecchio e Santa Trinità*, Firenze 1992, s. 179–190; L. Berti, *Pontormo e il suo tempo*, Firenze 1993, s. 195–203.

⁹⁴ Barriault, „*Spalliera*” *Paintings...*, s. 159–161.

⁹⁵ Zob.: H. S. Merritt, *Bacchiacca Studies. The Uses of Imitation*, Ann Arbor 1996 (praca doktorska z r. 1958), s. 90–102; Barriault, „*Spalliera*” *Paintings...*, s. 161–162. Znaczna część omawianych czy wzmiankowanych tu późnych florenckich cykli malarstwa cassonowego, w których dominują tematy chrześcijańskie, zdaje się w jakimś stopniu odbiciem nauk Savonaroli; krytykował on bowiem zawzięcie zwyczaj stosowania w malarstwie cassonowym tematów pogańskich, a polecał motywy chrześcijańskie. Na ten problem, jak się wydaje, nie zwrócono dotąd uwagi w literaturze o sztuce. Ważny passus z kazania Savonaroli przytacza E. Schaeffer, *Von Bildern und Menschen der Renaissance*, Berlin 1914, s. 8, a za nim Wackernagel, o.c., s. 161. O popularności nauk ferraryjskiego mnicha we Florencji, pomimo jego śmierci na stosie, pisze L. Polizzotto, *The Elect Nation. The Savonarolan Movement in Florence 1494–1545*, Oxford 1994. Na temat oddziaływania jego idei na sztukę zob. m.in.: *Girolamo Savonarola, Prediche e scritti con introduzione, commento, nota bibliografica e uno studio sopra „L'influenza del Savonarola su la letteratura e l'arte del Quattrocento”*, a cura di M. Ferrara, Milano 1930, s. 385–397; R. M. Steinberg, *Fra Girolamo Savonarola,*

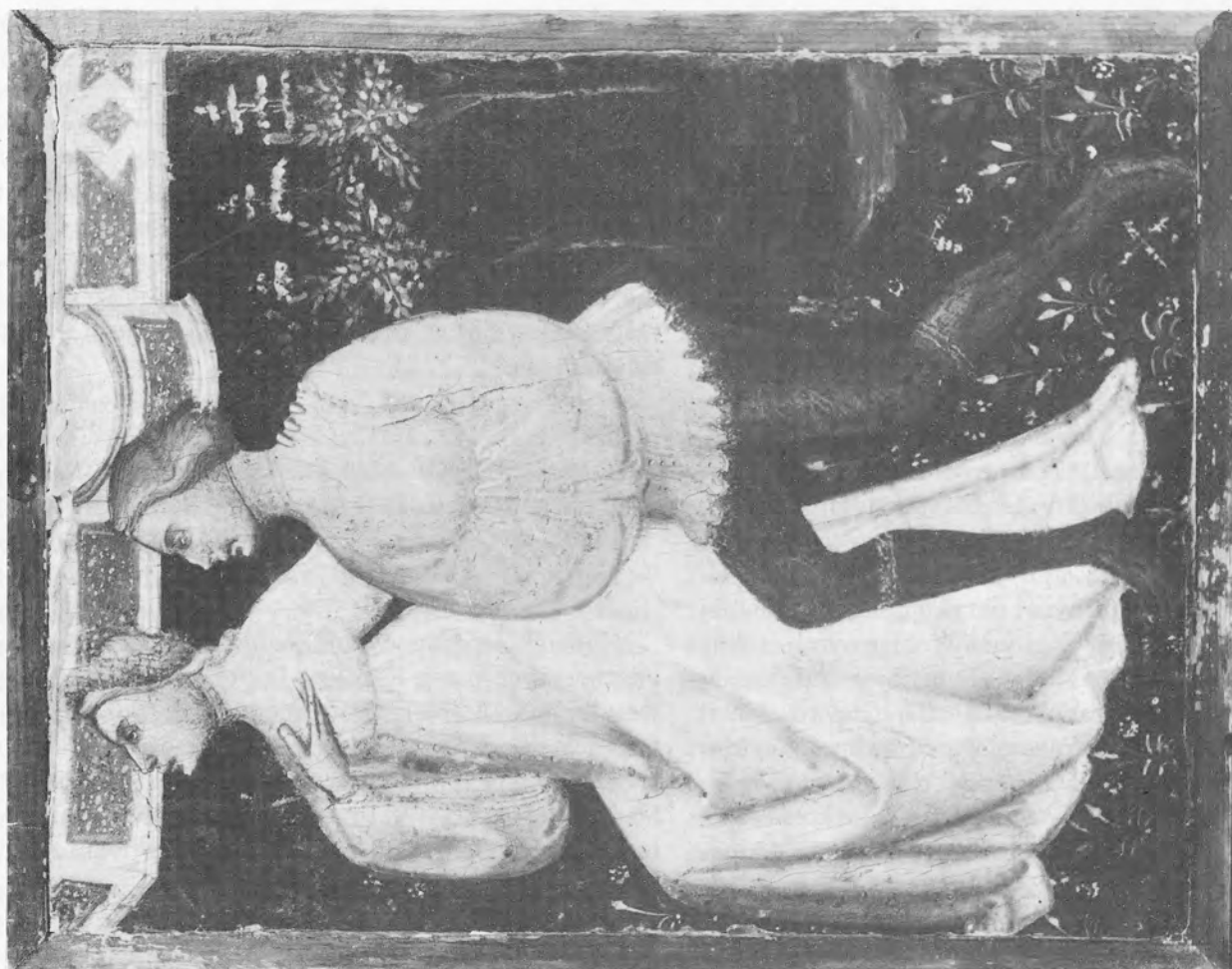
Florentine Art, and Renaissance Historiography, Athens 1977. Na temat chrześcijaństwa i antyku przedchrześcijańskiego w kulturze i sztuce Renesansu zob. m.in.: P. O. Kristeller, *Paganism and Christianity* [w:] Idem, *The Classics and Renaissance Thought*, Cambridge (Mass.) 1955, s. 70–91; S. Melitzoff, *Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia Poetica and Painting from Boccaccio to Poliziano*, Firenze 1987, *passim*; Miziołek, *Soggetti classici...*, szczeg. s. 115–120. Należy pamiętać, iż w czasach średniowiecza, zwłaszcza późnego, większość mitów zyskała alegoryczną, schryścianizowaną interpretację, która na stałe zrosła się z kulturą europejską, pomimo jej surowej krytyki na Soborze Trydenckim – por. D. C. Allen, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore, London 1970, *passim*. Zob. też P. Burke, *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*, przeł. W. K. Siewierski, Warszawa 1991, s. 141 i n.

⁹⁶ Na temat rzeźbionych skrzyń: J. von Henneberg, *Two Renaissance cassoni for Cosimo I Medici in the Victoria and Albert Museum* (Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 35: 1991, 1, s. 115–132); D. Dubon w *The Frick Collection: An Illustrated Catalogue, V: Furniture – Italian and French*, New York–Princeton 1992, s. 3–55.

⁹⁷ W spisie dzieł sporządzonym przez Prof. Karolinę Lanckorońską malowidła datowane są na lata około 1430 i interpretowane jako fragmenty większej kompozycji ukazującej Raj; opinię powtarza Miziołek, *The Lanckoroński Collection...*, s. 47, przyp. 73. Zob. jednak Idem, *Meleagro, Diana e Atteone su un cassone fiorentino nel Museo Nazionale di Varsavia* (Bulletin du Musée National de Varsovie, 37: 1996, 1–2, s. 47, fig. 25–26), gdzie zostały przypisane Mistrzowi z 1416. Napis na odwrociu malowideł, zapewne z końca ubiegłego wieku, atrybuuje je Giovanniemu di Paolo.



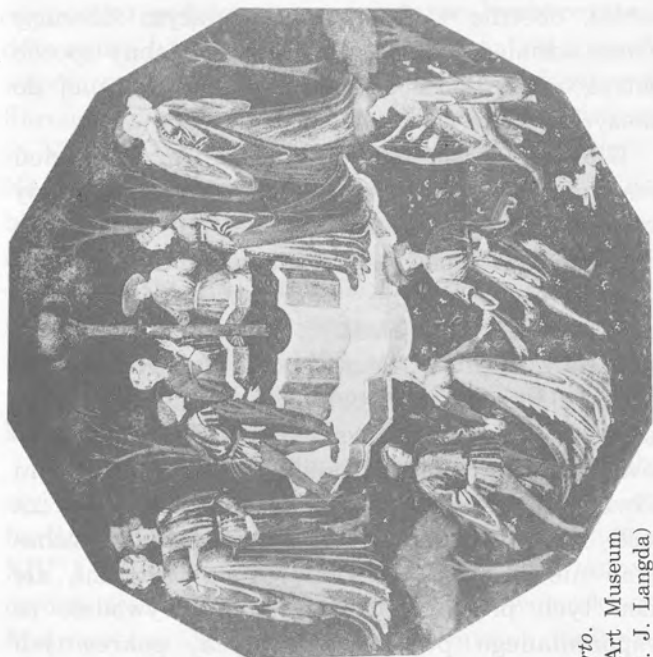
15. *Ogród miłości*, ok. 1400. Fragment *desco da parto* (?).
Tempera na desce, 20,1 × 13,9 cm, nr inv. 7912.
Zamek Królewski na Wawelu (fot. A. Wierzba)



16. *Ogród miłości*, ok. 1400. Fragment *desco da parto* (?).
Tempera na desce, 20,1 × 15,9 cm, nr inv. 7913.
Zamek Królewski na Wawelu (fot. A. Wierzba)



17. Mistrz z 1416, *desco da parto*, ok. 1410, ze scenami inspirowanymi *Comedia delle ninfe fiorentine* Boccaccia – fragment. Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art (wg Pope-Honnessy, Christiansen, o.c.; fot. M. Dąbski)



18. *Ogród miłości*, ok. 1430, *desco da parto*. Uniwersytet w Princeton, The Art Museum (wg Schubring, Cassoni...; fot. J. Langda)



19. *Koronacja Giangaleazzo Viscontiego* – fragment miniatury z *Mszatu* z r. 1395. Mediolan, Biblioteca Capitolare przy Sant'Ambrogio (wg Pisetzky, o.c.; fot. J. Langda)

jak się wydaje, nie były dotąd publikowane ani nawet wzmiankowane w literaturze naukowej. W przypadku pierwszej pary, skierowanej w prawo, mężczyzna wskazuje na jakąś osobę, grupę osób lub obiekt. W przypadku zaś drugiej pary, skierowanej w lewo, kobieta, obejmująca lewą ręką swego partnera, gestem prawej przedstawia go jakiejś osobie lub grupie osób, w którą obydwójce wpatrują się z oddaniem, jeśli nie z uwielbieniem. Na wysokości głów obydwu par widnieją fragmenty podestów czy konstrukcji architektonicznych wykonanych z dwóch rodzajów marmuru. Ich kształt przywołuje na myśl fragmenty budowli, a w szczególności baz czy podestów fontann jakie wielokrotnie pojawiają się w malarstwie cassonowym na przełomie XIV i XV wieku, zwłaszcza na *deschi da parto* z wyobrażeniami *Ogrodu miłości*⁹⁸. Składają się na nie grupy osób lub pary muzykujących, trzymających się za ręce, obejmujących lub całujących się. Interesującego materiału porównawczego dla obydwu naszych malowideł dostarczają m.in. dwa *deschi da parto*, z których jedno z późnych lat XIV wieku znajduje się w Musée de la Charreterie w Douai⁹⁹, drugie zaś, zapewne z trzeciej dekady XV wieku, było niegdyś własnością wiedeńskiego kolekcjonera Alberta Figdora, a od kilkudziesięciu lat należy do zbiorów uniwersyteckiego muzeum w Princeton¹⁰⁰ (fig. 18). Żadne z nich nie pozwala nam na rekonstrukcję malowidła, z którego mogłyby pochodzić nasze fragmenty, zawierają one jednak wiele analogii, m.in. podobnie przedstawione obejmujące się pary i elementy architektoniczne. Na innym *desco da parto*, z ostatniej dekady XIV

wieku, obecnie w Luwrze, ukazującym *Adorację Venus* odnaleźć można postacie w podobny sposób patrzące z admiracją ku górze i o zbliżonej do naszych wielkości¹⁰¹.

Głównym źródłem literackim przedstawień wiązanych z wątkiem miłości, które niekiedy wykorzystywano do ozdabiania ścian frontowych skrzyń, był zapewne krótki poemat napisany w Toskanii w drugiej połowie XIV wieku zatytułowany *Ogród miłości*¹⁰². Ogród ten to prawdziwe królestwo Amora, pełen młodych, zakochanych ludzi, gdzie rozbrzmiewa niemal rajska muzyka. Z rosnących wszędzie cudownych kwiatów niektórzy plotą girlandy, wieńcząc się nimi nawzajem, po czym spacerują trzymając się za ręce. Na wawelskich malowidłach pary zakochanych nie są jeszcze uwieńczone girlandami, ale idea tych przedstawień zdaje się wywodzić ze wspomnianego poematu i innych, pokrewnych mu utworów poetyckich.

Na obecnym etapie badań nie można wykluczyć, że omawiane fragmenty pochodzą z dwóch różnych *deschi da parto* wykonanych przez tego samego malarza i w tej samej fazie twórczości. Na pochodzenie tych malowideł z *desco da parto* wskazują niewielkie pęknięcia na nich, które biegną z góry na dół lub niemal po przekątnej, a nie horyzontalnie – jak na cassoni. Szaty wszystkich postaci na naszych malowidłach, charakteryzujące się wysokimi, opinającymi hermetycznie szyje kołnierzykami oraz szerokimi rękawami, pozwalają na dość precyzyjne ich datowanie na lata około 1400¹⁰³. Podobną tunikę

⁹⁸ Watson, *The Garden of Love...*; zob. też R. van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance*, t. 2, La Haye 1932, s. 426–432.

⁹⁹ D. Pagliai, A. Ugucioni, *Un desco fiorentino della fine del Trecento: temi d'iconografia profana* (Notizie da Palazzo Albani, 15; 1989, 2, s. 9–18); De Carli, *o.c.*, nr 1, s. 62–64; Watson, *The Garden of Love...*, il. 51.

¹⁰⁰ Schubring, *Cassoni...*, nr 93; van Marle, *Iconographie...*, il. 456; De Carli, *o.c.*, nr 16, s. 102–103; Watson, *The Garden of Love...*, il. 52. Niektórzy badacze, m.in. Bellosi i Boskovits uważają, iż malowidło to jest wczesnym dziełem samego Paola Uccella – informacja ustna.

¹⁰¹ Zob.: E. B. Cantelupe, *The Anonymus Triumph of Venus in the Louvre: An Early Italian Renaissance Example of Mythological Disguise* (Art Bulletin, 44: 1962, s. 238–242, fig. 1); G. Trottein, *Les enfants de Venus. Art et astrologie à la Renaissance*, Paris 1993, s. 32–39, il. 12; De Carli, *o.c.*, nr 6, s. 74–75, tabl. I.

¹⁰² Zob. jedyne wydanie niezwykle popularnego szczególnie na przełomie XIV i XV w. utworu *Il Giardino d'amore*, ed. a cura di G. Biagi (Nozze Bianchi–Isnard), Firenze 1892. Czytamy tam (s. 7 i n.): „Di loco in loco, per piani e per piaggie cercando fior per fare una ghirlandetta, Amor trovai

alla riva d'un fiume: donne et donzelle gratise e saggie avea intorno di sé da ogni banda, huomini adorni d'ogni bel costume[...]Chom'io 'l vidi venir, cogl'ochi bassi et reverente incontro a llui mi fei, ed e'mi prese subito per mano[...]quest'è il mio giardino; quest'è il mio orto: quinci convien che colgha di quel'fiori che anno colti molt'altri amadori. Andiam veggiendo questo mio giardino, di quei fiori ch'iti verro mostrando fa'che ttu colga quanti atte diletto". P. F. Watson, *In a Court of Love: Giovanni Toscani and Giovanni Boccaccio at the Elvehjem* (Elvehjem Museum of Art Bulletin. Annual Report, 1985/86, s. 4–16). Według van Marle (*Iconographie...*, s. 426 i n.) inspiracją przedstawień *Ogrodu miłości* mogło być dzieło literatury średniowiecznej *Roman de la Rose* (Wilhelm z Lorris i Jan z Meung, *Powieść o Róży*, przeł. M. Frankowska-Terlecka, T. Germak-Zielińska, Warszawa 1997). Prawdopodobnymi źródłami mogły być XII-wieczny traktat *O miłości* (Andreas Capellanus, *The Art of Courtly Love*, trans. by J. J. Parry, New York 1964) oraz *Fontanna młodości* anonima z końca XIII w. (*The Fountain of Youth* [w:] *Medieval Literature in Translation*, ed. by Ch. W. Jones, New York 1950, s. 686–687).

¹⁰³ Por. L. Bellosi, *La mostra di Arezzo* (Prospettiva, 3: 1975, s. 57–58); Miziołek, *Soggetti classici...*, s. 104–105.

(*cioppetto*) widzimy na miniaturze lombardzkiej, datowanej na rok 1395 (fig. 19) oraz na niemal współczesnym jej malowidle na ścianie frontowej florenckiej skrzyni posagowej, przechowywanej w Victoria and Albert Museum w Londynie¹⁰⁴. Na malowidle w zbiorach wawelskich, jak i na bliskim mu stylistycznie *cassone* w Muzeum Narodowym w Warszawie widoczne jest podobieństwo sukni kobiecych, tzw. *ciprian*, zapinanych na wiele guziczków¹⁰⁵. Datowanie naszych malowideł na lata około 1400 zdają się potwierdzać najnowsze, nie publikowane jeszcze badania fizykochemiczne.

Wydaje się, że omawiane tu fragmenty mogły wyjść spod pędzla Mariotta di Nardo¹⁰⁶ lub, co bardziej prawdopodobne, tworzącego na przełomie XIV i XV wieku Mistrza z 1416, m.in. autora dwóch *deschi da parto* ze zbiorów nowojorskiego Metropolitan Museum of Art¹⁰⁷. Sposób malowania postaci, ich gesty, pozy, w charakterystyczny sposób wydłużone palce i przede wszystkim typy urody zdają się bliskie temu malarzowi. Bliską analogię stanowią – kobieta na naszym malowidle (fig. 15) i siedząca dama z prawą ręką na ramieniu na tacy narodzinowej (fig. 17). Obydwie ukazane są z profilu, z nieco wyniosłym, jakby posępnym wyrazem twarzy i z lekko przymrużonymi oczyma.

2. Historie Parysa

Niezwykle barwna historia trojańskiego królewicza Parysa należy do najpopularniejszych tematów malarstwa cassonowego¹⁰⁸. Epizod z jego życia ozdobił zaginioną, wspomnianą już skrzynię werońską. Dwa malowidła, zapewne fragmenty z ściany frontowej skrzyni, kilkakrotnie już publikowane, przedstawiają – *Sen Parysa i trzy boginie przy studni* oraz *Porwanie Heleny* (fig. 21, 22)¹⁰⁹. Trzeci fragment, o niemal takich samych wymiarach jak dwa poprzednie i niewątpliwie tego samego autorstwa, na co wskazują: podobna kolorystyka, taki sam sposób malowania postaci i przyrody, pozostawał dotąd prawie nieznan (fig. 20)¹¹⁰. Przedstawia on na tle górzystego pejzażu, z miastem otoczonym wysokimi murami, mężczyznę przynoszącego niemowlę drugiemu, starszemu. W głębi, po prawej stronie, przed skromną chatą siedzi niewiasta z niemowlęciem. Być może jest to kolejna scena tego samego epizodu – niemowlę zostało oddane już pod opiekę nowej matce. Przygody Parysa opowiadane przez wielu autorów nie tylko starożytnych, ale i średniowiecznych są związane z jego niemowlęctwem i młodością. Wiadomo, że za sprawą przepowiedni nowo narodzony syn Hekuby i Priama miał przynieść zglębę Troi. Dlatego został porzucony przez służbę Hekuby, Agelaosa,

¹⁰⁴ Lombardzką miniaturę reprodukuje Piśetzky, *o.c.*, il. 75 z komentarzem; o skrzyni w Victoria and Albert Museum: F. Windisch-Graetz, *Möbel Europas: Romanik-Gotik*, München 1982, s. 242–245, il. 196.

¹⁰⁵ M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 253, il. 311; Piśetzky, *o.c.*, s. 97, 120. *Cassone* warszawskie reprodukuje i omawia Miziołek, *Soggetti classici...*, s. 87–114 i il. 48a, 50, 56 i 58.

¹⁰⁶ M. Boskovits, *Sull'attività giovanile di Mariotto di Nardo* (Antichità Viva, 7: 1968, 5, s. 3–13); Idem, *Mariotto di Nardo e la formazione del linguaggio tardo-gotico a Firenze negli anni intorno al 1400* (Antichità Viva, 7: 1968, 6, s. 21–31). Dobrze zachowane *desco da parto*, obecnie w Stuttgarcie, z malowidłem Mariotto di Nardo, inspirowanym *Tezeidą* Boccaccia, reprodukuje van Marle, *Iconographie...*, il. 457.

¹⁰⁷ Zob. F. Zeri, *Sul catalogo dei dipinti toscani del secolo XIV nelle Gallerie di Firenze* (Gazette des Beaux-Arts, 71: 1968, s. 65–78, szczeg. 66–70); Pope-Hennessy, Christianesen, *o.c.*, s. 6–9, fig. 1–3; De Carli, *o.c.*, nr 12, s. 86–89, tabl. II i III. Według ustnej informacji Mikłosa Boskovitsa wawelskie malowidła mogły powstać około r. 1410, a nawet później, gdyż przedstawione na nim postacie cechuje smukłość i wykintność. Ubiory mężczyzn na naszych malowidłach można porównać z niektórymi miniaturami francuskimi, jak choćby z przedstawiającą *Hold Trzech Króli* w *Godzinkach* francuskich, obecnie w British Library, Add. 29433, fol. 67; Ch. Sterling (*La peinture médiévale à Paris 1300–1500*, Paris 1987, il. 165) datuje ją na lata 1405–1408.

¹⁰⁸ Zob. m.in.: E. S. King, *The Legend of Paris and Helen* (The Journal of the Walters Art Gallery, 1: 1938, s. 55–72); N.

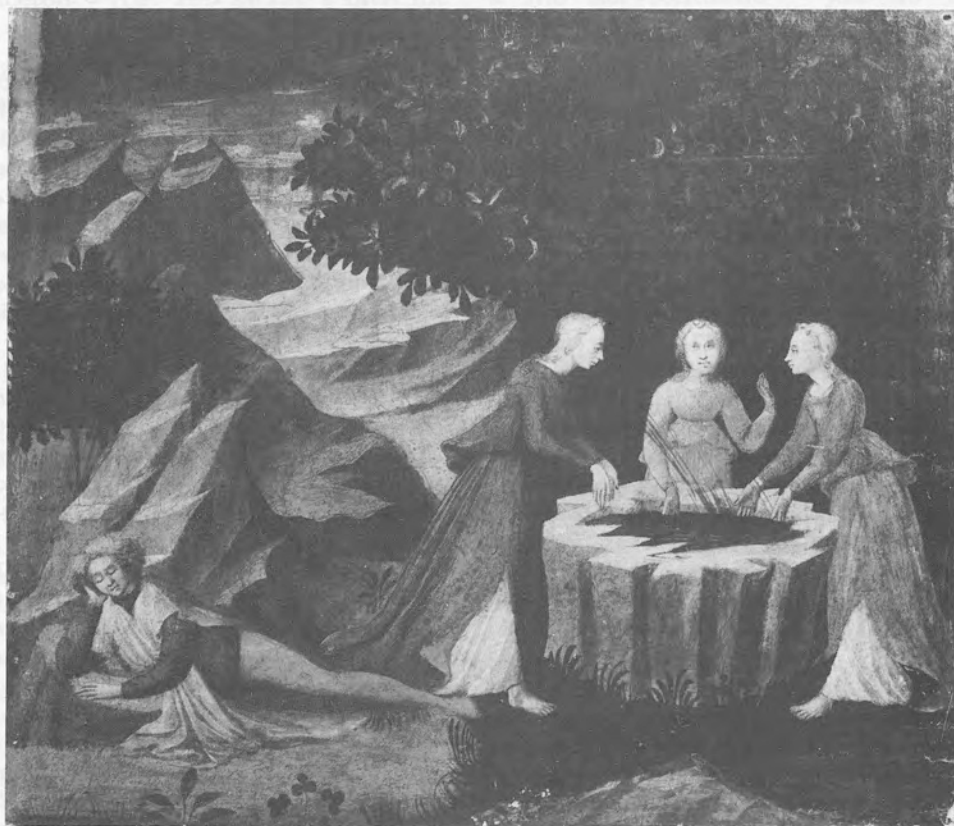
B. Rodney, *The Judgment of Paris* (Metropolitan Museum of Art Bulletin, 11: 1952, s. 57–67); M. R. Scherer, *The Legend of Troy in Art and Literature*, New York-London 1963, s. 15 i n.; Idem, *Helen of Troy* (Metropolitan Museum of Art Bulletin, 25: 1966/1967, s. 367–383); de Tervarent, *Les enigmes...*, s. 15–26, oraz interesującą monografię H. Damisch, *The Judgment of Paris*, trans. by J. Goodman, Chicago, London 1996 (I wyd. franc. 1992). Monumentalne przedstawienie *Sądu Parysa*, niestety nie zachowane do naszych czasów, miał wykonać Paolo Uccello do jednej z komnat pałacu Medyceuszy we Florencji przy Via Larga – Borsi, *o.c.*, s. 308 i n., kat. nr 14.

¹⁰⁹ Lanckoroński, *Einiges über italienische bemalte Truhen...*, s. 13; Schubring, *Cassoni...*, nr 166–167; van Marle, *The Development...*, t. X, s. 570, il. 341 (*Sen Parysa*); de Tervarent, *Les enigmes...*, s. 21 (bez reprodukcji); H. Wohl, *The Paintings of Domenico Veneziano ca. 1410–1461. A Study in Florentine Art of the Early Renaissance*, New York-London 1980, s. 154–155, 192–193, tabl. 185–186; Miziołek, *The Lanckoroński Collection...*, il. 25–26. Odnawia je też Reid, *o.c.*, s. 822, 832. Z malowidłami kolekcji Lanckorońskich łączony jest jeszcze co najmniej jeden obraz, zapewne pochodzący ze skrzyni, przedstawiający *Sąd Parysa*, obecnie przechowywany w Art Gallery and Museum w Glasgow (Burrell Collection) – Schubring, *Cassoni...*, nr 165; Wohl, *The Paintings...*, tabl. 184.

¹¹⁰ Malowidło to wzmiankuje, ale nie reprodukuje Lanckoroński, *Einiges über italienische bemalte Truhen...*, s. 13; nie było znane Schubringowi, wzmiankuje je, nie reprodukując van Marle, *The Development...*, t. X, reprodukuje je Miziołek, *The Lanckoroński Collection...*, s. 35, il. 26.



20. Domenico di Michelino, *Niemowlęstwo Parysa*, ok. 1450.
Tempera na desce, 43,2 × 50,5 cm, nr inw. 7917. Zamek Królewski na Wawelu
(fot. A. Wierzba)



21. Domenico di Michelino, *Sen Parysa i trzy boginie przy studni*, ok. 1450.
Tempera na desce, 42,2 × 49,6 cm, nr inw. 7932. Zamek Królewski na Wawelu
(fot. A. Wierzba)



22. Domenico di Michelino, *Porwanie Heleny*, ok. 1450.
 Tempera na desce, 43,4 × 50,5 cm, nr inw. 7931. Zamek Królewski na Wawelu
 (fot. A. Wierzba)



23. Domenico di Michelino, *Ucieczka Tezeusza i Hipolity*, początek 2. poł. XV w. – fragment malowidła cassonowego.
 Prywatna kolekcja w Szwajcarii
 (wg Freuler, o.c.; fot. J. Langda)

w górach, ale gdy po pięciu dniach pozostawał za sprawą karmiącej go niedźwiedzicy ciągle przy życiu przekazano go pasterskiej rodzinie¹¹¹. Zapewne właśnie moment przekazania pasterzowi Parysa-niemowlęcia przedstawia nasze malowidło.

W przeciwieństwie do sceny *Niemowlęctwa Parysa* opartej na źródłach antycznych, kolejna, ukazująca *Sen Parysa* oraz rozmowę bogiń – Venus, Junony i Minerwy przy studni – jest ilustracją wczesnośredniowiecznego dzieła literackiego, a mianowicie *De Excidio Troiae historia* Daresa Frygijszycy (V–VI w.). Była ona powtarzana i niekiedy rozbudowywana, m.in. przez Guido delle Colonne, XIII-wiecznego autora *Istorietta troiana*¹¹², i Boccaccia zarówno w *Genealogie deorum gentilium*, jak i w *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*¹¹³. Trzeci obraz *Porwanie Heleny*, z świątynią i oczekującym statkiem, ma swoje źródła w literaturze średniowiecznej; wymienione bowiem elementy wskazują wyraźnie, że chodzi tu o porwanie z wyspy Cytery ze świątyni Wenus, nie zaś ze Sparty, o czym mówią teksty mitografów antycznych¹¹⁴.

Schubring, a za nim van Marle i Wohl przypisali te malowidła anonimowemu, ciągle enigmatycznemu malarzowi nazywanemu Mistrzem Parysa¹¹⁵. Wydaje się jednak, że ich twórcą był Domenico di Francesco (1417–1491), zwany powszechnie Domenico di Mi-

chelino, od imienia swojego mistrza florenckiego, wytwórcy i jednocześnie wykonawcy malowideł na skrzyniach posagowych¹¹⁶. Twórczość Domenica di Michelino jest uchwytna w źródłach pisanych od roku 1440. Jak wynika z ostatnich badań, w połowie XV stulecia wykonał on kilka zachowanych do dziś malowideł (przechowywanych m.in. w awiniońskim Musée du Petit Palais i w prywatnej kolekcji w Szwajcarii)¹¹⁷. Wystarczy porównanie wawelskich malowideł, a zwłaszcza sceny przedstawiającej *Porwanie Heleny* ze sceną *Ucieczki Tezeusza i Hipolity* na *cassone* z tej ostatniej kolekcji, by dostrzec bliskie podobieństwa w sposobie malowania ludzi, gór, drzew, czy statku z charakterystyczną konstrukcją na rufie w kształcie szopy, przykrytej dwuspadowym dachem (fig. 22 i 23). Jest prawdopodobne, że wawelskie obrazy oraz malowidła Michelino znajdujące się w Awinionie i Szwajcarii powstały w latach około roku 1450.

3. Apollonio di Giovanni (1415–1465), *Historie Odyseusza*

Obok *spallieri* Jacopa del Sellaio dwa fronty skrzyń ukazujące wędrówki Odyseusza/Ulissesa należą do najlepiej znanych dzieł (fig. 24–28).

¹¹¹ R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1982, s. 530–539; P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław 1987, s. 278–279; Reid, o.c., s. 817–835. Zob. też: King, o.c., przyp. 21–28; M. J. Ehrhart, *The Judgment of the Trojan Prince Paris in Medieval Literature*, Philadelphia 1987, w aneksie książki (s. 211–229) omówienie przedstawień Parysa w sztuce średniowiecznej. O niemowlęctwie Parysa: Hyginus, *Fabulae*, XCI (zob. *The Myths of Hyginus*, trans. M. Grant, Lawrence 1960, s. 82) i Apollodoros, *Biblioteca*, III, 12, 5 (zob. Apollodoro, *I miti greci*, trad. di M. G. Ciani, Verona 1996, s. 263–265). Sceny z dzieciństwa i młodości Parysa zdobią skrzyneczki z kości słoniowej wykonywane w stuleciu XIV i XV w Wenecji w warsztacie Embriachich – J. von Schlosser, *Die Werkstatt der Embriachi in Venedig* (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhösten Kaiserhauses, 20: 1899, s. 262, il. 23). Jedno z wczesnych dzieł Giorgione (zaginione) przedstawiało scenę *Odnalezienia Parysa niemowlęcia*; znane jest ono z kilku kopii, zob. m.in.: B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance: Venetian School*, London 1957, il. 673–675; M. Lucco, *Giorgione*, Milano 1995, il. 59, 68. O oryginale zdołującym w r. 1525 dom weneccjanina Taddea Contarina pisze Michiel – zob. *Notizia d'opere di disegno pubblicata da D. J. Morelli*, seconda ed. per cura di G. Frizzoni, Bologna 1884, s. 167.

¹¹² Daretis Phrygii, *De Excidio Troiae historia*, ed. F. Meister, Leipzig 1873, s. 8 i n., (rozd. VII i n.); *La „Istorietta troiana”* [w:] *La prosa del Duecento*, a cura di C. Segre, M. Marti, Milano–Napoli 1959, s. 538–541; Guido delle Colonne, *Historia destructionis Troiae*, trans. M. E. Meek, Bloomington–London 1974, s. 60 i n. (rozd. VI, 210 i n., rozdz. VII, 1 i n.). O ikonografii tego tematu: de Tervarent, *Les enigmes...*, s. 15–20; Damisch, o.c., s. 167 i n.

¹¹³ G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di V. Romano, Bari 1951, s. 302–303 (VI, 22); Idem, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* [w:] Idem, *Opere minori in volgare*, IV, a cura di M. Marti, Milano 1972, s. 427 i n. Zob. też *Fulgentius the Mythographer*, trans. L. G. Whitbread, Columbus 1971, s. 64–65 (II, 1). Dla wielu autorów wydarzenie miało charakter wizji sennej.

¹¹⁴ Zob. Daretis Phrygii, o.c., s. 11 i n.; Guido delle Colonne, o.c., s. 70–74 (VII, 70–320). Dobrych analogii dla naszego malowidła dostarczają dwa wcześniejsze przedstawienia tematu – pierwsze z nich, wykonane przez naśladowcę Fra Angelico, znajduje się w Galerii Narodowej w Londynie, drugie, przez Mistrza Sądu Parysa, jest w prywatnej kolekcji, zob. De Carli, o.c., il. 14 i nr 19, s. 108–109; na obydwu są świątynie oraz statek przy nabrzeżu.

¹¹⁵ Schubring, *Cassoni...*; van Marle, *The Development...*; Wohl, *The Paintings...* Przypisano mu dzieła niekiedy stylistycznie nie mające wiele z sobą wspólnego. Artysta ten nie powinien być mylony z malarzem określanym jako Mistrz Sądu Parysa – por. Neri Lusanna, o.c., s. 409–426.

¹¹⁶ D. Colnaghi, *A Dictionary of Florentine Painters*, Firenze 1986, s. 181–182 (I wyd. London 1928); *La pittura in Italia: il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Milano 1987, s. 619 z bibliografią.

¹¹⁷ M. Laclotte, E. Mognetti, *Avignon–Musée du Petit Palais. Peinture italienne*, Paris 1987, nr 86–87. O malowidle w kolekcji szwajcarskiej Freuler, o.c., kat. nr 96, il. na s. 245–246. Mylnie interpretowana przez tego badacza jako scena *Porwania Heleny*, poprawnie została odczytana przez Callmann (*Subjects from Boccaccio...*, s. 37) jako *Ucieczka* (lub *Spotkanie*) *Tezeusza i Hipolity* (wg *Tezeidy* Boccaccia, I, XCI–CXXXXIII – Boccaccio, *Opere minori...*, II, s. 285–299).

Omówił je i zreprodukował najpierw sam Lanckoroński w wielokrotnie tu przywoływanej publikacji z roku 1905, następnie Paul Schubring i Ellen Callmann w gruntownej monografii *Apollonia di Giovanni*¹¹⁸. Z tym właśnie malarzem lub jego warsztatem, prowadzonym w latach 1446–1463 razem z Marco del Buono, łączy się całe malowidła ścian frontowych lub ich fragmenty. Malowidła, choć jakże wciąż odległe od stylu *all'antica* (wszystkie postacie noszą ówczesne ubiory), są nie tylko jedyną kompletnie zachowaną parą takich obrazów o tematyce homeryckiej, lecz także najbogatszym z wczesnego Renesansu zespołem przedstawień inspirowanych *Odyseją*¹¹⁹. Jakby w trosce o właściwe odczytanie poszczególnych, dość stłoczonych scen i tras wędrówek głównego bohatera epepei, niektóre miejscowości jak Saragusa (Syrakuzy?), Messyna i kilka wysp opatrzone inskrypcjami. Część z nich z powodu zabrudzenia malowidła pozostawała dotąd niemal niewidoczna. Pojawiły się ponownie już po pierwszym, wstępnym ich przemyciu przez wawelskich konserwatorów.

Pomimo sporej liczby scen ukazanych na obydwu tablicach, zawierają one tylko część przygód Odyseusza opartych na opisach dwóch ksiąg dzieła Homera – IX i X. Na pierwszej przedstawiono: dramatyczne wydarzenia związane z Polifemem, spotkanie Odyseusza z Hermesem, pobyt u Kirke i wreszcie żeglowanie pomiędzy Scyllą i Charybdą (fig. 24, 25a–c). Pierwsza

scena drugiej tablicy z Odyseuszem przywiązanym do masztu i otoczonym przez Syreny oparta jest na księdze XII, następne z Kalipso, Leukoteą, Nauzykaą i Alkinoosem ilustrują wydarzenia opowiedziane w księgach V, VI i VIII (fig. 26, 27). I wreszcie ostatnie sceny, związane z powrotem wojownika-wędrowca na Itakę (spotkanie Odyseusza ze swoim psem, następnie z żebrakiem Irosem, Penelopa tkająca szatę, rozpoznanie Odyseusza przez jego niankę Eurykleję, Odyseusz i Telemach zabijający zalotników), oparte są na księgach XVIII, XIX i XXII (fig. 28). Być może źródłem literackim malowideł był przekład *Odysei* dokonany we Florencji w latach sześćdziesiątych XIV wieku przez Leonzia Pilata, cieszący się wielkim powodzeniem w Italii¹²⁰. Wiadomo nadto o wielkim zainteresowaniu Homerem ze strony Coluccio Salutatięgo, kanclerza Florencji w latach 1375–1406 i Leonardo Bruniego, który przetłumaczył niektóre fragmenty *Iliady*¹²¹.

Według Callmann dwa inne malowidła cassonowe z przygodami Odyseusza – silnie zniszczona ściana frontowa skrzyni z prywatnej kolekcji (przechowywana w pittsburskim Frick Art Museum) i druga znakomicie zachowana (w Art Institute w Chicago) – są dziełami z końca lat trzydziestych Apollonia di Giovanni, gdy działał jeszcze samodzielnie¹²² (fig. 30). Obrazy krakowskie, znane badacze tylko z fotografii, miałyby wyjść spod pędzla jakiegoś współpracownika Apollonia, z którym łączyła ona malowidła cassonowe ze scenami inspirowanymi *Eneidą*

¹¹⁸ Lanckoroński, *Einiges über italienische bemalte Truhen...*, s. 17 i n., il. pomiędzy s. 18 i 19; Schubring, *Cassoni...*, nr 245–252; van Marle, *The Development...*, t. IX, s. 102; t. X, s. 554; Callmann, *Apollonio di Giovanni...*, s. 17, 67, il. 33, 35, 37, 163–164, 263. Zob. też de Tervarent, *Les enigmes...*, s. 29–39, il. 14 ukazuje fragment *cassone* z Syrenami; Ch. Lloyd, *Italian Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection*, Chicago 1993, s. 6–9. Istnienie tych malowideł odnotowuje za Berensonem także Reid, *o.c.*, s. 725. Pierwszy obraz zakupiony na aukcji Somzée (zob. *Catalogue des monuments d'art antique: tableaux anciens et cassones...* Composant les Collections de Somzée, le Mardi 24 Mai 1904, 2, Bruxelles 1904, nr 317, s. 22) następcza konserwatorom problemy, został on bowiem, zapewne w XIX w., przeniesiony na nowy podkład, który odkształcił się zagrażając malowidłu. Podjęta już została próba jego wyeliminowania.

¹¹⁹ Inne malowidła cassonowe o tej tematyce analizują Callmann, *Apollonio di Giovanni...*, oraz Lloyd, *Italian Paintings...* Malowidło z ściany frontowej znakomicie zachowanej skrzyni w Chicago jest jakby skróconą wersją narracji malowideł z kolekcji Karola Lanckorońskiego; kolorową reprodukcję zamieszcza Lloyd, jw. O przedstawieniach wędrówek Odyseusza w sztuce pełnego Renesansu: M. Lorandi, *Sic notus Ulixes* (*Antichità Viva*, 26: 1987, 2, s. 19–33). Najbardziej trafną charakterystykę stylu malarza, który nosi wiele elementów

gotyku międzynarodowego, dał Gombrich, *o.c., l.c.* Oprócz *Odysei* źródłami literackimi mogły być dzieła Hyginusa, Fulgencjusza i Boccaccia. O dostępnych we Włoszech manuskryptach i pierwszych wydaniach *Odysei* R. R. Bolgar, *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge 1963, s. 498–500; *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dell'età romana al tardo medioevo*, a cura di M. Buonocore, Roma 1996, nr 140, s. 481–486. O licznych alegoryzowanych komentarzach do *Odysei*, z których tylko część mogła być dostępna w XV w.: R. Lamberton, *Homer the Theologian*, Berkeley, Los Angeles, London 1986; Allen, *o.c.*, s. 83–105.

¹²⁰ A. Pertusi, *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio*, Venezia–Roma 1964; N. G. Wilson, *From Byzantium to Italy. Greek Studies in Italian Renaissance*, London 1992, s. 2–7.

¹²¹ W liście z r. 1396 do Jacopa da Scarperia, przebywającego w Konstantynopolu, Salutati prosił o dzieła Homera napisane „dużymi literami” – zob. *Epistolario di Coluccio Salutati*, 3, a cura di F. Novati, Roma 1896, s. 131–132. Przekłady, pióra Bruniego, publikuje i omawia P. Thiermann, *Orationes Homeri des Leonardo Bruni Aretino*, Leiden 1993.

¹²² Callmann, *Apollonio di Giovanni...*, s. 16–17; por. Lloyd, *Italian Paintings...*, s. 9. Malowidło cassonowe z Pittsburga reprodukuje i omawia W. R. Hovey, *Treasures of the Frick Art Museum*, Pittsburgh 1975, s. 51–57.

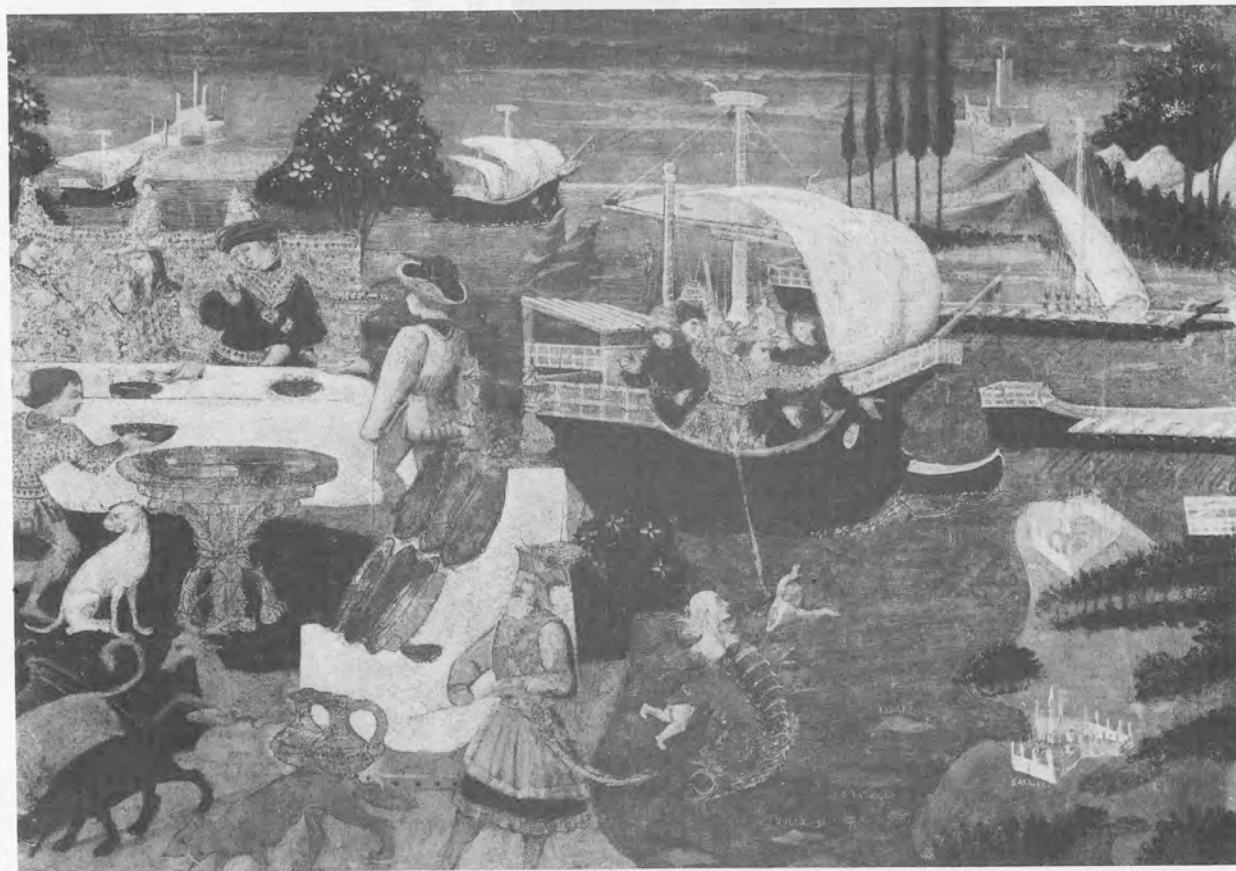


24. Apollonio di Giovanni i Marco del Buono, *Historie Odyseusza*, malowidlo frontowe pierwszej skrzyni, ok. 1460. Tempera na desce, 41,5 × 162 cm, nr inw. 7928. Zamek Królewski na Wawelu (fot. L. Schuster)



25a. *Historie Odyseusza* – fragment fig. 24 (fot. A. Wierzba)

Odyseusz z towarzyszami podróży w krainie Cyklopów (Ofiarowanie czary wina Polifemowi pożerającemu współtowarzyszy Odyseusza);
Oślepienie Polifema; Ucieczka Odyseusza i jego towarzyszy



25b. *Historie Odyseusza* – fragment fig. 24 (fot. A. Wierzba)

Odyseusz u Kirke (Uczta u Kirke; Towarzysze podróży Odyseusza zamienieni w dzikie zwierzęta); Statek Odyseusza przepływa pomiędzy
Scyllą i Charybdą; Scylla pożera towarzyszy Odyseusza



26. Apollonio di Giovanni i Marco del Buono, *Historie Odysseusza*, malowidło frontowe drugiej skrzyni, ok. 1460.
Tempera na desce, 41 × 161 cm, nr inv. 7929. Zamek Królewski na Wawelu
(fot. A. Wierzba)



27. *Historie Odyseusza* – fragment fig. 26 (fot. A. Wierzba)

Odyseusz słucha śpiewu Syren; Odyseusz w krainie Kalipso (Hermes napomina Kalipso, by uwolniła Odyseusza; Odyseusz buduje tratwę); Leukotea ratuje Odyseusza w czasie burzy morskiej i wręcza mu magiczną przepaskę; Odnalezienie Odyseusza przez córkę króla Feaków Nauzykaę i damy jej dworu; Nauzykaa i Odyseusz jadą do pałacu króla Feaków



28. *Historie Odyseusza* – fragment fig. 26 (fot. A. Wierzba)

Powrót Odyseusza na Itakę (Spotkanie z żebrakiem Irosem i psem Argosem; Penelopa tkająca całun; Euryklea rozpoznaje Odyseusza; Odyseusz z Telemachem zabijają zalotników Penelopy)



29. Paolo Uccello, *Stworzenie Adama*, ok. 1440 – fragment fresku w Chiostro Verde przy Santa Maria Novella we Florencji (wg Borsi, *Paolo Uccello...*)

w muzeum hanowerskim¹²³. Wydaje się jednak, że wawelskie *cassoni* nie tylko nie ustępują poziomem artystycznym malowidłu z Chicago, co widać najlepiej na przykładzie sceny z Syrenami (fig. 27), lecz przewyższają je znakomicie malowanym pejzażem. Przywołuje on na myśl krajobrazy niektórych florenckich malowideł z połowy XV wieku inspirowanych *Tebaidą* – czyli opowieściami o życiu wczesnochrześcijańskich pustelników. Także poza nagiego, siedzącego nad brzegiem morza Odyseusza w scenie z Nazykaą (fig. 26), jak i przedstawienia rozmaitych zwierząt, a w szczególności tych ukazanych w scenie uczty u Kirke (fig. 25c) mają wiele analogii we florenckich malowidłach i sztychach. Jak wykazała to już Callmann, poza Odyseusza jest niemal wiernym powtórzeniem pozy Adama na jednym z fresków

Paola Uccella w Chiostro Verde przy Santa Maria Novella we Florencji (fig. 28), a wyobrażenia zwierząt fantastycznych i rzeczywistych zdają się wzorowane na miedziorytach (o których niżej), przechowywanych obecnie w British Museum (fig. 51) i innych kolekcjach Europy.

Jeśli chodzi o datowanie wymienionych tu malowideł cassonowych wypadnie odnotować, iż występują na nich te same charakterystyczne, długie, rozcięte od środka rękawy, które pojawiły się dopiero około roku 1450¹²⁴, zatem obrazy pochodziłyby z piątej lub szóstej dekady XV wieku. Będą one mogły być właściwie ocenione i porównane z innymi dziełami Apollonia di Giovanni i Marca del Buono dopiero po oczyszczeniu i konserwacji, które zostały już rozpoczęte.

¹²³ Callmann, *Apollonio di Giovanni...*, s. 67. W czasie niedawnej wizyty w Krakowie Callmann potwierdziła wyrażoną tu opinię o wysokich walorach artystycznych wawelskich malowideł, E. Fahy zaś opublikuje niebawem uwagi na temat stylu wawelskich obrazów z hipotezą, iż Paolo Uccello był w znacznej części ich wykonawcą. Podobne wnioski na temat Uccella jako twórcy obrazów cassonowych ogłosił ostatnio S. Tumidei, *Italies. Peintures des musées de la region Centre*, Paris 1996, s. 79–81, szczeg. s. 80. Na zależność przedstawienia

niektórych postaci od fresków Uccella w Chiostro Verde przy Santa Maria Novella (m. in. poza Odyseusza od pozy Adama) zwracał już uwagę Lanckoroński. *Tebaidę* Paola Uccella we florenckiej Akademii, która dostarcza pewnych analogii dla wawelskich *cassoni*, reprodukuje i omawiają Borsi, *o.c.*, s. 334–336, il. na s. 245.

¹²⁴ J. Herald, *Renaissance Dress in Italy 1400–1500*, London 1981; Pisetzky, *o.c.*, s. 211 i n.

Przesłanie malowideł, wykonanych na jakieś florenckie zaślubiny, jest oczywiste. Już od czasów starożytnych Penelopa, oczekująca długie lata na powrót swego małżonka, uznawana była za ideał pięknej i wiernej żony (*castitas* była bodaj najbardziej wychwalaną cnotą kobiecą w XV-wiecznej Florencji), Odyseusz zaś postrzegany był jako symbol mądrości, przebiegłości i wytrwałości. Ustawione w sypialni skrzynie miały codziennie przypominać o tych antycznych ideałach męża i żony.

4. Boczne ściany skrzyń (*fianchi*)

Krótkie boki skrzyń posagowych (*fianchi* lub *testate*), mimo iż nie zawsze widoczne, były także ozdabiane, najczęściej nierozbudowanymi scenami¹²⁵. Zdaje się, że bardzo rzadko były one kontynuacją scen frontowych¹²⁶. Często ich tematyka jest zupełnie odmienna. Na przykład na skrzyni przechowywanej w Museum of Fine Arts w Bostonie na froncie są sceny z *Eneidy*, a na krótszych bokach sceny związane z *Porwaniem Ganimedesa przez Zeusa*, przemienionego w orła, i Hermesem z Io¹²⁷. Z kolei na skrzyni posagowej w londyńskiej National Gallery sceny turniejowe ukazane na froncie zestawione są (na ścianach bocznych) z przedstawieniami jadących wierzchem rycerzy zakutych w zbroje, w asyście giermków¹²⁸. Na Wawelu znajduje się aż sześć takich malowideł ze ścian bocznych, z których cztery stanowiły ewidentnie dwie pary, wykonane jednak w innym czasie i nie dla tej samej pary skrzyń; dwa pozostałe malowidła także zdają się pochodzić z dwóch różnych skrzyń.

¹²⁵ Callmann (*Apollonio di Giovanni...*, s. 45) uważa, że niejednokrotnie krótkie boki (które badaczka nazywa *testate*) malowane były przez mniej utalentowanych artystów.

¹²⁶ Taką możliwość sugerują w przypadku niektórych rozczłonkowanych skrzyń weselnych L. Vertova, *Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael* (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42: 1979, s. 111), a także B. B. Anderson, *A Cassone Puzzle Reconstructed* (*Museum Studies*, 5: 1970, s. 23–30).

¹²⁷ Zob. Callmann, *Apollonio di Giovanni...*, kat. nr 36, il. 178–180.

¹²⁸ *Ibidem*, kat. nr 23, il. 125–127. Zob. też inne *fianchi* i *cassoni* omówione i reprodukowane w: Schubring, *Cassoni Panels...*, t. 2, s. 196–202.

¹²⁹ Lanckoroński (*Einiges über italienische bemalte Truhen...*, s. 12) jedynie je wzmiankuje, Schubring (*Cassoni...*, nr 176–177) reprodukuje tylko scenę z Markiem Kurcjuszem; obydwa malowidła przypisano Mistrzowi Parysa. Horacjusza Koklesa wzmiankuje Callmann, *Subjects from Boccaccio...*, s. 31, przyp. 29.

a. Horacjusz Kokles i Marek Kurcjusz

Pierwsza para wawelskich obrazów pochodzących z ścian bocznych przedstawia Horacjusza Koklesa broniącego mostu prowadzącego do Rzymu przed wojskami etruskiego wodza Porsenny oraz Marka Kurcjusza skaczącego w odchłań na Forum Romanum (fig. 31 i 33)¹²⁹. Obydwie sceny oparte są na *Ab urbe condita* Liwiusza. W drugiej księdze swego dzieła (II, 10) rzymski dziejopis opowiada o obleganym Rzymie i bohaterskim Horacjuszu, który z garstką przyjaciół bronił mostu na Tybrze do momentu jego zniszczenia. Dopiero wówczas zaprzestał walki i przedostał się przez rzekę do swoich¹³⁰. Ta historia ocalenia Rzymu zdobi niekiedy fronty skrzyń weselnych i wówczas jest bardziej rozbudowana, ukazując także odwrót Horacjusza¹³¹. Na wawelskim malowidle, będącym *pars pro toto* całej sceny, widzimy tylko dwóch osobników niszczących most i głównego bohatera, który na koniu, z podniesionym mieczem, walczy z kilkoma wrogami. W lewym górnym rogu ukazane jest miasto otoczone murami obronnymi. Widać wśród nich dwie oplecione reliefami kolumny (zapewne Trajana i Marka Aureliusza), dwie piramidy (najprawdopodobniej piramida Cestiusza uważana wówczas za grób Remusa i nie istniejący obecnie tzw. grób Romulusa (*meta Romuli*), z których druga jest niezwykle wysmukła, oraz budowlę kopułową mającą zapewne wyobrażać Panteon. Z wyjątkiem tego ostatniego monumentu, przypominającego katedrę florencką poprzez charakterystyczny tambur z okrągłymi otworami, pozostałe znane są z wielu XV-wiecznych sztychów i map Wiecznego Miasta¹³². Odnośnie do wyobrażenia Santa Maria del Fiore wypadnie zauważyć, że kopuła nie ma

¹³⁰ Zob. Tytus Liwiusz, *Dzieje Rzymu od założenia miasta*, ks. I–V, przeł. A. Kościółek, Wrocław 1968, s. 86–87. Innym źródłem literackim mogło być powszechnie znane wówczas *Factorum et dictorum memorabilium*, zob. Valerio Massimo, *Detti e fatti memorabili*, ed. a cura di R. Faranda, Milano 1988, s. 158–161.

¹³¹ Zob. E. Callmann, *Beyond Nobility: Art for the Private Citizen in the Early Renaissance*, Allentown 1980, kat. nr 3; P. Schubring, *New Cassone Panels – II* (*Apollo*, 6: 1927, s. 107).

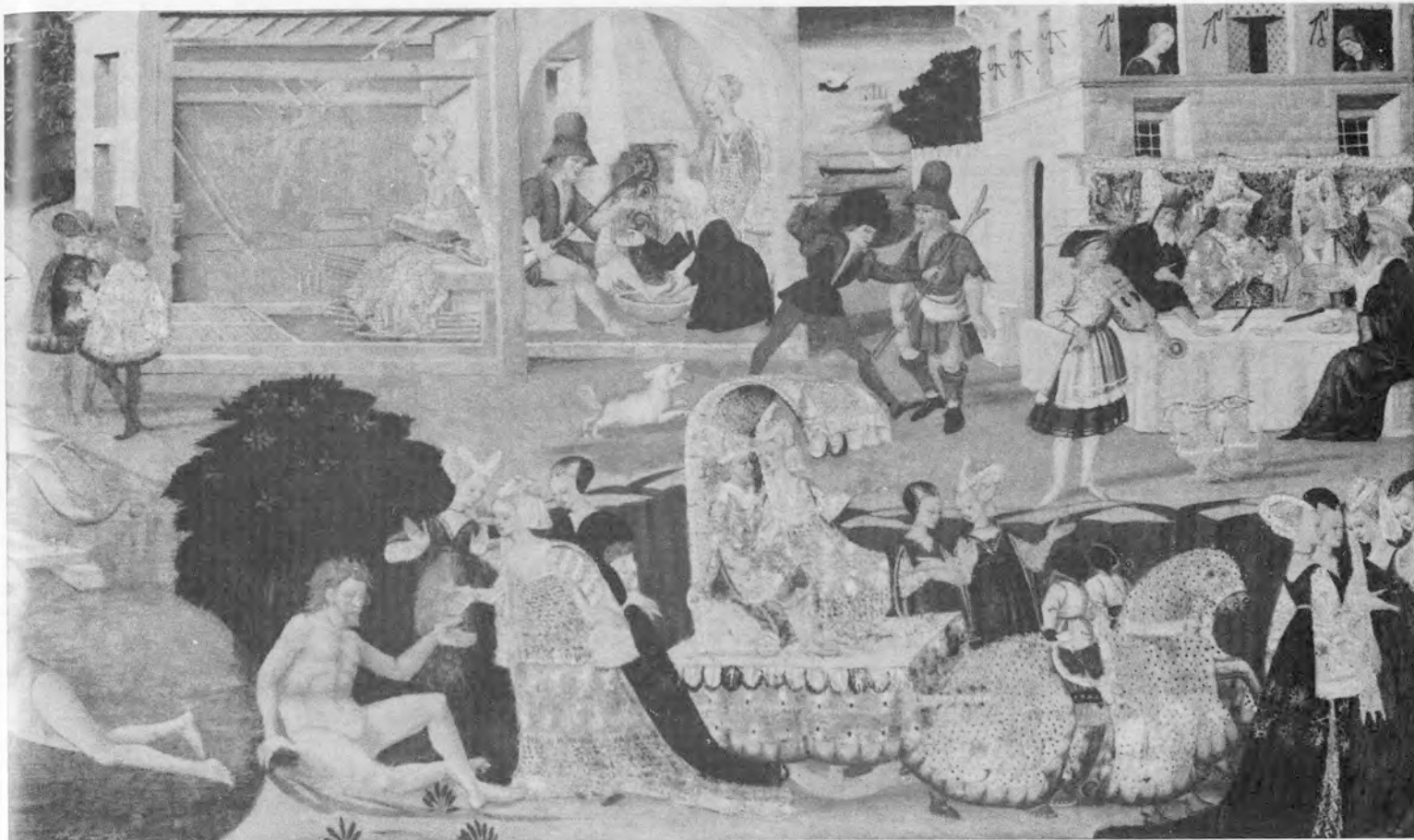
¹³² Zob. S. Maddalo, *Roma nelle immagini miniate del primo Quattrocento: realtà, simbolo e rappresentazione fantastica* [w:] *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Roma 1988, s. 53–62, która omawia sztychy, jak i malowane mapy, włącznie z najbardziej znaną, wykonaną w technice fresku ok. 1414 r. w przedsionku kaplicy w Palazzo Pubblico w Sienie. Na temat obydwu piramid zob. M. R. Scherer, *Marvels of Ancient Rome*, New York, London 1955, s. 122–124, tabl. VI.



30. Apollonio di Giovanni, *Historie Odysseusza*, ok. 1450, malowidło z ściany frontowej skrzyni.



31. Mistrz z 1441 (?), *Horacjusz Kokles broniący mostu*, ok. poł. XV w.,
malowidło z ściany bocznej skrzyni.
Tempera na desce, 48,4 × 51 cm, nr inw. 7924. Zamek Królewski na Wawelu
(fot. A. Wierzbą)



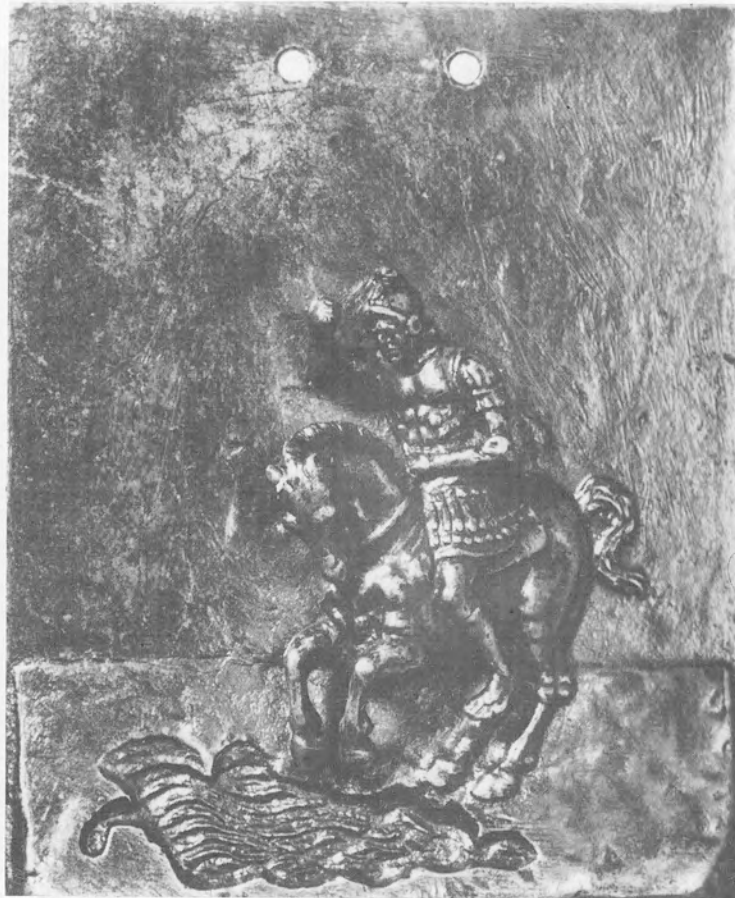
Chicago, Art Institute (wg Lloyd, *Italian Paintings...*)



32. Anonimowy malarz toskański, *Horacjusz Kokles broniący mostu*, ok. 1480.
Frankfurt nad Menem, Städelsches Kunstinstitut
(wg Malke, *Florentinische Cassonemaler...*; fot. J. Langda)



33. Mistrz z 1441 (?), *Skok Marka Kurcjusza*, ok. 1450, malowidło z ściany bocznej skrzyni.
Tempera na desce, 48 × 50,5 cm, nr inw. 7923. Zamek Królewski na Wawelu
(fot. A. Wierzba)



34. Andrea Riccio, *Skok Marka Kurcjusza*, brązowa plakietka, ok. 1500. Waszyngton, Galeria Narodowa
(wg Pope-Hennessy, *Renaissance Bronzes...*; fot. J. Langda)

jeszcze latarni, którą wykonywano w latach pięćdziesiątych XV wieku, a definitywnie ukończono kilkanaście lat później.

Drugie malowidło wawelskie oparte jest na legendzie, którą Liwiusz przytoczył w siódmej księdze swego dzieła (VII, 6). Otóż z nieznanых powodów na Forum powstała głęboka czelusć. Wówczas Marek Kurcjusz, „młodzieniec wyróżniający się w wojnie, miał zganić namyślających się pytając, czy Rzym ma większe dobro nad miecz i męstwo. Nastąpiła cisza, a on spojrział na świątynie bogów nieśmiertelnych, które wznoszą się na Forum, spojrział na Kapitol, podniósł ręce do nieba, to znów wyciągnął je ku czelusci rozdartej ziemi do bogów podziemnych i poświęcił siebie na ofiarę: wsiadł na konia możliwie pięknie przybranego i w zbroi rzucił się do przepaści”¹³³. Dzięki tej ofierze Rzym ma trwać wiecznie.

Jakby zapominając gdzie Marek Kurcjusz złożył siebie w ofierze, nadto zapewne nie znając Rzymu i jego okolic z autopsji malarz umieścił wydarzenie w górskim krajobrazie. Zarówno schematyczny sposób malowania gór, jak i jeźdźca z ogromnym mieczem, na wspiętym na tylnych nogach, jakby zastygłym w ruchu koniu pozwalają przypuszczać, że omawiane tu obrazy wyszły spod pędzla tego samego artysty, który wykonał malowidło na bocznej ścianie skrzyni przechowywanej we florenckim Museo Bardini¹³⁴. Wymienione tu cechy odnaleźć można we freskach anonimowego malarza w kościele San Francesco della Signa w okolicach Florencji, nazywanego od daty ich wykonania Mi-

strzem z 1441, ale także w słabo dotąd przebadanych dziełach atrybuowanych niekiedy synowi znanego malarza skrzyń wyprawnych – Scheggi¹³⁵. Wspomniany już element datujący – kopia katedry florenckiej i cechy stylistyczne malowideł wskazują, że powstały one zapewne w połowie XV wieku. Omówione tu przedstawienia *Marka Kurcjusza* i *Horacjusza Koklesa broniącego mostu* należą do najbardziej rozpowszechnionych tematów w sztuce włoskiej XV wieku, ukazywano je nie tylko w malarstwie cassonowym, ale także w sztychach i na rozmaitych wyrobach rzemiosła artystycznego¹³⁶ (fig. 32 i 34).

b. Narcyz oraz Pyram i Tysbe

Z tego samego mniej więcej czasu zdaje się pochodzić następna para malowideł przedstawiająca *Narcyzę* (fig. 35) oraz *Pyramę i Tysbę* (fig. 36). Ich tematyka mogła być zaczerpnięta z *Metamorfoz* Owidiusza, dzieła dostępnego w XV wieku w kilku przekładach włoskich oraz w różnych wersjach alegoryzowanych i moralizowanych¹³⁷. Losy tych postaci należały do najpopularniejszych wątków mitologicznych przywoływanych w literaturze, a także i w sztuce średniowiecza oraz późniejszych epok¹³⁸. Wawelskie wyobrażenie nieśczęśliwych kochanków – antycznych odpowiedników Romea i Julii, z których najpierw Pyram, myśląc, że jego ukochana rozszarpana została przez

¹³³ Tytus Liwiusz, *Dzieje Rzymu...*, ks. VI–X, Wrocław 1971, s. 58–59. Zob. też: Publius Papinius Stacjusz, *Sylwy*, przeł. M. Brożek, Wrocław 1996, s. 6 (I, 1, 66–83); Św. Augustyn, *O Państwie bożym*, t. 1, przeł. W. Kornatowski, Warszawa 1977, s. 289 (V, 18,2). Historię tę opowiedział także Petrarca (*De viris illustribus*) – F. Petrarca, *Prose*, a cura di G. Martellotti [i in.], Milano–Napoli 1980, s. 234–235. Zob. też: Valerio Massimo, *o.c.*, s. 370–371 (V,6); *The Tales of the Monks from the Gesta romanorum*, trans Ch. Swan, New York 1928, s. 61.

¹³⁴ Scalia, De Benedictis, *Il Museo Bardini a Firenze...*, kat. nr 12, il. 29.

¹³⁵ Kilka fresków o tematyce religijnej tego malarza reprodukuje i omawia A. Baldinotti w: *Il Maestro di Signa. Un tabernacolo restaurato a Signa*, a cura di M.M. Simari, Firenze 1995, s. 27–29. O malowidłach syna Scheggi zob. L. Bellosi, *Giovanni di Ser Giovanni, „Lo Scheggia”* [w:] *Collezione Combò*, Barcelona 1990, s. 158–170.

¹³⁶ Zob.: R. Lightbown, *Sandro Botticelli*, London 1978, s. 102, il. 55 (obydwie sceny zdobią budowle w tle słynnej *spallieri ze Śmiercią Lukrecji*); Barriault, *Spalliera Paintings...*, il. 1.1; P. M. de Winter, *A Little-known Creation of Renaissance Decorative Arts: The White Lead Pastiglia Box* (Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, 14; 1984, s. 12, 16, il. 16–18). O reprodukowanej tu plaketce Riccia (il. 34) pisze Pope-Hennessy, *Renaissance Bronzes from the Samuel Kress*

Collection, London 1965, s. 64, il. 116, kat. nr 213; o frankfurckim malowidle (il. 32) L. S. Malke, *Florentinischer Cassonemaler nach 1475: Horatius Cocles, Mucius Scaevola*, Frankfurt a. Main 1982, *passim*.

¹³⁷ Poza *Metamorfozami* Owidiusza (III, 339–510) i średniowiecznymi wersjami tego dzieła, literackim źródłem przedstawienia mógł być jeden z rozdziałów XIII-wiecznego utworu – *Novellino e Conti del Duecento*, a cura di S. Lo Nigro, Torino 1983, s. 132–133. Obydwa malowidła omówione z reprodukcją sceny z Pyramem i Tysbą – Lanckoroński, *Einige über italienische bemalte Truhen...*, s. 12–13. Zob. też Schubring, *Cassoni...*, nr 172–173. Ten sam obraz reprodukuje U. Orłowsky, R. Orłowsky, *Narziss und Narzissmus in Spiegel von Literatur, Bildende Kunst und Psychoanalyse*, München 1992, il. na s. 129 (tam obszerna antologia utworów literackich z różnych epok poświęconych Narcyzowi); zob. C. Nordhoff, *Narziss an der Quelle*, Münster 1992, *passim*; Miziołek, *The Lanckoroński Collection...*, s. 35.

¹³⁸ J. Weitzmann-Fiedler, *Romanische gravierte Bronzenschalen*, Berlin 1981, s. 30–37, tabl. 11 i n.; J. V. Fleming, *The Roman de la Rose. A Study in Allegory and Iconography*, Princeton 1969, s. 95 i n., il. 23–26; Nordhoff, *o.c.*, *passim*. Jedno z najwcześniejszych przedstawień Narcyzę w sztuce włoskiego Renesansu, będące fragmentem jakiegoś malowidła cassonowego, znajduje się w Casa Buonarroti we Florencji, zob. Schiaparelli, *o.c.*, tabl. 153b.



35. Mistrz z San Miniato (?), *Narcyz*, ok. poł. XV w., malowidło z ściany bocznej skrzyni.
Tempera na desce, 48,7 × 51,2 cm, nr inw. 7926. Zamek Królewski na Wawelu
(fot. A. Wierzba)



36. Mistrz z San Miniato (?), *Pyram i Tysbe*, ok. poł. XV w., malowidło z ściany bocznej skrzyni.
Tempera na desce, 48,5 × 50,5 cm, nr inw. 7919. Zamek Królewski na Wawelu
(fot. A. Wierzba)

lwa, przebił się mieczem, a następnie z rozpaczyny uczyniła to samo Tysbe – w kompozycji przypomina niektóre przedstawienia z epoki romańskiej, a szczególnie te na czternastowiecznej francuskiej skrzyńce z kości słoniowej, przechowywanej w skarbcu katedry na Wawelu (fig. 10)¹³⁹. Charakterystyczny sposób malowania gestów i twarzy Pyrama i Tysbe, a zwłaszcza wpatrującego się we własne odbicie Narcyza, bliski jest wielu obrazom kolejnego toskańskiego anonima znanego jako Mistrz z San Miniato (od nazwy miasteczka leżącego pomiędzy Florencją a Pizą)¹⁴⁰. Nieśmiały uśmiech, szerokie usta Narcyza i gest jego prawej ręki niemal nie pozostawiają wątpliwości co do autorstwa tego działającego w połowie XV wieku malarza.

c. Jeźdźcy z giermkami

Dwa kolejne obrazy z ścian bocznych skrzyń posagowych, przedstawiające zakutych w zbroje jeźdźców, choć przez Schubringa uznane za dzieła tego samego malarza, nazywanego Mistrzem Parysa, są odmienne w stylu i niewątpliwie wyszły spod pędzla dwóch różnych malarzy; być może nie zostały wykonane w tym samym czasie¹⁴¹. Wcześniejsze wydaje się malowidło z jeźdźcem, którego koń ubrany jest we wzorzysty czaprak (fig. 37). Drugie malowidło zdradza wpływ sztuki młodego Verrocchio i być może jest dziełem Biagio d'Antonio lub też tzw. Mistrza Argonautów, o których niżej (fig. 38). Widoczne jest to nie tylko w przedstawieniu postaci jeźdźca, a zwłaszcza jego twarzy i hełmu, ale także w innym, nowatorskim sposobie malowania pejzażu¹⁴². W interesujący sposób została oddana głębia przestrzeni poprzez zastoso-

wanie elementów perspektywy powietrznej i zmieniającej się skali kolejnych partii skał, szczytów oraz wijącej się wśród nich drogi. Także pojedyncze drzewa z charakterystycznymi, delikatnymi listkami są zapewne wynikiem fascynacji malarza pejzażami niderlandzkich mistrzów. Miał tej fascynacji ulegać, jak przekonująco pisze w kilku ostatnich publikacjach Luciano Bellosi, już we wczesnym okresie twórczości Verrocchio¹⁴³. Wpływ tego mistrza widoczny jest też w surowym obliczu jeźdźca w hełmie ze skrzydełkami. Dobrej analogii dostarcza tu m.in. przedstawienie jednego z żołnierzy w scenie *Ścięcia św. Jana Chrzciciela* na srebrnym antependium z lat siedemdziesiątych XV wieku w baptysterium we Florencji, obecnie w Museo dell'Opera del Duomo¹⁴⁴ (fig. 39). Omawiane malowidło mogło powstać około roku 1470.

5. Malowidło z frontu skrzyni ze sceną Bitwy Cezara z Galami

Z około roku 1475 pochodzi obraz z frontu skrzyni należący, mimo poważnych uszkodzeń w wielu miejscach, do najbardziej interesujących przykładów malowideł ze scenami batalistycznymi, niezwykle rozpowszechnionymi w sztuce drugiej połowy XV wieku¹⁴⁵ (fig. 40–42). Schubring uznał je za dzieło samego Paola Uccella i zadatował na lata około roku 1460¹⁴⁶.

Przeciwko tej atrybucji i datowaniu, pomimo oczywistych inspiracji sztuką tego znanego artysty, przemawia w świetle najnowszych badań nad sztuką florencką drugiej połowy XV wieku już wstępna analiza dzieła. Charakteryzuje się ono znakomitą kompozycją całej batalii i poszczególnych jej fragmentów oraz niezwykle finezyjnie, jak na malarstwo

¹³⁹ Zob. Kruszyński, *o.c.*, ryc. 22; Koechlin, *o.c.*, nr 1285, oraz w niniejszym tomie artykuł A. Łaguny.

¹⁴⁰ Zob. obficie ilustrowaną monografię tego artysty – *Il „Maestro di San Miniato”, Lo stato degli studi, i problemi, le risposte della filologia*, a cura di G. Dagli Regoli, Pisa 1988, *passim*.

¹⁴¹ Schubring, *Cassoni...*, nr 181–182. Należy tu odnotować, że w warsztatach wytwarzających malowidła cassonowe dość częstą praktyką były dzieła zespołowe.

¹⁴² Por. Miziołek, *The Lanckoroński Collection...*, przyp. 81. Na temat tego artysty, niegdyś nazywanego Utile da Faenza, zob. R. Longhi, *Restituzione dell'Utile* [w:] Idem, *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910–1926*, a cura di F. Frango, Milano 1995, s. 249–296. Interesująca, świetnie zachowana *spalliera* Biagia znajduje się w Galerii Narodowej w Waszyngtonie.

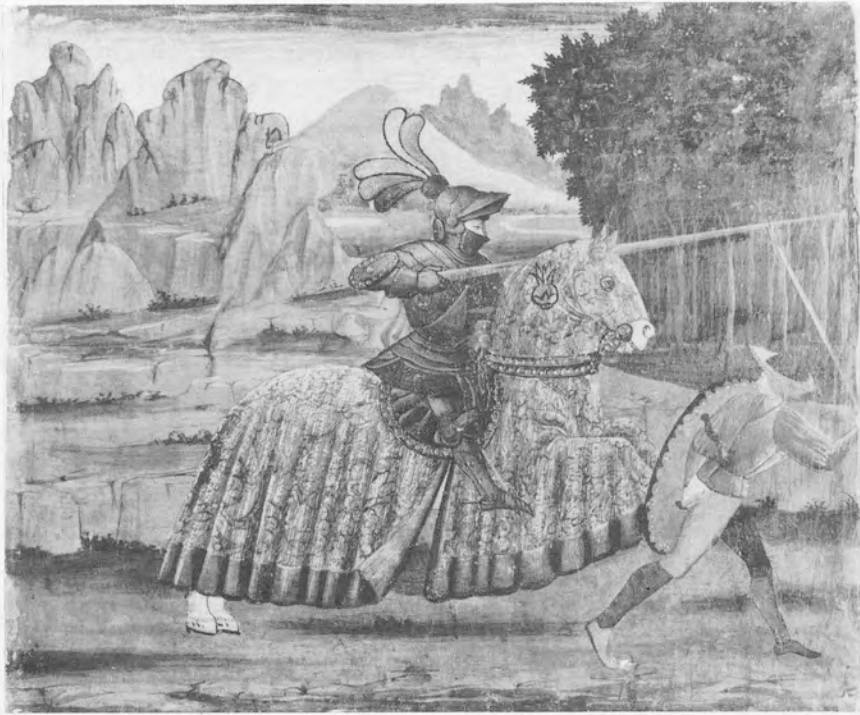
¹⁴³ L. Bellosi, *Un omaggio di Raffaello al Verrocchio* [w:] *Studi su Raffaello*, a cura di M. Sambucco Hamoud [i in.], Urbino 1987, s. 401–417, szczeg. 410 i n.

¹⁴⁴ G. Passavant, *Verrocchio: Sculptures, Paintings and*

Drawings – Complete Edition, London 1969, kat. nr 13, tabl. 53–54.

¹⁴⁵ Skrzynie z malowidłami przedstawiającymi sceny batalistyczne, z których pewna część jest do tej pory nie rozpoznana, miały się pojawić po połowie XV w. w wyniku zmiany zwyczaju zamawiania. Pierwotnie mieli dokonywać zamówień ojcowie panien młodych, w 2. połowie stulecia sami mężowie, którzy zamiast tematyki miłosnej mieliby preferować bardziej „męskie” sceny – zob.: Lydecker, *The Domestic Setting...*, s. 155 i n.; Ch. Huelsen, *On Some Florentine „cassoni” Illustrating Ancient Roman Legends*, Roma 1912; E. Callmann, *Roman Virtue and Renaissance Marriage* (The Register of the Spencer Museum of Art, 6: 8/9, 1991/1992; art. opublikowany w 1996 r., s. 21–36) – dziękuję Wojciechowi Marcinkowskiemu za udostępnienie mi tego artykułu.

¹⁴⁶ Schubring, *Cassoni...*, nr 100; van Marle, *The Development...*, t. X, 1928, s. 548; G. L. Mc Cann, *A Florentine Cassone of the Fifteenth Century* (Bulletin of the Cincinnati Art Museum, 1: 1932, s. 85–97); *Dar Rodziny Lanckorońskich...*, il. 5.



37. Anonimowy malarz florencki, *Rycerz na koniu*, ok. 1460/1470, malowidło z ściany bocznej skrzyni. Tempera na desce, 45,5 × 53 cm, nr inw. 7925. Zamek Królewski na Wawelu (fot. A. Wierzba)



38. Mistrz Argonautów lub Biagio d'Antonio Tucci, *Rycerz na koniu*, ok. 1470, malowidło z ściany bocznej skrzyni. Tempera na desce, 43,3 × 51 cm, nr inw. 7918. Zamek Królewski na Wawelu (fot. A. Wierzba)



39. Andrea del Verrocchio, antependium z baptysterium we Florencji, 1477 – fragment. Obecnie w Museo dell'Opera del Duomo (wg Passavant, *Verrocchio...*; fot. J. Langda)

cassonowe namalowanym krajobrazem, na którego tle ta bitwa się rozgrywa. Wysokie, widniejące na obydwu krańcach skaliste góry, kilka niewysokich, rzadko porośniętych drzewami i krzewami wzgórz w środkowej partii oraz ukazane blisko pierwszego planu pojedyncze drzewa zupełnie podobne do tych na *fianco* z jeźdźcem à la Verrocchio, tworzą efekt

prawdziwej głębi przestrzeni. Efekt ten wzmacniają jeszcze ujęci w wystudiuowanych pozach i skrótach zarówno piesi wojownicy, jak i jeźdźcy oraz wierzchowce. Uderza kompozycja pierwszego planu: na lewym krańcu malowidła widzimy najpierw trzech jeźdźców na koniach różnej maści, ukazanych każdy pod innym kątem, nieco przed nimi, na czarnym koniu, ujętym w trzech czwartych, pędzi kolejny jeździec poprzedzany przez białego, ujętego z boku, psa. Ogarniając okiem kolejne partie malowidła z pierwszego planu dostrzegamy po kolei: dwa rumaki w skrótce obok siebie, z których jeden ujęty jest od tyłu, drugi z przodu, następnie trzech potężnych, niemal nagich wojowników – jednego martwego z nogami wyciągniętymi ku patrzącemu, drugiego, zapewne rannego, siedzącego na ziemi, trzeciego z tarczą, stawiającego czoło stojącemu naprzeciw niego łucznikowi, i wreszcie rannego, ujętego w trzech czwartych, leżącego konia, a obok niego mocno pochylonego do przodu wojownika z szablą przy boku. Ukazany w środkowej partii malowidła siedzący na ziemi, niemal nagi wojownik prawie dokładnie powtarza układ postaci Adama w Chiostrro Verde przy Santa Maria Novella we Florencji, na co zwracał uwagę już Karol Lanckoroński (fig. 29); także konie wykazują pewną zależność od przedstawień tych zwierząt na malowidłach Paola Uccella¹⁴⁷. Wypadnie tu jeszcze zauważyć, że w stłoczonej masie walczących, ponad siedzącym na ziemi rannym wojownikiem, widnieją dwa, nie bardzo odpowiednie do klimatu Galii obładowane jukami wielbłądy.

Luciano Bellosi, który poznał dzieło z autopsji, jest zdania, iż tak niezwykle przemyślane malowidło, z mnogością śmiałych ujęć, o większym niż u Uccella weryzmie i pięknie malowanym pejzażem mogło wyjść spod pędzla młodego Verrocchia lub powstać pod jego bezpośrednim wpływem. Być może zatem zasadna byłaby hipoteza, iż ten obraz i *Rycerz na koniu* (fig. 38) zdobyły tę samą skrzynię. Można też wreszcie przyjąć, że front, jako najważniejszy w dekoracji skrzyni posagowej, został wykonany przez lepszego malarza (Verrocchio?), a interesujące, lecz słabsze malowidło na ścianie bocznej przez Biagia d'Antonio lub Mistrza Argonautów, którzy – jak wiadomo – ulegali wpływom Verrocchia¹⁴⁸. Można porównać wawelskie malowidła z frontu skrzyni i ściany bocznej z dwoma *spallierami* z *Historią*

¹⁴⁷ Lanckoroński, *Einiges über italienische bemalte Truhen...*, s. 15–16. O Galach jako ludziach dzikich, grubiańskich, ogromnego wzrostu i używających oręża wielkich rozmiarów pisze Lucjusz Anneusz Florus, *Zarys dziejów rzymskich*, przeł. I. Lewandowski, Wrocław 1973, s. 15 (rozdz. 7).

¹⁴⁸ Na temat Biagia zob. też E. Fahy, *Some Followers of Ghirlandaio*, New York–London 1976, s. 204–211 (badacz ten

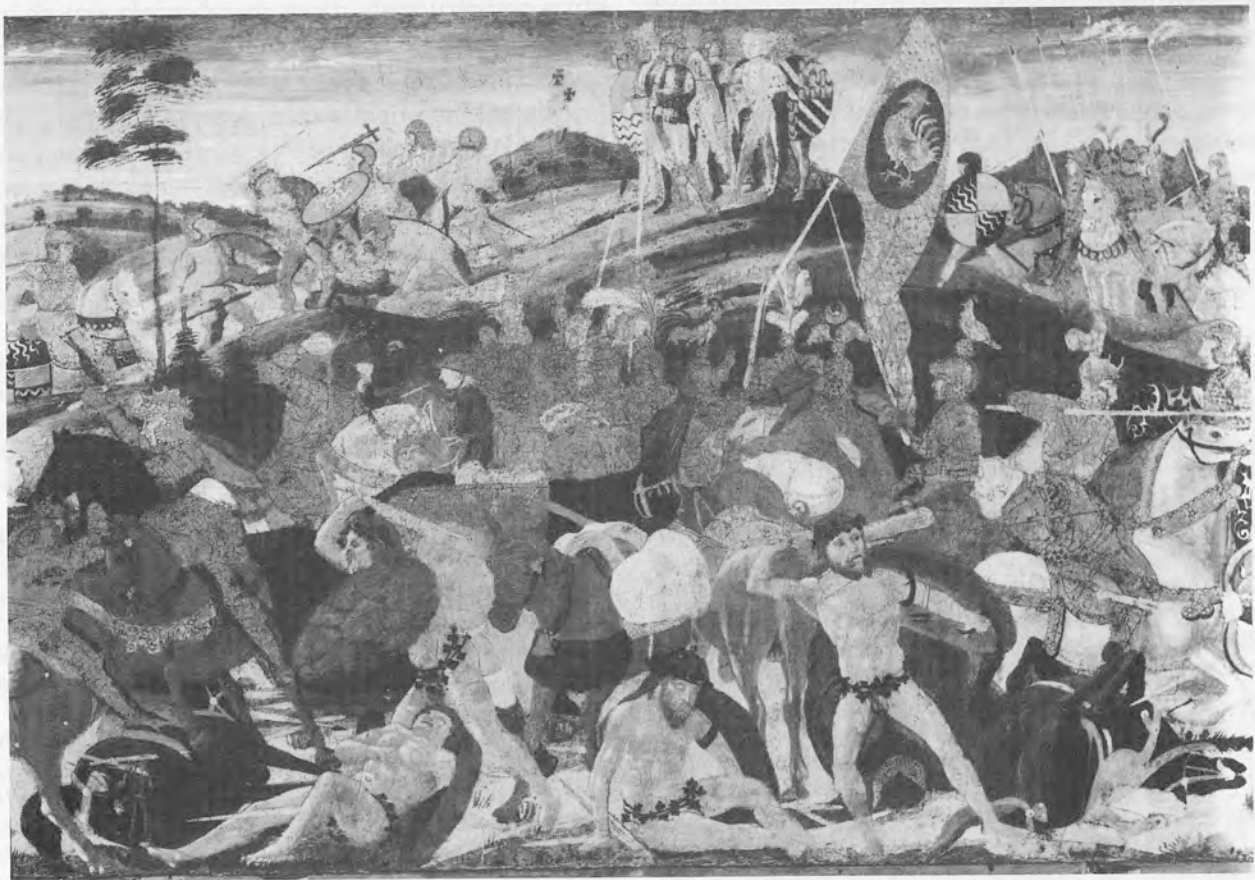
twierdzi, że nasze malowidło jest właśnie dziełem tego malarza – informacja ustna). *La pittura in Italia. Il Quattrocento...*, s. 583–584 (z literaturą przedmiotu). Na temat twórczości malarskiej młodego Verrocchia, która ma się datować od połowy lat sześćdziesiątych XV w., zob. m.in. J. Shearman, *A Suggestion for the Early Style of Verrocchio* (Burlington Magazine, 109: 1967, s. 121–127).



40. Nasiładowca Andrea del Verrocchio, *Bitwa Cezara z Galami* (?), ok. 1470–1480, malowidło z ściany frontowej skrzyni. Tempera na desce, 45 × 154 cm, nr inw. 7930. Zamek Królewski na Wawelu (fot. A. Wierzbą)



41. *Bitwa Cezara z Galami* – fragment fig. 40
(fot. A. Wierzba)



42. *Bitwa Cezara z Galami* – fragment fig. 40
(fot. A. Wierzba)

Argonautów przypisywanymi Mistrzowi Argonautów i Biagio d'Antonio, przechowywanymi w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, a datowanymi na koniec szóstej dekady wieku XV¹⁴⁹. Podobieństwa dotyczą zarówno sposobu uchwycenia typów ludzkich, jak i śmiałych skrótów w ujęciu koni. Nasze malowidło – odznaczające się piękniejszym pejzażem, wypracowanymi przedstawieniami drzew, liczbą wystudiuowanych scen i zdecydowanie wyższym poziomem – powstało zapewne nieco później od nich.

Na pytanie, która z batalii armii rzymskiej pod łatwo rozpoznawalnymi sztandarami z inicjałami SPQR została przedstawiona na wawelskim malowidle, próbowano już odpowiedzieć. Lanckoroński postawił hipotezę, że jest to któraś z licznych bitew, jakie w latach sześćdziesiątych I w. przed Chr. przyszło stoczyć Juliuszowi Cezarowi z Galami¹⁵⁰. Właśnie Cezar mógłby być, według naszej opinii, wodzem obserwującym wraz z grupą dowódców bitwę ze wzgórza widocznego w głębi, w środkowej partii obrazu. Na Galów może wskazywać m.in. sztandar z wizerunkiem koguta (włoskie *gallo*) łopocący na złamanym już drzewcu, na prawo od „wzgórza dowodzenia”. Koguty wieńczą nadto hełmy wielu uczestników bitwy. Schubring, który przyjął hipotezę Lanckorońskiego, zasugerował, że może to być pierwsza wielka bitwa wojny galijskiej pod Bibracte (nieopodal dzisiejszego Autun), nie wykluczając jednocześnie innych bitew opisywanych m.in. przez Liwiusza¹⁵¹. Hipoteza odnośnie do bitwy pod Bibracte jest o tyle zasadna, iż – jak wiemy z *De bello gallico* – Cezar odesłał na początku bitwy nie tylko swego konia, ale i wierzchowce wszystkich swoich dowódców: „aby przy jednakowym dla wszystkich zagrożeniu odebrać nadzieję na ocalenie w ucieczce”¹⁵². Wiadomo także z tego

samego źródła, że ze szczytu jakiegoś wzgórza dowodził swoimi legionami. Szczegółowa analiza ewentualnych źródeł literackich i słabo dotąd opracowanych malowideł ze scenami batalistycznymi pozwolą w przyszłości na wszechstronniejsze omówienie. Już na obecnym etapie badań zdaje się nie ulegać wątpliwości, że w przedstawieniach nagich Galów twórca malowidła musiał się wzorować na antycznych sarkofagach ukazujących walki Rzymian z Galami lub innymi „barbarzyńcami”.

6. Mistrz Argonautów (?), *Historie Psyche*

W książce o tematach antycznych w sztuce europejskiej Guy de Tervarent jako pierwszy opublikował niewielkie malowidło z kolekcji Karola Lanckorońskiego¹⁵³ (fig. 43). Tym obrazem, inspirowanym *Metamorfozami* Apulejusza i dziełem Boccaccia *Genealogie deorum gentilium*, zajęła się następnie (w artykule o przedstawieniach *Historii Psyche* w sztuce Italii) Luisa Vertova¹⁵⁴. Malowidło ukazuje cztery sceny ilustrujące wyprawę Psyche do Hadesu po szkatułkę ze snem, opowiedziane w VI księdze utworu północnoafrykańskiego pisarza. Widzimy więc najpierw ukochaną Amora, ciężko doświadczaną przez zazdrosną o jej urodę Wenus na mówiącej wieży, która poinstruowała dziewczynę, w jaki sposób może dotrzeć przed oblicze Prozerpiny i wziąć od niej szkatułkę. Kolejne sceny przedstawiają pertraktację Psyche z Charonem przed przeprawą przez Styks, Psyche dającą jeden placek Cerberowi i drugi zachowującą na powtórne przekupienie go w drodze powrotnej oraz Psyche przyjmującą szkatułkę od siedzącej na skale żony Hadesa, której z głowy

¹⁴⁹ Zeri, Gardner, *Italian Paintings...*, s. 142–146; Barriault, *Spalliera Paintings...*, s. 69, il. 23.1, 23.2. Obydwie *spalliere* miały być zaprojektowane przez Biagia, ale namalowane przy współpracy Mistrza Argonautów.

¹⁵⁰ Lanckoroński, *Einiges über italienische bemalte Truhen...*, s. 15–16. O licznych bataliach Cezara m.in.: *I fatti di Cesare* [w:] *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, a cura di C. Segre, Torino 1980, s. 89–110; Petrarca, *De viris illustribus* [w:] *Prose...*, s. 251–267. O Cezarze pisze A. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medioevo*, Torino 1923, s. 193–241. Pewna wątpliwość co do umiejscowienia bitwy w Galii wypływa z faktu, że w środkowej, najbardziej uszkodzonej partii widoczne są objuczone wielbłądy.

¹⁵¹ Schubring, *Cassoni...*, s. 241–242. Sztandary z kogutami występują także w scenie *Bitwy Rzymian z Galami pod Allii* (zob. Liwiusz, V, 38) na malowidle przechowywanym w turyńskiej Galleria Sabauda – Huelsen, *o.c.*, s. 11, tabl. II, 1. Szczególnie interesującej analogii dla wawelskiego obrazu dostarcza mało znane malowidło cassonowe w The John and Mable Ringling Museum of Art w Sarasocie (Floryda); zob. reprodukcję jego fragmentu z bliżej nie rozpoznaną bitwą

Rzymian z Galami; odnajdujemy na nim charakterystyczne postacie nagich Galów z opaskami na biodrach – Callmann, *Roman Virtue...*, il. 16.

¹⁵² Gajusz Juliusz Cezar, *Wojna galijska*, przeł. E. Koniak, Wrocław 1978, s. 26–27 (I, 25).

¹⁵³ De Tervarent, *Les enigmes...*, s. 35–38 i il. 19.

¹⁵⁴ Vertova, *Cupid and Psyche...*, s. 104–121. Omawiane malowidło wzmiankują także Ch. Noireau, *La lampe de Psyché*, Paris 1991, s. 90; Reid, *o.c.*, s. 940; Callmann, *Subjects from Boccaccio...*, s. 58, nr 92; reprodukuje je Miziołek, *The Lanckoroński Collection...*, il. 28. Polskie przekłady: Apulejusz, *Amor i Psyche*, przeł. E. Jędrkiewicz, Warszawa 1962; Apulejusz, *Metamorfozy albo złoty osioł*, przeł. E. Jędrkiewicz, Warszawa 1976. Dzieło Apulejusza dobrze znane było już w późnym średniowieczu. Z około r. 1390 pochodzi iluminowany w Bolonii jego manuskrypt, przechowywany obecnie w Bibliotece Watykańskiej, zob. *Vedere i classici...* nr 51, s. 267–68. Źródłami literackimi mogły być utwory Fulgencjusza i Boccaccia – *Fulgentius the Mythographer...*, s. 88–90 (rozd. III, 6); Boccaccio, *Genealogie...*, s. 255–261, szczeg. s. 258–259 (rozd. V, 22).

wyrastają dwa małe rogi¹⁵⁵. Zarówno styl malowidła, ubiór Psyche i charakterystyczne nakrycie głowy pozwalają przypuszczać, że jest ono dziełem tego samego malarza, który wykonał dwa zachowane malowidła z ścian frontowych pochodzące bez wątpienia z jednej pary skrzyń przechowywanych w Bode Museum w Berlinie¹⁵⁶ (fig. 45–46). Jeśli przyjąć hipotezę Vertovej, malowidło wawelskie byłoby obrazem ze ściany bocznej skrzyni, kontynuującym narrację przedstawienia ściany frontowej, znajdującej się w Berlinie. Przypuszczenie włoskiej autorki jest prawdopodobne, ale na obecnym etapie badań trudne do zaakceptowania wobec braku choćby jednego kompletnie zachowanego *cassone* z narracją rozwijającą się od ściany frontowej na boki. Szczegółowe oględziny malowidła sugerują jednak, że stanowiło ono odrębną całość – wskazują na to wyraźnie podniesione jego partie krańcowe. Wypadnie w tym miejscu podkreślić, że berlińskie malowidła stały się archetypem kilku późniejszych ilustracji *Historii Psyche* na skrzyniach posagowych przechowywanych obecnie w Cambridge, Bostonie i w kolekcji Abegg w Riggisbergu¹⁵⁷. Na żadnym z nich nie ma wszakże scen ukazanych na omawianym tu malowidle; jest ono zatem swoistym unikatem.

Schubring, który w swoim korpusie malowideł *cassonowych* wzmiankuje nasze malowidło jako sienneńskie, nie reprodukuje go jednak, zadatował je na lata około roku 1460¹⁵⁸. Vertova – wiążąc je z obiektami berlińskimi, które Wilhelm von Bode uznał za sprawą występujących na nich herbów Medyceuszy za pochodzące ze skrzyń wykonanych na ślub Piera il Gottoso z Lucrezią Tornabuoni w roku 1444 – przychyliła się do tej wczesnej daty¹⁵⁹. Jednak wydaje się ona nie do przyjęcia. Jak wykazał niedawno Eve-

rett Fahy, herb Medyceuszy pojawia się dość często na dziełach sztuki, w tym także na skrzyniach posagowych wykonanych dla tych rodów, które w ten sposób chciały wyrazić swoją lojalność i związek z Medyceuszami¹⁶⁰. Berlińskie malowidła i wawelskie uznać wypadnie zapewne za dzieła tzw. Mistrza Argonautów (którego początek twórczości przypada na połowę szóstej dekady XV wieku) pochodzące z bardziej dojrzałej fazy jego twórczości, a więc z około roku 1475. Na koniec zwracamy uwagę, iż Prozerpina, z niewielkimi rogami na głowie, jest niezwykle podobna do Diany (z charakterystycznym sierpem księżycy) na *spallierze* Biagia d'Antonio, współpracującego z Mistrzem Argonautów, przechowywanej w nowojorskim Metropolitan Museum of Art¹⁶¹ (fig. 44).

7. Jacopo del Sellaio, *Grający Orfeusz wśród zwierząt*

Najbardziej znanym i najpiękniejszym spośród wszystkich przekazanych na Wawel malowideł *cassonowych* jest bez wątpienia *spalliera*, a nie obraz ze ściany frontowej skrzyni – jak sądzą niektórzy badacze – Jacopa del Sellaio z przedstawieniem *Grającego Orfeusza wśród zwierząt*¹⁶² (fig. 49). Być może tą właśnie *spallierą* zachwycał się Bernard Berenson w listach napisanych około roku 1900 do Isabelli Stewart Gardner¹⁶³. Już w *Einiges über italienische bemalte Truhen* obraz łączony jest z Sellaio (Lanckoroński powołał się na ustną opinię Wilhelma von Bodego), a Schubring jako pierwszy zestawiał je z dwoma innymi malowidłami o niemal identycznych wymiarach i tej samej tematyce w Boymans-van Beuningen Museum w Rotterda-

¹⁵⁵ Jak zauważyła Vertova (*Cupid and Psyche...*, s. 111 oraz tabl. 31b) w malowidle wawelskim brak wielu szczegółów opowiedzianych przez Apulejusza.

¹⁵⁶ H. W. Grohn, *Zwei cassoni mit Darstellungen aus der Erzählung von Amor und Psyche. Frühwerke des „Meisters der Argonauten-Tafeln“* (Forschungen und Berichte, 1: 1957, s. 90–100); zob. też Schubring, *Cassoni...*, nr 911–916.

¹⁵⁷ L. B. Kanter, *Italian Paintings in the Museum of Fine Arts. Boston. I: 13th–15th Century*, Boston 1994, kat. nr 50; J. W. Goodison, G. H. Robertson, *Fitzwilliam Museum Cambridge. Catalogue of Paintings. II: Italian Schools*, Cambridge 1967, tabl. 2, M. 75. Freuler, *o.c.*, nr 27, il. na s. 291.

¹⁵⁸ Schubring, *Cassoni...*, nr 452.

¹⁵⁹ Vertova, *Cupid and Psyche...*, s. 112.

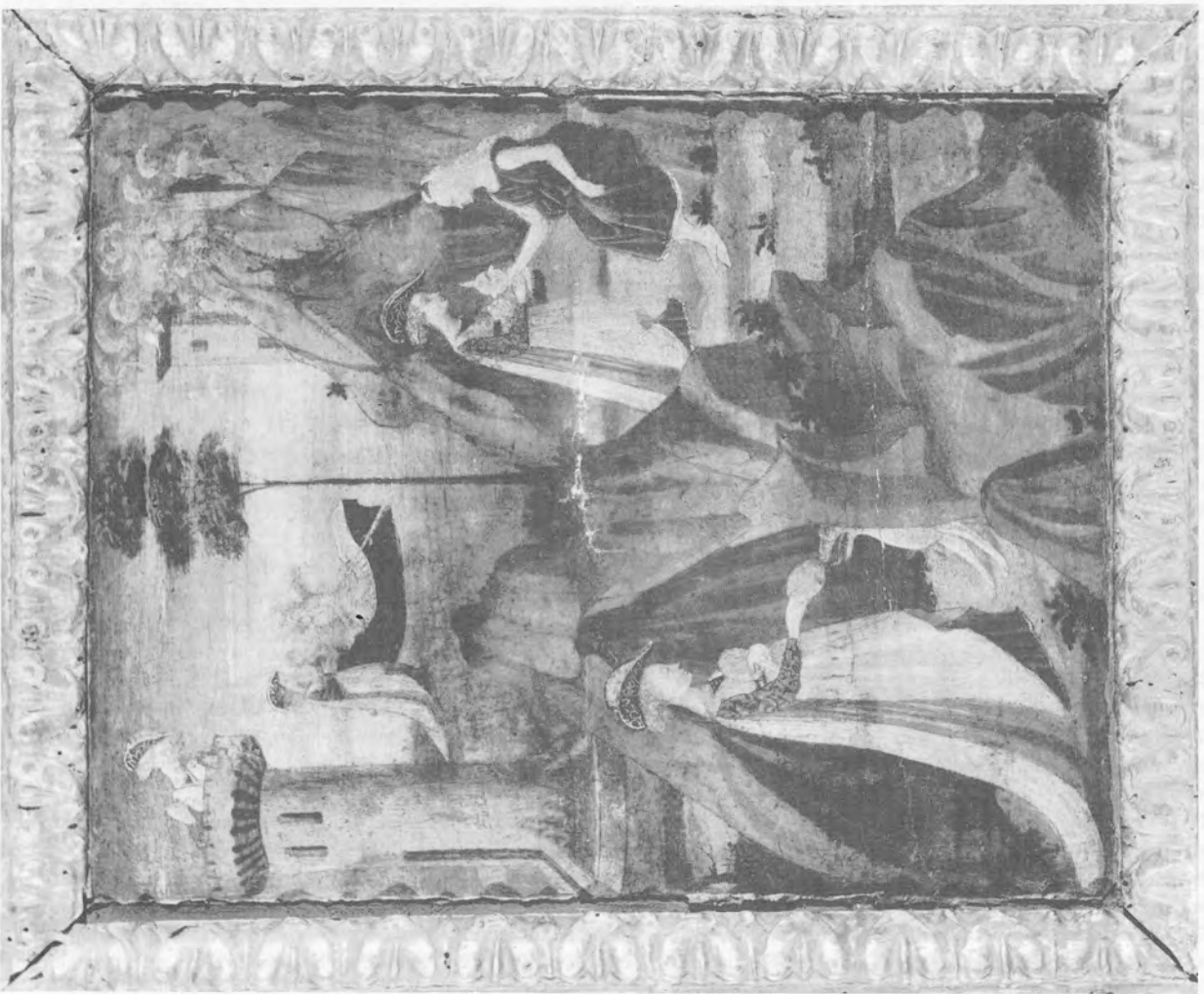
¹⁶⁰ Fahy, *The Argonaut Master...*, s. 289 i n.

¹⁶¹ Pope-Hennessy, Christiansen, *o.c.*, s. 31, il. 27. Zob. też przyp. 149.

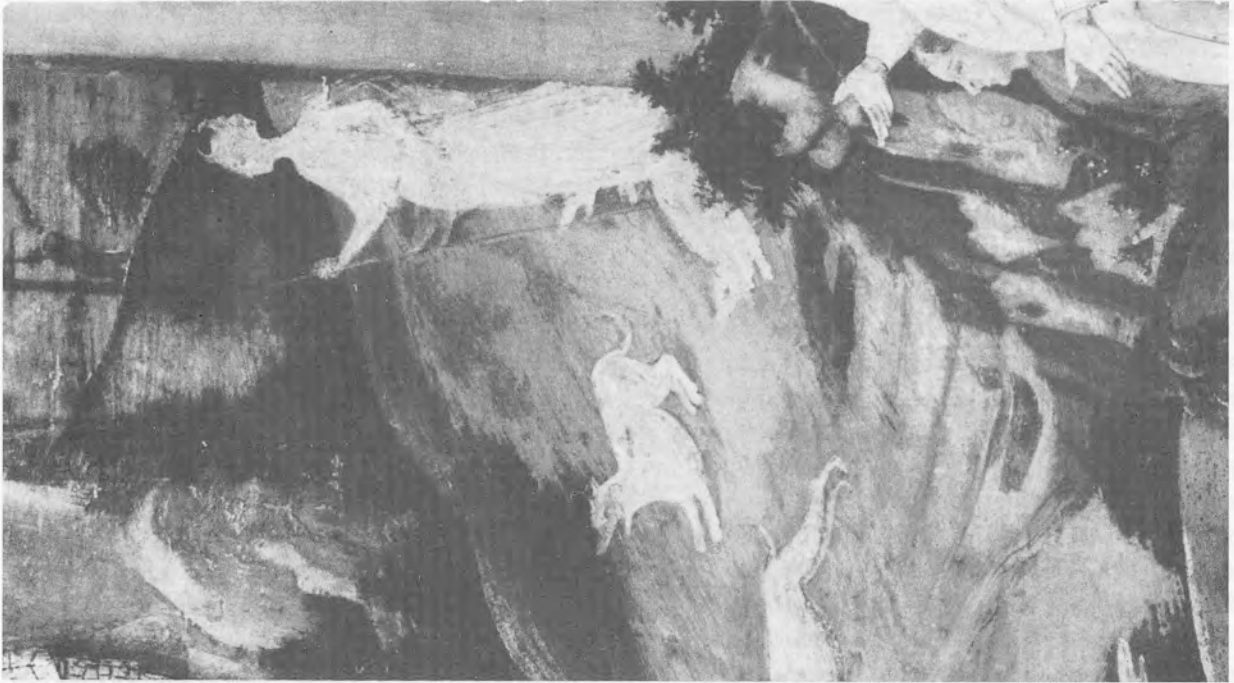
¹⁶² Lanckoroński, *Einiges über italienische bemalte Truhen...*, s. 20; Schubring, *Cassoni...*, nr 357; van Marle, *The Development...*, t. XII, s. 401; B. Degenhart, A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*, 1, 2, Berlin

1968, s. 399, il. 534; H. W. van Os, M. Prakken (ed.), *The Florentine Paintings in Holland 1300–1500*, Maarssen 1974, kat. nr 31; R. M. San Juan, *Mythology, Women and Renaissance Private Life: The Myth of Eurydice in Italian Furniture Painting* (Art History, 15: 1992, 2, s. 128 i n., il. 1–3); G. Scavizzi, *The Myth of Orpheus in Italian Renaissance Art, 1400–1600* [w:] *Orpheus – The Metamorphoses of a Myth*, ed. by J. Warden, Toronto 1985, s. 122 i n., il. 6; Kleeman, Willner, *o.c.*, s. 84–86, il. 22.1; Reid, *o.c.*, s. 784; Barriault, „*Spalliera*” *Paintings...*, s. 148, il. 8.1; Miziołek, *The Lanckoroński Collection...*, s. 36, il. 31–32. Na temat mitycznego muzyka w kulturze europejskiej zob. Ch. Segal, *Orpheus. The Myth of the Poet*, Baltimore, London 1989.

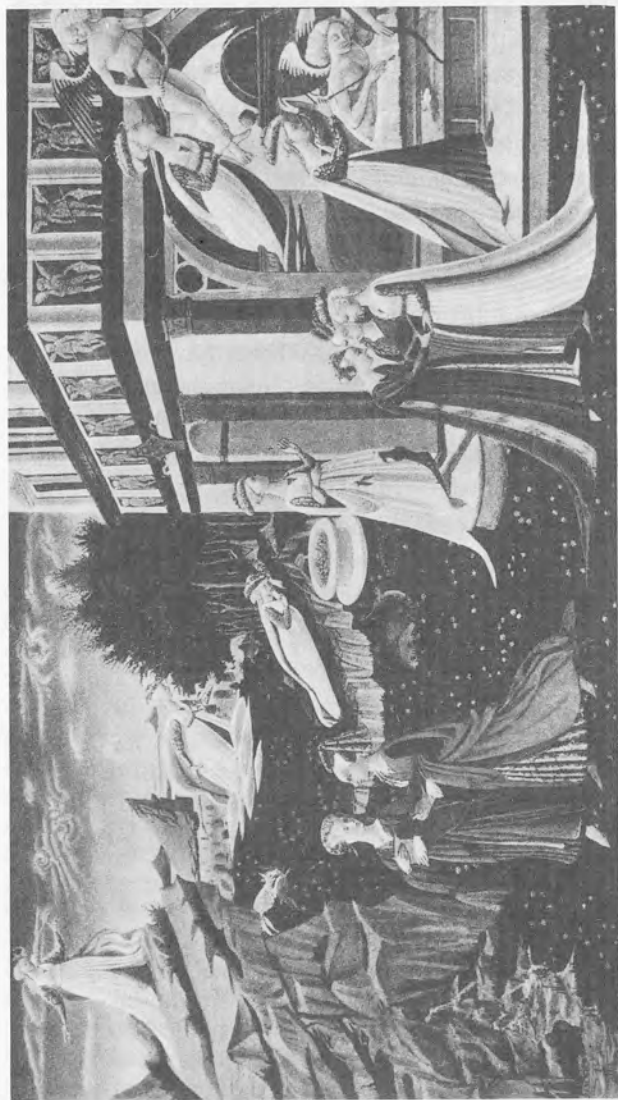
¹⁶³ *The Letters of Bernard Berenson...*, s. 136, 157, 219, 500. W listach Berenson mówi o dwóch malowidłach, nie wyszczególniając dokładnie tematów. W pierwszym (z 15 V 1898) namawiał bogatą Amerykankę, której przesłał zdjęcia, do ich zakupu. W następnych pisze o nich jako wspaniałych, ale już sprzedanych dziełach. Niestety, nie udało się dotąd ustalić daty zakupu *spallierii* Sellaia przez Lanckorońskiego.



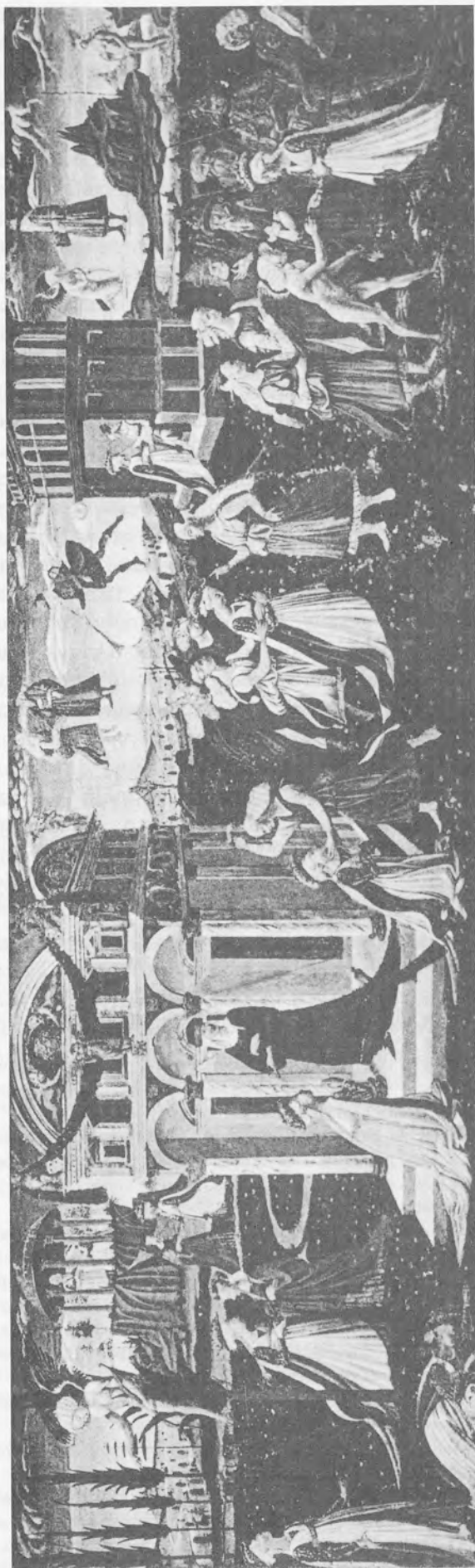
43. Mistrz Argonautów (?), *Historie Psyche* – malowidło cassonowe (*fianco* ?).
Tempera na desce, 51 × 43,5 cm (z ramą), nr inw. 7966. Zamek Królewski na Wawelu
(fot. A. Wierzbą)



44. Mistrz Argonautów, *Wyprawa Argonautów*, ok. 1470 – fragment.
Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art
(wg Pope-Hennessy, *Christiansen, Secular Painting...*; fot. M. Dąbski)



45. Mistrz Argonautów, *Historie Psyche*, ok. 1475 – fragment malowidła z ściany frontowej pierwszej skrzyni.
Berlin, Bode Museum (wg Schubring, *Cassoni...*; fot. J. Langda)



46. Mistrz Argonautów, *Historie Psyche*, ok. 1475 – malowidło z ściany frontowej drugiej skrzyni.
Berlin, Bode Museum (wg Schubring, *Cassoni...*; fot. J. Langda)

mie (pierwotnie w kolekcji Auspitz w Wiedniu, fig. 47) oraz w Muzeum Sztuki Zachodniej i Wschodniej w Kijowie (pierwotnie u Böhlera w Monachium, następnie od roku 1911 w prywatnej kolekcji w Rosji, fig. 48)¹⁶⁴.

Obraz wawelski, wbrew twierdzeniu Schubringa, nie jest pierwszym pod względem narracji w tym zespole, lecz ostatnim¹⁶⁵. Pierwsze jest malowidło rotterdamskie ukazujące pasterza Aristajosa, który próbował uwieść żonę Orfeusza, Eurydykę. Pewnego dnia uciekającą przed zalotnikiem Eurydykę ukąsiła żmija. Ta właśnie scena znajduje się w środku kompozycji. Po prawej stronie malowidła widzimy martwą już żonę Orfeusza przenoszoną przez demony podziemi do Hadesu. Na *spallierze* kijowskiej ukazane są dwie kolejne sceny: Orfeusz grający dla boga podziemnego świata i uzyskujący od niego zgodę na odzyskanie ukochanej, która wyłania się właśnie z podziemnej grotty; druga, niezwykle dramatyczna scena przedstawia moment po złamaniu przez Orfeusza przysięgi, iż nie będzie się oglądał. Centaur (Minos?) ciągnie Eurydykę z powrotem do Hadesu, podczas gdy Orfeusz nie wypuszczając z jednej ręki swego instrumentu, drugą usiłuje ją zatrzymać. I wreszcie wawelska *spalliera* z najpiękniejszą kompozycją. Orfeusz utracił już bezpowrotnie swoją piękną i wierną żonę. Ubrany w takie same szaty i w takim samym wschodnim turbanie na głowie, jak na wcześniejszych obrazach, koncertuje na swej *vielli* (lub *lira da braccio*) w pięknym pejzażu, na tle jakby naturalnej bramy ze skał porośniętej krzewami¹⁶⁶. Otaczają go zasłuchane zwierzęta i ptaki, również legendarne, jak gryf, jednorożec i smok. Tylko zwierzęta, do których dotarła cudowna muzyka zaprzestały walki, poddały się całkowicie jej czarowi, pozostałe, zarówno te na pierwszym jak i na

drugim planie walczą nadal na śmierć i życie. Po lewej stronie ścierają się lwy ze smokiem i koniem, po prawej dwa drapieżniki atakują krowę lub wołu, a w głębi walczy kolejna para lwów z centaurem.

Już wiele lat temu zwrócono uwagę, że sceny walczących ze sobą zwierząt, jak i atakowania słabszych zwierząt przez silniejsze mogły być wzorowane na florenckich sztychach z lat około roku 1460, przechowywanych m.in. w British Museum. Na jednym z nich widzimy niezwykle wprost analogie z wawelską *spallierą*, szczególnie w scenie walki smoka z lwem oraz w przedstawieniach psów atakujących zwierzęta (fig. 51)¹⁶⁷. Świetnie zachowana *spalliera* zachwyca kolorystyką, pięknem niemal rajskiego pejzażu, finezyjnymi wyobrażeniami zwierząt (według Schubringa jest ich czterdzieści pięć)¹⁶⁸ i charakterystyczną, często pojawiającą się w malowidłach Jacopa del Sellaio okrągłą świątynią – w głębi po prawej stronie, przed którą raz jeszcze widzimy Orfeusza¹⁶⁹.

Omawianych tu *spallier*, ostatnio zgodnie datowanych na lata około roku 1490, nie udało się przekonująco połączyć z konkretnymi zaślubinami¹⁷⁰. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że ich właściciel musiał być nie tylko zamożnym człowiekiem, lecz także posiadać wysublimowany gust artystyczny. Jest prawdopodobne, że znane mu było nie tylko przesłanie *Historii Orfeusza i Eurydyki* mówiące o wierności i potędze miłości, ale również rozważania florenckich humanistów o muzyce Orfeusza, uznawanego często za teologa¹⁷¹. O tym, jak mogły się prezentować te trzy malowidła znajdujące się pierwotnie w jednym pomieszczeniu, daje pewne pojęcie fresk Cosimo Rossello z *Ostatnią Wieczerzą* w Kaplicy Sykstyńskiej¹⁷² (fig. 55). Ponad ławą, na wysokości pleców (spalle) stojącego człowieka, widzimy trzy *spallieri* Biagia d'Antonio, będące ilustracją Pasji.

¹⁶⁴ Van Os, Prakken, o.c., kat. nr 31; L. Faenson, *Italian Cassoni from the Art Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1983, kat. nr 23–27.

¹⁶⁵ Schubring, *Cassoni...*, nr 357.

¹⁶⁶ Instrument Orfeusza przypomina *viellę* zreprodukowaną i omówioną w *Le tems revient...*, s. 247–248, nr 7.10. Zob. też E. Winternitz, *The lira da braccio* [w:] Idem, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, New Haven–London 1979, s. 96–97. Według Hyginusa (*Poetica astronomica*, II, 7; zob. *The Myths of Hyginus...*, s. 191–93) Orfeusz grał na lirze, którą skonstruował sam Merkury.

¹⁶⁷ Degenhart, Schmitt, o.c., 1, 2, s. 399, il. 532–533.

¹⁶⁸ Schubring, *Cassoni...*, s. 304.

¹⁶⁹ Podobne tempietto na obrazie z *Historią Psyche* w Abegg–Stiftung w Riggisbergu, zob. Kanter, o.c., il. 36.

¹⁷⁰ Według Lona de Vries Robbego (zob. van Os, Prakken, o.c., s. 63–64) trzy *spallieri* zostały wykonane na ślub Francesca Gonzagi z Isabellą d'Este w r. 1490. Miałby na to wskazywać pies występujący w herbie Gonzagów widoczny na wawelskim malowid-

le. Interpretacja ta jest o tyle prawdopodobna, że słynny utwór Angela Poliziana *Fabula di Orfeo* został napisany dla jednego z Gonzagów. Na temat tego utworu Poliziano zob. przyp. 174.

¹⁷¹ Niektóre z neoplatonickich utworów rozprawiających o Orfeuszu, jego muzyce i jego ukochanej wymieniono w przyp. 176. Zob. też D. P. Walker, *Ficino and Music* [w:] Idem, *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella*, London 1958, s. 3–28, szczeg. 19–24; Idem, *Orpheus the Theologian* [w:] Idem, *The Ancient Theology. Studies in Christian Platonism from the Fifteenth to the Eighteenth Century*, London 1972, s. 22–41. Już od czasów późnoantycznych mit Orfeusza wszedł na stałe do myśli chrześcijańskiej, zob. m.in.: K. Heitmann, *Orpheus im Mittelalter* (Archiv für Kulturgeschichte, 45: 1963, s. 253–294); J. B. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge Mass. 1970, *passim*; E. Irwin, *The Songs of Orpheus and the New Song of Christ* [w:] *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth...*, s. 51–62.

¹⁷² P. Schubring, *Die Sixtinische Kapelle*, Rom 1909, tabl. 71; Barriaault, *Spalliera Paintings...*, il. 6.

Autor programu trzech *spallier* mógł korzystać z różnych źródeł literackich łatwo dostępnych w końcu XV wieku, w wielu przypadkach przełożonych na włoski lub precyzyjniej mówiąc na toskański bądź na inny dialekt. Obok Owidiuszowych *Metamorfoz* (ks. X i XI) i rozmaitych moralizowanych wersji mogły nimi być: czwarta księga *Georgik* Wergilego¹⁷³, *Genealogie* Boccaccia (V, 12), czy przede wszystkim napisana około roku 1480 dla kardynała Francesca Gonzagi *Fabula di Orfeo* Angela Poliziana, w której zostały wykorzystane zarówno elementy owidiuszowskie, jak i wergiliańskie¹⁷⁴. Warto przypomnieć, że Poliziano w roku 1484 prowadził we Florencji wykłady o *Georgikach*¹⁷⁵. Wzniosłe rozważania o Orfeuszu odnaleźć też można w słynnym traktacie Marsilia Ficina z roku 1469 *El libro dell'amore*, będącym komentarzem do *Uczty* Platona¹⁷⁶. Można niemal podjąć próbę precyzyjnego wykazania, jakie były źródła literackie poszczególnych, obecnie niestety rozproszonych *spallier* Jacopa del Sellaio¹⁷⁷.

Wypadnie przywołać w tym miejscu zupełnie prawdopodobną hipotezę Lona de Vries Robbégo, iż tempietto (po prawej stronie wawelskiego malowidła) ze stojącym przed nim Orfeuszem, choć

nie wzmiankowane w żadnym z tekstów, może pochodzić z jakiejś inscenizacji wspomnianego wcześniej utworu Poliziano¹⁷⁸ (fig. 54). Stojąca w tej budowli urna, nad którą ledwo dostrzec można płomień, symbolizuje najprawdopodobniej miłość, która nie wygasła pomimo śmierci ukochanej¹⁷⁹.

Przedstawienia *Grającego Orfeusza wśród zwierząt* mówiące o potędze poezji i muzyki (niekiedy nawet personifikującymi tę ostatnią) należały do ulubionych tematów sztuki włoskiego Renesansu¹⁸⁰. Zdobiły one budowle kościelne, jak choćby dzwonicę katedry florenckiej¹⁸¹, książki, m.in. florenckie wydanie *Fabula di Orfeo* Poliziana z końca XV wieku (fig. 53)¹⁸², czy weneckie wydanie *Strambotti* modeńskiego poety Pamphila Sassa z roku 1522¹⁸³ i różne malowidła *caissonowe*. Jednym z nich jest obraz z kolekcji Karola Lanckorońskiego znajdujący się obecnie na Wawelu, niemal unikatowe przedstawienie Orfeusza jako dziecka przypisywane różnym malarzom północnowłoskim¹⁸⁴. Rozbudowane cykle na *caisoni* czy *spallierach*, jak omawiane tu malowidła Jacopa del Sellaio, pojawiały się raczej sporadycznie. Należą do nich te wykonane przez tzw. Mistrza Stratonike (Michele Ciampanti), czynnego w ostatniej ćwierci XV wieku, obecnie

¹⁷³ Interesujące obserwacje na temat wergiliańskiej i owidiuszowskiej wersji mitu, a także o różnicach między nimi Segal, *o.c.*, szczeg. s. 73 i n. Zob. też W. S. Anderson, *The Orpheus of Virgil and Ovid: flebile nescio quid* [w:] *Orpheus. The Metamorphoses...*, s. 25–50. Polski przekład IV księgi, w której Wergiliusz opowiedział losy Orfeusza i Eurydyki – Publiusz Wergiliusz Maro, *Georgiki*, Warszawa 1956, s. 88–91. Jednym z późnoantycznych mitografów, który streścił mit i nadał mu alegoryczną interpretację jest Fulgencjusz, zob. *Fulgentius the Mythographer...*, s. 96–98. Mit ten opiewany był w epoce Renesansu w niezwykle rozpowszechnionych *cantari*, przytacza je i omawia F. A. Ugolini, *I cantari d'argomento classico*, Genève, Firenze 1933, s. 138–147.

¹⁷⁴ Zob.: A. Poliziano, *Poesie italiane*, a cura di S. Orlando, Milano 1985, s. 109–128; A. Tissoni Benvenuti, *L'Orfeo del Poliziano con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, Padova 1986. Na temat tego poematu: V. Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino 1983, s. 56–72 (rozdz. 4: *Momarie veneziane e fabula di Orfeo*); B. Guthmüller, *Di nuovo sull'Orfeo di Poliziano* [w:] *Poliziano nel suo tempo. Atti del Convegno (1994)*, Firenze 1996, s. 201–216. Źródła literackie, które mogły być dostępne Jacopowi del Sellaio omawia de Vries Robbé – van Os, Prakken, *o.c.*, s. 63–64. Orfeusz powracał także w innych utworach poety, zob. G. Boccuto, *Il mito di Orfeo nei „Nutricia” di Poliziano* [w:] *Il mito nel Rinascimento* (Atti del III Convegno di Studi Umanistici), Milano 1993, s. 217–240.

¹⁷⁵ Zob. A. Poliziano, *Commento inedito alle Georgiche di Virgilio*, a cura di L. Castano Musicò, Firenze 1990, *passim*.

¹⁷⁶ Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze 1987, s. 39–40, 53–54, 103–104. Zob. też M. Ficino, *Commentary on Plato's Symposium on Love*, trans. S. Jayne, Dallas 1985, *passim*. Ficino przełożył nadto z greki na łacinę hymny orfickie.

Mit Orfeusza komentowany jest także w *Orfices conclusiones* Pico della Mirandoli, zob. J. Klutstein, *Marsile Ficini et le „Oracles Chaldaïques”* [w:] *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*, a cura di G. Garfagnini, Firenze 1986, s. 331–340. Trafnie ujęła przesłanie obrazów z *Grającym Orfeuszem* Reid, *o.c.*, s. 773–774: „Because of his [Orpheus'] association with music and poetry Orpheus has become a symbol of the arts in general, and by extension, social harmony and civilisation itself”.

¹⁷⁷ Por. próbę takiego wskazywania konkretnych źródeł, autorstwa Lona de Vries Robbégo – van Os, Prakken, *o.c.*, s. 63. Ważnym, lecz pomijanym przez badaczy źródłem literackim mogły być *cantari*; te o Orfeuszu i Eurydyce zebrał i omówił Ugolini, *o.c.*, s. 138–149.

¹⁷⁸ De Vries Robbé w: van Os, Prakken, *o.c.*, s. 64. Zob. też interesującą rozprawę E. Povoledo, *Origini e aspetti della scenografia in Italia* [w:] N. Pirrotta, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Torino 1975, s. 337–371.

¹⁷⁹ G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450–1600*, t. II, Genève 1959, s. 329.

¹⁸⁰ Zob. Scavizzi, *o.c.*, *passim* (z literaturą przedmiotu); W. S. Sheard, *The Widener Orpheus: Attribution, Type, Invention* [w:] *Collaboration in Italian Renaissance Art*, ed. by W. S. Sheard, J. T. Paoletti, New Haven, London 1978, s. 189–213.

¹⁸¹ *L'Architettura di Lorenzo il Magnifico*, a cura di G. Morolli, C. Acidini Luchinat, L. Marchetti, Firenze, Milano 1992, il. na s. 293.

¹⁸² Reprodukcyjna w A. Poliziano, *Poesie italiane...*, il. na s. 110; Branca, *o.c.*, il. 9.

¹⁸³ V. Masséna, Prince d'Essling, *Les livres a figures vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e*, t. II, Florence, Paris 1909, s. 388, z ilustracją.

¹⁸⁴ Zob. Miziołek, *The Lanckoroński Collection...*, s. 33, przyp. 90, il. 33.



47. Jacopo del Sellaio, *Historie Orfeusza i Eurydyki*, ok. 1490, *spalliera*. Rotterdam, Boymans-van Beuningen Museum (wg Schubring, Cassoni...; fot. J. Langda)



48. Jacopo del Sellaio, *Historie Orfeusza i Eurydyki*, ok. 1490, *spalliera*. Kijów, Muzeum Sztuki Zachodniej i Wschodniej (wg Schubring, Cassoni...; fot. J. Langda)



49. *Grający Orfeusz wśród zwierząt*, ok. 1490, *spalliera*. Tempera na desce, 59 × 175 cm, nr inw. 7934.
Zamek Królewski na Wawelu (fot. A. Wierzbą)



50. *Historie Orfeusza i Eurydyki* – fragment fig. 49
(fot. A. Wierzba)



51. *Walczące zwierzęta*, sztych florencki, ok. 1460. Londyn, British Museum
(wg Degenhart, Schmitt; fot. J. Langda)



52. *Historie Orfeusza i Eurydyki* – fragment fig. 49
(fot. A. Wierzbą)



53. *Grający Orfeusz wśród zwierząt*, drzeworyt z florenckiego wydania *Fabula di Orfeo*, koniec XV w.
(wg Poliziano, *Poesie italiane...*, fot. M. Dąbski)



54. *Historie Orfeusza i Eurydyki* – fragment fig. 49 (fot. A. Wierzba)



55. Cosimo Rosselli i Biagio d'Antonio, *Ostatnia Wieczerza*, 1481–1482, fresk. Watykan, Kaplica Sykstyńska (wg Schubring, *Die Sixtinische Kapelle...*; fot. J. Langda)

w prywatnej kolekcji we Florencji¹⁸⁵, a także obrazy, zapewne malowidła z frontów skrzyń posagowych innego anonima – Mistrza cassoni Campana tworzącego na początku XVI stulecia¹⁸⁶.

8. Walka Perseusza z Fineuszem i jego krewnymi

Czwarta księga *Metamorfoz* Owidiusza (IV, 667–802) zawiera opowieść o Perseuszu – synu Zeusa i Danae¹⁸⁷. W drodze powrotnej do Grecji, po zabiciu Meduzy, spotkał on w Etiopii córkę króla Kefeusa (Cefeusza), Andromedę, przykutą do skały i oczekującą na pożarcie przez morskiego potwora. Uroda etiopskiej królowej sprawiła, iż syn Danae zakochał się w niej od pierwszego spojrzenia i przyrzekł Kefeusowi uwolnić jego córkę w zamian za oddanie mu jej za żonę. Umowa została zawarta i niebawem dzięki przebiegłości Perseusza potwór został zabity. Z piątej księgi *Metamorfoz* (V, 1–235) dowiadujemy się, iż idylla nowożeńców nie trwała długo. Andromeda bowiem została wcześniej przyrzeczona stryjowi Fineuszowi, który wraz z grupą zwolenników postanowił porwać ją z wesela. Po dłuższej walce z przeważającymi zastępami Fineusza, Perseusz wyciągnął z torby głowę Meduzy i wszyscy przeciwnicy zamienili się w kamienne posagi. Historia Perseusza (w tym także epizod z Fineuszem) musiała się cieszyć sporym powodzeniem w renesansowej Italii, albowiem znalazła się nawet wśród tematów opiewanych w *cantari*¹⁸⁸.

Właśnie końcowa scena walki Perseusza z Fineuszem zdobi niewielkie malowidło na desce¹⁸⁹ (fig. 56).

¹⁸⁵ Berenson, *Italian Pictures [...] Central Italian and North Italian...*, s. 257, il. 836; *Francesco di Giorgio Martini e il Rinascimento a Siena*, kat. nr 50b, s. 280, tabl. na s. 283 i s. 524–525. O ciągle enigmatycznym Mistrzu cassoni Campana i jego przedstawieniach Orfeusza i Eurydyki zob. F. Zeri, *Una congiunzione tra Firenze e Francia: il Maestro dei cassoni Campana* [w:] *Idem, Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte italiana del Cinquecento*, Milano 1994, s. 19–24, il. 24–27.

¹⁸⁶ Zeri, *Una congiunzione...*, s. 19–24, il. 24–27. Jedno z najbardziej urokliwych wyobrażeń tematu zdobi *spalliere* sienneńskiego malarza Giorgia di Giovanni tworzącego w 1. poł. XVI w., przechowywaną w zamku Sternbek w Czechach, zob. *Da Sodoma a Marco Pino...*, s. 11, il. 2. Zob. też San Juan, *o.c.*, s. 127–45, która koncentruje się na ikonografii Eurydyki.

¹⁸⁷ Źródła literackie do Perseusza zestawiają: Graves, *o.c.*, s. 209–215, *passim*; Grimal, *o.c.*, s. 289–290; Reid, *o.c.*, s. 870–876. Interesującego opisu wyglądu Gorgony (Meduzy) i pokonania jej przez Perseusza dostarczają *Farsalia*, zob. Marek Anneusz Lukan, *Wojna domowa*, przeł. M. Brożek, Kraków 1994, s. 223–225 (ks. IX, 625–699).

¹⁸⁸ Zob. Ugolini, *o.c.*, s. 135–137; B. Guthmüller, *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986, s. 82.

¹⁸⁹ Malowidło to wzmiankowane przez wielu badaczy nie

Ukazany po lewej stronie obrazu, ubrany w zbroję i z mieczem w prawym ręku Perseusz kieruje oblicze Meduzy na nacierających nań wrogów. Niektórzy próbują uchronić się przed przemianą w głazy osłaniając twarz tarczami, inni nadal nacierają, wznosząc miecze lub mierząc z łuku do syna Danae, pomimo że wielu ich towarzyszy leży już martwych lub rannych na ziemi. W dramatycznej, pełnej dynamizmu scenie, rozgrywającej się na tle kilku drzew i jakiejś okrągłej budowli, nieledwie widocznej z prawej strony, ukazano na lewym krańcu malowidła dwie uciekające w popłochu kobiety, przy prawym zaś rannego, odwróconego plecami, siedzącego na ziemi mężczyznę.

Omawiany obraz zachował, jak się wydaje, swój pierwotny format; nie pochodzi zatem ze skrzyni, był najprawdopodobniej malowidłem zawieszonym pod sufitem (*cornice*). Mógł być niegdyś tak umieszczony, w komnacie jak malowidło ukazane przez Domenica Ghirlandaia w jednym z jego fresków w kościele Santa Maria Novella we Florencji, przedstawiającym *Narodziny Marii*¹⁹⁰ (fig. 14). Wiele podobnych obrazów, tyle że ze scenami narracyjnymi inspirowanymi literaturą antyczną powstało w Sienie w pierwszej połowie wieku XVI¹⁹¹. Niektóre z nich, jak to malowane przez Bartolomea di David z *Porwaniem Sabine*, obecnie w prywatnej kolekcji w Londynie, są bliskie wymiarami wawelskiemu malowidłu¹⁹². Nieznany z imienia znawca sztuki, być może w końcu ubiegłego wieku inskrypcją na odwrocie naszego obrazu przypisał go szkole Peruzziego. Atrybucja ta, kierująca uwagę na Sienę i Rzym, wydaje się bardziej prawdopodobna niż berensonowska atrybucja Amico Aspertiniemu¹⁹³.

doczekało się dotąd nawet wstępnego omówienia, aż do r. 1995 nie było też reprodukowane, zob. Berenson (*Italian Pictures...*, *Florentine School...*, s. 23), który przypisał je Amico Aspertiniemu w pierwszej wersji cytowanej książki z r. 1907, s. 165). Opinię tę zaakceptował w r. 1915 C. Ricci, *Gli Aspertini*, *L'Arte*, 18: 1915, s. 81–119 (zob. też Pigler, *o.c.*, s. 204; Reid, *o.c.*, s. 872), odrzucił ją jednak P. Venturoli, *Amico Aspertini a Gradara*, *Storia dell'Arte*, 4: 1969, s. 417–439: przyp. 48 na s. 425; por. M. Faietti, D. Scaglietti Kelescian, *Amico Aspertini*, Modena 1995, s. 216 (z wcześniejszą literaturą przedmiotu). Obraz reprodukuje Miziołek, *The Lanckoroński Collection...*, il. 40.

¹⁹⁰ E. Micheletti, *Domenico Ghirlandaio*, Firenze 1990, il. 43–44. Na temat *cornici* zob. przyp. 3.

¹⁹¹ Interesujący materiał zebrano na wystawie; zob. katalog *Domenico Beccafumi e il suo tempo...*, na s. 132 zacytowano ważny dokument z r. 1526, gdzie mowa o *spallierach* i „cornicioni con quadri di pittura”.

¹⁹² *Ibidem*, nr 65, s. 328–329. Zob. też *Da Sodoma a Marco Pino. Addenda*, a cura di F. Sricchia Santoro, Siena 1991, s. 33–34; reprodukowane w obydwu pracach *cornice* z kolekcji Chigi-Saracini, przedstawiające *Wspaniałomyślność Scypiona*, ma wymiary 58 × 27 cm.

¹⁹³ Por. przyp. 189.



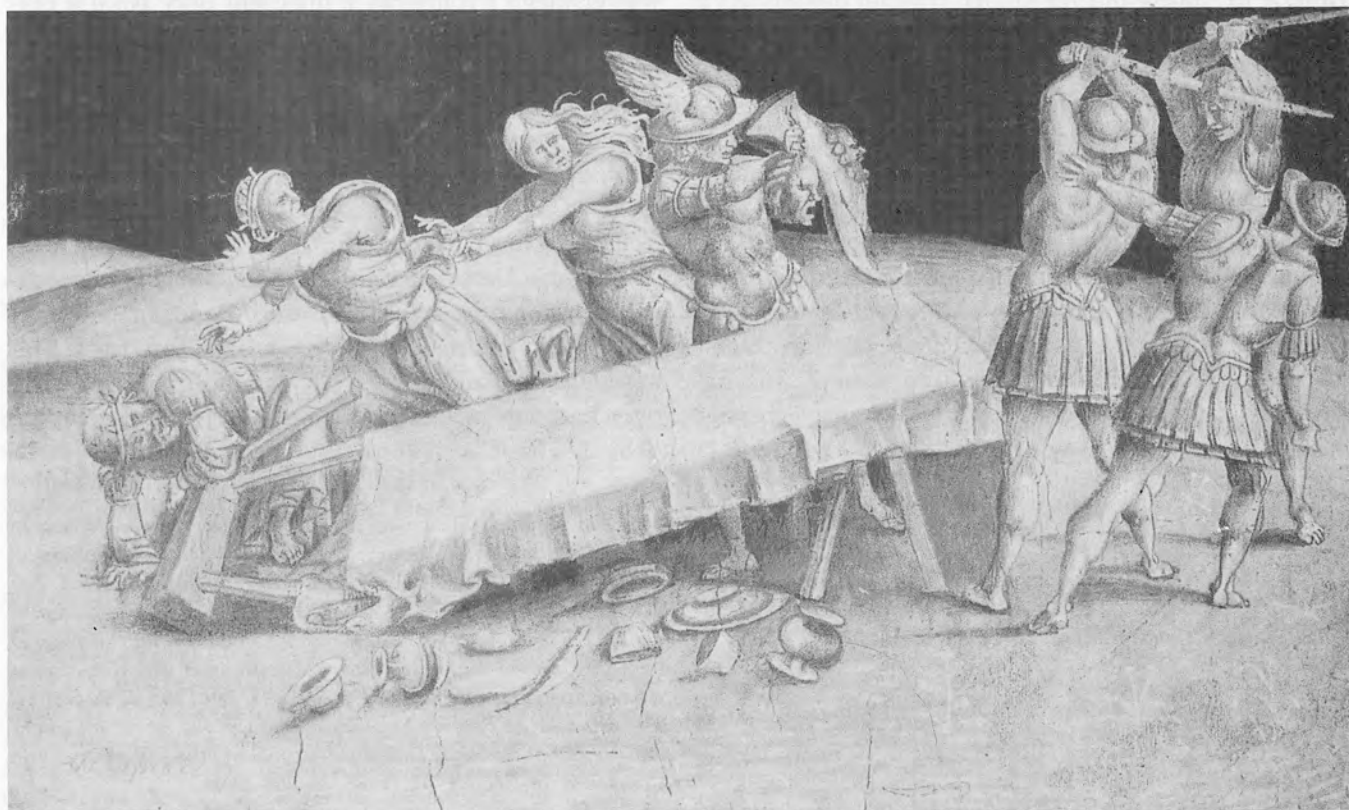
56. Malarz sienieński (?), *Walka Perseusza z Fineuszem*, ok. 1525. Tempera na płótnie naklejonym na deskę, 31 × 67,5 cm, nr inw. 7952. Zamek Królewski na Wawelu (fot. A. Wierzbka)



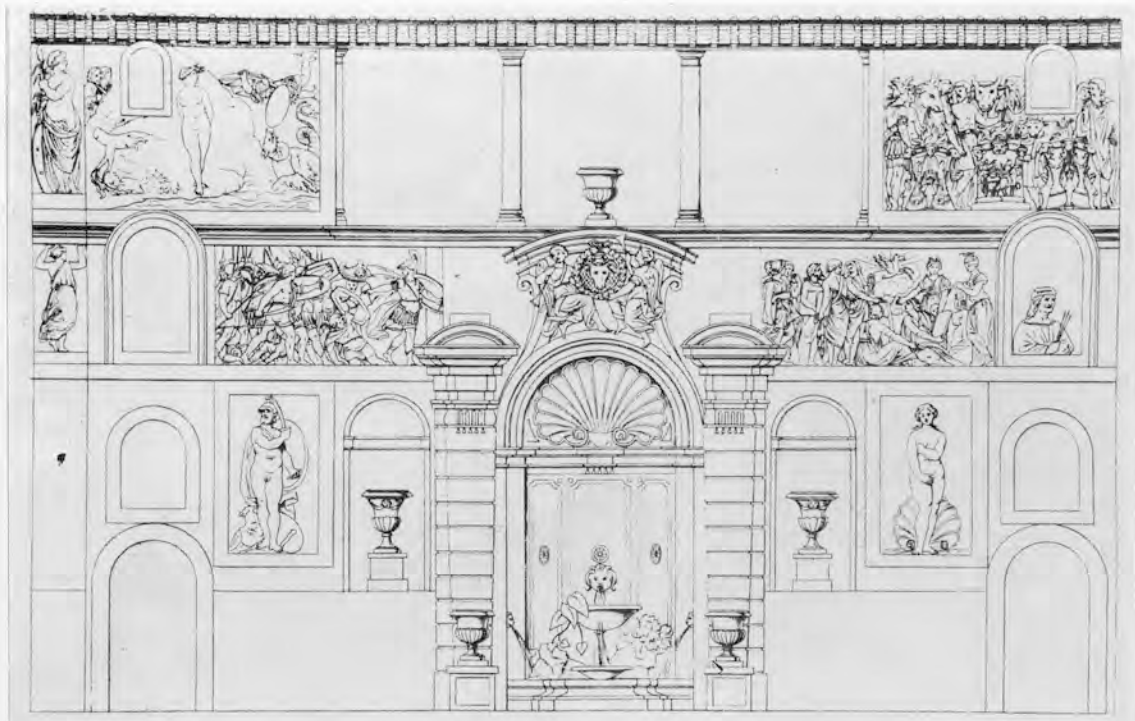
57. Naśladowca Rafaela, *Rzeź niewiniątek*, ok. 1530. Amherst, Mead Art Museum, Amherst College (fot. Amherst College)



58. Rafael i jego współpracownicy, *Konsekrowanie Salomona*, ok. 1515, fresk w Loggiach Watykańskich
(wg *The Complete Work of Raphael...*; fot. J. Langda)



59. Luca Signorelli, *Walka Perseusza z Fineuszem*, ok. 1500, fresk. Orvieto, katedra, kaplica San Brizio
(wg *La Cappella Nuova di San Brizio...*; fot. M. Dąbski)



60. Przerys fresków Polidora da Caravaggio z *Historią Perseusza* na fasadzie pawilonu ogrodowego pałacu Bufalo w Rzymie, ok. 1525 (wg Kultzen; fot. J. Langda)

Odkładając szczegółowszą analizę wawelskiego *cornice* do osobnego opracowania, chcemy zwrócić w tym miejscu uwagę na inne niewielkie malowidło przedstawiające temat religijny, a mianowicie *Rzeź niewiniątek*, przechowywane w Museum of Fine Arts przy Amherst College w Massachusetts¹⁹⁴ (fig. 57). Tablica ta, datowana na koniec trzeciej dekady XVI wieku i bardziej stylistycznie zaawansowana niż wawelska, dostarcza interesujących analogii. Obydwie nawiązują wyraźnie do przedstawień – malowideł, rysunków i sztychów – ze szkoły Rafaela lub powielających dzieła Rafaela i jego uczniów, a także, choć w mniejszym stopniu, do niektórych dzieł Peruzziego¹⁹⁵. Wystarczy porównanie z malowidłami w Loggiach Watykańskich (lub z rysunkami przygotowanymi do nich), by zauważyć, iż obydwie tablice skomponowano opierając się na „cytatach” poszczególnych, namalowanych tam scen¹⁹⁶. Już na pierwszy rzut oka można dostrzec, że poza co naj-

mniej połowy osób ukazanych w *Rzezi niewiniątek* i w *Walce Perseusza z Fineuszem* są niemal identyczne. Szczególnie pouczające jest porównanie mężczyzn przedstawionych od tyłu, z charakterystycznie rozstawionymi nogami i tych biegnących w prawo, ukazanych z boku, a więc łuczniaka z malowidła wawelskiego i żołnierza z mieczem przy boku z malowidła w Amherst. Warto jeszcze odnotować, iż przedstawiony od tyłu (w prawym dolnym rogu) leżący na ziemi ranny mężczyzna przywodzi na myśl niemal identycznie ujęte postacie (wzorowane na antycznych rzeźbach bogów rzecznych) w kilku scenach w Loggiach, jak choćby w tej z wyobrażeniem *Konsekrowania Salomona*¹⁹⁷ (fig. 58).

Historia Perseusza należała do dość rozpowszechnionych tematów sztuki włoskiego Renesansu¹⁹⁸. Jednym z jego interesujących wyobrażeń jest fresk Signorellego z około roku 1500 w kaplicy San Brizio przy katedrze w Orvieto¹⁹⁹ (fig. 59). Odnajdujemy go

¹⁹⁴ Zob. Shapley, *Paintings from Samuel H. Kress Collection...*, s. 106, il. 258.

¹⁹⁵ Odnośnie do malarskiego *oeuvre* Peruzziego zob. Ch. L. Frommel, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien, München 1968, *passim*; *Baldassare Peruzzi: pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma 1987, *passim*.

¹⁹⁶ Zob. *The Complete Work of Raphael*, New York 1969, *passim*; B. F. Davidson, *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge*, University Park and London 1985, *passim*.

¹⁹⁷ G. Becatti, *Raphael and Antiquity [w:] The Complete Work of Raphael...*, il. 131. Malowidło wawelskie, jak i szereg innych, pokrewnych mu żywiołowością akcji wydają się do

pewnego stopnia zależne od słynnej ryciny Antonia Pollaiuola z przedstawieniem *Walczących nagich postaci*; reprodukuje je i omawia m.in. J. A. Gere, *Drawings by Raphael and His Circle*, New York 1987, s. 55, il. 6a.

¹⁹⁸ Por. R. Kultzen, *Die Malereien Polidoros da Caravaggio im Giardino del Bufalo in Rom* (Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 9: 1960, s. 99–120); J. B. Scott, *The Meaning of Perseus and Andromeda in the Farnese Gallery and on the Rubens House* (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 51: 1988, s. 250–260).

¹⁹⁹ *La Cappella Nuova di San Brizio nel duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano 1996, s. 206, z ilustracją. Meltzoff, *o.c.*, il. 89. W tym samym niemal czasie tą sceną ozdobił jedną

także wśród rozbudowanych cykli malarskich, jak na przykład w wykonanym przez Polidora da Caravaggio na fasadzie pawilonu ogrodowego pałacu Bufalo w Rzymie²⁰⁰ (fig. 60). Malowidło to przetrwało do naszych czasów w złym stanie, ale znane jest z kilku ówczesnych i późniejszych kopii; jedną z nich wykonał sam Rubens²⁰¹. Nie-

trudno nie zauważyć, iż poza Perseusza z wawelskiego obrazu powtarza pozę jednego z kompanów Fineusza z tego fresku nacierającego z mieczem w prawym ręku. Kilkadziesiąt lat później w takim samym ujęciu pojawi się Perseusz na jednym z fresków Annibale Carracciego w Galerii Farneze w Rzymie²⁰².

*
* *

Wśród aneksów, jakimi Paul Schubring opatrzył swój korpus malarstwa cassonowego, jest także taki, w którym zestawione zostały tematy mitologiczne pojawiające się na skrzyniach posagowych i w bordiurze drzwi z brązu – wykonanych w latach 1433–1445 przez florenckiego artystę Antonia Averlina, zwanego Filarete – do dzisiaj zamykających główne wejście watykańskiej bazyliki Św. Piotra²⁰³. Pomimo iż w czasach gdy niemiecki badacz pisał swoje dzieło odczytana była tylko część tematów watykańskich podwojów, zdumiewa wielka ich liczba i różnorodność²⁰⁴. Odnosi się wrażenie jakby artysta lub raczej uczony autor programu tych drzwi chciał przedstawić wszystkie mity greckie i najważniejsze wydarzenia z historii starożytnego Rzymu.

Fascynacja antykem i wielka różnorodność tematów są także cechami zbioru malarstwa cassonowego, którego tylko część przedstawiliśmy w tej pracy²⁰⁵. Jego zainteresowanie tym szczególnego typu malarstwem ma coś wspólnego z entuzjazmem

ludzi Quattrocenta dla starożytności. Forma obrazów zdaje się niejako drugoplanowa, najważniejszy był temat i zawarte w nim przesłanie. Dzięki niezwykłemu zainteresowaniu antykem, znawstwem i upodobaniu do sztuki włoskich „prymitywów” Karol Lanckoroński stał się jednym z najznakomitszych kolekcjonerów malowideł cassonowych w Europie.

Niegdyś w wiedeńskim pałacu Lanckorońskich obrazy te musiały się znakomicie komponować z licznymi postrenesansowymi malowidłami, sztychami, rysunkami i rzeźbami o tematyce mitologicznej takich mistrzów, jak: Dosso Dossi, Antonio Palma, Francesco Bianchi Ferrari, Domenichino, Rubens, Hans Thoma, Max Klinger, Arnold Böcklin czy Edward Burne Jones, które przedstawiały m.in. *Zeusa malującego motyle*, *Orfeusza jako dziecko*, *Porwanie Prozerpiny*, *Wspaniałomyślność Scypiona*, *Porwanie Sabine*, *Marsa z Reą Sylwią*, *Trytona*, *Apollina z Marsjaszem* oraz *Apollina i Dafne*²⁰⁶.

ze swych *spallier*, obecnie przechowywanych w Palazzo Davanzati we Florencji, Mistrz z Serumido, zob. *Il Museo di Palazzo Davanzati a Firenze...*, s. 217, il. 178.

²⁰⁰ Kultzen, o.c., *passim*; Scott, o.c., tabl. 48; A. Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, Roma 1969, s. 360–362, tabl. CXXXV i n.

²⁰¹ Zob. *Die Handzeichnungen von Peter Paul Rubens*, hrsg. G. Glück, F. M. Haberditzl, Berlin 1928, s. 31, il. 23.

²⁰² Scott, o.c., tabl. 47b; *Pegasus und die Künste*, hrsg. von C. Brink, W. Hornbostel, Hamburg 1993, s. 166–167, il. 15 b; I. Marzik, *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*, Berlin 1986, s. 111–123, il. 37, 40; Pigler, o.c., s. 217, z zestawieniem przedstawił tego tematu w sztuce nowożytnej.

²⁰³ Schubring, o.c., s. 451–453.

²⁰⁴ Drzwi Filarete nie doczekały się dotąd wyczerpującej monografii; zob. B. Sauer, *Die Randreliefe an Filarete's Bronzetür von St. Peter* (Repertorium für Kunstwissenschaft, 20: 1897, s. 1–22); M. Lazzaroni, A. Muñoz, *Filarete e architetto del secolo XV*, Roma 1908, s. 15–122; H. Roeder, *The Borders of Filarete's Bronze Doors to St. Peter's* (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 10: 1947, s. 150–153); J. R. Spencer, *Filarete's Bronze Doors at St. Peter's* [w:] *Collaboration in Italian Renaissance...*, s. 33–45; M. Bray, *La „sovranià” del pontefice. Le figure di Filarete nella porta di San Pietro* (Nouvelles de la Republique des Lettres, 2: 1987, s. 7–28); U. Nilgen, *Filaret's Bronzetür von St. Peter in Rom* (Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst

in München E.V., 17: 1988, s. 351–376); J. Blänsdorf, *Petrus Berchorius und das Bildprogramm der Bronzetüren von St. Peter in Rom* [w:] *Die Rezeption der „Metamorphosen” des Ovid in der Neuzeit: der Antike Mythos in Text und Bild*, hrsg. von H. Walter, H. J. Horn, Berlin 1995, s. 12–33.

²⁰⁵ Co najmniej siedem spośród tematów przedstawionych w bordiurze drzwi Filarete ma swoje odpowiedniki w malarstwie cassonowym w kolekcji Lanckorońskiego (wliczając w to także obiekty północnowłoskiego malarstwa, które omawiamy w osobnej publikacji): *Pyram i Tysbe*, *Marek Kurcusz*, *Horacjusz Kokles*, *Narcyz*, *Herkules z lwem nemejskim*, *Porwanie Prozerpiny*, *Porwanie Sabine*.

²⁰⁶ Dzieła te są wymieniane w *Palais Lanckoroński...*, *passim*. Niektóre z nich zostały zreprodukowane i omówione w *Ausgewählte Kunstwerke...*, *passim*. Obraz przedstawiający Marsa i Reą Sylwią, uznawany niekiedy za dzieło samego Rubensa, od 1971 r. znajduje się w J. Paul Getty Museum w Los Angeles.

Przy opracowywaniu niniejszego artykułu zostały wykorzystane następujące przekłady i opracowania: Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, Warszawa 1967; Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, Wrocław 1992; Owidiusz, *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, Warszawa 1995; Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska, S. Stabryła, Wrocław 1995; M. Grant, *Mity rzymskie*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1978; Z. Kubiak, *Mity Greków i Rzymian*, Warszawa 1997; S. Stabryła, *Księga legend rzymskich*, Warszawa 1998.

Postscriptum

1. Już po złożeniu tego artykułu do druku udało się odnaleźć zdjęcia dwóch akwarel (zob. kolorowa ilustracja na początku tomu i fig. 61) ukazujących najprawdopodobniej wnętrza pierwotnej wiedeńskiej rezydencji Karola Lanckorońskiego, które rzucają nowe światło na proces powstawania kolekcji i sposób eksponowania dzieł sztuki, w tym malowideł cassonowych. Przed omówieniem tych akwarel należy przypomnieć, że do połowy ostatniej dekady XIX w. kolekcja znajdowała się w obszernym domu przy Wasagasse; dopiero po roku 1895 przeniesiono ją i usystematyzowano w inny sposób w nowej, neobarokowej rezydencji Lanckorońskich przy Jacquingasse 18 (nieopodal wiedeńskiego Belwederu), wzniesionej przez architektów Ferdinanda Fellnera i Hermanna Helmera.

obrazów. Nie ulega natomiast wątpliwości, iż widniejącym w drugim pokoju, studiującym spory wolumen, brodatym i łysym mężczyzną jest sam właściciel kolekcji. O akwarelach von Alta, ukazujących wnętrza pierwotnej rezydencji Lanckorońskiego tak pisze Theodor von Frimmel (*Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen...*, s. 489): „Rudolf Alts Innenansichten von Räumen der gräflichen Wohnungen aus verschiedenen Zeiten sind noch vor der Aufstellung der Kunstsammlungen im neuen Palais entstanden”. Tamże na stronie 490 można wyczytać, że dopiero w roku 1901 kolekcja została przeniesiona na Jacquingasse. Tę właśnie datę ostatecznego usystematyzowania kolekcji w nowej rezydencji potwierdza wygłoszona i opublikowana w Wiedniu w roku 1902 uroczysta mowa Lanckorońskiego – *Begrüßungsrede gehalten von Karl Grafen Lanckoroński*



61. Rudolf von Alt, *Wnętrze domu Lanckorońskich przy Wasagasse w Wiedniu, 1892*, akwarela. Niegdyś w kolekcji Karola Lanckorońskiego (wg negatywu w National Gallery of Art, Waszyngton)

Pierwsza z akwarel (fig. 61), której miejsce przechowywania jest obecnie nieznane, należała bez wątpienia do kolekcji Lanckorońskich i wraz z innymi dziełami sztuki została skonfiskowana przez hitlerowców, a następnie odnaleziona w roku 1945 przez armię Stanów Zjednoczonych i sfotografowana w monachijskim Collecting Point, kierowanym przez prof. Smytha (zob. przyp. 34).

Dzieło jest sygnowane *von Alt* (akwarele tego artysty wzmiankowane są w *Palais Lanckoroński Jacquingasse 18*, s. 21) i opatrzone datą [1]892 (o Rudolffie von Alcie, wziętym austriackim malarzu XIX-wiecznym, pisze F. Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780–1880*, Harmondsworth 1978, s. 202–204; *The MacMillan Dictionary...*, 1, s. 687–688). Na akwareli widzimy dwa pomieszczenia wypełnione książkami i ścianami szczerlnie zawieszzone od podłogi po sufit obrazami i rzeźbami i innymi dziełami sztuki. Szkicowy charakter akwareli i niewielkie wymiary fotografii nie pozwalają, jak dotąd, na identyfikację ukazanych na nim

am Abend des 10. Mai 1902 beim Empfang der Teilnehmer der Gesellschaftsabende Österr. Kunstfreunde in Seinem Hause (als Manuscript gedruckt).

Bezcenna dla badacza malarstwa cassonowego jest druga akwarela, na którą zwróciła moją uwagę Jacqueline McComish z Galerii Narodowej w Londynie (zob. il. kolor.). Ta niewielka, niesygnowana i niedatowana akwarela Ludwiga Hansa Fischera, o wymiarach 39 × 33,5 cm, pojawiła się na monachijskiej aukcji Sotheby's (zob. *Deutsche und Österreichische Malerei und Zeichnungen nach 1800*, Sotheby's-München, 2, t. XII, 1997, s. 16, fot. 19; o Fischerze i jego podróżach z Lanckorońskim zob. w *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. U. Thieme, XII, Leipzig 1912, s. 35–36). W natłoku mebli i rozmaitych dzieł sztuki pokrywających ściany pierwszego z dwóch ukazanych tu pokoi rozpoznajemy (pod dużym portretem po lewej stronie) jedno z najsłynniejszych płócien dawnej kolekcji Lanckorońskich – *Św. Jerzego wal-*

czącego ze smokiem Paola Uccella (fig. 12). Kolejne malowidła cassonowe widoczne są na ścianie na wprost; są nimi: pod samym sufitem *fianco* z wyobrażeniem *Herkulesa walczącego z lwem nemejskim* (fig. 11), poniżej wielkiego portretu mężczyzny, rozdzielone portretem łączonym z Hansem Holbeinem Starszym, obydwa fragmenty większej kompozycji, które odczytaliśmy jako *Ogród miłości* (fig. 15, 16) i wreszcie poniżej dzieła Holbeina, częściowo zasłonięte jakąś skrzyneczką, *cornice* z *Walką Perseusza z Finneuszem* (fig. 56). Opierając się na odpowiednich passusach *Palais Lanckoroński Jacquingasse 18* (s. 6 i 18) i zamieszczonych w tej publikacji ilustracjach, stwierdzić można m.in. że płótno Uccella i portret Holbeina wisiały w nowym pałacu Lanckorońskich w innych salach – pierwsze w Małym Włoskim Studiu, drugi w Staroniemieckim Gabinetcie. Tak więc akwarela Fischera przedstawia bez wątpienia jedno z wnętrza domu przy Wasagasse. Dzięki akwarceli stwierdzić nadto można, iż ukazane na niej malowidła cassonowe, w tym *Walka św. Jerzego ze smokiem*, już na długo przed ukazaniem się cytowanej publikacji Charlesa Loesera w roku 1898 (zob. przyp. 33) były własnością Lanckorońskiego. Wypadnie tu jeszcze dodać, że Fischer należał nie tylko do ulubionych malarzy hrabiego, ale był też jego bliskim przyjacielem. We wstępie do przywoływanej już wcześniej książki *Na około Ziemi* (1893, s. V) czytamy: „Mój towarzysz w pierwszych miesiącach podróży, Ludwig Hans Fischer, przywiózł z Ceylonu i Indyi tekę, w której znajdują się mniej lub więcej wykończone akwarele, a także lekkie tylko szkice. Tego rodzaju teką malarską są właśnie te podane tu obrazy [tzn. ilustrujące książkę] o różnym stopniu wykończenia”. Jakież akwarele tego samego malarza zdobyły również salę neobarokowego pałacu (zob. *Palais Lanckoroński Jacquingasse 18*, s. 21); być może jedną z nich była akwarela wystawiona na grudniowej aukcji Sotheby's w Monachium.

Obydwie omówione akwarele zdają się znakomicie ilustrować słowa Kazimierza Chłędowskiego (*Pamiętniki*, II: *Wiedeń 1881–1901*, Wrocław 1951, s. 145): „Z Polaków w Wiedniu mieszkających jedyny hr. Lanckoroński miał zbiór poważny: przepyszne obrazy włoskie, gobeliny, starożytne marmury itd. Przez długie lata mieszkał on w swoim domu na Wasagasse, gdzie te zbiory nie miały dostatecznego miejsca, pomieszkowanie więc wyglądało trochę na magazyn znakomitego antykwarza”.

2. Jest na swój sposób zadziwiające, iż Lanckoroński, wielki miłośnik Renesansu i jak widzieliśmy twórca jednej z większych kolekcji malarstwa cassonowego na świecie, w przeciwieństwie do swoich współczesnych i w znacznym stopniu podobnych mu upodobaniami kolekcjonerów, jak Isabella Stewart Gardner w Bostonie czy bracia Fausto i Giuseppe Bagatti Valsecchi w Mediolanie, nie wznosił dla siebie pałacu neorenesansowego, lecz neobarokowy. Być może wpłynęła na to atmosfera późnobarokowego Wiednia i bliskość Belwederu (por. cyt. wcześniej *Begrüßungsrede...*). O Isabelli Stewart Gardner, jej neorenesansowej, wzniesionej w latach 1900–1902 rezydencji-muzeum, zwanej Fenway Court i jej zbiorach (w tym także *cassoni*) zob. m.in. G. L. Stout, *Treasures from the Isabella Stewart Gardner Museum*, New York 1969; *Fenway Court 1990–1991*, Boston 1992, *passim*; A. B. Saarinen, *The Proud Possessors. The Lives, Times and Tastes of Some Adventurous American Art Collectors*, New York 1958, s. 25–55. O równie znakomicie zachowanej, choć posiadającej skromniejsze zbiory, neorenesansowej rezydencji-muzeum braci Valsecchi traktuje znakomicie ilustrowany album *La Casa Bagatti Valsecchi. L'Ottocento, il Rinascimento, il gusto dell'abitare*, a cura di R. Pavoni, Firenze 1994.

TUSCAN DOMESTIC PAINTINGS FROM THE COUNT KAROL LANCKOROŃSKI COLLECTION AT THE ROYAL CASTLE IN CRACOW

Summary

Count Karol Lanckoroński (1848–1933), a Polish amateur art historian, classical archeologist, eminent art collector and writer, spent his life in Vienna (fig. 1). His magnificent collection, composed of antique, medieval and modern art amassed in the last quarter of the 19th century, included a large number of Italian Renaissance paintings. Initially, the collection was housed in a residence on Vienna's Wasagasse and then in a palace at Jacquingasse 18 near the Belvedere. It consisted of more than thirty pieces produced for a domestic setting, deriving from *cassoni* (marriage chests), a *desco da parto* or birth salver, *spalliere*, *cornici* (wainscotting) and *lettucci* (day-beds), mostly depicting mythological and secular subjects. In 1939 these were stolen by the Nazis for Hitler's Museum in Linz, and some of the panels were destroyed during or soon after the Second World War. Shortly after the war, the collection was deposited in a bank in Switzerland. In the early autumn of 1994, the collection was donated by Professor Karolina Lanckorońska (one of the Count's daughters, and now the only living member of the Lanckoroński family) to the Wawel Royal Castle in Cracow. The donation included twenty-six domestic panels and about sixty other paintings, most of the latter

depicting religious subjects. The Lanckoroński domestic paintings, even in their incomplete state – at least three pieces perished during or after the Second World War, while Paolo Uccello's *Saint George and the Dragon* was sold in 1959 to the National Gallery in London (fig. 12) – comprise one of the largest groups of this artistic genre in the world.

The Lanckoroński domestic panels, although known through Karol Lanckoroński's *Einiges über italienische bemalte Truhen* (1905) and Paul Schubring's *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance...* (1st ed. 1915; 2nd ed. 1923), have never been properly studied, and some of them remain unpublished. This paper deals with seventeen of them produced in Tuscany, mostly in Florence between 1400 and 1530 (the domestic panels produced in Lombardy and the Veneto are the subject of a separate paper). The first part of the present paper discusses the history of the collection, wedding rituals, and the history of the development of the genre in Tuscany. The observations presented here are of preliminary character and therefore do not pretend to exhaust either the matter of authorship or that of the iconography of the Count's domestic paintings.

Count Lanckoroński received his doctorate in law from the University of Vienna in 1870. Already in his youth he showed a great interest in art history and classical archeology. Wilhelm von Hartel, a famous classical philologist, made a great impact on him in these studies. Throughout his life Karol Lanckoroński remained a great admirer of classical antiquity and the classical tradition in the arts. After receiving his doctorate he devoted the rest of his life to the humanities and art, collecting art objects, writing books and papers, and giving lectures. When still very young he had undertaken numerous journeys, travelling extensively through almost all of Europe and especially the Mediterranean countries; he particularly loved Italy and became a great connoisseur and collector of Italian Renaissance art. In the 1880s he took a trip around the world, beautifully described in his *Rund um die Erde* (1891) published also in Polish (*Na około Ziemi*, 1893). In this book are to be found the very characteristic words: „I am happy about my visit to India [...] however my heart belongs to this land between the Adriatic and Tyrrhenian Seas” (p. 3).

In the mid-1880s he organized and financed two important archeological expeditions to Asia Minor, and ten years later undertook archeological and conservation works at the cathedral of Aquileia. The results both of the expeditions to Asia Minor and his researches in Aquileia were published in monumental books, including his introductory essays which continue to provide indispensable material for further studies on these subjects (cf. fn. 12 and 25). Count Lanckoroński was also the author of numerous other books and papers concerning his travels, Italian painting, the problem of restoring historic monuments, and museology. All of them perfectly reflect his vast interests, and his erudition. He also wrote some poetry mostly concerning Italy and the masterpieces of Renaissance art.

Among Lanckoroński's close friends were scholars, artists, musicians, and writers such as Max Dvořák, Julius von Schlosser, Alexander von Warsberg, Adolph Bayersdorfer, Eduard von Liphart, Auguste Rodin, Hans Makart, Edward Burne-Jones, Ludwig Hans Fischer, Julian Klaczko, and Marian Sokolowski. Lanckoroński was a member of the most famous archeological and art historical institutes, such as the Akademie der Wissenschaften in Vienna, Kunsthistorisches Institut in Florence, and Österreichisches Archäologisches Institut, and he also received honorary doctorates from the University of Cracow and the University of Berlin. After his death in 1933 he was referred to by Johannes Wilde as „the last humanist”. These words were first uttered in 1906 by the well-known archeologist Ludwig Curtius.

The process of amassing the collection and the arrangement of domestic panels in the Viennese residences of Count Lanckoroński are known from some written sources, several watercolours by Ludwig Hans Fischer and Rudolf von Alt (fig. 61), as well as from photographs taken in the palace, probably in 1903. One of these watercolours by Ludwig Hans Fischer (colour plate at the beginning of the volume) illustrates one of the rooms in the Count's former residence on the Wasagasse; this picture portrays, among others, Paolo Uccello's *Saint George and the Dragon*, *Perseus with the Gorgon's Head*, and *Hercules and the Nemean Lion*. One of the photographs taken at the Count's residence on Jacquingasse (fig. 2) depicts the Italian Room of the palace filled with, among other objects, a famous canvas by Dosso Dossi depicting *Jupiter and Mercury* (since 1939 housed in the Kunsthistorisches Museum in Vienna; it was given to the museum by Antoni Lanckoroński, the only son of the Count); two cassone fronts by Apollonio di Giovanni with scenes from Homer's *Odyssey*; Jacopo del Sellaio's *spalliera* with *Orpheus Making Music among Animals*; and a Veronese *cassone* with the *Story of Paris*, which perished during the Second World War.

A small guide of 1903, *Palais Lanckoroński Jacquingasse 18*, most likely produced by the Count himself, mentions, apart from Uccello's *Saint George and the Dragon*, other domestic paintings which hung in the Little Italian Studio, i.e. a *spalliera* or *cornice* depicting *The Child Orpheus among Animals* and a cassone front with *The Battle between Caesar and the Gauls*. From the *Eniges über italienische bemalte Truhen*, it is known that a great portion of the panels under discussion were bought by the Count during his frequent sojourns in Italy; among these is one of Apollonio di Giovanni's cassone panels with scenes from *The Odyssey* (fig. 26). Its pendant was acquired in 1904 from the Somzée collection in Brussels (fig. 24). The recent appearance of Fischer's aforementioned watercolour makes it almost certain that Uccello's *Saint George and the Dragon* was bought before the removal of the collection to the palace on Jacquingasse, i.e. before the year 1895. It was probably Adolph Bayersdorfer who acquired the canvases for the Count. To some degree, Count Lanckoroński's collection of domestic panels resembles other collections created at the same time, particularly the one amassed by the famous French couple, Nélié Jacquemart and Eduard André; both collections were born with some degree of advice from Bernard Berenson and Wilhelm von Bode.

1. *The Garden of Love* (two fragments deriving possibly from a birth salver, probably by the Master of 1416, tempera on wood, figs 15–16).

These two charming panels, published here for the first time, seem to belong to a fairly large group of Florentine paintings whose subject is identified as the *Garden of Love*. Their main literary source was probably an Italian poem produced in the second half of the 14th century, the *Giardino d'amore*. It speaks of a beautiful, Arcadian-like place, full of flowers and trees, filled with music and with groups of young lovers. Both panels, each depicting an elegantly clothed couple watching a now lost person or subject, once belonged to a larger composition. Interesting comparative material is to be found on some early-Renaissance birth salvers; one of these, dating from the 1430s or early 1440s, is now housed in the Princeton University Art Museum (fig. 18). However, the Lanckoroński pieces were probably executed much earlier, i.e. around 1400. Such dating is indicated by a *cioppetto* worn by one of the men depicted in the right panel (fig. 16) and the distinctive collars which were in vogue at the turn of the 14th and 15th centuries (fig. 19). As to the authorship, an anonymous Florentine painter, known as the Master of 1416, is the most likely candidate. On two birth salvers attributed to him and housed in the Metropolitan Museum of Art in New York, many similarities can be found, among them almost identical ways of representing faces and the characteristically long fingers (fig. 17).

2. *The Story of Paris* (three fragments originating from a cassone front, or end panels most probably by Domenico di Michelino (1417–1491), tempera on wood, figs 20–22).

Only two of these panels (figs 21–22) are relatively well known to scholars; the third remained unpublished until the arrival of the Lanckoroński Collection in Cracow (fig. 20). In the latter case we have most probably an association with the *Childhood of Paris*, which is represented, among others, on some almost contemporary Embriachi caskets. It is known from some ancient tales (e.g., Hyginus) that Paris was to be killed soon after his birth and was eventually given to a shepherd's family. The man bringing a child to another man, who approaches him from the right side, would be Agelaos, one of Hecuba's servants. Two other scenes, depicting the *Dream of Paris* and the *Rape of Helen*, are based on the *De Excidio Troiae historia*, written by Dares of Phrygia in late

Antiquity and retold by his medieval followers, among them, Guido delle Colonne. Boccaccio also takes up these stories in both the *Genealogie deorum gentilium* and in the *Esposizioni sopra di Comedia di Dante*. Thus, prefiguring the *Judgment of Paris*, it has the aspect of a vision or dream, and the *Rape of Helen* is taking place on Cythera (confirmed by the round temple of Venus visible on the left side of the last panel) and not in Sparta as recounted by ancient literary sources. Both the treatment of figures and the way of depicting trees and mountains are very similar to those on some cassone panels produced in the mid-15th century by Domenico di Michelino. Particularly informative is a comparison of the last of the panels under discussion (fig. 22) with one of Domenico's cassone panels in a private collection in Switzerland (fig. 23), depicting a subject from Boccaccio's *Teseida*. Not only do the protagonists of the two paintings look very similar, but also the ships are almost identical. The Lanckoroński pieces, together with one more panel housed in the Burrell Collection in Glasgow, perhaps deriving from the same pair of marriage chests, provide the most complete representation of the *Youth of Paris* in early Renaissance painting. It is still uncertain whether these panels were originally end panels (*fianchi*) of two *cassoni* or constituted a cassone front.

3. Apollonio di Giovanni (1415–1465), *The Adventures of Ulysses* (a pair of cassone fronts, tempera and gold on wood, figs 24–28).

These two cassone fronts are among the best known panels from the collection and offer the most complete depiction of the *Story of Ulysses* preserved from the Quattrocento. Its literary sources might have been a complete Trecento translation of Homer's *Odyssey*, produced in Florence by Leonzio Pilato, and Boccaccio's *Genealogie deorum gentilium*. In her book on Apollonio di Giovanni, Ellen Callmann argues that the Lanckoroński panels were created by an assistant of this painter. However, the panels represent as high an artistic quality as two cassone fronts with the same story; one of these is housed in the Art Institute in Chicago (fig. 30), the other in the Frick Art Museum in Pittsburgh. Both of these cassone panels have always been attributed to the master himself. Following her visit to Cracow, Callmann now agrees that it was in all likelihood Apollonio himself who painted them.

Particularly striking in our panels is the beautiful way of depicting landscapes, recalling the compositional scheme of some representations of *Thebaide* and especially that in the Gallery of Accademia, Florence. It has been convincingly suggested that the reclining figure of Ulysses was modelled on representations of Adam by Lorenzo Ghiberti and Paolo Uccello (it is worth adding that a paper by Everett Fahy, concerning possible collaboration of Apollonio di Giovanni with Paolo Uccello, is to be published soon, cf. also fn. 123). These two cassone panels (depicting: *Ulysses and Polyphemus*, *Mercury Warns Ulysses*, *Ulysses and Circe*, *Ulysses Sailing through Scylla and Charybdis*, *Ulysses and Sirens*, *Mercury and Calypso*, *Ulysses Building His Raft*, *Ulysses and Leukothea*, *Ulysses and Nausikaa*, *Ulysses Arriving in Ithaca*, *Ulysses with His Dog Argos and the Beggar Iros*, *Penelope Weaving*, *Eurykleia Recognizes Ulysses*, *Ulysses and Telemachus Rout the Suitors*), produced for a Florentine wedding sometime in the mid-15th century, were to recall to a now-unknown couple the chaste wife, Penelope, and the fabulous adventures of her wise and courageous husband. Thus both Ulysses and his wife were to be *exempla virtutis* for the owners of our *cassoni*.

4. End panels of *cassoni* (*fianchi*): *Narcissus*, and *Pyramus and Thisbe*; *Horatius Cocles Defending the Bridge* and *The Death of Marcus Curtius*; *Mounted Knights Accompanied by Foot Soldiers* (tempera on wood figs 31, 33, 35–38).

Cassoni were adorned with paintings not only on their fronts but also on their end panels. The latter often depict personifications and coats of arms. Very many of them, however, depict simple subjects taken from mythology or ancient history. Six such rectangular or square paintings deriving from dismantled *cassoni* are now housed at the Wawel Castle; one pair (figs 31, 33), which may have been produced by the son of the well-known cassone painter Giovanni di Ser Giovanni (known as Scheggia), depicts subjects from Livy (II, 10 and VII, 6 respectively). It is said that during the war with the Etruscan king Porsenna Rome was saved by Horatius Cocles, who stopped the whole Etruscan army as it was about to enter Rome via the Sublician bridge (fig. 31). He fought them off while the bridge was being destroyed by the Romans. When access to the city was at last impossible to the foe, Cocles escaped safely, saving Rome and earning glory. Particularly interesting is the representation of Rome in the background, as the cupola of the Florentine Cathedral, still without its beautiful lantern, was used to depict the Pantheon. The two pyramids or obelisks should most probably be recognized as the so-called *Meta Romuli* and the pyramid of Cestius at that time believed to be the tomb of Remus. Another piece from this pair of end panels depicts Marcus Curtius, who, in order to save Rome from great danger, is claimed to have leapt, beautifully clothed, together with his horse into a hole which appeared unexpectedly at the Forum Romanum.

A second pair of *fianchi* (figs 35, 36) represents subjects from Ovid's *Metamorphoses* (cf. n. 137), which remained popular through the entire Middle Ages, especially from the 12th century onward. The characteristic smile of Narcissus, and both poses and the treatment of figures bring to mind numerous pictures of the so-called Master of San Miniato, whose oeuvre has been recently studied by Gigietta dagli Regoli.

The last pair of *fianchi* (figs 37, 38) was most probably produced by two distinct painters, even though they might have been executed in the same workshop, and may even be for the same marriage chest. The panel depicting an open-mouthed Knight riding a white horse is of much higher artistic quality. It recalls expressions of some characters produced by Andrea del Verrocchio (fig. 39). Perhaps it can be attributed to the Master of the Argonauts (or Biagio d'Antonio), who in many of his panels was obviously influenced by Verrocchio. The first two pairs of the end panels were produced sometime in the mid-15th century, while the last one is possibly from the 1470s.

5. *The Battle between Caesar and the Gauls* (cassone front by a painter influenced by Verrocchio, tempera on wood, figs 40–42).

The Battle between Caesar and the Gauls was most likely painted about 1475 similarly as the side panels with the Knights (figs 37, 38). The panel depicts in all probability one of the episodes described by Julius Caesar in his *De bello gallico* (I, 25). The subject can be identified by the standards with a cock on them (in Italian *gallo*) and the fact that the commander is standing in person on foot on the top of a hill, possibly illustrating the passage reporting that prior to his first important battle with the Gauls (which took place at Bibracte), Caesar sent off his horse to render his escape from his troops impossible if the battle was lost. His generals did the same and eventually observed the victorious battle on foot as did Caesar himself. Whatever is the subject of this panel, it belongs to an interesting series of cassone panels with battle scenes, very popular in Florence in the second half of the Quattrocento. Luciano Bellosi, who examined the panel at the end of 1995, was of the opinion that it might have been produced by Andrea del Verrocchio himself. Indeed, both the way of depicting people and horses with light-and-shade effects,

impressive foreshortening and a handling of a landscape with characteristic trees covered with delicate leaves are scarcely to be seen on any other contemporary domestic panel. It is important to recall at this point that, according to Vasari, Verrocchio was trying to obtain the order to paint numerous panels with Virtues for the Mercanzia in Florence; it is known that eventually the commission was given to Pollaiuolo and Botticelli. Thus, if one can trust Vasari, Verrocchio, as many other contemporary painters, showed his interest in producing domestic panels.

The panel under discussion shares many features with two well-known *spalliere*, depicting the *Story of the Argonauts* by Biagio d'Antonio and the Master of the Argonauts, housed in the Metropolitan Museum of Art, New York. Particularly interesting is the comparison of the riders on the left side of our panel with some of those hunting the boar on the Master of the Argonauts' *spalliera*. However, the much higher artistic quality of the Lanckoroński cassone front is discernible at first sight. Unfortunately, its central portion is seriously damaged. It will soon be cleaned, thereby permitting further study. Nevertheless, even the present state of the panel makes it possible to establish that the figures of the nude Gauls were most probably patterned on representations of the Gauls known from numerous Roman sarcophagi (for some Renaissance drawings depicting ancient sarcophagi with the Gauls see P. P. Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Ancient Sculpture*, London 1986, nos. 153–154a; cf. also fn. 145 in the present paper).

6. *The Story of Psyche* (fragment of a *cassone* probably by the Master of the Argonauts, tempera on wood, fig. 43).

This small panel, most probably painted in the 1470s, illustrates the well-known story of Psyche recounted by Apuleius in his *Golden Ass* and later repeated by Fulgentius (III, 6) and Boccaccio (*Genealogie...*, V, 22 ff.). It depicts Psyche on the speaking tower and her visit to the Underworld to receive the golden vial from Proserpina; on her way to the wife of Hades she first travels with Charon in his boat and then gives one cake to Cerberus while reserving the other for the return journey. The painting, first published by de Tervarent and then by Vertova, seems to have been painted by the same artist who executed two cassone fronts with the *Story of Psyche*, housed in the Bode Museum in Berlin (figs 45–46). This modest but prolific, already-mentioned anonymous artist, known as the Master of the Argonauts, was not long ago tentatively identified with Francesco Rosselli (ca 1448–1513). The Lanckoroński panel continues the narration of the Berlin panels. It remains to be fully explained whether it was indeed one of the side panels, as suggested by Vertova, or constituted, as Callmann put it, a part of a *spalliera* comparable with those above the Nerli-Morelli *cassoni* by Biagio d'Antonio in the Courtauld Art Gallery, London. However, the slightly raised borders of this painting rather support the former hypothesis. For the time being, it is the only known cassone panel from the Quattrocento depicting Psyche on the speaking tower and her visit to the Underworld. Curiously enough, Persephone's horns in the latter scene are very similar to the crescent moon adorning the head of Diana shown on Biagio d'Antonio's *spalliera* in the Metropolitan Museum of Art (fig. 44).

7. Jacopo del Sellaio (1441–1493), *Orpheus Making Music among Animals* (*spalliera*, tempera on wood, figs 49, 50, 52, 54).

This well-preserved *spalliera* belonged originally to a set of three panels; the other two are in the Boymans-van Beuningen Museum in Rotterdam (fig. 47) and in the Museum of Oriental and Western Art in Kiev (fig. 48). It is not known precisely when Count Lanckoroński acquired it, but from some letters of Berenson to Isabella Stewart Gardner it can be

deduced that two of them were on the art market in 1898. The Lanckoroński panel depicts the final part of the story (the Rotterdam piece shows the death of Eurydice and transportation of her body to Hades, while the Kiev painting has Orpheus in the Underworld); Orpheus has already lost his virtuous wife forever and now plays his music among animals. Only those animals which do not hear his music are fighting with each other. It has been convincingly shown by Bernhard Degenhart and Annegrit Schmitt that the representations of animals were patterned on some engraving produced in the 1460s in Florence (fig. 51). Lon de Vries Robbé is perhaps right in his opinion that the final scene with Orpheus before a round temple, depicted on the right side, was inspired by a stage setting for Angelo Poliziano's *Favola di Orfeo*. Together with some late representations of the *Story of Psyche* and a *spalliera* depicting the *Reconciliations of Romans with Sabines* in Philadelphia, the Orpheus panels, most probably executed in the late 1480s, reach the *acme* of Sellaio's capabilities. The Lanckoroński panel is characterised by a beautiful composition, superb colours, and poetic atmosphere. It has been suggested that this set of *spalliere* was commissioned for the wedding of Isabella d'Este with Gianfrancesco II of Mantua in 1490. Even if it is impossible to prove this hypothesis, it appears obvious that the panels were made for an important marriage. The owner was probably very well acquainted not only with the obvious message of the story concerning a chaste and virtuous wife and the power of poetry, but also with the cosmic aspect of Orpheus's music, discussed at that time, among others, by Ficino. Apart from Ovid's *Metamorphoses* and its various medieval versions among literary sources, there should also be mentioned Virgil's *Georgicae* (IV, 409 ff.), Boccaccio's *Genealogie...* (V, 12 ff.), and above all Poliziano's *Favola di Orfeo* written in 1480. Even the representations of this myth in Renaissance art are numerous: our three *spalliere*, so admired by Berenson, provide the most detailed and most beautiful depiction of the story in the whole of Quattrocento art.

8. *Perseus Fighting with Phineus* (*cornice*, tempera on wood, fig. 56).

It was Berenson who attributed this little panel, which is most probably a piece of *cornice* (cf. fig. 14), to Amico Aspertini. However, it must rather have been produced by someone who was very familiar with numerous paintings by Raphael and his pupils in the Vatican (fig. 58) as well as with engravings by Marcantonio Raimondi. Perhaps one may consider a Siense follower of Raphael or Peruzzi, whose style is to some degree close to a group of domestic panels executed in the 1520s and 1530s by Giorgio di Giovanni. The same Raphaellesque poses of most of the protagonists of our panel are also to be found in one of the paintings donated by Samuel Kress to the Art Museum in Amherst (fig. 57). It seems, however, that the Amherst piece belongs to a more advanced style of Italian Renaissance painting.

Ovid recounts that Phineus, one of the cousins of Andromeda, did not accept the marriage of the latter with Perseus, who saved her from the sea-monster; in fact, she had previously been promised to Phineus. Thus he tried with his troops to rape Andromeda during the wedding feast. In response, after a short battle, Perseus took out from his bag the head of Medusa, changing his enemies into stones. The story became quite popular in Quattrocento art. Particularly interesting are representations of this subject by Luca Signorelli at Orvieto (fig. 59) and by Polidoro da Caravaggio in the *Casa Bufalo* in Rome (fig. 60). The pose of Perseus in the Lanckoroński panel is very similar to that of Phineus (or one of his soldiers) in Polidoro's frescoes. In turn, the pose of Perseus on our *cornice* was repeated in a famous fresco by

Annibale Carracci, depicting the same myth in the Palazzo Farnese in Rome.

One can easily imagine that the Tuscan domestic panels in the Lanckoroński palace in Vienna, once hanging together with numerous other mythological Renaissance and post-Renaissance paintings, created a sophisticated, expressive atmosphere of the cult of the turn-of-the-century classical tradition. After all, Lanckoroński was an eminent classical archeologist, and among his tutors and friends were Wilhelm von Hartel, one of the most distinguished classical philologists of the latter half of the 19th century, and Alexander von Warsberg, author of *Homerische Landschaften* and *Odysseische Landschaften*.

Publications in English concerning the Lanckoroński Collection, its founder, and Professor Lanckorońska's donation to the Wawel Royal Castle in Cracow are to be found in footnote 1 of this paper.

The main part of this paper was written during my Paul Mellon Senior Visiting Fellowship in the early fall of 1996 at the Center for Advanced Study in the Visual Arts at the National Gallery of Art, Washington D.C. I should particularly like to thank Ruth Philbrick, Henry A. Millon, Craig Hugh

Smyth, and David A. Brown for their stimulating suggestions, valuable information, and photographs. My thanks go also to Ellen Callmann, Miklós Boskovits, Luciano Bellosi, Everett Fahy, Andrea De Marchi, Jan Ostrowski, Kazimierz Kuczman, and the Instytut Sztuki in Warsaw, and the Kunsthistorisches Institut in Florence. Jacqueline McComish, assistant curator at the National Gallery of Art, London has kindly drawn my attention to a Sotheby's auction catalogue with Ludwig Hans Fischer's watercolour (reproduced here as a colour plate) depicting one of the rooms in the Lanckoroński former Viennese residence on Wasagasse.

It is important to add that negatives of two Lanckoroński domestic panels, *Hercules and the Nemean Lion* (fig. 11) and *A Youth Sitting among Ruins*, both destroyed in a fire in 1946 and never published, were located in the Photographic Archives of the National Gallery of Art. The two negatives were discovered together with some five hundred others depicting various art objects from the Lanckoroński collection. These negatives were produced in 1945 at the famous Collecting Point in Munich directed by Craig Hugh Smyth, where the collections stolen by the Nazis were catalogued by the U.S. Army. I am grateful to Ellen Callmann, Richard Doty and Peter Martyn for emendations to my English.