Originalveröffentlichung in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 37 (1993), Nr. 2/3, S. 303-336

OPUS EGREGIUM AC SPECTANDUM. IL TABERNACOLO EUCARISTICO DI GIANMARIA MOSCA, DETTO IL PADOVANO, PER LA CATTEDRALE DI CRACOVIA

di Jerzy Miziołek

Ioanni Paulo II Pontifici Maximo, quondam Archiepiscopo Cracoviensi

Fra il 1533 e il 1536 Gianmaria Mosca, detto il Padovano, eseguì, su commissione del vescovo di Cracovia ella Cattedrale di Cracovia.[1] Prima opera in Polonia dello scultore documentata da fonti scritte, fu smantellata nella prima metà del XVII secolo e, a tutt'oggi, costituisce un enigma.[2] Le nostre riflessioni prendono spunto da un ciborio pressoché sconosciuto, conservato nella chiesa di Modlnica, a dieci chilometri da Cracovia. Oltre a questo pezzo, di pregevolissima fattura, sicuramente appartenuto, in passato, a un'entità più articolata, esistono a Cracovia anche altre sculture, possibili componenti del tabernacolo del Mosca: due angeli, conservati presso il Museo Nazionale di Cracovia, e una rappresentazione in rilievo della SS. Trinità, nella cappella funeraria del Tomicki, nella cattedrale della stessa città. Le opere appena menzionate non sono state mai considerate insieme, né è stata mai tentata la ricostruzione del nostro 'sacrario'. Un tentativo possibile, invece, in virtù delle attestazioni scritte e delle altre opere del Mosca a Cracovia, in particolare un secondo tabernacolo, presente a tutt'oggi nella chiesa della Santa Vergine Maria.

IL COMMITTENTE E IL TABERNACOLO NELLE FONTI SCRITTE

Pietro Tomicki fu tra i personaggi più in vista del Rinascimento polacco.[3] Nato nel 1465, da una nobile casata, studiò a lungo in vari centri accademici fra i più importanti dell'Europa di allora: Cracovia, Lipsia, Vienna e, infine, per quattro anni, Bologna, dove conseguì il titolo di dottore in legge nel 1498. Nel successivo biennio, comprendente anche l'anno santo, fece tirocinio presso la curia romana e continuò la raccolta, iniziata a Bologna, di ingenti quantità di libri, primo nucleo della sua futura, imponente biblioteca.[4] Il rapporto del Tomicki con l'Italia è puntualmente tratteggiato da un suo allievo, il futuro cardinale Stanislao Hozjusz: "I suoi occhi erano di continuo rivolti all'Italia; notte e giorno il suo pensiero andava soltanto all'Italia; provava dell'Italia la più intensa nostalgia. Sapeva che s'erano spostate là le scienze della Grecia, che quella era la sede di ogni studio."[5] Al ritorno in Polonia, mentre la foggia dei suoi abiti, le sue abitudini e le sue suppellettili gli procuravano il soprannome di "Italus"[6], fu segretario del principe polacco e cardinale Federico Jagellone, quindi segretario del re Sigismondo I, infine vice cancelliere. Detenne alcuni importanti vescovadi prima di assumere, nel 1524, l'ordinariato di Cracovia, conservato fino alla morte, nel 1535. Durante il suo vescovado riformò l'Università di Cracovia, chiamandovi a insegnare, fra gli altri, eminenti grecisti ed ebraisti e promovendo — 'complice' di certo l'amico Erasmo da Rotterdam — gli studi patristici e teologici.[7] Folto è lo stuolo di personaggi illustri, soprattutto

1 Modlnica, S. Adalberto, Ciborio.

2 Modlnica, S. Adalberto, Ciborio.

italiani, compresi papi, con i quali intrattenne rapporti epistolari. Per tutta la vita Tomicki continuò a ordinare dall'Italia oggetti liturgici, vestiario e libri.[8] Gli artisti italiani chiamati a Cracovia gli edificarono una cappella funeraria a pianta centrale, sormontata da cupola e, in essa, un sepolcro che, nelle nostre ricerche, costituirà un punto di riferimento importante (fig. 3). In ossequio a una moda italiana o, più precisamente, fiorentina, si fece eseguire immagini votive di cera, che fece sistemare nella cattedrale di Cracovia e in altre chiese. Come sovente avveniva a Firenze, sopra all'altare della sua cappella funeraria si trovò raffigurata l'Adorazione dei Magi.[9]

In una lettera del 17 giugno 1533 al governatore di Cracovia Severino Boner, Tomicki scrisse: "Sono molto riconoscente alla Signoria Vostra per l'impegno dimostrato tanto prima quanto ora nelle questioni nostre, accordandosi per un ciborio di marmo rosso ungherese per la nostra chiesa cattedrale di Cracovia col lapicida Giovan Maria Padovano [...] benché la somma da lui pretesa risulti al dottor Borgk troppo elevata. Ma, volendo un sacrario bello, solido e duraturo, auspichiamo che vi sia impiegato marmo ungherese e, pertanto, siamo disposti a devolvere allo scopo una somma maggiore, pur di non farlo eseguire in altra pietra meno pregiata o metallo poco resistente e deteriorabile. Pertanto la Signoria Vostra non esiti, e prometta a nome nostro a detto scultore la somma richiesta, ossia 550 fiorini in contanti, a condizione, però, che non si torni più a parlare di spese e che, anzi, costi e oneri che dovessero affiorare nel corso dei lavori siano sostenuti dallo stesso scultore, dal quale ci attendiamo opera egregia e mirabile, che piaccia anche alla Signoria Vostra e al dottor Borgk."[10] Un mese più tardi, questa volta scrivendo al canonico cracoviano Stanislao Borgk,

3 Cracovia, Cattedrale, Sepolcro del vescovo Pietro Tomicki.

manifestò soddisfazione perché "Giovanni Maria Padovano s'era deciso a partire per l'Ungheria, per sceglierv un marmo splendido per il sacrario. Insieme a questa lettera — aggiungeva il vescovo — gliene invieremo una del re, perché possa tagliare e trasportare fin qui senza impedimenti il marmo che avrà scelto."[11] Tomicki morì senza aver visto consacrato il suo tabernacolo. Dell'avvenuto compimento dell'opera sappiamo da una lettera, datata marzo 1536, di re Sigismondo I a Severino Boner.[12] Il sovrano incaricava questi di scegliere, d'intesa con il capitolo, un'ubicazione atta a esporre nella maniera più efficace il *sacrarium*. E apprendiamo, anche, della sua forma d'armadio (*opus armarii*).[13] Parlano dell'opera anche le visite pastorali.[14] Se ne desume che il Tomicki aveva commissionato un altare sacramentale dedicato a sant'Erasmo, da sistemare dietro l'altare maggiore, nell'angolo sinistro del presbiterio. Nel resoconto di una di esse, del vescovo Maciejowski, nel 1602, leggiamo: "tabernaculum ss. Corporis Christi habeatur in presbiterio in angulo retro altare majus ad cornu evangelii ad quod ejusque portulam retro altare majus habeatur accessus."[15] Gli ultimi riferimenti all'opera, nata per essere non soltanto bella, ma anche solida e duratura, risalgono agli anni 1605-1607. In quegli anni "il signor Ambrogio Meazzi", lapicida di Cracovia, ebbe l'incarico di trasferire il tabernacolo nella cappella della Natività di Maria e lo fece mantenendone intatta la struttura. Successivamente l'opera fu sottoposta a doratura.[16] Malgrado le attestazioni scritte, fin qui del nostro tabernacolo sappiamo solo che era un altare sacramentale a forma d'armadio; che fu realizzato in marmo rosso ungherese; che costò la cifra, non irrisoria, di 550 fiorini e che fu dedicato a sant'Erasmo.

IL CIBORIO DI MODLNICA E GLI ANGELI ADORANTI DEL MUSEO DI CRACOVIA

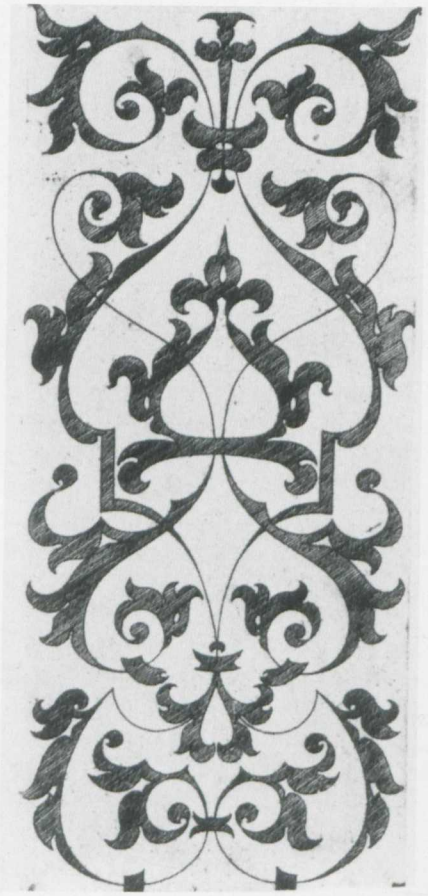
Il ciborio, oggi sistemato sull'altare della cappella laterale di San Sebastiano nella chiesa di Sant'Adalberto a Modlnica presso Cracovia, è di marmo rosso scuro (figg. 1 e 2), e ha forma di tempietto semicilindrico di dimensioni 73 x 45 cm. Il corpo del ciborio, scandito da quattro colonne toscane in tre quarti, sostiene una cupola, mediante una trabeazione stilizzata, con una spiccata cornice arrotondata. I tre intercolonni — quello centrale, occupato da uno sportello ligneo, e quelli laterali, a forma di arco cieco ribassato — sono tutti ricoperti di bassorilievo rabescato. La stessa cupola, la cornice e la faccia inferiore della base del tempietto sono decorate. Sulla cupola è una modanatura che si diparte da un disco posto all'apice, contornato da raggi serpentini, originariamente dorati. La struttura è suddivisa in sei spicchi, ciascuno dotato di un occhio cieco e di un altro inquadrato da palmette e volute. Sulla cornice, una teoria di rosette, separate da fogliame e, sulla faccia inferiore della base, arabeschi. L'osservazione accurata della parte inferiore del tempietto indica che esso doveva in origine aderire a una parete liscia, potendo esservi applicato, ovvero poteva poggiare su un piedistallo, perché ne fosse ben visibile la parte sottostante, finemente lavorata.

Il primo riferimento al tempietto di Modlnica, corredato dalla sola riproduzione a tutt'oggi pubblicata, risale appena al 1906.[17] Vi troviamo giuste osservazioni: l'ornamentazione che adorna il ciborio ricorda le decorazioni stampate su tessuto; esso fu acquistato da una chiesa di Cracovia. Feliks Kopera è stato, tra gli studiosi, l'unico ad avanzare, in un saggio sul Mosca del 1933, l'ipotesi che il ciborio risalga al tabernacolo commissionato dal vescovo Tomicki.[18] Fa riferimento al marmo rosso, che doveva essere la materia prima del tabernacolo, e alle decorazioni su fondo zigrinato, affini a quelle ricorrenti nella produzione dello scultore. Il catalogo dei monumenti d'arte in Polonia assegna il nostro tempietto alla seconda metà del XVI secolo.[19] Una datazione simile, avallata anche da Helena Kozakiewiczowa, autrice di un'opera a tutt'oggi fondamentale sulla scultura del Cinquecento in Polonia[20], smentirebbe l'ipotesi di Kopera. Eppure essa risulta del tutto plausibile. La chiave per risolvere il dilemma della datazione potrebbe risiedere nella ricca ornamentazione. Al primo

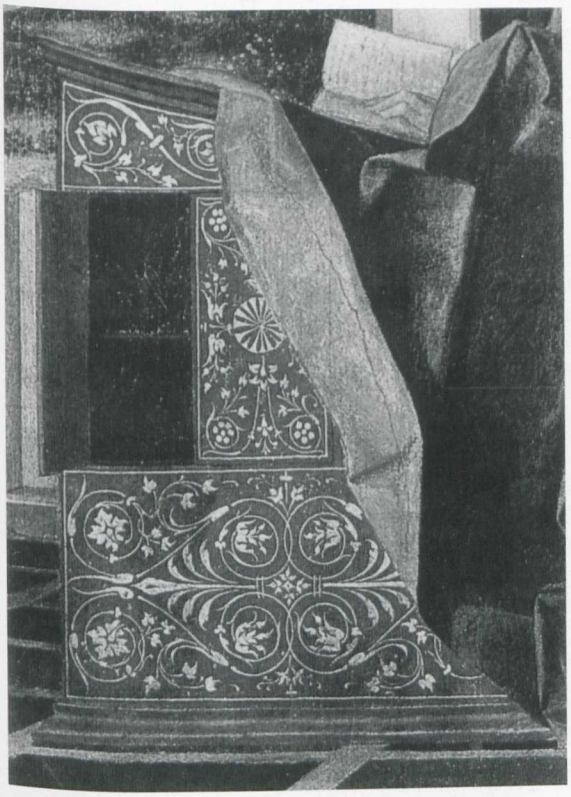
impatto, quando a risaltare è soprattutto la decorazione dello sportello, si direbbe confermata l'ipotesi che il ciborio appartenga alla seconda metà del Cinquecento. È quasi sicuro, però, che lo sportello, lavorato in legno, ne sostituisce uno precedente.[21] Pertanto non sarà questo il motivo ornamentale da considerare, quanto piuttosto il rabescato che decora altri due spazi intercolonnari.

Il rabesco è uno dei generi ornamentali più diffusi nel Rinascimento, e compare fin dallo scorcio del XV secolo, fra l'altro sulle rilegature dei libri e nel vestiario.[22] Indumenti decorati con questo motivo sono presenti, fra l'altro, nel dipinto del *Cristo fra i Dottori* di Giovanni Battista Cima da Conegliano del 1504 ca, nel Museo Nazionale di Varsavia[23], e in quello pressoché coevo dell'*Annunciazione*, attribuito a Giovanni Bellini, conservato nella Galleria dell'Accademia a Venezia (fig. 6).[24] L'inginocchiatoio raffigurato nel secondo è decorato da un arabesco molto affine a quello del nostro ciborio. Nel terzo decennio del Cinquecento, forse un po' prima, circolarono a Venezia e, di lì a poco, negli altri maggiori centri europei, repertori comprendenti numerosi esemplari e modelli di quell'ornamento. In uno di questi, l'*Opera nova universal intitulata corona di recammi*, edita a Venezia prima del 1530, probabilmente da Giovanni Andrea Vavassore, detto il Guadagnino, si trova un altro motivo rabescato

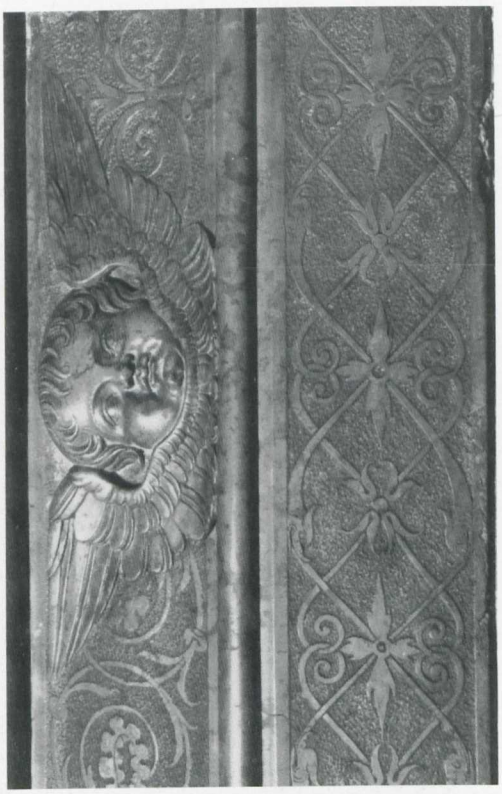
4 Modlnica, S. Adalberto, Ciborio (particolare).



5 G.A. Vavassore, un'incisione dall'*Opera nova universal intitulata corona di recammi*, Venezia 1527 ca.



6 Giovanni Bellini, Annunciazione (particolare). Venezia, Galleria dell'Accademia.



7 Cracovia, Cattedrale, Sepolcro del vescovo Pietro Tomicki (particolare dell'ornamentazione).

(fig. 5)[25] sorprendentemente simile a quello che copre lo spazio tra le colonne del tempietto di Modlnica (fig. 4) e a quello che orna la cornice interna del sepolcro Tomicki (fig. 7). Se differiscono è soprattutto per la superiorità della lavorazione e del dettaglio di quest'ultimo. I modelli di ricami del Vavassore e quelli di veneziani coevi (Giovanni Tagliente o Francesco Pellegrino)[26] potevano essere noti tanto al Mosca, veneto di origine, quanto al Tomicki stesso. A suggerirlo è il carteggio fra Tomicki e Stanisłao di Rzeczica, allora a Roma.[27] Varie lettere parlano di ricami che, per mano di un artigiano romano, dovevano adornare i paramenti del Tomicki. Scriveva il vescovo nell'aprile del 1535, proprio mentre veniva concepito il tabernacolo per la cattedrale di Cracovia: "Se il ricamatore ha già terminato lo scudo [il medaglione] che avevate ordinato per il nostro pluviale, se egli, come scrivete, è esperto e ottimo nella sua arte, accordatevi con lui perché esegua degli ornamenti sulla pianeta o casula come quelle che i cardinali romani portano sui paramenti, sul dritto e sul retro e, inoltre, di preparare delle 'pecze supra le spalle', come le chiamano gli italiani, per due dalmatiche. Gli faremo avere le dimensioni, così come abbiamo descritto le figure degli ornamenti che vogliamo far eseguire per decorare, come detto, pianeta e dalmatiche."[28] Forse il vescovo, avendo ben presenti certi motivi ornamentali, ne dispose l'impiego anche per decorare il tabernacolo da lui commissionato. Sfortunatamente né i paramenti del Tomicki, né il repertorio, a lui probabilmente noto, sono giunti fino a noi. Comunque certe affinità tra il motivo ornamentale dello specchio intercolonnare destro del tempietto e quello della croce sulla pianeta del vescovo nel suo sepolcro (fig. 3) sono evidenti.[29]

8 e 9 Cracovia, Museo Nazionale, Lastre in marmo con angeli adoranti.

Il sepolcro del Tomicki, costruito negli anni 1530-1533 nella sua cappella funeraria, nella cattedrale di Cracovia, probabilmente con l'apporto dello stesso Mosca, riveste un significato specifico per le nostre ricerche.[30] Vi si rinvengono infatti anche altri ornamenti presenti nella decorazione del tempietto di Modlnica: rosette separate da ghirlande congiunte al centro della cornice, della nicchia e dell'iscrizione[31], e il rabesco con delfini stilizzati sulla cornice di un bassorilievo raffigurante la Madonna, san Pietro e il Tomicki stesso, che richiama quel rabesco, più ricco e scolpito con accuratezza maggiore, dello specchio intercolonnare a sinistra del tempietto.[32] È anche opportuno ricordare che raggi serpentini come quelli che emanano dall'occhio dell'apice della cupola nel tempietto (fig. 13) contornano anche il capo della Madonna nel sepolcro di Tomicki (figg. 3 e 18).[33] Un motivo, va sottolineato, mai più comparso nelle rappresentazioni della Madonna, invero frequenti, eseguite in Polonia dal Mosca e da altri scultori italiani. In entrambe le opere tanto gli ornamenti quanto i raggi si stagliano su uno sfondo zigrinato. Appare del tutto verosimile, dunque, che il tempietto si collochi all'epoca del Tomicki.

Nel 1890 il Museo Nazionale di Cracovia acquistò due bassorilievi marmorei di pregevole fattura, identici nelle dimensioni, 80 x 41 cm, attualmente custoditi nella Palazzina Szołayski (figg. 8 e 9).[34] Raffigurano due angeli alati adoranti con diadema sul capo, visti quasi di profilo, con lunghe vesti (chitoni) svolazzanti, spaccate sopra al ginocchio. Entrambi sono rappresentati accanto a un pilastrino arabescato, con un piede poggiato sul plinto, a suggerire la discesa di una scalinata. Li differenzia il solo atteggiamento di braccia e mani. L'angelo di sinistra ha le braccia conserte, quello di destra aveva mani (oggi mancanti) giunte. Risaltano, inoltre, l'assenza di capitelli a coronare i pilastrini e un caratteristico restringimento delle lastre poco sotto alle braccia degli angeli.

Ha lungamente retto un'ipotesi di Władysław Łuszczkiewicz, secondo cui gli angeli vennero eseguiti per la chiesa di San Stanislao, a Cracovia.[35] Avrebbero dovuto adornare la predella dell'altare — dono, si presume, di Sigismondo I — contenente una scheggia lignea, macchiata del sangue del patrono della chiesa, martirizzato proprio in quel luogo. Una tesi condivisa da Feliks Kopera, lo stesso che mise in relazione il ciborio di Modlnica e il tabernacolo del Mosca.[36] Sia lui, sia altri studiosi, sostengono che fu la bottega del Mosca a produrli.[37] E Zbigniew Hornung suggerì laconicamente che quei frammenti scultorei potevano risalire al tabernacolo realizzato per la cattedrale di Cracovia.[38] L'ipotesi, non supportata da analisi, fu introdotta con riserva nei cataloghi di due successive mostre (1953 e 1969) sull'arte rinascimentale in Polonia, mentre risulta avallata da quello della mostra di Schallaburg, dedicata all'arte degli Jagelloni in Polonia[39], e da Anne Markham Schulz.[40] Secondo la studiosa, gli angeli del Museo Nazionale di Cracovia sono l'unico residuo del tabernacolo del Mosca. In alcune pubblicazioni viene prefigurata un'ipotesi opinabile, che non tiene minimamente conto dell'esistenza delle lastre del Museo Nazionale, per la quale gli angeli del tabernacolo della cattedrale sarebbero stati riutilizzati per quello della chiesa della Santa Vergine Maria a Cracovia.[41]

10 S. Pietro in Vaticano, Grotte, Angeli adoranti dal Ciborio di Innocenzo VIII.

È tuttavia opportuno riinterrogarci sulla possibilità che gli angeli della Palazzina Szołayski e il tempietto di Modlnica abbiano fatto parte di una stessa opera. Farebbe propendere per una risposta affermativa — oltre agli alti pregi artistici delle sculture, la qualità del marmo, identica, con cui furono realizzate, le dimensioni — il confronto con il già ricordato, secondo tabernacolo del Mosca a Cracovia.

IL TABERNACOLO DELLA CHIESA DELLA SANTA VERGINE MARIA A CRACOVIA

Un secondo tabernacolo, eseguito a Cracovia dal Mosca e, al pari del primo, sostenuto da fonti scritte, si trova nella chiesa della Santa Vergine Maria, in prossimità del celebre altare ligneo di Veit Stoss (fig. 20).[42] Commissionato nel 1551 e terminato con ogni probabilità nel 1554, è addossato al pilastro destro dell'arco trionfale, nella navata mediana. Nonostante ritocchi d'epoca barocca e sicuri spostamenti subiti in tempi imprecisati, la forma 'd'armadio', l'arco trionfale trilobato, le mensole finemente scolpite, dovrebbero essere originali.[43] Al centro un bel tempietto d'alabastro, di foggia classicheggiante, posto su un alto piedistallo, fiancheggiato da una coppia di angeli. Il tempietto, che s'innalza ben al di sopra dell'altare, manca dello sportello. Non era, dunque, adibito alla custodia delle sacre specie, tenute invece, come avviene oggi, in uno stipo laterale, nella facciata del tabernacolo che guarda la navata.[44] Sopra, sull'attico, campeggiano dei medaglioni con i busti della Madonna con Bambino e di tre profeti.

Le somiglianze tra gli angeli del Museo Nazionale e quelli della chiesa della Santa Vergine Maria risaltano immediatamente, benché i secondi siano da attribuire più alla scuola che alla mano del maestro.[45] Fra le analogie si contano: il passo digradante, i gesti delle braccia e delle mani, giunte o conserte, le vesti lunghe e svolazzanti, spaccate in basso e con una scollatura rettangolare (fig. 11).

Fatte salve tutte le ovvie differenze, anche i due tempietti presentano tratti comuni: la qualità elevata dell'esecuzione, le colonne toscane e il chiaro riferimento alle celebri cupole del Brunelleschi, cosa, questa, finora trascurata anche per il ben noto ciborio della chiesa della Santa Vergine Maria. Il confronto tra la cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze e quella del tempietto della chiesa della Santa Vergine Maria (fig. 12) dimostra che non soltanto la cupola, con i suoi otto costoloni e occhi, ma anche — e soprattutto — la lanterna, con i suoi contrafforti e le sue volute, le alte finestre e i pilastrini, ricalca la geniale opera del Brunelleschi.[46] Nel tempietto di Cracovia si rileva, inoltre, la presenza di una galleria al di sotto della cupola, imitazione di quella di Baccio d'Agnolo iniziata nel 1506 e mai terminata.[47] La cupola del tempietto cracoviano differisce da quella di Santa Maria del Fiore perché priva di tamburo ottagonale.

Si potrebbe ipotizzare, in qualche modo, un richiamo della cupola del tempietto di Modlnica (fig. 13) ad altre strutture del Brunelleschi, quelle della Sagrestia Vecchia e della Cappella dei Pazzi[48], e quella che sormonta la chiesa di Santa Maria delle Carceri a Prato, opera di Giuliano da San Gallo.[49] La somiglianza investe i costoloni, l'occhio centrale e i tondi minori di contorno. L'aggiunta, nel nostro tempietto, di raggi serpentini attorno all'occhio centrale (che tratteremo in seguito), potrebbe ulteriormente avvalorare la tesi sugli archetipi fiorentini del ciborio di Cracovia. Il ricco ornamento in bassorilievo differenzia decisamente il tempietto di Modlnica dal ciborio classicheggiante della chiesa della Santa Vergine Maria. Si può comunque presumere che Tomicki, amante delle decorazioni fastose, abbia richiesto un'opera molto ornata, come nel caso del suo sepolcro.[50]

Se intesi come entità unica, il tempietto di Modlnica e gli angeli del Museo Nazionale tradiscono non pochi accostamenti con il sepolcro del vescovo Tomicki. In quest'opera (fig.

11 Gianmaria Mosca detto il Padovano, Angelo del Tabernacolo. Cracovia, S. Vergine Maria.

3), così come nei pezzi in esame (figg. 1-2 e 8-9), compare, oltre a identiche rosette, al rabesco con delfini, oltre ai raggi serpentini (figg. 13 e 18), anche un arabesco scolpito in modo simile.[51] Nel tabernacolo esso sta a decorare i pilastrini e la base inferiore del tempietto, mentre nel sepolcro compare nella cornice del bassorilievo raffigurante la Madonna (fig. 14). In entrambi i casi l'arabesco comprende motivi fitoformi appiattiti e un nesso allo stelo. È delicato, piatto e si posa su un fondo zigrinato.

Il tabernacolo della cattedrale di Cracovia doveva essere dotato di un coronamento, sull'esempio dei sacrari rinascimentali prodotti sia in Italia sia nei paesi d'Oltralpe. Forse andò perduto oppure, più probabilmente, fu riutilizzato. Il solo pezzo da prendere in considerazione è il rilievo, poco noto, al pari del tempietto di Modlnica, della SS. Trinità, sormontante l'altare, nella cappella di Tomicki.[52] È lecito presumere che a seguito dello smembramento del tabernacolo il bassorilievo, in virtù di un'iconografia originale, sia stato riutilizzato *in situ*, là dove altri componenti andarono dispersi.

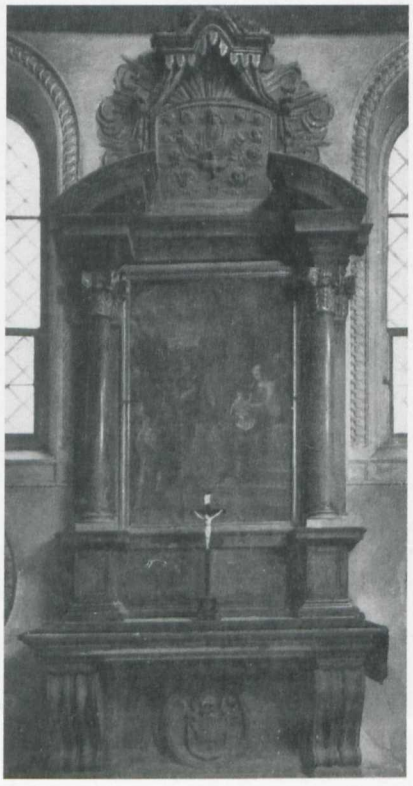
12 Gianmaria Mosca detto il Padovano, Ciborio del Tabernacolo. Cracovia, S. Vergine Maria.

13 Modlnica, S. Adalberto, Ciborio.

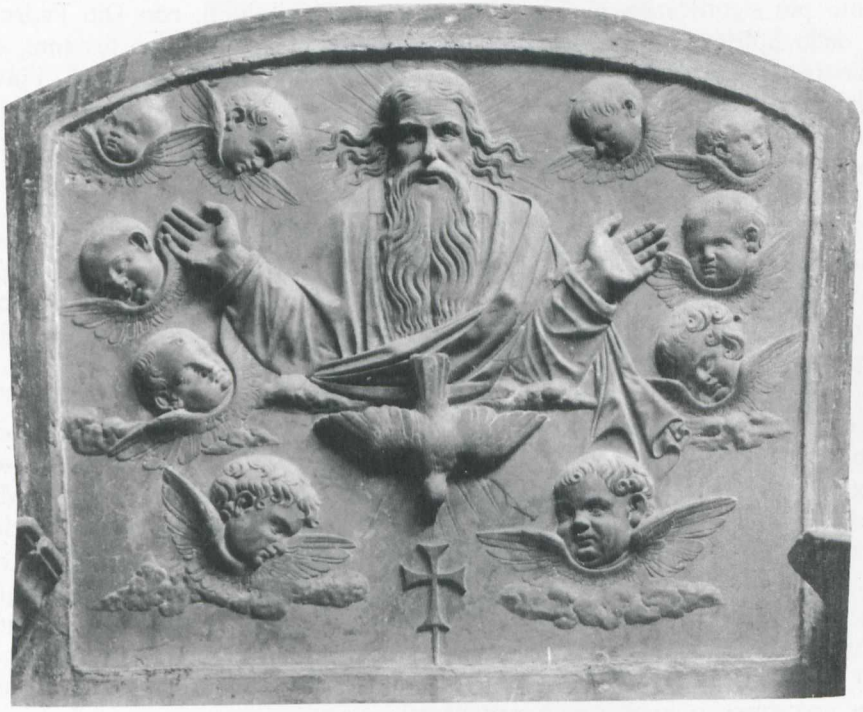
14 Cracovia, Cattedrale, Sepolcro del vescovo Pietro Tomicki (particolare dell'ornamentazione).

IL RILIEVO DELLA SS. TRINITÀ NELLA CAPPELLA DEL TOMICKI

Alcuni studiosi della produzione del Mosca gli attribuiscono, oltre al sepolcro del Tomicki, anche l'altare della cappella (fig. 15).[53] Indubbiamente rinascimentali sono la mensa, poggiante su mensole simili a quelle dell'altare sacramentale della chiesa della Santa Vergine Maria (fig. 20), il dipinto raffigurante l'Adorazione dei Magi, versione del quadro, pervenutoci solo in frammenti, di Georg Pencz, conservato nella Galleria di Dresda[54], il rilievo della SS. Trinità di dimensioni 56 x 79 cm, situato più in alto, sulla parete (fig. 16). Questo rilievo, incorniciato da stucchi del XVII o XVIII secolo, è in aperta contraddizione con l'insieme. Esso riproduce il busto di un Dio Padre barbuto su nuvola, con le braccia levate come il sacerdote durante l'epiclesi consacratoria. Sotto, la colomba dello Spirito Santo emanante gli stessi raggi dell'effigie del Padre, e, ancora più in basso, la croce processionale.[55] Una SS. Trinità, proposta simmetricamente, con il contorno di teste cherubiche. Il rilievo è caratterizzato da un arco ribassato. Che il rilievo sia potuto scaturire dallo stesso scalpello del bassorilievo raffigurante san Pietro, la Madonna e il Tomicki nel sepolcro del vescovo, lo dimostrano le somiglianze che intercorrono tra le teste cherubiche, con i caratteristici riccioli inanellati, con le alucce incassate profondamente sotto i menti, nonché la forma della croce processionale, dai bracci svasati come quelli della croce del nimbo di Gesù Bambino (figg. 3 e 18). Inoltre il tipo di lavorazione della mano di Dio Padre e della zona inferiore della veste, e le orecchie pronunciate e carnose dei cherubini di contorno, denotano delle somiglianze con le rappresentazioni angeliche della Palazzina Szołayski. Si noti pure che nel rilievo con la SS. Trinità compare lo stesso arco ribassato del bassorilievo del sepolcro di Andrea Krzycki a Gniezno, altra opera del Mosca (fig. 17).[56]



15 Cracovia, Cattedrale, Altare della cappella funeraria del vescovo Pietro Tomicki.



16 Cracovia, Cattedrale, Cappella funeraria del vescovo Pietro Tomicki, Lastra di marmo con la rappresentazione della SS. Trinità.

17 Scuola di Gianmaria Mosca detto il Padovano, Sepolcro del vescovo Andrea Krzycki (particolare). Gniezno, Cattedrale.

L'elemento più significativo è però il soggetto, la SS. Trinità, con Dio Padre raggiante e la colomba dello Spirito Santo a rischiarare una croce processionale sottostante, che rimanda immediatamente al tabernacolo e all'Eucaristia.[57] La scena rievoca l'epiclesi, l'invocazione al Padre perché invii lo Spirito Santo e si compia il mistero della transustanziazione. La stessa preghiera eucaristica contiene passi come questo: "Quaesumus igitur Domine, ut idem Spiritus Sanctus haec munera sanctificare dignetur, ut Corpus et Sanguis fiant Domini nostri Jesu Christi."

L'ipotesi che il rilievo sia stato parte del nostro tabernacolo è resa attendibile dal confronto con simili componenti di altri tabernacoli. La rappresentazione di Dio Padre, circondato da teste cherubiche, corona sovente i tabernacoli rinascimentali in Italia e le opere di artisti italiani fuori dalla penisola, come dimostrano gli altari sacramentali per la cattedrale di Pécs e per la cappella della SS. Trinità della cattedrale di Cracovia (oggi nel lapidario del castello reale del Wawel), commissionati rispettivamente negli anni 1510-1520[58] e 1521.[59] Nel caso di Cracovia, l'attenzione ricade sulla ricca ornamentazione e sulla lunga barba di Dio Padre, che si ritrova nel rilievo della cappella funeraria del Tomicki. In territorio italiano si possono citare, fra gli altri, i sacrari delle chiese di Sant'Egidio (già in quella di Santa Maria Nuova) a Firenze del 1450 ca, opera di Bernardo Rossellino[60], quelli di Santa Maria di Monteluce a Perugia, del 1483, eseguiti da Francesco di Simone Ferrucci[61], e quelli della cattedrale di Lucera, del 1480, opera di anonimo artista romano.[62] Costante risulta la rappresentazione della SS. Trinità. Le sue persone, o i simboli corrispettivi, occupano sezioni differenti del tabernacolo, e non un'unica lastra come osserviamo a Cracovia. Tratto comune sono, invece, i raggi che si dipanano da Dio Padre e dalla colomba dello Spirito Santo (questi ultimi vanno a illuminare una croce o lo sportello sottostanti).

Una SS. Trinità sormontante le sacre specie nell'ostensorio si incontra anche nella *Disputa del SS. Sacramento* della Stanza della Segnatura.[63] Raffaello, tuttavia, interpose il Cristo tra Dio Padre e la colomba dello Spirito Santo. Inoltre, a differenza di quanto avviene nel rilievo di Cracovia, è proprio il Cristo, e non Dio Padre, a innalzare le braccia, come fa il sacerdote pronunciando la formula dell'epiclesi.

18 Cracovia, Cattedrale, Sepolcro del vescovo Pietro Tomicki (particolare).

19 Lorenzo Bregno, Tabernacolo. Venezia, S. Marco.

Vale la pena ricordare anche il tabernacolo di San Marco a Venezia, del 1518, opera di Lorenzo Bregno, che il Mosca poteva senz'altro conoscere, avendo prestato la sua opera nella città lagunare.[64] Lo sportello, fiancheggiato da una coppia di angeli adoranti, è sormontato da un rilievo raffigurante Dio con una lunga barba e le braccia sollevate (fig. 19). Il nimbo triangolare che fa da sfondo al Suo capo attesta inequivocabilmente la presenza della SS. Trinità.

RICOSTRUZIONE DEL TABERNACOLO DELLA CATTEDRALE DI CRACOVIA

Anche se allo stato attuale delle ricerche non è dato ancora stabilire se il sacrario commissionato dal Tomicki comprendesse ulteriori elementi oltre ai quattro postulati in questa sede, trovo opportuno tentarne una ricostruzione (fig. 21). Tenendo conto di tutte le circostanze fin qui illustrate e rammentando che l'opera — come risulta dalla lettera del re del 1536 — avrebbe dovuto avere forma d'armadio, si può supporre che constasse di tre sezioni fondamentali, comprendenti rispettivamente: la mensa dell'altare, il tempietto, gli angeli adoranti e, nel coronamento, il rilievo della SS. Trinità. Il tempietto era situato nella sezione mediana, probabilmente assicurato alla parete, 30-40 cm al di sopra della mensa dell'altare. Le lastre con gli angeli, la cui altezza (80 cm) corrisponde pressappoco a quella del tempietto non considerando il piede (73 cm), potevano essere poste a una certa altezza sopra la mensa dell'altare in modo che la spiccata cornice si trovasse nel punto di restringimento delle lastre stesse, poco sotto le braccia degli angeli. L'assenza di capitelli sui pilastrini delle lastre con gli angeli fa presumere che gli stessi pilastrini raggiungessero l'altezza della trabeazione inquadrando, così, anche la lastra della SS. Trinità. Dunque quest'ultima, larga 79 cm, non avrebbe occupato l'intero specchio sovrastante il tempietto e gli angeli adoranti, con la possibilità,

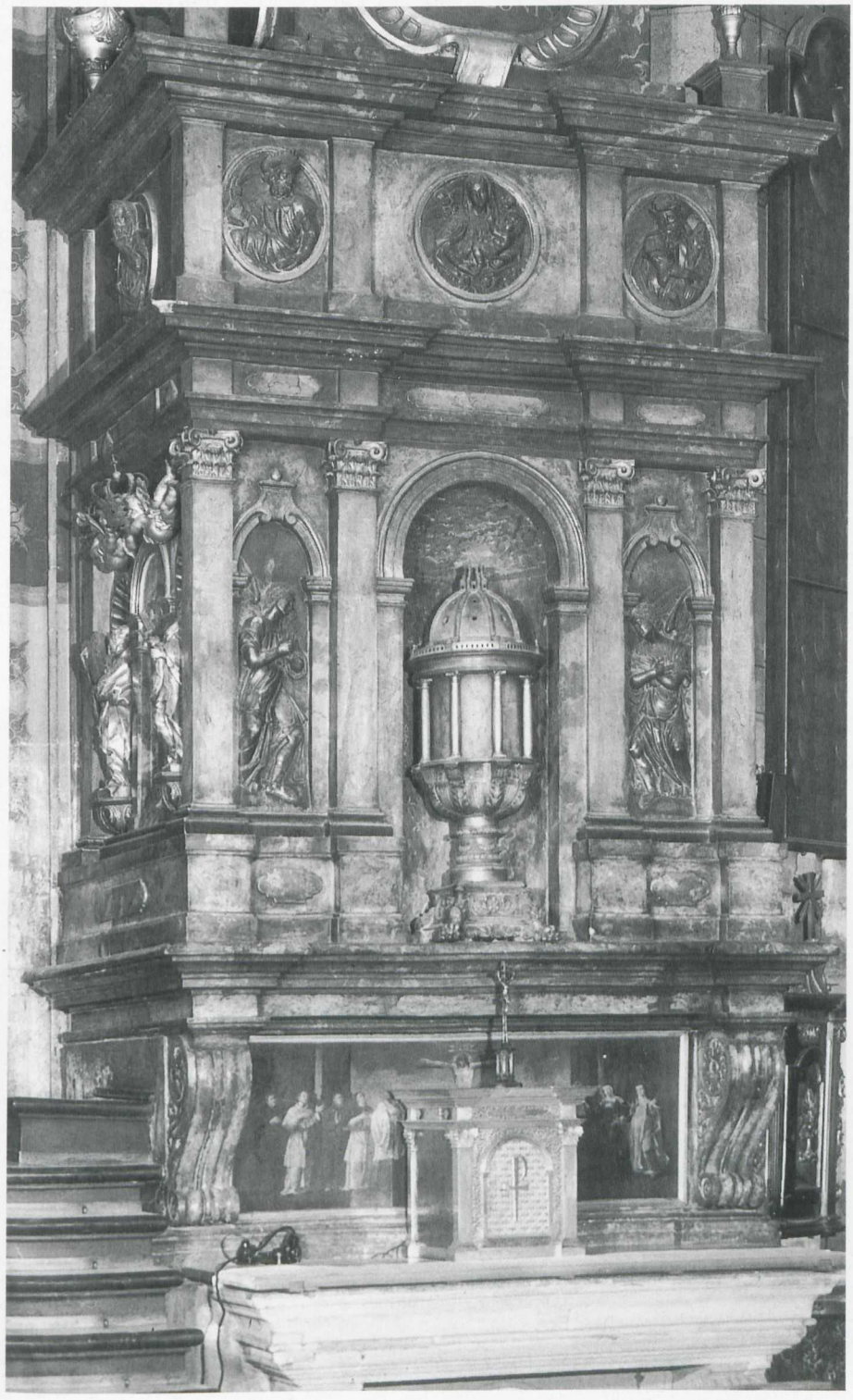
pertanto, di essere incorniciata, al pari della Madonna e di San Pietro e Tomicki nel sepolcro del vescovo, con una o due bande ornate da altrettante varianti di arabesco. L'insieme poteva essere sormontato, come nel caso di altri tabernacoli e del sepolcro di Tomicki, da ulteriori fregi, palmette, lucerne o figure. Non si può escludere, d'altronde, che la definizione di *opus armarii* concernesse la parte mediana del tabernacolo, mentre il rilievo della SS. Trinità, eventualmente situato al di sopra della trabeazione, poteva avere forma differente. Esempi di tabernacoli terminati da rilievi di larghezza inferiore, normalmente emicicli, ricorrono in molte chiese italiane. Valgano per tutti due tabernacoli romani dell'ultimo trentennio del Quattrocento, il primo nella chiesa di San Gregorio al Celio, ritenuto opera di Andrea Bregno[65], l'altro in San Marco, eseguito da Mino da Fiesole.[66] Pur tradendo, nelle parti conservate, uno stampo prettamente rinascimentale, forse il sacrario cracoviano rievocava, nelle forme e proporzioni, un tabernacolo gotico anteriore, al quale era subentrato.[67]

IL TABERNACOLO DELLA CATTEDRALE DI CRACOVIA E L'ARTE ITALIANA

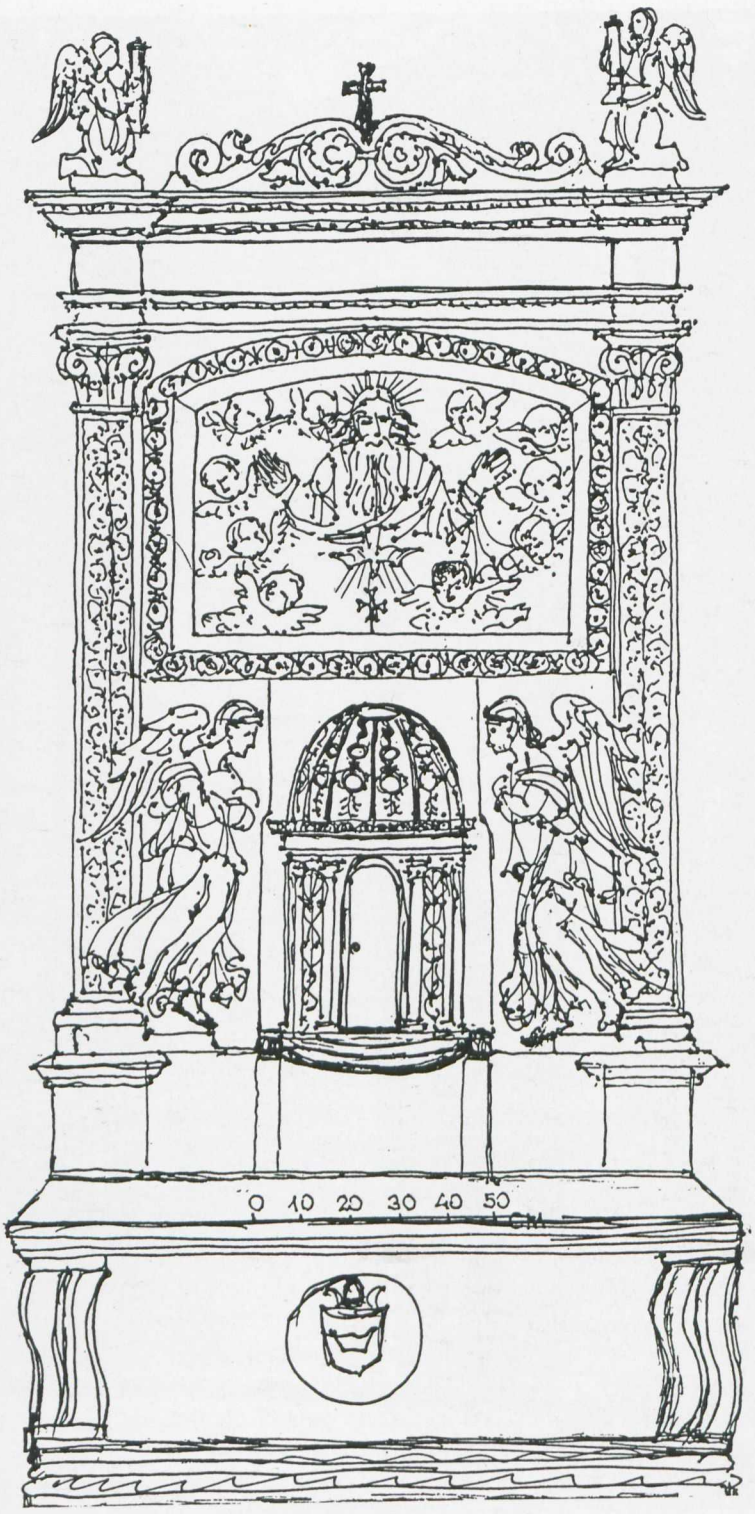
Il tabernacolo che il Mosca eseguì per la cattedrale di Cracovia, probabilmente con l'apporto di altri artisti italiani quali Giovanni Cini da Siena o Bernardino de Gianotis detto Romanus[68], concepito poco dopo l'arrivo in Polonia del maestro, si dimostra un'opera peculiare, senza un preciso archetipo. D'altra parte siamo riusciti a indicare vari esempi di arte rinascimentale italiana serviti da modello o ispirazione per le sue singole parti. Le similitudini fin qui enumerate andranno integrate, a questo punto, da alcune osservazioni sugli angeli adoranti e sullo stesso ciborio-tempietto.

Gli angeli, riproposta figurativa della Vittoria alata dell'arte classica[69], nel Rinascimento accompagnano vari tipi di custodia per ostie, e sono uno degli elementi più ricorrenti nell'arte del Quattrocento e della prima metà del Cinquecento.[70] Gli angeli adoranti sono rappresentati spesso in coppia o a gruppi di tre e più, con in mano candelabri, di norma uno per lato, accanto allo sportello o al ciborio. Molti tabernacoli presentano una sola coppia di angeli adoranti, uno per lato appunto. Fra i tanti, si impone alla nostra attenzione il tabernacolo della Sacra Lancia, commissionato nel 1492 per la basilica vaticana da papa Innocenzo VIII (ma terminato solo nel 1498)[71], opera senz'altro ammirata da quanti — e fra questi il Tomicki[72] — soggiornarono a Roma intorno al 1500 e che, in qualche modo, prelude alla composizione del Mosca. Nell'ordine superiore dell'altare sacramentale vi erano tre portali, ciascuno inquadrato da una coppia d'angeli con le mani giunte, conserte o incrociate (fig. 10). La somiglianza tra gli angeli cracoviani e quelli vaticani risalta immediatamente e concerne panneggi, pose, la collocazione stessa a ridosso del pilastrino. È giusto menzionare anche i modelli veneziani, il già ricordato tabernacolo del 1518 di Lorenzo Bregno in San Marco, con una coppia d'angeli ai lati dello sportello e, dello stesso autore, il tabernacolo del duomo di Treviso, eseguito qualche tempo prima.[73] In questo sacrario pervenutoci in frammenti e nel quale, ai lati dello sportello, erano due coppie d'angeli, uno inginocchiato e uno in piedi, si colgono agevolmente molteplici elementi poi comparsi nel tabernacolo di Cracovia: la stessa, precisa fattura e forma delle ali (negli angeli inginocchiati) e il diadema sul capo (negli angeli in piedi).

I cibori a sé stanti a forma di tempietto, poi gli altari sacramentali con tempietto in mezzo, comparvero a metà del XV secolo, a cominciare dalle cattedrali e dalle maggiori chiese della Toscana.[74] In seguito al Concilio di Trento molti, e tra questi il sacrario di Cracovia, vennero smantellati, e la loro collocazione e foggia originaria risultano spesso impossibili da stabilire. Tra i più celebri e sfarzosi vi sono il ciborio del Vecchietta per la chiesa di Santa Maria della Scala a Siena (dal 1506 in cattedrale)[75], i cibori di Benedetto da Maiano dell'ultimo trentennio del XV secolo, nella collegiata di San Gimignano e in San Domenico a



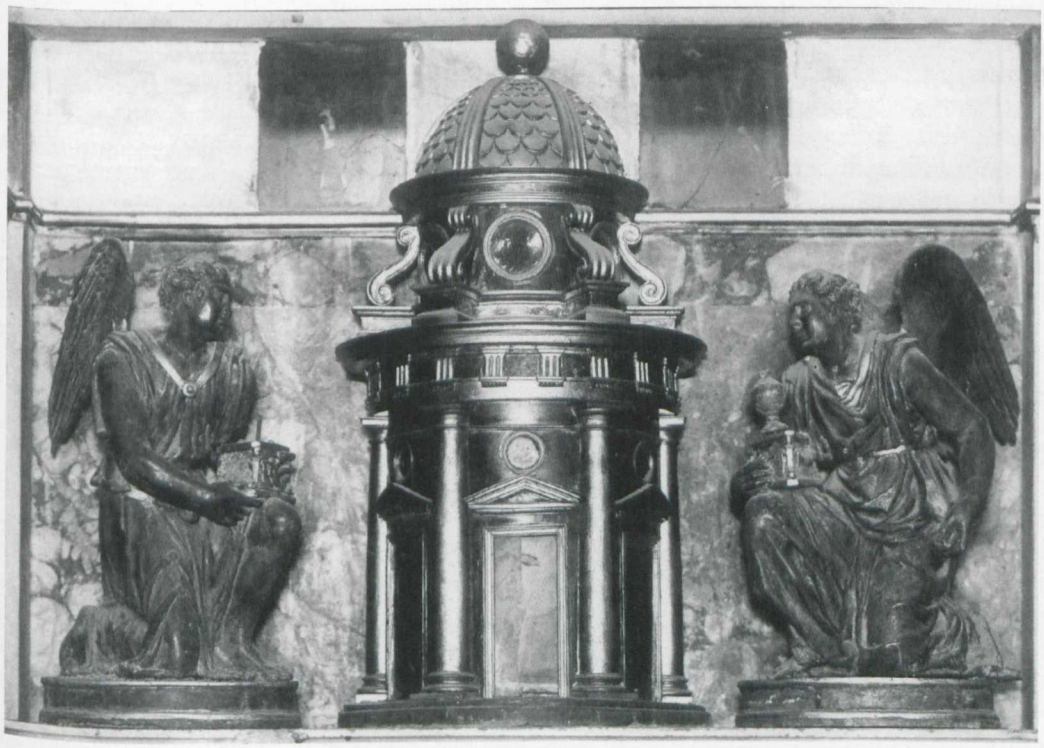
20 Gianmaria Mosca detto il Padovano, Tabernacolo. Cracovia, Santa Vergine Maria.



21 Ricostruzione del Tabernacolo del Mosca nella Cattedrale di Cracovia (disegno di J. Kowalczyk su indicazione dell'autore).

Siena[76], e quello di Andrea Ferrucci nel duomo di Fiesole, del 1492.[77] In questi casi il ciborio è sistemato su un alto piedistallo, così come il tempietto della chiesa della Santa Vergine Maria a Cracovia. Esemplari interessanti furono prodotti anche a Firenze, tra l'altro nelle chiese di San Pier Maggiore[78] e Santa Maria del Fiore.[79] Fra le opere fin qui menzionate ve ne sono due che rivestono un'importanza particolare, lo splendido ciborio del Vecchietta, a pianta circolare, e l'altare sacramentale di Fiesole, *opus armarii*, con tempietto al centro. Degni di nota sono pure i monumentali reliquiari e ostensori del XV e dell'inizio del XVI secolo, a forma di tempietto, a pianta circolare o poligonale, del tutto simili a tanti cibori menzionati in questa sede. Si possono ricordare, fra le altre, due opere fiorentine, il reliquiario di San Gennaro in San Salvatore al Vescovo[80] e l'ostensorio attribuito ad Antonio di Salvi, attualmente al Bargello.[81] In Italia si possono incontrare anche cibori a forma di mezzo tempietto, fra gli altri quello della cattedrale di Lucca (attualmente presso il Victoria and Albert Museum di Londra) eseguito nel 1473 da Matteo Civitale[82]; quello della chiesa di San Giovanni Battista a Galatrona, del 1518, opera di Giovanni della Robbia[83] e il tempietto in bronzo, del 1536, di Jacopo Sansovino, in Santa Croce in Gerusalemme a Roma (fig. 22)[84], di interesse specifico, per i suoi ulteriori tratti comuni (tra l'altro le colonne toscane a sezione circolare) con il ciborio della cattedrale di Cracovia.

Resta da capire chi abbia avuto l'idea dell'altare sacramentale con al centro il ciborio a forma di tempietto. Va usata cautela nell'indicare il Mosca stesso, originario del Veneto — zona dove i tabernacoli con ciborio sono assenti — e del quale non risulta attestato un soggiorno a Roma o in Toscana? Forse scaturì dalla conoscenza, da parte del committente o dei suoi consiglieri, delle riproduzioni portate a Cracovia da artisti italiani[85], ovvero, e la cosa



22 Jacopo Sansovino, Ciborio. Roma, S. Croce in Gerusalemme.

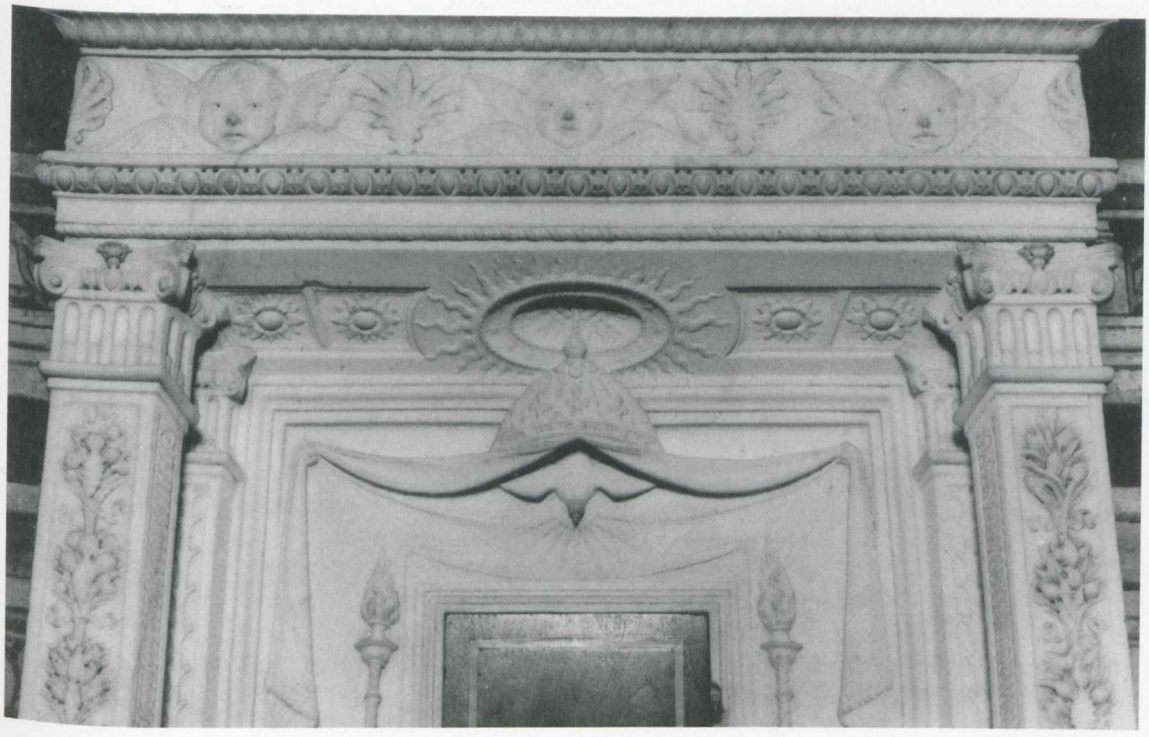
appare molto probabile, fu il frutto del prolungato soggiorno italiano (Bologna e Roma) del Tomicki e dei contatti mantenuti anche in seguito con la penisola. Benché le fonti tacciano su eventuali puntate del futuro vescovo e vice cancelliere in quel di Siena, Fiesole o Firenze, tuttavia un suo soggiorno toscano trova riscontro in circostanze di cui s'è già parlato: seguendo l'esempio dei fiorentini, Tomicki commissionò *vota* di cera raffiguranti la propria effigie e, sempre alla loro maniera, intorno al 1500, li fece appendere nelle chiese.[86] Inoltre, come molti fiorentini, Tomicki ordinò per la sua cappella sepolcrale un dipinto raffigurante l'Adorazione dei Magi. Un'eco di quella visita potrebbe essere, infine, il postulato richiamo, nella decorazione della cupola del tempietto-tabernacolo cracoviano, alle cupole fiorentine.

LUMEN EUCHARISTIAE

Nella decorazione del tempietto del tabernacolo in esame figura un altro caratteristico elemento, l'occhio centrale, contornato da raggi serpentini, un tempo dorati (fig. 13).[87] Che importanza può rivestire questo motivo su una cupola forse ispirata al Brunelleschi? Si ricordi che, da tempo, si sottolinea che il genio fiorentino, nelle sue opere, insistette sulla simbologia della luce.[88] L'idea della luce e del cerchio come simboli divini, tanto sentita in epoca rinascimentale, trova conferma nella descrizione della basilica vaticana da parte di Giannozzo Manetti, nella *Vita* di Nicolò V: "At vero universum ambitum superiorem rotundae quaedam fenestrae in magnorum oculorum formas, egregie, ut diximus, redactae, velut formosa quaedam *fenestrarum corona* speciosissime ambiebant, per quas quidem solares radii ita ingrediebantur, ut non modo singula testudinis loca luce sua collustrarent, sed *divinae* quoque *gloriae* specimen quoddam cunctis devotis conspectoribus *demonstrarent.*"[89] Quasi nel contempo il Filarete, nel suo più diffuso trattato, simboleggiava Dio, "la Maestà divina", come "l'occhio del mezzo della trebuna" (cupola) attorniato da raggi d'oro, cioè come "uno sole risplendente".[90]

Sarebbe una forzatura attribuire all'autore o al fondatore del sacrario della cattedrale di Cracovia la conoscenza dei due testi qui riportati, specie del primo. Eppure, a giudicare dai volumi rimasti della poderosa (500 opere ca) biblioteca del Tomicki e dalle glosse apportatevi, il vescovo, come gran parte degli umanisti rinascimentali, era ben addentro nella simbologia della luce.[91] Prima di tentare un accenno alla tematica, sarà bene segnalare alcune analogie dal mondo dell'arte.

I raggi all'apice delle cupole, a significare la luce divina o Dio stesso, ricorrono sovente nell'arte del XV e XVI secolo. Esempi illustri si trovano nella cappella di San Sigismondo nel Tempio Malatestiano di Rimini[92], e nella Sala di Costantino in Vaticano.[93] Nel primo caso il disco dai lunghi raggi brilla al centro della conca della nicchia; nel secondo caso i raggi corrono sopra ai baldacchini sovrastanti i troni pontifici. Il fatto che, su uno di essi, campeggino i segni dello zodiaco fuga ogni dubbio sul riferimento al sole. Analogo motivo ricorre a Castiglione Olona, nella Chiesa del Corpo di Gesù, del 1440 ca[94], e sul tabernacolo di Mino da Fiesole del 1473, oggi nella chiesa di Santa Croce a Firenze (fig. 23).[95] In quest'ultima opera nel disco con raggi serpentini posto al centro del cielo della trabeazione è iscritto un disco più piccolo, che irradia nello stesso modo. Sotto di essi campeggia una cupola/baldacchino da cui spunta lo Spirito Santo sotto forma di colomba. Tanto la cupola quanto la colomba risplendono di raggi serpentini. Già Dionigi l'Areopagita, nella sua celeberrima *Ecclesiastica Hierarchia*, ben nota in epoca rinascimentale, aveva invocato così l'Eucaristia: "Sed o divinum penitus sanctumque mysterium obducta tibi significantium operimenta signorum dignanter aperiens: nobis palam atque aperte lucesce. nostrosque spiritales oculos singulari et aperto tue lucis fulgore imple." (III, 3, 2.)[96] Dalla fine del XIII secolo fu introdotta, al termine della santa Messa, la lettura del Prologo al Vangelo di San Giovanni, con la sua sublime teologia della luce, e l'eucaristia fu concepita universalmente come teofania



23 Mino da Fiesole, Tabernacolo (particolare). Firenze, S. Croce.

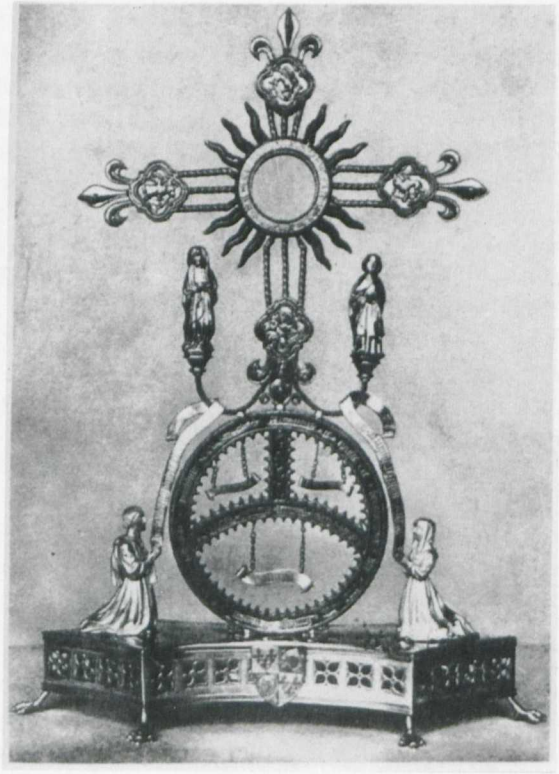
e *illuminatio*.[97] Una visione che si tentò di trasporre artisticamente in svariati modi. Accanto alle rappresentazioni già menzionate in precedenza, un esempio qui calzante viene dall'affresco quattrocentesco della Cappella Vecchia nel convento romano di Tor de' Specchi, raffigurante santa Francesca Romana intenta a fare la comunione, e un grande disco giallo che risplende sul suo capo.[98] Uno dei riferimenti più eloquenti al *lumen eucharistiae* è l'ostensorio a forma di croce del 1457 con ricetto contornato di gloria raggiante, donato dal futuro re di Francia Luigi XI e custodito attualmente nella chiesa di Notre Dame a Hal (fig. 24).[99] Questo ostensorio di straordinaria bellezza, che anticipa di quasi due secoli la diffusione su larga scala degli ostensori solari, è ricoperto di iscrizioni. Eccone alcune:

Claro paschali gaudio sol mundo nitet radio
Cum Christum iam apostoli visu cernunt corporeo
Orietur sicut sol Salvator mundi
Ego sum lux mundi, via veritas et vita.[100]

Le iscrizioni non dànno adito a dubbi: la simbologia solare, elemento importante della metafisica della luce, introdotta nella liturgia e nell'arte cristiane fin dai primi secoli della chiesa, si evidenzia anche qui.[101] Possiamo parlare di una simbologia analoga nel caso del tabernacolo di Tomicki? Indurrebbero a pensarlo se non altro le letture del vescovo e gli studi di patristica e teologia da lui promossi all'Università di Cracovia.[102] Non solo egli possedeva svariati testi di filosofia e teologia zeppi di meditazioni sull'argomento (tra gli altri, gli scritti di Ficino e Pico della Mirandola, le opere di Ermete Trismegisto, l'opera omnia e le traduzioni di Erasmo da Rotterdam, il *Rationale divinorum officiorum* di Durando; ma anche

i *Sermones pro Sacrosanto Eucharistiae* del vescovo viennese Faber e l'*Elucidatorium ecclesiasticum* di Iudoc Clichtovaeus.[103] In quest'ultima opera, contenente com'è noto inni medievali e le relative esplicazioni, si può ritrovare, oltre al celebre *Splendor paternae gloriae*, anche l'inno pasquale di cui figurano frammenti sull'ostensorio di Hal trattato poc'anzi.[104] In margine a questo antico testo si rinvengono glosse autografe del Tomicki. Si riferiscono, tra l'altro, all'eucaristia, al *Sol iustitiae*.[105] Le nostre supposizioni circa la ricchezza di contenuto ideale del tabernacolo eseguito per la cattedrale di Cracovia, con il suo tempietto sovrastato dal sole e dalla SS. Trinità, sembrano essere avvalorate da altre rappresentazioni commissionate dal vescovo nello stesso periodo: l'Adorazione dei Magi, con una grande stella emanante tre raggi di luce (fig. 15)[106]; la Madonna con il capo circondato di raggi serpentini per la sua cappella sepolcrale (figg. 3 e 18); il testo di un'iscrizione composto dal vescovo Andrea Krzycki per un tabernacolo andato perduto, donato dal Tomicki nel 1520 alla cattedrale di Poznań, che dice:

Hic est panis vivus qui de celo descendit.
Hic est panis vivus, verbum, caro, victima Christus.
Illa hic *lux mundi*, verbum patris, hostia vera
Viva caro, deitas integra, verus homo.
Ne solum mireris opus, mirere viator,
Quam bene conveniunt nomina resque simul
Et petra est Christus et petra hec continet illum
Et Petrus posuit navita presul opus.[107]



24 Hal, Notre Dame, Ostensorio.

Nella lettera del 17 giugno 1533 al governatore di Cracovia, citata all'inizio del presente articolo, Tomicki si augurava che il tabernacolo da lui donato fosse bello, solido e duraturo, ma anche *egregium ac spectandum*. Le delibere del Concilio di Trento e l'evoluzione del gusto artistico furono le cause dello smembramento e della dispersione subita da quest'opera, ma anche da tanti altri tabernacoli in tutta Europa.[108] Pur non conservatosi per intero, il tabernacolo continua a colpire per bellezza e originalità, frutto com'è dell'impresa artistica di un eccellente scultore italiano e, in qualche misura, dei gusti e delle esigenze di un umanista polacco formatosi in Italia e innamorato dell'arte e della cultura di quel paese.

Traduzione: *Paolo Gesumunno*

NOTE

Il presente articolo è il risultato di una ricerca generosamente sostenuta da una borsa di studio del Getty Grant Program, che desidero sentitamente ringraziare. Alcuni aspetti delle mie ricerche sono stati presentati nell'ambito di seminari presso il Warburg Institute di Londra e le Università di Firenze e Roma. Ringrazio vivamente dell'aiuto e delle stimolanti discussioni i professori e colleghi Jennifer Montagu, Anne Markham Schulz, Claudia Cieri Via, Nicholas Mann, Jean Michel Massing, Stanisław Mossakowski, Jerzy Kowalczyk, Juliusz Chrościcki e Jerzy Langda. Vorrei inoltre sinceramente ringraziare il Kunsthistorisches Institut e la Fondazione Longhi per il generoso aiuto prestatomi. Ringrazio infine Paolo Gesumunno che mi ha assistito nella traduzione del testo.

[1] La produzione del Mosca in Italia è trattata, fra l'altro, in *L. Planiscig*, Venezianische Bildhauer der Renaissance, Vienna 1921, pp. 257-278; *Venturi*, vol. X, pp. 427-442; *G. Fiocco*, Il Mosca a Padova, in: Venezia e la Polonia nei secoli dal XVII al XIX, Venezia/Roma 1965, pp. 43-52. Per la sua produzione in Polonia si vedano *K. Estreicher/J. Pagaczewski*, È stato Gian Maria Padovano a Roma?, in: Rocznik Krakowski, XXVIII, 1937, pp. 139-167; *F. Kopera*, Jan Maria Padovano, in: Prace Komisji Historii Sztuki, VII, 1938, pp. 219-261; *K. Sinko-Popielowa*, Ze studiów nad Padovanem, in: Biuletyn Historii Sztuki i Kultury, VII, 1939, pp. 109-128; *J. Zarnecki*, Renaissance sculpture in Poland: Padovano and Michałowicz, in: Burl. Mag., LXXXVI, 1945, pp. 10-16; *H. Kozakiewiczowa*, Relazioni artistiche tra Roma e Cracovia nella prima metà del '500, Varsavia/Cracovia 1972, pp. 27-32; *J. Białostocki*, The art of Renaissance in Eastern Europe. Hungary, Bohemia, Poland, Oxford 1976, pp. 53-54; *L. Kalinowski*, Padovano Giovanni Maria, in: Polski Słownik Biograficzny, vol. XXV, Varsavia 1980, pp. 8-10; *H./S. Kozakiewiczowie*, The Renaissance in Poland, Varsavia 1976, passim; *H. Kozakiewiczowa*, Rzeźba XVI wieku w Polsce, Varsavia 1984, pp. 93-127 con ulteriore bibliografia. Anne Markham Schulz ha in preparazione una monografia del Mosca.

[2] L'esistenza del tabernacolo viene menzionata in vari articoli e libri. Si vedano, ad esempio, *A. Bochnak*, Mecenat artystyczny Zygmunta Starego w zakresie rzemiosła artystycznego, in: Studia do Dziejów Wawelu, II, 1961, pp. 231-233; *Kozakiewiczowa*, 1972 (n. 1), p. 8. Di regola viene considerato perduto. *Kalinowski* (n. 1), p. 9, ha messo insieme le ipotesi relative ai frammenti postulati del tabernacolo del Mosca giunti fino a noi.

[3] *Stanislao Hozjusz, Vita Petri Tomicki Episcopi Cracoviensis et Regni Poloniae Vicecancellarii*, in: Acta historica res gestas Poloniae illustrantia, vol. IV, Hosii Epistole, vol. I, a cura di *F. Hipler/V. Zakrzewski*, Cracovia 1879, pp. CLII-CLXVII. Ingenti materiali sul Tomicki si trovano negli *Acta Tomiciana*, che comprendono, fra l'altro, l'epistolario (si vedano *Acta Tomiciana*, a cura di *V. Pociecha* et alii, voll. I-XVII, Cracovia 1852-1966. Si vedano anche *C. Backvis*, Comment le Polonais du XVI[e] siècle voyaient l'Italie et les Italiens, in: Literary studies in Poland, XIX, Varsavia/Cracovia 1988, pp. 7-39, in particolare pp. 8, 33 e sgg.; *Bochnak* (n. 2), pp. 231-234; *A. Wyczański*, Między kulturą a polityką. Sekretarze Królewscy Zygmunta Starego (1506-1548), Varsavia 1990, pp. 115-119, 130-131, 268.

[4] *L. Hajdukiewicz*, Księgozbiór i zainteresowania bibliofilskie Piotra Tomickiego na tle jego działalności kulturalnej, Varsavia 1961, passim.

[5] *Hozjusz* (n. 3), p. CIII: "Quam ob rem Italiam semper spectabat, Italia animo eius dies noctesque observabatur, Italia summo desiderio tenebatur, eo studia litterarum ex Graecia translata esse sciebat, ibi quasi domicilium quoddam esse doctrinarum omnium intelligebat."

[6] Ibidem, p. CLIV.

[7] *Hajdukiewicz* (n. 4), pp. 114 e sgg. Nel 1528 un professore dell'Università di Cracovia, Georgios Liban, pubblicò, sull'esempio "iussu Tomicii", una grande antologia patristica, con gli scritti di Gregorio Nazianzeno, Giovanni Crisostomo e Basilio il Grande. I rapporti tra Erasmo e Tomicki sono trattati, fra gli altri, da *C. Backvis*, La fortune d'Erasme en Pologne, in: Actes du Colloque Internationale réuni à Mons du 26 au 29 octobre 1967 à l'occasion du 500[e] centenaire de la naissance d'Erasme, Mons 1968, pp. 173-202.

[8] Si vedano *Acta Tomiciana* (n. 3), vol. XVII, nn. 56, 59, 201, 529; *J. Kieszkowski*, Przyczynek do kulturalnej działalności Piotra Tomickiego, in: Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki, VII, 1905, coll. CCLXXV-CCLXXXIX; *Hajdukiewicz* (n. 4), passim.

[9] Sulle statue votive in cera: *Acta Tomiciana* (n. 3), vol. XVII, num. 374; si vedano anche *J. Kieszkowski* (n. 8), col. CCLXXXIV; *M. Sokołowski*, Wota woskowe florenckie jako objaśnienie wotów Tomickiego, in: Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki, VII, 1905, coll. CCLXXXIX-CCXCII; dei doni votivi appesi alla SS. Annunziata tratta *A. Warburg*, Arte del ritratto e borghesia fiorentina, appendice I, Statue votive in cera, in: *idem*, La rinascita del paganesimo antico, Firenze 1980, pp. 137-141 (1[a] ed. tedesca: Lipsia 1902); si veda anche *Vasari-Milanesi*, vol. III, pp. 373 e sgg. Sul quadro raffigurante i Re Magi nella cappella funeraria del Tomicki: Katalog zabytków sztuki w Polsce, vol. IV, 1, Wawel, a cura di *J. Szablowski*, Varsavia 1965, p. 92, fig. 385. Nel 1534 Tomicki ordinò a Roma un piviale con la rappresentazione dei Re Magi. In una lettera a Stanislao di Rzeczica, a Roma, scrisse: "Rogamus vos, ut iam scutum ad pluviale laborari nobis faciatis, quod laboret phrygio seu rechamator non secundum picturam per nos vobis missam, sed iuxta figuram suam sanctorum Trium Regum quam habet elegantiorem." Cfr. *Acta Tomiciana* (n. 3), vol. XVI, no. 529. È opportuno ricordare anche le parole di *R. Hatfield* (The Compagnia de' Magi, in: Warburg Journal, XXX, 1970, p. 108): "But in few other places - if frequency of representation in painting may be taken as an index to popularity - was the appeal of the Magi ... so great as in Florence." Si veda, inoltre, *idem*, Botticelli's Uffizi "Adoration". A study of pictorial content, Princeton 1976, in part. le pp. 19, 33, 67; *R.C. Trexler*, Two Captains and Three Kings. New light on the Medici Chapel, in *idem*, Church and community 1200-1600. Studies in the history of Florence and New Spain, Roma 1987, pp. 169-244; *idem*, Triumph and mourning in North Italian Magi art, in: Art and politics in late Medieval and early Renaissance Italy 1250-1500, a cura di *Ch.M. Rosenberg*, Notre Dame/Londra 1990, pp. 38-66.

[10] "Agimus et habemus D[ni] V. magnas gratias pro ea cura et diligentia, quam facit et fecit in negotiis nostris, cum alias saepius, tum novissime, conveniens Joannem Mariam lapicidam Paduanum ad sacrarium faciendum ex marmore rubro Hungarico in ecclesia nostra cathedrali Cracoviensi. Utcumque autem Dominus doctor Borgk censeat magnum esse nimis pretium, quod postulat lapicida nos tamen cupientes sacrarium fieri pulchrum, firmum ac solidum, malumus aedificari illud ex marmore Hungarico suscipereque hoc, quidquid est maius impendii, quam ut sit exstructum ex aliquo alio lapide aut metallo infirme ac fragili. Quare D.V. non dubitet iam promittere praefato lapicidae nostro nomine eam summam pecuniae, quam postulat, hoc est florenos quingentos et quinquaginta in moneta, quos daturos nos illi recipimus ita tamen, ut nos de nullo alio impendio praeter hanc summam, illi promissam iam sciamus ipseque reliqua omnia impensae onera subeat et faciat nobis opus egregium ac spectandum et quod D[ni] V. ac domino doctori Borgk placuerit"; *Acta Tomiciana* (n. 3), vol. XV, no. 306. In tal senso è opportuno riferire quanto scrisse Hozjusz sulle esigenze del Tomicki: "nitida fuerunt apud illum et elegantia omnia, cum esset prae ceteris mundiciei pollicieique valde studiosus"; *Hozjusz* (n. 3), p. CLV; ibidem, p. CLXII: "adeo nihil habere voluit nisi excellens et quod eius fieri potuit, perfectum plane ac elaboratum." Si veda anche *Backvis*, 1988 (n. 3), p. 34.

[11] "Est et id quoque nobis gratum, quod Joannes Maria Paduanus constituerit in animo suo ire in Hun-

gariam et eligere pulchrum marmor pro sacrario fabricando, cui nos litteras regias mittimus cum praesentibus, ut citra ullum impedimentum marmor, quod sibi delegerit, excidere et abducere illinc possit." *Acta Tomiciana* (n. 3), vol. XV, no. 362, p. 493.

[12] *Kieszkowski* (n. 8), col. CCLXXXI. Il tabernacolo del Mosca prese il posto dell'altare sacramentale fondato dalla regina Edvige nel 1399. Da fonti d'archivio risulta che "altare sub titulo S. Erasmi non habeat cappellam propriam, sed in fronte chori confrontatum altari majori situm est". Cfr. *T. Wojciechowski*, Kościół katedralny w Krakowie, Cracovia 1900, pp. 42-43.

[13] Il re scrisse: "opus armarii, in quo Sacrosanctum Eucharistiae Sacramentum recondi debet", citazione ripresa da *Kieszkowski* (n. 8), col. CCLXXI, nota 7.

[14] Cfr. Inwentarz katedry wawelskiej z roku 1563, a cura di *A. Bochnak*, Cracovia 1979, pp. XVII e 217 e sg.

[15] Si veda *Wojciechowski* (n. 12), p. 42, e alle pp. 6-7 su altre visite pastorali.

[16] *Liber fabricae ecclesiae cathedralis Cracoviensis*, vol. IV, foll. 66r, 71r, 225v. Il tabernacolo fu sostituito da uno nuovo prima del 1650. Si vedano *Wojciechowski* (n. 12), p. 43, *Kopera* (n. 1), p. 233, *M. Rożek*, Katedra wawelska w XVII wieku, Cracovia 1980, pp. 181 e sgg.

[17] Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, vol. II, Cracovia 1906, p. 128, con una breve descrizione di *A. Konopczanka*.

[18] *Kopera* (n. 1), p. 233. Cfr. *Sinko-Popielowa* (n. 1), p. 122, nota 6.

[19] Katalog (n. 9), vol. I, Województwo krakowskie, Varsavia 1953, p. 159, con testo di *J. Lepiarczyk*.

[20] *Kozakiewiczowa*, 1984 (n. 1), pp. 123-124, nota 103.

[21] Si apprende da un'annotazione del *Liber fabricae ecclesiae cathedralis Cracoviensis* (n. 16), f. 66r, che dopo il trasferimento del tabernacolo nel 1605, lo sportello argenteo venne dorato. Con ogni probabilità esso risaliva già alla struttura originale. Come risulta dai materiali racolti da *H. Caspary*, Tabernacoli quattrocenteschi meno noti, in: Antichità viva, II, 1963, pp. 39-47, gli sportelli originali costituiscono una rarità anche in Italia. Si veda anche *idem*, Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient. Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion, Monaco 1964, passim.

[22] Dell'arabesco (rabesco) trattano, fra gli altri, *E. Kühnel*, The arabesque. Meaning and transformation of an ornament, trad. dal tedesco di *R. Ettinghausen*, Graz 1976; *J.S. Byrne*, Renaissance ornament. Prints and drawings, New York 1981, in particolare alle pp. 30 e sgg. Si veda anche Venezia e l'Oriente Vicino (= Arte veneziana e arte islamica, atti del simposio, Venezia 1986), Venezia 1989, passim. Alcuni volumi provenienti dalla biblioteca di Tomicki, ora nella Biblioteca Jagellonica di Cracovia, hanno rilegature originali, decorate con quel tipo di ornamento.

[23] *P. Humfrey*, Cima da Conegliano, Cambridge 1983, fig. 119; *J. Michałkowa* et alii, The National Museum in Warsaw. Painting, Varsavia 1990, no. 43. Si veda anche *Lo sposalizio della Vergine* di Raffaello, quasi coevo, presso la Pinacoteca di Brera: *R. Jones/N. Penny*, Raphael, New York/Londra 1983, fig. 24.

[24] *R. Goffen*, Giovanni Bellini, New Haven/Londra 1989, pp. 278 e sgg., fig. 190; *P. Thornton*, The Italian Renaissance interior 1400-1600, Londra 1991, p. 18, fig. 12.

[25] Del Vavassore e dell'incisione in oggetto tratta *Byrne* (n. 22), p. 33 no. 14. Nella copia dell'*Opera nuova* ... del Vavassore pubblicata nel 1527 e custodita presso la Marciana di Venezia, 2617.4, l'incisione non figura. Ce n'è, però, una molto somigliante, la A XI. La copia qui impiegata dalla Byrne si trova al Metropolitan Museum of Art di New York e, come presume la studiosa, potrebbe essere di un autore che si firmava con una "f". Riguardo al Vavassore si veda anche I maestri della moda a Venezia dal XIII al XVIII secolo, cat. della mostra, Venezia 1988, no. 247, p. 274.

[26] Di questi artisti scrive *Kühnel* (n. 22), pp. 32 e sgg. Si veda anche *Byrne* (n. 22), pp. 30 e sgg.

[27] Tutte le lettere contenenti ordinazioni di Tomicki a Roma sono state analizzate da *Kieszkowski* (n. 8), coll. CCLXXXIII-CCLXXXIX. Si veda anche *Bochnak* (n. 2), p. 233.

[28] "Petrus Tomicki eps. Cracoviensis, vicecancellarius, Doctori Stanislao Rzeczica, poenitentiario minori basilicae beati Petri: Si iam rechamator perfecit nobis scutum, quod fieri fecistis ad pluviale nostrum, cum ille, ut scribitis, sit peritus et excellens in sua arte conveniatis eum, ut nobis ad ornatum seu casulam ornamenta, qualia cardinales et praelati Romani in suis casulis seu planetis ante et retro habere solent, ac etiam pecze supra le spalle, ut Itali vocant, ad dalmaticas duas faciat. Nos vero illi mensuram longitudinis ac latitudinis horum mittimus simulque imagines descripsimus, quas hisdem ornamentis casulae et dalmaticarum fieri volumus." *Acta Tomiciana* (n. 3), vol. XVII, no. 204.

[29] *Zarnecki* (n. 1), Tav. IId; *Kozakiewiczowie* (n. 1), figg. 51-52.

[30] La paternità del monumento funerario del Tomicki ha suscitato discussioni animatissime. Alcuni studiosi la attribuiscono al Mosca stesso, per esempio *Estreicher/Pagaczewski* (n. 1), pp. 139-167; *Sinko-Popielowa* (n. 1), pp. 109-128; *Zarnecki* (n. 1), pp. 10-13; altri, invece, all'architetto della cappella di re Sigismondo I a Cracovia, il fiorentino Bartolomeo Berrecci: *Kozakiewiczowa*, 1972 (n. 1), pp. 27-34; 1984 (n. 1), pp. 52-56. Sull'argomento si veda anche *Białostocki* (n. 1), pp. 53-54, fig. 181; il Berrecci, come atte-

stato dalle fonti d'archivio, realizzò la cappella del Tomicki. Le stesse fonti non menzionano, sfortunatamente, l'autore del sepolcro. Dalle più recenti ricerche di *Stanisław Mossakowski* (Bartolomeo Berrecci à Cracovie. La chapelle Sigismond, in: Revue de l'art, 101, 1993, pp. 67-85), risulta che il Berrecci era architetto, erudito, progettatore, piuttosto che scultore vero e proprio. Si può ipotizzare che tanto il sepolcro del Tomicki quanto il tabernacolo siano stati realizzati da una bottega e non da uno scultore solo. Si tenga presente che negli anni Trenta del Cinquecento erano presenti a Cracovia oltre dieci 'scarpellini' italiani. Si veda ibidem.

[31] La ricchissima decorazione del sepolcro del Tomicki, che somiglia in vari aspetti a due tombe romane, quella del cardinale Venerio, nella chiesa di S. Clemente e quella di Papa Paolo II, già nella basilica vaticana, è stata analizzata da *I. Burnatowa*, Ornament renesansowy w Krakowie, in: Studia Renesansowe, IV, 1964, pp. 68-70; *Kozakiewiczowa*, 1972 (n. 1), pp. 28-32; *idem*, 1984 (n. 1), p. 54. Rosette simili ricorrono in molte opere in Italia. Si veda, per esempio, il lavabo di Benedetto da Maiano nella Santa Casa di Loreto: ibidem, fig. 78. Si veda anche Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500, mostra a Pietrasanta, Pisa 1992, figg. 74, 76, 89.

[32] *Burnatowa* (n. 31), p. 69, fig. 38.

[33] *Kozakiewiczowie* (n. 1), fig. 53. È opportuno aggiungere che anche nel monumento del cardinale Venerio (cfr. nota 31) la Madonna è attorniata da raggi serpentini. Per le illustrazioni si veda *Kozakiewiczowa*, 1972 (n. 1), fig. 25. Tesori d'arte cristiana, a cura di *S. Bottari*, vol. I, Dal Paleocristiano al Romanico, Bologna 1966, p. 325.

[34] *W. Łuszczkiewicz*, Fragmenta rzeźbione lapicydów włoskich w Zygmuntowskich czasów, in: Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne, III, 1898, coll. 481-483, figg. 2-3; L'art à Cracovie entre 1350-1550, Cracovia, cat. della mostra, 1964, nn. 155-156, con ulteriore bibliografia.

[35] *Łuszczkiewicz* (n. 34), col. 481.

[36] *F. Kopera/J. Kwiatkowski*, Rzeźby epoki średniowiecza i Odrodzenia w Krakowie, Cracovia 1931, no. 52; *Kopera* (n. 1), 246-247, figg. 32-33.

[37] *Sinko-Popielowa* (n. 1), pp. 126-127.

[38] *Z. Hornung*, Jan Maria zwany il Mosca albo Padovano. Próba charakterystyki, in: Prace Komisji Historii Sztuki, VII, 1938, p. 23.

[39] Odrodzenie w Polsce, cat. della mostra, Varsavia 1953, p. 103; L'art à Cracovie (n. 34), nn. 155 sg.; Polen in Zeitalter der Jagellonen 1386-1572, cat. della mostra, Schallaburg 1986, nn. 130 sg.

[40] Opinione enunciata durante una conferenza tenuta dalla Markham Schulz nel mese di settembre del 1991 presso l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Accademia Polacca di Scienze e Lettere di Varsavia.

[41] *Kozakiewiczowa*, 1984 (n. 1), p. 108. Si veda anche *Kozakiewiczowie* (n. 1), p. 142.

[42] Le fonti scritte sono raccolte , in: Cracovia artificium, fasc. 1, 1551-1552, a cura di *S. Pańkow/Z. Wojas*, Varsavia/Cracovia 1966, no. 519; *A. Grabowski*, Skarbniczka naszej archeologii, Lipsia 1854, pp. 78-79; si veda anche *Kopera* (n. 1), pp. 244-246, figg. 23-21; *Kozakiewiczowie* (n. 1), pp. 142, 127-130; *Kozakiewiczowa*, 1984 (n. 1), pp. 104 e 107-108, figg. 129-132.

[43] Anne Markham Schulz ha rinvenuto nuove fonti d'archivio riguardanti il tabernacolo; queste fanno supporre che esso fosse collocato originariamente in un sito diverso all'interno della chiesa (informazione verbale).

[44] Si sa che nell'arte rinascimentale i tempietti a pianta centrale sormontati da cupole simbolizzavano il sepolcro di Cristo. In questo caso, come spesso avveniva nell'arte italiana, il tempietto prese il posto di un dipinto. Quanto alla collocazione delle sacre specie, il nostro tabernacolo trova un riscontro nel ciborio di Mino da Fiesole eseguito per la cattedrale di Volterra. All'inizio furono custodite in una nicchia nel piede del ciborio, e non al suo interno. Si veda *D. Carl*, Il ciborio di Benedetto da Maiano nella cappella maggiore di S. Domenico a Siena: un contributo al problema dei cibori quattrocenteschi, in: Rivista d'arte, XLII (4ª ser., VI), 1990, p. 23, nota 52. Del simbolismo dei tempietti (anche dei cibori) tratta *S. Sindig-Larsen*, Some functional and iconographical aspects of centralized church in the Italian Renaissance, in: Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia, II, 1965, pp. 203-252, in particolare pp. 228-235 e 241. Si vedano anche *R. Wittkower*, Architectural principles in the age of Humanism, Londra 1972, in particolare pp. 27 sgg.; *B.L. Brown*, The Tribuna of SS. Annunziata in Florence, Ph.D. Northwestern University, Evenstone 1978, pp. 168 sgg.

[45] È senza dubbio giusta l'opinione della Markham Schulz (cfr. n. 40), per la quale non tutti gli elementi del tabernacolo furono scolpiti dal Mosca in persona. Gli angeli adoranti sono di qualità assai mediocre e sicuramente furono eseguiti da un suo collaboratore.

[46] La cupola del Brunelleschi - o soltanto la sua lanterna - ispirarono in almeno due occasioni gli artisti fiorentini: Antonio Pollaiolo nella croce argentea per l'altare del Battistero, ora nel Museo dell'Opera del Duomo (si veda *C.D. Ettlinger*, Antonio and Pietro Pollaiuolo, Oxford 1978, no. 23, figg. 4-7), e l'ignoto creatore del turibolo ora al Bargello (si veda Le temple. Representation de l'architecture sacrée.

Musée national Message Biblique Marc Chagall, Nizza 1982, cat. della mostra, Parigi 1982, no. 16).

47 *Paatz*, Kirchen, vol. III, p. 335. La costruzione della galleria fu interrotta nel 1515 perché criticata da Michelangelo come "una gabbia di grilli".

48 La simbologia di queste cappelle è trattata da *M. Meiss*, Masaccio and the Early Renaissance. The circular plan, in: The painter's choice, New York 1976, pp. 70-71; *E. Battisti*, Brunelleschi. The complete work, Londra 1981, pp. 79-97 e 222-229; *P. Barolsky*, Toward the interpretation of the Pazzi Chapel, in: JSAH, XXXII, 1971, pp. 228-231; *I. Lapi Ballerini*, The celestial hemisphere of the Old Sacristy and its Restoration, in: Burl. Mag., CXXIV, 1987, pp. 51 e sg.; *idem*, Gli emisferi celesti della Sagrestia Vecchia e della Cappella Pazzi, in: Rinascimento, XXVIII, 1988, pp. 321-355, in particolare pp. 334 sgg., dove si tratta del simbolismo della luce. Cupole simili ricorrevano già nell'arte romana, ma con oculi in numero sempre superiore a dodici: si veda *M. Horster*, Brunelleschi und Alberti in ihrer Stellung zur römischen Antike, in: Flor. Mitt., XVII, 1973, pp. 29-64, in particolare pp. 34 e sgg.

49 L'architettura di Lorenzo il Magnifico, cat. della mostra, Ospedale degli Innocenti, a cura di *G. Morolli* et alii, Milano 1992, pp. 102-107, testo di *I. Lapi Ballerini*.

50 Il possibile influsso del gusto del Tomicki sulla ricca ornamentazione delle opere da lui commissionate è trattato da *Estreicher/Pagaczewski* (n. 1), pp. 166-167. Il gusto di Tomicki poteva essere affine a quello di re Sigismondo I, la cui cappella funeraria nella cattedrale di Cracovia presenta un'ornamentazione ricchissima. Della cappella del re parlano *Białostocki* (n. 1), pp. 35-44; *Kozakiewiczowie* (n. 1), pp. 27-33, figg. 19-33; *Mossakowski* (n. 30), pp. 67-85.

51 L'arabesco del sepolcro del Tomicki è trattato da *Burnatowa* (n. 31), pp. 68-69, fig. 38. Lo stesso tipo di arabesco si ritrova anche nel monumento funerario di Anna Szydłowiecka a Opatów, del 1536, ritenuto opera di Bernardino de Gianotis detto Romanus. Si veda *Kozakiewiczowie* (n. 1), p. 37, fig. 61.

52 Katalog (n. 9), Wawel, p. 92, figg. 305 e 618. Si vedano anche *M. Cercha/S. Cercha/F. Kopera*, Pomniki Krakowa, vol. III, Cracovia 1904, tav. 230; *Kopera* (n. 1), p. 237, n. 5; *Sinko-Popielowa* (n. 1), p. 127. Nessuno, finora, ha studiato la provenienza di questo rilievo e la sua iconografia.

53 *Kopera* (n. 1), p. 237; *Sinko-Popielowa* (n. 1), p. 127.

54 Si veda la nota 9. Il dipinto di Pencz di Dresda viene trattato da *H. G. Gmelin*, Georg Pencz als Maler, in: Münchner Jb., 3ª ser., XVII, 1966, pp. 53-55 e 75-76, figg. 1-3; ibidem, p. 53, fig. 4, circa una copia del quadro, già nella collezione del principe Lubomirski a Leopoli. Sul dipinto della cappella di Tomicki, ignoto a Gmelin, sto preparando un articolo intitolato "Il vescovo e i Re Magi". Pencz e l'autore della parte dipinta dell'altare della cappella di Sigismondo I. Si veda *Kozakiewiczowie* (n. 1), pp. 46-47, fig. 93.

55 Sembra che questo tipo di croce sia rarissimo, se non unico, nelle decorazioni dei tabernacoli. Le croci processionali simboleggiano il trionfo e la gloria del Cristo. Al proposito si vedano: *O. Nussbaum*, Zur Bedeutung des Handkreuzes, in: Mullus. Festschrift Theodor Klauser, in: Jb. für Antike und Christentum, Ergänzungsbd. I, 1964, pp. 259-267. Si veda anche *P. Skubiszewski*, Une croix de bronze mérovingienne à l'Abbaye Saint-Croix de Poitiers, in: Bull. de la Société des Antiquaires de l'Ouest e du Musée de Poitiers, 5ª ser., V, 1991, pp. 83-96. Va sottolineato che, in Polonia, le croci processionali fin dall'epoca romanica erano molto diffuse, soprattutto sulle tombe. Si veda *idem*, Romańska płyta nagrobna w Trzemesznie i simbolika nagrobków z przedstawieniami krzyża procesyjnego, in: Ars una, a cura di *E. Iwanoyko*, Poznań 1976, pp. 19-48. Giova ricordare, però, che la rappresentazione sul rilievo cracoviense assomiglia in qualche modo a quella sul tabernacolo nella cattedrale di Capranica, eseguito nel 1460 ca, dove compaiono la colomba, il Cristo con le braccia sollevate e la croce (in questo caso non processionale) sottostante portata dagli angeli; si veda *Caspary*, 1964 (n. 21), p. 39 e fig. a p. 199.

56 *Kozakiewiczowie* (n. 1), p. 36, fig. 57. *M. Rożek*, Jan Maria Padowano Twórcą nagrobka prymasa Andrzeja Krzyckiego w Gnieźnie, in: Biuletyn Historii Sztuki, XLV, 1983, pp. 49-55, in particolare p. 51, con il testo di un compromesso, in latino, ove l'artista, chiamato Joannes Maria Italus, viene dichiarato autore del sepolcro. Si può pensare che il sepolcro di Krzycki, ideato dal Mosca, sia stato terminato da un suo collaboratore.

57 Si veda, fra gli altri, *H. Pfeiffer*, Zur Ikonographie von Raffaels Disputa. Egidio da Viterbo und die christlich-platonische Konzeption der Stanza della Segnatura, Roma 1975, passim. *D. Rigaux*, L'eucharistie chez les primitifs italiens (1250-1497), Parigi 1989, pp. 182-190.

58 *R. Fener-Toth*, Renaissance architecture in Hungary, Budapest 1981, fig. 63; *Kozakiewiczowa*, 1984 (n. 1), fig. 94. Gli altari sacramentali sono trattati da *D. Carl*, Der Hochaltar des Benedetto da Maiano für die Collegiata von San Gimignano, in: Flor. Mitt., XXXV, 1991, pp. 21-60.

59 *J. Szablowski*, Le collezioni del Castello Reale del Wawel, Varsavia 1990, p. 251, fig. 154; *Kozakiewiczowa*, 1984 (n. 1), p. 64, figg. 90-93 con ulteriore bibliografia.

60 *Caspary*, 1964 (n. 21), p. 18, fig. a p. 194.

61 Ibidem, p. 30, fig. a p. 197.

[62] Ibidem, p. 44, fig. a p. 200. Si vedano anche *idem*, 1963 (n. 21), pp. 39-47 e *idem*, Ancora sui tabernacoli eucaristici del Quattrocento, in: Antichità viva, III, fasc. 5, 1964, pp. 26-35. Cfr. inoltre il materiale raccolto da: *Offner*, Corpus III, VI, pp. 145 sgg.; *Rigaux* (n. 57), figg. 70-73.

[63] *Pfeiffer* (n. 57), passim e figg. 1, 8, 13; *Jones/Penny* (n. 23), pp. 57-58, fig. 68. *D. Rosand*, Divinità di cosa dipinta: pictorial structure and the legibility of the altarpiece, in: The altarpiece in the Renaissance, a cura di *P. Humfrey/M. Kemp*, Cambridge 1990, pp. 143-164, in particolare le pp. 153-164, fig. 88.

[64] *A. Markham Schulz*, Giambattista and Lorenzo Bregno. Venetian sculpture in the High Renaissance, Cambridge 1991, pp. 72-73, figg. 225-228; si vedano anche le figg. 1, 76 e 83. Dio Padre o il Cristo compariranno entrambi con le braccia levate su tabernacoli anche in Toscana e a Roma. Si veda *Caspary*, 1964 (n. 62), figg. 6 e 7, pp. 30-33; *idem*, 1964 (n. 21), p. 39, fig. a p. 199.

[65] *V. Golzio/G. Zander*, L'arte a Roma nel secolo XV, Bologna 1968, tav. CCXXVI, 2. *H. Colvin*, Architecture and the afterlife, New Haven/Londra 1991, fig. 254.

[66] *D. Gnoli*, Le opere di Mino da Fiesole in Roma, in: Archivio storico dell'arte, III, 1890, pp. 258-261, figg. alle pp. 259 e 261. Sfortunatamente, a causa di spostamenti, né questo tabernacolo né quello citato nella nota precedente si sono conservati nella forma originaria. Si veda anche l'altare sacramentale della famiglia Corbinelli nella chiesa di Santo Spirito a Firenze; cfr. *Carl* (n. 44), fig. 26, in cui, però, il rilievo all'apice rappresenta l'Incoronazione della Vergine.

[67] Cfr. nota 12. Pare che il nostro tabernacolo fosse assai alto e stretto. Dunque poteva riproporre, ad esempio, il Sakramentsturm conservato nella chiesa di S. Lorenzo a Norimberga. Riprodotto ibidem, fig. 11.

[68] La collaborazione tra Mosca e Giovanni Cini negli anni Quaranta è comprovata. Si veda, al proposito, *Kozakiewiczowa*, 1984 (n. 1), pp. 85 e 102 con ulteriore bibliografia. Si può presumere che Cini, considerato un bravo scultore di ornamenti, avesse collaborato con il Mosca già in precedenza. Come già accennato (cfr. nota 51), vi sono somiglianze tra le opere considerate in questo articolo e quelle eseguite da Bernardino de Gianotis. Forse collaborò anch'egli con il Mosca per l'interno della cattedrale di Cracovia.

[69] Gli angeli in adorazione paiono modellati sulle rappresentazioni delle Vittorie nell'arte romana. Esempi di queste, note in età rinascimentale, sono menzionati da *P. Pray Bober/R. Rubinstein*, Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources, Oxford 1986, nn. 169-171. Un interessante sarcofago del Campo Santo di Pisa, con due Vittorie ai lati e un clipeo al centro, è riprodotto da *M. Seidel*, Studien zur Skulptur der Frührenaissance. Francesco di Giorgio, Giovanni Antonio Amadeo, in: Pantheon, XLIX, 1991, fig. 4, p. 59. Cfr. anche una Vittoria proveniente dalla Farnesina, ora nel Museo Nazionale di Roma, cui rassomigliano moltissimo gli angeli del ciborio della Sacra Lancia (fig. 10); cfr. A handbook of Roman art, a cura di *M. Henig*, Londra 1983 (fig. 84).

[70] Dell'origine della rappresentazione degli angeli adoranti nei tabernacoli trattano *A. Markham Schulz*, The sculpture of Bernardo Rossellino and his workshop, Princeton 1977, pp. 52-53; *C. Gilbert*, Saint Antonin de Florence et l'art. Theologie pastorale, amministration et commande d'oeuvres, in: Revue de l'art, 90, 1990, pp. 13-18. Secondo la *Markham Schulz* (p. 53, fig. 199), la concezione si formò nell'epoca del gotico internazionale e, come esempio, indica il tabernacolo della cripta del Duomo di Fiesole. Purtroppo la datazione del pezzo rimane incerta. *Gilbert* (pp. 17-18, fig. 9) è del parere che i modelli provenissero dall'arte francese e, come esempio, indica un reliquiario eseguito nel 1300 ca, ora nella chiesa di S. Domenico a Bologna, con due angeli ai lati.

[71] *S. Olivetti*, Il ciborio della Sacra Lancia di Innocenzo VIII: un'impresa quattrocentesca dimenticata, in: Storia dell'arte, 71, 1991, pp. 7-24. I frammenti giunti fino a noi si trovano nelle Grotte Vaticane.

[72] A proposito del soggiorno romano del Tomicki si veda *Hozjusz* (n. 3), p. CLIV.

[73] *Schulz* (n. 64), pp. 95-97, figg. 129-132. Hanno molto spesso diademi sul capo anche gli angeli dell'arte toscana. Lo stesso Giotto rappresentò gli angeli con diademi nella famosissima Madonna di Ognissanti, ora agli Uffizi.

[74] *Caspary* 1964 (n. 21), pp. 52-84 e *idem*, 1963 (n. 21), pp. 46-47; *Carl* (n. 44), pp. 3-74. Si vedano pure *A. Kurz*, A group of Florentine drawings for an altar, in: Warburg Journal, XVIII, 1955, pp. 46-53; *M. Lisner*, Andrea Sansovino und die Sakramentskapelle der Corbinelli mit Notizen zum alten Chor von Santo Spirito in Florenz, in: Zs. f. Kgesch., L, 1987, pp. 207-267. Del tempietto del battistero di Siena, del 1427, tratta *J. Paoletti*, The Siena Baptistery font, New York 1979, in particolare le pp. 85 e sgg. e 143 e sgg., che lo ritiene un ciborio eucaristico. Si veda anche *Gilbert* (n. 70), p. 16, fig. 5; Le vie del marmo (n. 31), figg. 3, 13, 28 e 52. *O. Nussbaum*, Die Aufbewahrung der Eucharistie, Bonn 1979, pp. 427-440.

[75] *A. Pfeiffer*, Das Ciborium im Sieneser Dom. Untersuchungen zur Bronzeplastik Vecchiettas, Marburgo 1975; *Carl* (n. 44), p. 31, fig. 6; *Gilbert* (n. 70), p. 16, fig. 6.

[76] *Carl* (n. 44), passim e figg. 1-9; *Carl* (n. 58), passim, figg. 1-3, con una convincente ricostruzione dell'altare con il ciborio sopra di esso (fig. 17).

[77] *Lisner* (n. 74), fig. 2; *Carl* (n. 44). Si veda anche *Caspary* 1964 (n. 21), fig. a p. 205. Interessante esempio di altare sacramentale come quello di Fiesole, del 1490, opera di Andrea Sansovino per i Corbinelli, nella chiesa di Santo Spirito a Firenze. Si veda *Lisner* (n. 74), passim e fig. 1.

[78] *L. Planiscig*, Desiderio da Settignano, Vienna 1942, figg. 19-21; *Caspary* 1964 (n. 21), p. 54. Questo ciborio, smembrato probabilmente nel secolo scorso, fu custodito in un primo tempo a Vienna. Ora si trova presso la National Gallery di Washington. Si veda anche *Kurz* (n. 74), p. 50; cfr. *Gilbert* (n. 70), p. 16.

[79] Di questo tabernacolo di Luca della Robbia del 1447, solo in parte conservatosi, ibidem, pp. 13-20; si veda anche *Caspary*, 1964 (n. 21), pp. 57-58.

[80] L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento, cat. della mostra a cura di *M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto* et alii, Firenze 1977, G3, p. 381; si veda anche F3, p. 376.

[81] La chiesa e la città a Firenze nel XV secolo, cat. della mostra, Sotterranei di S. Lorenzo, a cura di *G. Rolti* et alii, Milano 1992, nn. 8.23, pp. 198 sg.

[82] *J. Pope-Hennessy/R. Lightbown*, Catalogue of Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum, Londra 1964, no. 287, fig. 288; *Carl* (n. 44), p. 16, fig. 8. Come il tempietto del Mosca, anche questo ciborio era addossato a una parete piatta.

[83] *M. Salmi*, Civiltà artistica della terra aretina, Novara 1971, p. 109 e fig. 74. Si veda anche *Kurz* (n. 74), p. 50.

[84] *B. Boucher*, The sculpture of Jacopo Sansovino, New Haven 1991, no. 16, pp. 325-326 (con ulteriore bibliografia), figg. 110-111; si veda anche *Sinding-Larsen* (n. 44), p. 233, tavv. Ia e Xb. Ci sono pervenuti numerosi progetti di altari sacramentali eseguiti sul finire del Quattrocento e nei primi del Cinquecento. Si veda *Kurz* (n. 74), pp. 46-53; *Carl* (n. 44), pp. 27-34. Per esempi seriori si veda *Giovan Antonio Dosio*, Roma antica e i disegni di architettura agli Uffizi, a cura di *F. Borsi* et alii, Roma 1976, nn. 449, 452 e 454.

[85] Come risulta da recentissime ricerche di *Mossakowski* (n. 30), gli artisti italiani che decorarono la cappella di re Sigismondo I dovevano disporre di una ricca raccolta di disegni e stampe dei particolari di opere contemporanee e antiche. La presenza di questi materiali viene altresì confermata dal ricorso, qui postulato, al modello brunelleschiano per le cupole dei cibori-tempietti eseguite dal Mosca a Cracovia.

[86] Cfr. nota 9 e nota 55. Per i tabernacoli eucaristici a Venezia si veda *E. Cope*, The Venetian Chapels of the Sacrament in the sixteenth century, New York/Londra 1979, pp. 16 sgg. e passim.

[87] Cfr. il tabernacolo di Leonardo del Tasso (1500 ca) per la chiesa di S. Chiara, oggi al Victoria and Albert Museum di Londra, con l'inserto di un piccolo scrigno di Antonio Rossellino, sotto cui risplende, con raggi serpentini, un disco rosso. Si veda *Pope-Hennessy* (n. 82), no. 150. Qualche volta sui tabernacoli o sugli sportelli compariva la placchetta di S. Bernardino. Si veda *Caspary*, 1964 (n. 21), pp. 24-25; *idem*, 1963 (n. 21), p. 47. Cfr. *Carl* (n. 58), p. 37, fig. 21. La placchetta di S. Bernardino è trattata da *I. Origo*, The world of San Bernardino, New York 1962, p. 118; *D. Arasse*, Iconographie et évolution spirituelle de la tablette de saint Bernardin de Sienne, in: Revue d'histoire de spiritualité, L, 1974, pp. 433-456.

[88] Si veda la nota 48. *Lapi Ballerini* (n. 49) ha dimostrato che una simbologia simile sussiste anche nella chiesa di S. Maria delle Carceri, a Prato.

[89] *Vita Nicolai V. Summi Pontificis*; il testo è preso da *T. Magnuson*, Studies in Roman Quattrocento Architecture, Stoccolma 1958, Appendix, p. 358; si veda anche *C.W. Westfall*, In this most perfect paradise, University Park 1971, pp. 118-119.

[90] *Antonio Averlino* detto *il Filarete*, *Trattato di Architettura*, a cura di *A.M. Finoli/L. Grassi*, Milano 1972, vol. I, pp. 248-249; cfr. *Macrobius*, *Saturnalia*, I, 18, 11, a cura di *J. Willis*, Lipsia 1970, p. 103; *Mesarites*, Descrizione della chiesa dei Santi Apostoli a Costantinopoli, XIII, 9, XV, 1, a cura di *G. Downey*, in: Transactions of the American Philosophical Society, N.S., XLVII, 6, 1957, pp. 871 sgg.; la lettera di Alberti a Matteo de' Pasti del 18 nov. 1454: si veda *C. Ricci*, Il Tempio Malatestiano, Rimini 1923, p. 587. Sulla diffusione notevole del Trattato del Filarete si veda l'introduzione di *Finoli/Grassi*, pp. XVII e sg., CVII, CXII. Potrebbe risultare importante qui la notizia di fonte scritta, secondo cui re Sigismondo I, prima d'essere incoronato, avrebbe acquistato da un italiano, durante un soggiorno in Ungheria, delle "picturae aedificiorum" (un codice?). Si trattava di una copia del *Trattato* filaretiano, tradotto in latino per Mattia Corvino d'Ungheria? Su questa fonte d'archivio si veda *J. Kowalczyk*, Vitruvio in Polonia dal XV al XVIII secolo, in: Polonia-Italia. Relazioni artistiche dal Medioevo al XVIII secolo, atti del convegno (Roma 1975), Breslavia 1979, p. 69. Si ricordi che il motivo dell'occhio attorniato da raggi nel mezzo della cupola comparve un po' più tardi nelle cappelle funerarie in Polonia; si veda al proposito *J. Miziołek*, Oculus coeli: osservazioni sulla simbologia della luce nella cappella del Primate Uchanius a Lovitium, in: Quasar, 8/9, 1992/1993, pp. 5-18.

[91] Il grande propagatore della metafisica della luce fu Ficino, che non solo tradusse gli scritti ermetici,

quelli di Dionigi Areopagita, Proclo e tanti altri, ma compose egli stesso il *De sole et lumine*, di cui tre copie furono mandate dall'autore a Cracovia, per Filippo Buonaccorsi, Callimaco. Si veda *Marsilio Ficino, Opera omnia*, vol. I, Basilea 1561, p. 956. La simbologia della luce in età rinascimentale è trattata, fra gli altri, da: *E. Garin*, Studi sul platonismo medievale, Firenze 1958, pp. 153-198; *idem*, La rivoluzione copernicana e il mito solare, in: Rinascita e rivoluzioni, Roma 1975, pp. 275-281; *C. Vasoli*, La "Lalde del Sole" di Leonardo da Vinci, in: I miti e gli astri, Napoli 1977, pp. 285-311; *R.B. Waddington*, The sun at the center: structure and meaning in Pico della Mirandola's Heptaplus, in: Journal of Medieval and Renaissance studies, III, 1, 1973, pp. 69-86. Si veda anche Le soleil à la Renaissance. Sciences et mythes, colloque international tenu en avril 1963, Bruxelles/Paris 1965, passim.

[92] *Ricci* (n. 90), figg. 442 e 482; *Ch. Mitchell*, The imagery of Tempio Malatestiano, in: Studi romagnoli, II, 1951, pp. 88-90; *idem*, Il Tempio Malatestiano, in: Studi malatestiani, a cura di *P.J. Jones*, Roma 1978, p. 89. Simili rappresentazioni ricorrono anche nell'arte dell'Europa settentrionale; si vedano, fra gli altri, Gaz. B.-A., 6ª ser., LXXXI, 1973, suppl.: La chronique des arts, fevrier, p. 83, no. 297; *R. W. Lightbown*, Secular goldsmith's work in Medieval France. A history, Londra 1978, fig. 473; *F. Joubert*, La tapisserie médievale au musée de Cluny, Paris 1987, p. 31, fig. 7; per quest'ultimo riferimento ringrazio il dr. Wolfger Bulst.

[93] *Freedberg*, figg. 697-698; *R. Quednau*, Sala di Costantino im Vatikanischen Palast, Hildesheim/New York 1979, pp. 181 e sgg., 204 sg., 215 e sgg. e figg. 33 sg.

[94] *Sinding-Larsen* (n. 44), pp. 228 e 243 sg.

[95] *W. von Bode*, Die Kunst der Frührenaissance in Italien, Berlino 1923, fig. a p. 402; Santa Croce, la basilica, le cappelle, i chiostri, il museo, a cura di *U. Baldini*, Firenze 1983, fig. a p. 18. Si veda anche *Caspary*, 1964 (n. 21), p. 23.

[96] *Dyonisius Areopagita, De ecclesiastica hierarchia*, in: *Opera Dyonisii*, Strasburgo 1502-1503, II, fol. 28v. Cfr. PG, vol. III, col. 428 C; si veda anche III, 1, col. 425 AB. "Ma, o divinissimo e santissimo sacramento, solleva i veli enigmatici che sono posti come simboli intorno a te, mostrati a noi splendidamente e riempi le nostre viste intellettuali della luce unitiva e che non ha nulla di nascosto." *Dionigi Areopagita*, Tutte le opere, a cura di *E. Bellini*, traduzione di *P. Scazzoso*, Milano 1989, p. 97. Come ha dimostrato *H. van Os*, Sienese altarpieces 1215-1460. Form, content, function, vol. II: 1344-1460, Groningen 1990, pp. 207-214, in particolare p. 212, proprio Dionigi e altri padri della chiesa furono le massime autorità per i teologi rinascimentali che scrissero sull'Eucaristia.

[97] *J.A. Jungmann*, Missarum Solemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe, Vienna 1962, vol. I, pp. 117-118; vol. II, p. 141, 542-543. Si veda anche *O. van Simson*, The Gothic Cathedral, Princeton 1974, p. 55; *E. Borsook*, Cults and imagery at Sant'Ambrogio in Florence, in: Flor. Mitt., XXV, 1981, pp. 154-156; *Van Os* (n. 96), p. 214. Per il dibattito sugli scritti umanistici dedicati all'eucaristia, si veda *Ch. Trinkaus*, Humanists on the sacraments, in: *idem*, In our image and likeness, vol. II, Londra 1970, pp. 633-650. Vi si trovano interessantissime citazioni concernenti la simbologia solare riprese da Lorenzo Valla e Cristoforo Landino. Si veda anche *Marco Vigerio, Decachordum christianum*, Fano 1507, fol. 41r, 122r, 123r; cfr *F. Hartt*, Lignum vitae in medio paradisi. The Stanza d'Eliodoro and the Sistina Ceiling, in: Art Bull., XXXII, 1950, pp. 124-132. Al *lumen eucharistiae* si ricollegano molti miracoli; si veda al proposito *P. Browe*, Die Eucharistischen Wunder des Mittelalters, Breslavia 1937, pp. 16-20. Dell'uso delle candele durante la *elevatio* tratta *M. Rubin*, Corpus Christi. The eucharist in late medieval culture, Cambridge 1911, pp. 60 sgg.

[98] *A. Middeldorf-Kosegarten*, Zur Bedeutung der Sieneser Domkuppel, in: Münchner Jb., 3ª ser., XXI, 1970, p. 87, fig. 12. Sulle pitture in questo monastero si veda *Golzio/Zander* (n. 64), pp. 285 sgg.

[99] *L. Perpeet-Frech*, Die gotischen Monstranzen im Rheinland, Düsseldorf 1964, pp. 76-77, fig. 225; *A. Erlande-Brandenburg*, Gothic art, New York 1989, fig. 610.

[100] Ripreso da *Perpeet-Frech* (n. 99), p. 76. Si sono conservati, in Francia e Germania, anche altri simili ostensori del Quattrocento. Si veda ibidem, fig. 24 (Löf, St. Lucia), fig. 240 (Musée Cluny, Paris). Forse era di tale tipo anche un ostensorio donato alla cattedrale di Siena da papa Pio II; si veda *C. Hernmarck*, The art of the European silversmith 1430-1830, Londra/New York 1979, p. 319, fig. 888. Il sole figura già nel tabernacolo trecentesco della chiesa di Montefiascone, ov'è sepolto papa Urbano IV. Si vedano *L. Fumi*, Urbano IV e il Sole eucaristico, Roma 1896; *G. Ladner*, Die Papstbildnisse, vol. II, Città del Vaticano 1970, pp. 141 sg., fig. 63. Tratta della simbologia degli ostensori solari *D. Frey*, Der Realitätscharakter des Kunstwerkes, in: *idem*, Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie, Vienna 1946, pp. 126 sg. e 132 sgg.

[101] Della simbologia solare nella liturgia, nella letteratura e nell'arte cristiane trattano, fra gli altri: *H. Rahner*, Das christliche Mysterium der Sonne und Mond, in: Eranos Jb., X, 1943 (1944), pp. 305-404; *E. Kantorowicz*, Oriens Augusti. Lever du roi, in: Dumbarton Oaks Papers, XVII, 1963, pp. 119-149; *B. Maurmann*, Die Himmelsrichtungen im Weltbild des Mittelalters, Monaco 1976, in particolare le pp.

130 e sgg.; *J. Miziołek*, When our Sun is risen. Observations on the eschatological visions in the art of the first millennium, in: Arte cristiana (in corso di stampa); *idem*, Transfiguratio Domini in the apse at Mount Sinai and the symbolism of light, in: Warburg Journal, LIII, 1990, pp. 42-60. Si veda anche *M.M. Davy/J.P. Rennetau*, La lumière dans le Christianisme, in: Le thème de la lumière dans le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam, Parigi 1976, pp. 131-319.

[102] Cfr. nota 7. Sulle sue letture si veda *Hozjusz* (n. 3), passim.

[103] *Hajdukiewicz* (n. 4), passim, in particolare le pp. 52-66, 85, 109, 133-135, 155, 215-218, 220, 242-243.

[104] *Judocus Clichtovaeus, Elucidatorium ecclesiasticum ...*, Basilea 1519, foll. 8 e 36 (Biblioteca Jagellonica, Theol. 7055).

[105] Ibidem, foll. 45v, 96r, 97r. si vedano anche: *Joannes Faber, Sermones pro sacrosanto Eucharistiae*, Vienna 1533, *Sermo VIII* (fol. 23r), *Sermo XXX* (foll. 93v e 94r). La copia di quest'opera, dedicata al futuro re di Polonia Sigismondo Augusto, proveniente dalla biblioteca del Tomicki, non si è conservata, ma figura in un catalogo di libri appartenuti al vescovo, compilato dopo la sua morte; si vedano *Hajdukiewicz* (n. 4), p. 204; *Sermones* (Biblioteca Jagellonica, 1479), raccolta di omelie di teologi vari, per esempio una di Gerson, trascritta a mano, in cui si trova una predica del vescovo di Salisbury, che parla dei tre Soli, la SS. Trinità, divenuti un Sole unico ecc. (cfr. *Gregorio Nazianzeno, Sermo XXXI*, 14). Si veda *Sermones*, foll. 337v sgg. Cfr. *Hajdukiewicz* (n. 4), pp. 211-214; si veda anche *In duos hymnos Prudentii* di *Erasmo da Rotterdam*, passim. Forse la dedica a S. Erasmo scaturì proprio dalla speciale devozione del Tomicki per il tabernacolo. Nell'ultimo scorcio della sua vita, gli anni Trenta del Cinquecento, il Tomicki coltivò particolarmente l'amicizia letteraria con il grande umanista olandese, al cui santo patrono, appunto, era dedicato il tabernacolo.

[106] La simbologia della stella dei Magi è trattata da *Trexler* (n. 9), pp. 203-214. Si veda anche *S.M. Buhler*, Marsilio Ficino's De stella magorum and Renaissance views of the Magi, in: Renaissance Quarterly, XLIII, 1990, pp. 348-370. Del rapporto tra eucaristia e adorazione dei Magi parla *Hatfield* (n. 9), pp. 33-67, in particolare pp. 40 sg. Si veda anche *U. Nilgen*, The Epiphany and the Eucharist: on the intepretation of eucharistic motifs in Medieval Epiphany scenes, in: Art Bull., XLIX, 1967, pp. 311-316. Vale la pena ricordare qui un'orazione *De Eucharistia* di Giovanni Nesi del 23 marzo 1475 scritta per la Compagnia de' Magi, che contiene interessantissime parole sull'eucaristia, sul simbolismo della luce e sulla stella; la suddetta orazione si trova in *Vasoli* (n. 91), pp. 83-110; cfr. *Erasmo da Rotterdam*, A short commentary on Prudentius' on Jesus' epiphany, in: Collected works of Erasmus. Literary and educational writings 7, a cura di *E. Fantham/E. Rummel*, Toronto/Buffalo/Londra 1989, pp. 196-218.

[107] *Acta Tomiciana* (n. 3), vol. VII, pp. 395-396. Per il primo verso, cfr. Ioh. VI, 41. Va precisato che lo stemma del casato di Tomicki rappresentava una navicella.

[108] Cfr. *Instructiones* (cap. XIII) di Carlo Borromeo. Si veda *E.C. Voelker*, Charles Borromeo's Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae, 1577. A translation with commentary and analysis, Syracuse University Ph.D., Ann Arbor 1977, pp. 160-168. Si veda anche *Caspary*, 1964 (n. 21), pp. 118-120.

ZUSAMMENFASSUNG

Zwischen 1533 und 1536 führte Gianmaria Mosca, genannt Il Padovano im Auftrag des Bischofs Piotr Tomicki für die Kathedrale von Krakau ein Marmor-Tabernakel aus. Das Werk, das uns schriftliche Quellen bezeugen, wurde in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts abgebrochen und gilt als verschollen. In diesem Beitrag wird eine Rekonstruktion des Tabernakels versucht, ausgehend von an verschiedenen Orten erhaltenen Fragmenten, die ihm zugewiesen werden können, von den genannten Quellen und von den anderen von Mosca in Krakau geschaffenen werken. Die Quellen berichten u.a., daß dieses Sakramentshaus in rotem ungarischen Marmor ausgeführt war, die Gestalt eines Schrankes hatte und mit einem Altar verbunden war. Als zugehörige Teile werden hier ein Ziborium in Form eines Rundtempels in der Kirche von Modlnica bei Krakau, zwei Reliefs mit anbetenden Engeln im Krakauer Nationalmuseum und eine Reliefdarstellung der Dreieinigkeit in der Kathedrale ebenda identifiziert. Nach der hier vorgeschlagenen Rekonstruktion bestand das Tabernakel aus drei Teilen: dem Altar unten, dem von den Engeln verehrten Tempietto in der Mitte und dem oberen Abschluß mit dem Trinitätsrelief. Der Altaraufsatz wurde von Pilastern gerahmt, die sicherlich ein Gebälk stützten. Im Folgenden werden die Beziehungen zur italienischen Kunst aufgezeigt und der Einfluß von Vorstellungen des Auftraggebers erörtert, dessen Geschmack von sechs Studienjahren in Italien geprägt war und der bis zu seinem Tode Beziehungen zu diesem Lande unterhielt. Der letzte Abschnitt ist der Symbolik der von ehemals vergoldeten Strahlen umgebenen Rundscheibe im Scheitel der Kuppel des Ziboriums gewidmet, die an toskanische Renaissance-Kuppeln erinnert.

Provenienza delle fotografie:

Instytut Sztuki, Varsavia: figg. 1-4, 7-9, 11-14, 17, 18, 20. - J.S. Byrne, Renaissance Ornament, New York 1981, fig. 14: fig. 5. - P. Thornton, The Italian Renaissance interior, Londra 1991, fig. 12: fig. 6. - S. Olivetti, in: Storia dell'Arte, 71, 1991, figg. 11 e 12: fig. 10. - Colegium Maius, Cracovia: figg. 15 e 16. - Giacomelli, Venezia: fig. 19. - Autore: fig. 21. - ICCD, Roma: fig. 22. - Conway Fot. Collection, Londra: fig. 23. - E. Erlande-Brandenburg, Gothic Art, New York 1989, fig. 610: fig. 24.