

INSTITVTO GERMANICO HISTORIAE ARTIVM
FLORENTINO CENTESIMVM ANNVM CELEBRANTI

LA STORIA DI ACHILLE SU DUE CASSONI FIORENTINI DELL'ULTIMO TRECENTO

di Jerzy Miziołek

Ma la donna sappia che, se non legge i massimi, Virgilio, Seneca, Stazio e simili, viene a privarsi del maggior ornamento di cultura, senza il quale è vano sperare di giungere al sommo

Leonardo Bruni, Trattatello degli studi e delle lettere

In numerosi studi pubblicati negli ultimi decenni è stato rilevato un forte impatto dell'umanesimo, a cui specialmente cari erano gli studi classici, sulle arti figurative in Toscana attorno al 1400. Ne sono esempi, tra l'altro, gli affreschi dell'*aula minor* di Palazzo Vecchio a Firenze¹, quelli dell'anticappella del Palazzo Pubblico di Siena² e del Palazzo Pubblico di Asciano³, nonché le sculture nell'archivolto della Porta della Mandorla della Cattedrale di Firenze.⁴ In quest'ultimo caso, in cui troviamo le famose scene con Ercole eseguite nell'ultimo decennio del Trecento, è stata indicata come fonte letteraria un'opera del grande cancelliere di Firenze Coluccio Salutati, *De laboribus Herculis*.⁵ Tutti gli esempi sopracitati fanno parte dell'arte ufficiale, commissionata per gli edifici pubblici. Ma esiste anche un vasto campo di oggetti artistici creati per le esigenze di privati cittadini in cui troviamo soggetti sia mitologici sia tratti dalla storia antica. In particolare i più antichi forzieri istoriati chiamati di solito cassoni offrono la possibilità di capire lo sviluppo del gusto per l'antico a Firenze negli anni attorno al 1400.⁶ Questi primi cassoni istoriati conservatisi fino ai giorni nostri, eseguiti principalmente per nozze, di solito in coppie, in maggior parte non sono stati finora studiati a fondo.⁷ Vi è però un importante punto di partenza per le ricerche, ovvero gli elenchi delle opere di un maestro fiorentino anonimo che, a cavallo del Tre e Quattrocento, dipinse molti cassoni istoriati e deschi da parto, adesso dispersi in tutto il mondo. Questi elenchi, compilati da Miklós Boskovits e da Everett Fahy, comprendono adesso circa trenta opere, il cui numero è destinato ad aumentare, come speriamo di poter dimostrare anche in questa sede.⁸ Il maestro è stato denominato prima Maestro dei cassoni di Cracovia e poi Maestro della presa di Taranto, Maestro di Ladislao d'Angiò Durazzo e, recentemente, Maestro di Carlo d'Angiò Durazzo.⁹ In questa sede saranno discusse due fronti di cassoni del nostro — una di esse, poco conosciuta, si trova in una collezione privata, un'altra presso il Museo Stibbert, a Firenze, ed è può dirsi inedita.

Fra i depositi del Museo Stibbert si trovano due mobili denominati mobili a stallo, del tutto insoliti, eseguiti per il salone del Palazzo di Federico Stibbert a Firenze nel penultimo decennio dell'Ottocento.¹⁰ Entrambi i mobili constano di un sedile, una spalliera e un baldacchino dipinto in azzurro, poggiante su due colonne intagliate e dorate. L'importanza di questi mobili sta nel fatto che sia il sedile che la spalliera sono composti da fronti di cassoni sovrapposte. Solo uno di questi contiene nel penultimo pannello tre piccole tavole dipinte, gli altri pannelli sono a pastiglia dorata (fig. 1).¹¹ Proprio queste tre tavole dipinte a tempera, divise ciascuna da lesene e con i bordi a pastiglia dorata a motivi di rosette e losanghe quadrilobate, saranno oggetto della nostra attenzione (fig. 2). In un'unica, brevissima nota finora pubblicata, dell'anno 1974, su questi



1 Mobile a stallo. Firenze, Depositi del Museo Stibbert.



2 Tre pannelli dipinti raffiguranti le scene della vita di Achille, dettaglio di fig. 1.

pezzi leggiamo: “la parte figurata è nello stile della fine del Trecento. Ma si tratta di parti antiche totalmente ridipinte, o addirittura di falsi veri e propri; ipotesi quest’ultima più probabile”.¹² Anche oggi nel buio del magazzino dei depositi del Museo Stibbert, al primo sguardo si ha un’impressione simile a quella sopracitata. Esaminando, però, queste tavole con maggior cura e attenzione, si coglie, malgrado le ridipinture e lo sporco, la loro del tutto verosimile autenticità, sia a proposito delle parti dipinte che di quelle a pastiglia dorata.

Il primo pannello raffigura un gruppo di quattro donne al cospetto di un re o principe con barba, seduto in una loggetta e accompagnato da un uomo anch’egli barbuto in atteggiamento severo (figg. 2 e 11). La più giovane tra le donne, bionda e inginocchiata con le mani incrociate sul petto, viene presentata da una donna adulta al sovrano ed egli stende verso di lei la destra. La scena della presentazione viene osservata da tre ragazze che si trovano sotto un’altra loggia. A sinistra c’è ancora un’altra donna che scende le scale. Il secondo pannello rappresenta un gruppo di donne e di uomini in una stanza o loggia con archi ribassati sostenuta da due colonnine o pilastri (figg. 2 e 13). In primo piano v’è un cesto in cui si vedono diversi oggetti femminili e una spada. Attorno a questo cesto si trovano sei giovani donne: due sedute con specchi in mano, altre quattro in piedi: una china sul cesto, l’altra in atteggiamento pensoso; la terza guarda la loro compagna vestita di giallo che tiene una spada nella mano destra levata verso l’alto, mentre nella mano sinistra regge un oggetto nero simile a un elmo o scudo. Questo oggetto fu con ogni probabilità ridipinto, perché sotto il colore nero si intravedono tracce di giallo. Sul lato sinistro vi sono altre due donne in arrivo. A destra sono raffigurati quattro uomini; uno di essi indica il gruppo delle donne alla sua destra. La terza scena si svolge in un paesaggio ai piedi di una montagna sulla cui cima si vede una città racchiusa nelle sue mura con alte torri (figg. 2 e 15). In primo piano c’è un re barbuto, assiso fuori a una tenda, con lo scettro nella mano destra e la corona cuspidata sul capo, al cospetto di un grande esercito. Inginocchiato di fronte a lui c’è un giovinetto biondo acceso che viene presentato da un uomo in piedi dietro di lui. Sul lato sinistro ci sono tre cavalli; quello bianco in primo piano è alquanto particolare, rappresentato di scorcio con la testa girata verso sinistra e una zampa semipiegata.

Dato che alcune figure, sia femminili che maschili, ricompaiono successivamente nei diversi riquadri, si può affermare che ci troviamo di fronte a un unico ciclo narrativo di tre immagini raffiguranti tre episodi successivi. Infatti la ragazza inginocchiata del primo episodio si trova in piedi, con la spada in mano, nel secondo; la ragazza alla sinistra del sovrano nel primo episodio sta nel secondo in atteggiamento pensoso; ed ancora i tre uomini sulla destra nel secondo episodio compaiono al cospetto del re nel terzo.

Giova anche soffermarsi sulla tecnica dell’esecuzione dei pannelli. In tutti e tre i casi si riscontrano delle crepe dalle quali è possibile intravedere la tela preparatoria sottostante, una tela (o pezzi di tela) di solito usata per eseguire i dipinti nella seconda metà del Trecento.¹³ Inoltre su tutte e tre le



3 Cassone ottocentesco con pitture del primo Rinascimento, già nella Collezione Holford.

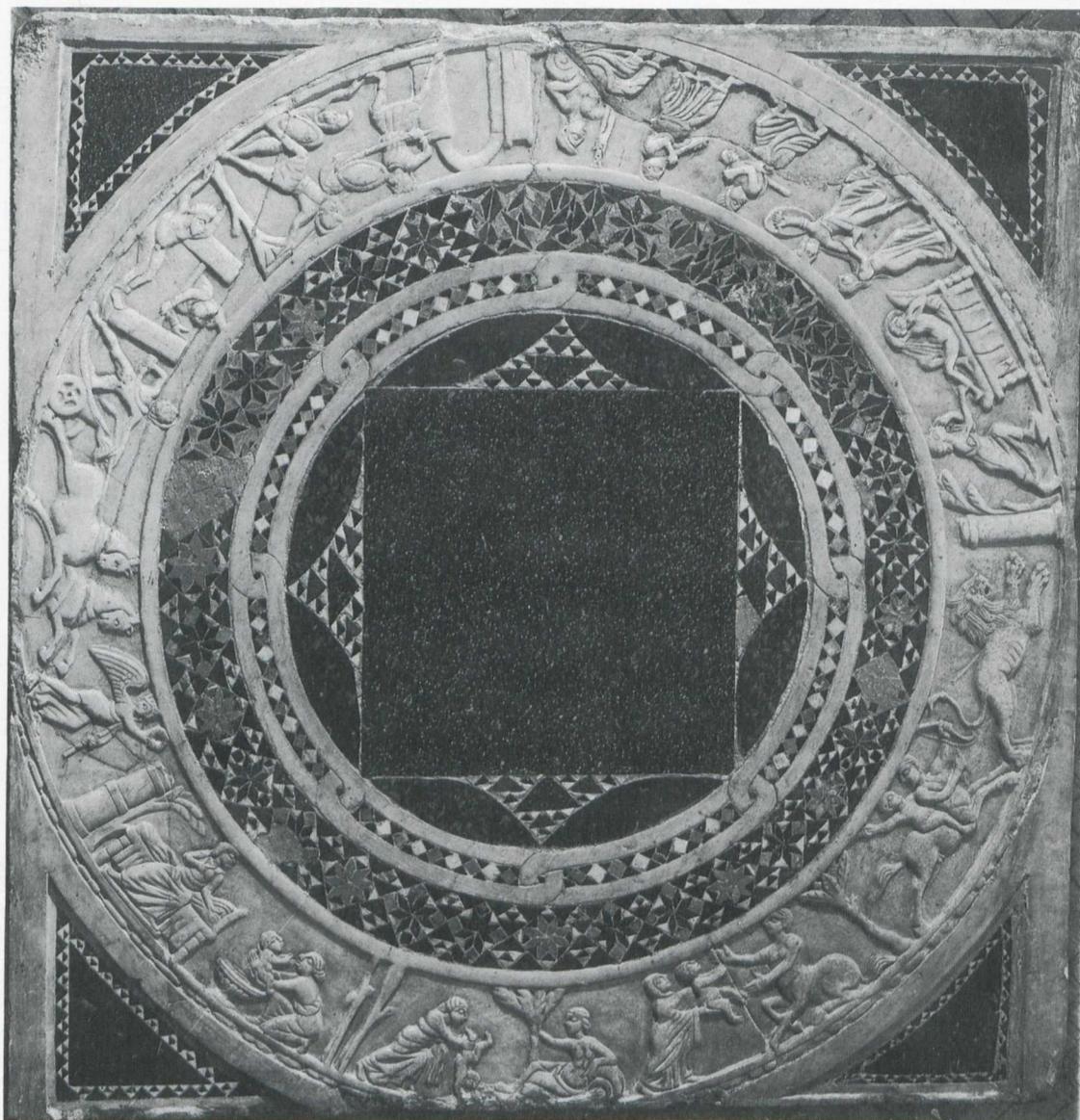
tavole si vede una profonda incisione alquanto insolita. Non solo l'architettura, come di norma, ma anche gli uomini e i cavalli sono come 'disegnati'.¹⁴ Come vedremo più avanti, una simile incisione si osserva anche su qualche altro cassone eseguito dal nostro anonimo.

È noto che in occasione di un matrimonio di comuni cittadini veniva solitamente eseguita una coppia di cassoni; però non molto spesso sono giunti fino a noi entrambi i pezzi.¹⁵ Nel caso della fronte del cassone inserita nell'Ottocento nel mobile eseguito per lo Stibbert possiamo con ogni probabilità indicare il suo pendant, oggi in una collezione privata in Italia, purtroppo inaccessibile.¹⁶ Si tratta di una fronte di cassone montata insieme con due fianchi del Quattrocento in un cassone prodotto nell'Ottocento che fino al terzo decennio del nostro secolo faceva parte della Collezione Holford (fig. 3).¹⁷ Venduto nel 1927, questo cassone tornò sul mercato antiquario nel 1980 e nel 1983. Sia il catalogo della vendita del 1927 che quello di Sotheby's del 1980 — forse a causa dei fianchi, raffiguranti il primo *Piramo e Tisbe* e il secondo *Apollo e Dafne*, senza dubbio della metà del Quattrocento — lo datano attorno al 1450 circa.¹⁸ Immediatamente risalta, sia nello stile della pittura con profonde incisioni, che nella cornice a pastiglia dorata a motivi a rosette e losanghe quadrilobate, la stessa mano dei pezzi dei depositi del Museo Stibbert che hanno, tra l'altro, se misurati insieme, dimensioni identiche alla fronte precedente.¹⁹ Anche questi tre pannelli del Museo Stibbert costituivano senza dubbio un tempo un unico pezzo a fregio continuo.

Nel caso della fronte di cassone già nella Collezione Holford si svolgono da sinistra a destra quattro scene che si delineano sullo sfondo di un paesaggio alberato (figg. 3, 6 e 10). Nella prima scena in una capanna con una tenda decorata a stelle o rosette si trovano due donne, una seduta in terra con un bambino in grembo e una in piedi di fronte a lei, nella seconda scena un ragazzo che lotta con un leone stando a cavalcioni su di esso e tenendolo per le fauci, mentre viene osservato da due donne che arrivano dal lato sinistro. La terza scena si svolge in un tempio con un altare nel centro sul quale si trova una statua di una bambina con uno scettro o freccia nella mano destra. Davanti all'altare c'è un ragazzo inginocchiato che viene raccomandato alla dea da una donna. Dietro di lei un gruppo di donne, una delle quali osserva la statua con estrema devozione. Sul lato destro dell'altare vi sono inoltre due uomini immersi in preghiera. Nella quarta e ultima scena sono raffigurate quattro donne; due di esse reggono per i piedi un ragazzo nudo e lo immergono in un fiume. Anche in questa tavola si succedono diversi episodi di un'unica storia. Ad esempio, la donna che nella prima scena appare seduta con il bimbo in grembo sembra essere la stessa che compare in tutte e tre le scene successive; anche il ragazzo biondo che lotta con un leone riappare in altre scene.

Già la didascalia del catalogo del 1927 suggerisce che la fronte di cassone un tempo nella Collezione Holford rappresenti le scene della giovinezza di Achille.²⁰ Vi leggiamo: "Mythological subject: probably the *Youth of Achilles*". Il catalogo di Sotheby's poc'anzi menzionato non aggiunge niente di nuovo a questo proposito.²¹ L'ipotesi sembra verosimile, specie in virtù dell'ultima scena con l'immersione nel fiume, del tutto caratteristica, e fa pensare che il racconto continuasse sui pannelli del Museo Stibbert — e inoltre che questa coppia di fronti contenesse la storia dell'infanzia e della giovinezza del mitico figlio di Peleo e Teti. Se veramente queste tavole raffigurano la storia di Achille si tratta del primo caso conosciuto per il Rinascimento di raffigurazione così dettagliata del soggetto²²; pur ricordando che rappresentazioni su questo tema, diffusissimo specialmente nell'arte tardo antica, si trovano tra l'altro su numerosi sarcofagi romani²³, nel così detto *puteal* marmoreo (cioè il bordo di una tavola o vassoio circolare) un tempo nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli a Roma, ora nei Musei Capitolini, conosciuto per tutto il tardo Medioevo perché murato nel Duecento nell'ambone della chiesa (fig. 4)²⁴, nel piatto argenteo di Kaiseraugst²⁵, in pissidi eburnee²⁶ e nel famoso bacile bronzeo del Cabinet des Medailles a Parigi del 1150 circa (fig. 5).²⁷ Achille, ben conosciuto in tutto il Medioevo grazie a numerose opere letterarie²⁸, fu rappresentato nel Trecento, tra gli altri, da Giotto nel Castel Nuovo a Napoli²⁹, dal Maestro di San Martino a Mensola su un desco da parto, oggi al Louvre, raffigurante il *Trionfo di Venere*³⁰ e dal nostro anonimo stesso su due cassoni, di ubicazione sconosciuta, con il *Trionfo della Fama*.³¹ In tutti e tre i casi Achille fa parte di un gruppo di eroi o di uomini famosi.

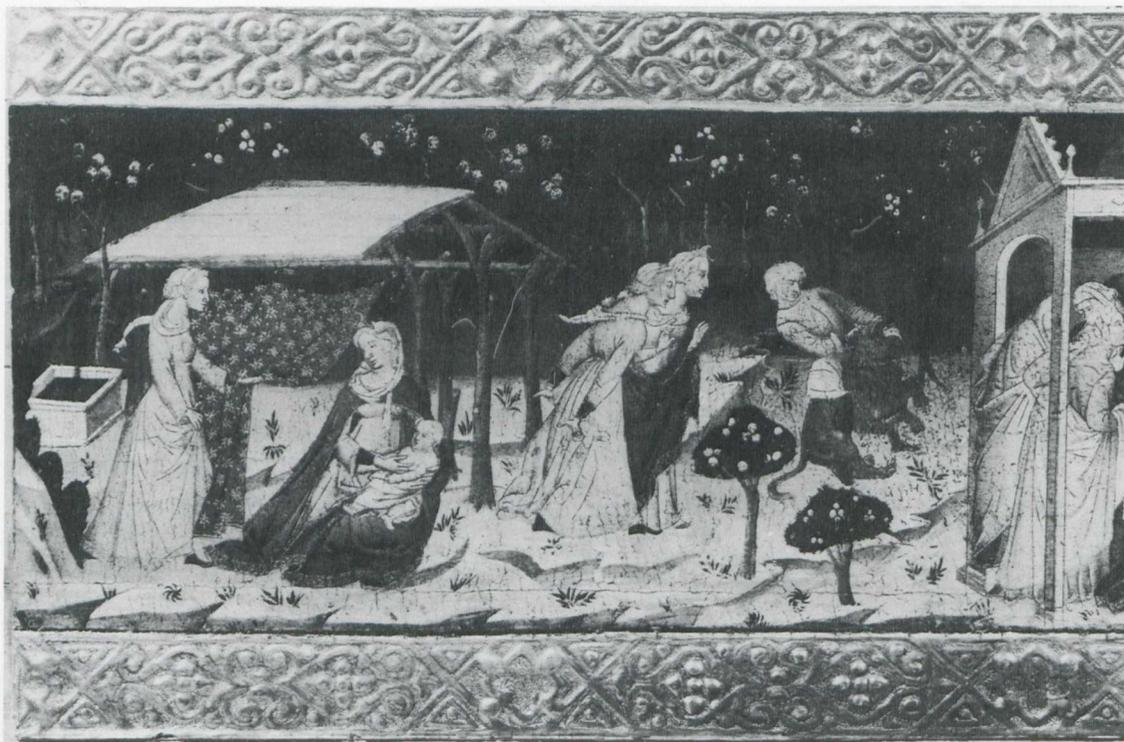
Il mito di Achille, figlio del re di Tessaglia e della nereide Teti, è uno dei più ricchi della mitologia greca³². È stato soprattutto reso celebre dall'Iliade, in cui però troviamo ben poco sulla giovinezza e niente sull'infanzia dell'eroe.³³ Altri poeti cercarono di completare la storia della sua vita e in questo modo si formò coll'andar del tempo un ciclo di racconti spesso divergenti.³⁴ Per la nostra ricerca bisogna menzionare prima di tutto le opere di Ovidio cioè le *Metamorfosi*³⁵ e l'*Ars amatoria*³⁶, Igino³⁷, e specialmente l'*Achilleide*³⁸ di Stazio — libri ben conosciuti per tutto il Medioevo e il primo Rinascimento. Su questi testi furono poi basati i racconti della vita di Achille degli scritti di Lattanzio Placidio³⁹, dei così detti Mitografi Vaticani⁴⁰, Brunetto Latini⁴¹, Boccaccio⁴², Franco Sacchetti⁴³, Coluccio Salutati⁴⁴ e di altri ancora.⁴⁵ Giova ricordare a questo punto che l'*Achilleide*, al contrario delle *Metamorfosi* e dell'*Ars amatoria*, con ogni probabilità non era stata tradotta in Italiano nel Trecento ma era presente, come risulta dalle ricerche di Christian Bec, in numerose biblioteche private.⁴⁶ Per quanto riguarda l'infanzia e la giovinezza di Achille, Ovidio racconta brevemente nelle *Metamorfosi* (XI, 265 sg.) delle nozze dei suoi genitori e accenna alla sua nascita. Poi nel libro tredicesimo narra del soggiorno di Achille, vestito in abiti femminili, alla corte di Licomede, re di Sciro. Qui egli visse con le figlie del re fino all'arrivo di Ulisse che scoprì la sua



4 Puteal marmoreo con le Storie di Achille. Roma, Musei Capitolini, già nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli.

presenza grazie a uno stratagemma. Sua madre lo aveva portato alla corte di Licomede perché grazie alla consapevolezza divina sapeva che suo figlio sarebbe morto se avesse partecipato alla guerra di Troia. Ovidio, come Omero e Igino, non sembra conoscere la celebre storia dell'invulnerabilità di Achille secondo la quale Teti avrebbe immerso il neonato nello Stige.

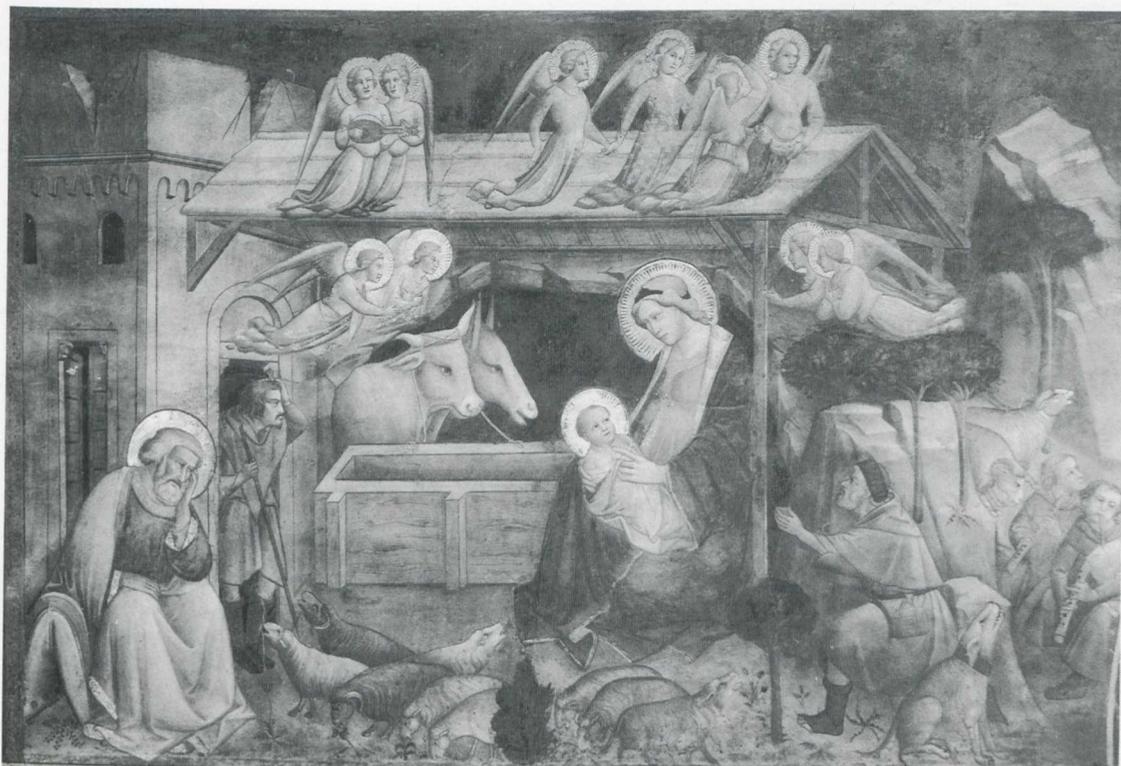
È proprio Stazio nella sua *Achilleide*, rimasta incompiuta a causa della morte prematura dell'autore, a raccontare la giovinezza del figlio di Peleo e Teti. La sua opera, basata probabilmente su un modello greco purtroppo perduto, è giunta a noi in due libri, come era conosciuta nell'antichità. Nel Medioevo e nei tempi di cui ci occupiamo era un po' diversa rispetto alle edizioni moderne



6 Scene della vita di Achille, fronte di cassone, dettaglio di fig. 3.

viene ricordato anche in un volgarizzamento trecentesco dell'*Ars amatoria*, che include però diverse aggiunte, dove leggiamo che la storia ebbe luogo in un monastero di monache e che Achille “giacque con Deidamia la quale era ivi monaca”.⁴⁸ Il quarto libro narra dell’arrivo di Ulisse alla corte di Sciro dove egli si presenta travestito da mercante e dove, penetrando negli appartamenti femminili, offre la sua mercanzia. Le donne scelgono strumenti musicali e diademi, mentre Achille uno scudo e una lancia, nascoste tra gli oggetti femminili. Così si tradisce e in seguito prende parte alla guerra di Troia. Narra inoltre Stazio che Ulisse aveva escogitato un altro stratagemma: per provocare l’istinto bellico di Achille, fece udire improvvisamente il suono della tromba. Alla fine del libro si parla dello sposalizio di Achille e Deidamia. Nel quinto libro, navigando verso Troia, Ulisse racconta la causa della guerra, Achille invece narra la storia della sua giovinezza, dicendo, tra l’altro, che il suo cibo era costituito da grasse viscere di leoni.

Per quanto riguarda la prima scena sul cassone già nella Collezione Holford, sembra che non esista una fonte letteraria precisa (fig. 6). Sia Ovidio sia Stazio ed altri poeti menzionano solo il fatto della sua nascita.⁴⁹ Con ogni probabilità l’artista o il suo consulente volevano avere un racconto completo, che includesse anche la scena della nascita dell’eroe, basata in questo caso sulle scene di *Nascita di Cristo*. Bastano due confronti — con un affresco di Agnolo Gaddi eseguito negli anni 1392-95, che si trova nella Cappella della Cintola del Duomo di Prato (fig. 7)⁵⁰, e con un dipinto di Mariotto di Nardo giovane a suo tempo nella Collezione Lanckoroński a Vienna, ora presso il Castello Reale di Cracovia (fig. 8)⁵¹ — per capire come l’artista si servisse di modelli disponibili a Firenze e nei dintorni. Non solo la capanna alquanto singolare, ma anche l’immagine di Teti seduta per terra presenta affinità con diverse altre pitture dell’ultimo Trecento.⁵² Nel caso della figura di Teti con Achille in grembo abbiamo infatti quasi un calco della posa, anche se il



7 Agnolo Gaddi, Natività di Cristo. Prato, Duomo, Cappella della Cintola.

bambino vi è rovesciato, della *Madonna col Bambino* nel dipinto di Agnolo Gaddi; anche il viso di Achille somiglia molto a quello di Cristo.

La seconda scena del cassone in esame può essere considerata la rappresentazione del passo in cui, nel primo libro, viene ricordato come Achille avesse ucciso una leonessa (fig. 6). Abbiamo visto tra l'altro come nell'ultimo libro si faccia menzione dello straordinario cibo di Achille: cioè viscere di leoni. Inoltre in numerosi cicli narrativi della tarda antichità, incluso quello sul *puteal* capitolino (fig. 4) troviamo Achille che cavalcando il centauro Chirone dà la caccia a un leone.⁵³ Il nostro Achille, che uccide un leone afferrandolo per le fauci, fu con ogni probabilità modellato su raffigurazioni di Sansone simili a quella che troviamo su una placca del famoso altare di Nicolas de Verdun della chiesa abbaziale di Klosterneuburg o anche su rappresentazioni di Ercole, che negli ambienti artistici sia fiorentini che senesi uccideva nello stesso modo il leone Nemeo, sedendo spesso a cavalcioni su di esso.⁵⁴ Ne è esempio un rilievo della già menzionata Porta della Mandorla nella Cattedrale di Firenze dell'ultimo decennio del Trecento; salvo qualche dettaglio la scena con Achille è molto simile ad essa (fig. 9).⁵⁵ Non sappiamo per quale motivo l'artista abbia ommesso la rappresentazione del centauro Chirone, raffigurato molto spesso nel Medioevo, per esempio sul bacile bronzeo del Cabinet des Medailles a Parigi e sul *puteal* capitolino (fig. 5).⁵⁶

La terza scena del cassone, già nella Collezione Holford, raffigura verosimilmente la festa di Atena festeggiata nel tempio della dea, che vagamente evoca il Pantheon (fig. 10). Ma anche in questo caso il dipinto si allontana abbastanza dal testo di Stazio. Il poeta non menziona le preghiere di Achille, e tratta invece a lungo delle giovani donne e tra queste di Deidamia, di cui si innamorerà subito Achille.⁵⁷ Inoltre Atena ha un aspetto del tutto speciale — è una fanciulla nuda ben diversa da come viene rappresentata nell'iconografia tradizionale.⁵⁸



8 Mariotto di Nardo, Natività di Cristo. Cracovia, Castello Reale, già Collezione Lanckoroński.

L'ultima scena sulla prima fronte dei cassoni in esame senza dubbio raffigura l'*Immersione di Achille nel fiume Stige* anche se l'eroe non è qui bambino ma ragazzo più che dodicenne. Inoltre questa scena dovrebbe essere la seconda e non la quarta. Stazio dice in proposito che Achille, appena nato, fu portato agli Inferi e immerso nello Stige per acquisire l'invulnerabilità. Si può forse ipotizzare che la scena dell'immersione di Achille del nostro dipinto sia a ragione la quarta perché Stazio, proprio dopo la descrizione della festa in onore di Atena, fa pronunciare per bocca di Teti un racconto più esteso a proposito di questa celebre storia: "Chi può vantare una discendenza più vicina a quella di chi ha per patria il cielo, o chi altro mai una Nereide portò di nascosto sino alle acque dello Stige le sue belle membra immunizzando, con un bagno nel fiume, dalle offese delle armi?" (*Achilleide*, I, 477-481).⁵⁹ La scena è paragonabile alle raffigurazioni dell'immersione di Achille della tarda antichità (fig. 4).⁶⁰ Abbiamo già accennato che alcune di queste opere furono ben conosciute durante il Medioevo, come per esempio nel cosiddetto *puteal capitolino*, un tempo nella chiesa di Santa Maria di Aracoeli.⁶¹

Il primo pannello del secondo cassone in esame, alla luce del testo di Stazio, raffigura la *Presentazione di Achille a Licomede* (il figlio di Teti è già vestito da femmina; fig. 11). La ragazza soprastante, vestita di blu, con le mani giunte è probabilmente Deidamia. In qualche modo il nostro dipinto assomiglia alle numerose scene della *Presentazione di Maria al Tempio*. Come esempio possiamo scegliere di nuovo un affresco di Agnolo Gaddi nella Cappella della Cintola del Duomo di Prato: somiglianze vi sono sia nell'atmosfera di entrambe le scene, sia nel modo di raffigurare le logge, sia nelle vesti (fig. 12).⁶² Achille inginocchiato davanti a Licomede è simile specialmente a una donna con le mani incrociate sul petto che si trova dietro Maria sul lato sinistro.⁶³

Come abbiamo notato in precedenza Stazio, come del resto anche Ovidio e Igino, narra che Achille, delle cose portate da Ulisse, scelse uno scudo dorato e una lancia.⁶⁴ Inoltre descrive i diversi strumenti musicali e diademi scelti dalle giovani donne, le figlie di Licomede: "Allora alcune guidate dalla debolezza del sesso e dal loro istinto naturale, prendono in mano i ben levigati

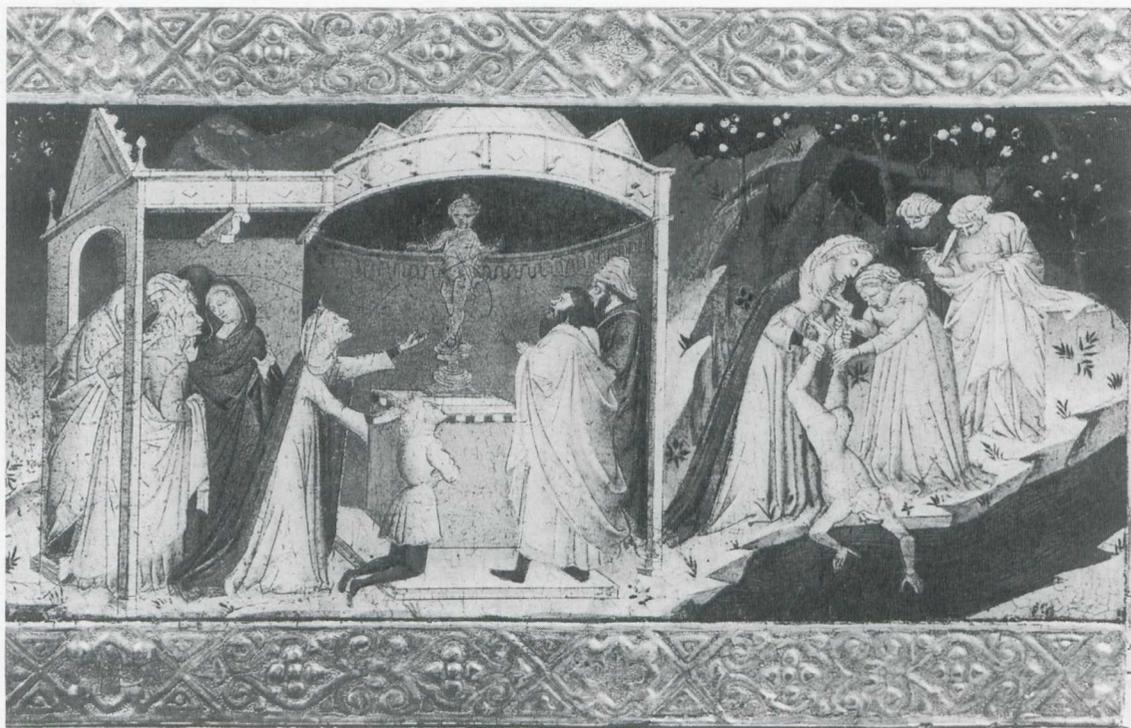


9 Ercole e il Leone Nemeo. Firenze, Duomo, Porta della Mandorla.

tirsi o fanno prova del suono dei timpani o si cingon le tempie di gemmati diademi; vedono delle armi e pensano che siano doni per il grande padre. Ma il fiero Achille, come da vicino posò lo sguardo sul lucente scudo, cesellato con scene di battaglia (e per caso rosseggiava di terribili macchie di guerra) e poggiato vicino all'asta, ebbe un fremito, roteò gli occhi mentre si rizzarono le chiome, lasciando scoperta la fronte. Nulla più egli si cura degli ordini della madre, nulla del suo segreto amore, solo l'idea di Troia occupa il suo animo" (*Achilleide*, I, 848-857).

Nel caso della scena mediana del secondo cassone di cui ci stiamo occupando le figlie di Licomede guardano specchi, Achille invece solleva una spada e una specie di elmo che, come dimostreremo tra poco, è invece con ogni probabilità uno scudo (fig. 13). Anche in questo caso quindi il pittore, o il suo consulente, non è fedele al testo di Stazio, come lo era stato per esempio l'artista dell'età romanica autore, attorno al 1150, del bacile bronzeo conservato presso il Cabinet des Medailles dove vediamo Achille con un grande scudo e una lancia (fig. 5). In questo caso abbiamo inoltre un'altra scena molto diffusa nell'arte della tarda antichità, in cui il trombettiere, Argite, suona la tromba⁶⁵. La scena della spada, però, aveva il suo precedente sul *puteal* capitolino e su alcuni sarcofagi romani (fig. 4).⁶⁶ Nel caso del *puteal* la spada è abbassata e non sollevata come sul nostro cassone.

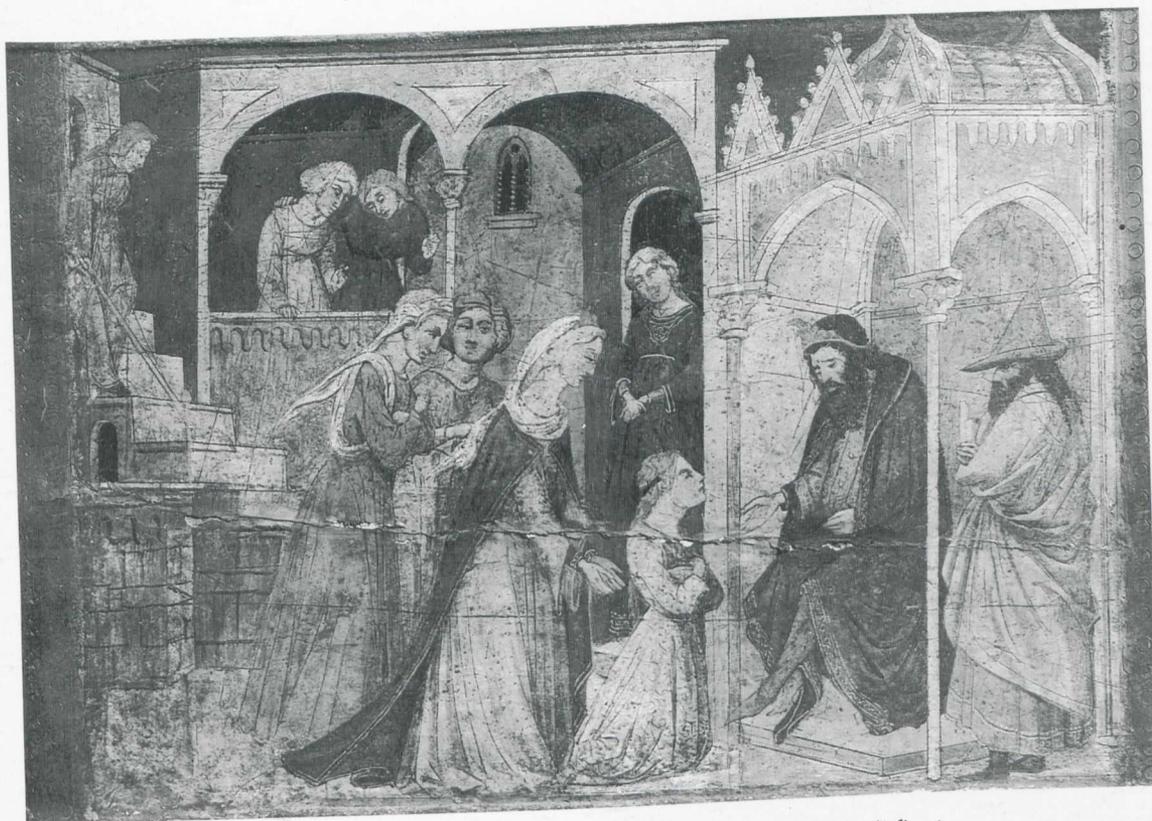
Franco Sacchetti, nelle sue *Sposizioni dei Vangeli*, cioè commenti ad alcuni passi dei Vangeli in relazione ai problemi della vita quotidiana, composti tra il 1378 e il 1381, racconta la storia della giovinezza di Achille facendo diverse aggiunte e menzionando, tra l'altro, proprio la spada scelta da Achille invece della lancia. Dopo aver narrato il caso del soggiorno di Achille presso la corte di Licomede e dell'arrivo di Ulisse e Diomede, tratta del ritrovamento dell'eroe nel modo seguente: "Ulisse e Diomede, cercando d'Achille, e non potendolo ritrovare, ebbero risponso da lo Dio che Achille dovea essere in una isola di Grecia, vestito come una fanciulla, ma in quale isola non dicea. Onde Ulisse e Diomede apparecchiaron una nave, e come mercatanti vi misono su molte cose d'arme e di merce da fanciulli e uomini maschi, e ghirlande e corone e cinture e liscio e specchi e



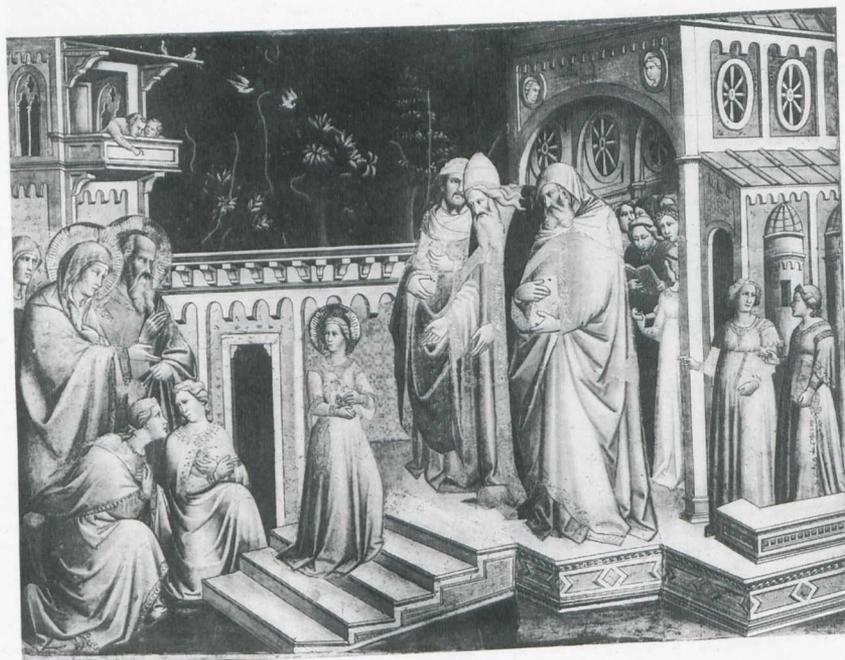
10 Scene della vita di Achille, fronte di cassone, dettaglio di fig. 3.

altre merce da fanciulle femine. E contrafatti come mercatanti, si misono in viaggio con animo e con sapienza d'arivare a tutte l'isole di Grecia, e mostrando per vendere le cose adatte a' maschi e a le femine, e venendo Achille a queste merce, doverlo conoscere così vestito come femina, se a le cose maschuline più che a le femminine dipendesse. Avenne che costoro vennono con questa nave a l'isola di Licomedia e, ponendo in terra con arme e con cose adatte a maschi e con gioie da femina, andarono dove venne la figliuola del Re di Licomedia e Achille in abito di fanciulla. La figliuola del Re domandava e volea comparare de le cose femminine; Achille, di quelle facendosi beffe, prese una spada, e disse ch'ell'era più bella che cosa che tra quelle fosse; onde Ulisse e Diomede subito dissono: — Tu se' Achille. — E presolo nel menarono, e andò a la guerra di Troia, e ebono vittoria, come avea detto lo Dio. Adunque fu sapienza in loro grandissima.”⁶⁷

Si potrebbe pensare che proprio questo passo sia la fonte letteraria per la scena in esame. Sarebbe forse una forzatura indicare lo stesso Sacchetti come ideatore del programma per i nostri cassoni, ma vale la pena di ricordare qui, che questo famoso scrittore e poeta (morto nel 1400) aveva tra l'altro ideato i programmi iconografici per la volta di Orsanmichele e per Palazzo Vecchio, come è stato dimostrato da Werner Cohn⁶⁸ e Lucia Battaglia Ricci.⁶⁹ Il fatto che l'episodio di Achille sia citato da Sacchetti nell'ambito delle sue *Sposizioni* riveste una grande importanza ai fini della nostra comprensione dell'impatto e del livello di assimilazione che la mitologia e gli esempi tratti dai classici potevano avere nella cultura umanistica.⁷⁰ In un contesto religioso da parte di un uomo di profonda religiosità quale il Sacchetti fu, si introduce l'episodio della ricerca di Achille da parte di Ulisse per esemplificare un caso di 'accorta sapienza'; vale a dire, si utilizza tale episodio tratto dalla mitologia classica come se a chiunque potesse chiarire la virtù illustrata. Questo esempio ci permette di capire meglio le scene con Ercole scolpite probabilmente nello stesso tempo



11 Achille davanti al re Licomede, fronte di cassone, dettaglio di fig. 1.



12 Agnolo Gaddi, Presentazione di Maria al Tempio. Prato, Duomo, Cappella della Cintola.

nell'archivolto della Porta della Mandorla (fig. 9). Va ricordato, a questo punto, che anche Coluccio Salutati non solo cita molte volte Stazio, inclusi l'*Achilleide* e il commento di Lattanzio Placidio sull'opera, menzionando lo stesso Achille, ma inoltre che verosimilmente scrisse un'epitome dell'*Achilleide*, conservata presso la Biblioteca di Wolfenbüttel e finora non studiata a fondo.⁷¹

Tornando alla nostra scena, è necessario chiarire adesso il problema dell'elmo o scudo nella mano sinistra di Achille. Abbiamo già accennato prima che l'oggetto, oggi di colore nero, fu ridipinto e che si vedono al di sotto tracce dorate.⁷² Possiamo paragonare questo oggetto ad alcuni disegni che raffigurano scene di combattimenti in un celebre libro di modelli, probabilmente di Tommaso da Modena, del 1380 circa, conservato presso la Pierpont Morgan Library a New York; da essi risulta che nel Trecento erano usati scudi così piccoli da coprire praticamente solo il pugno (fig. 14).⁷³

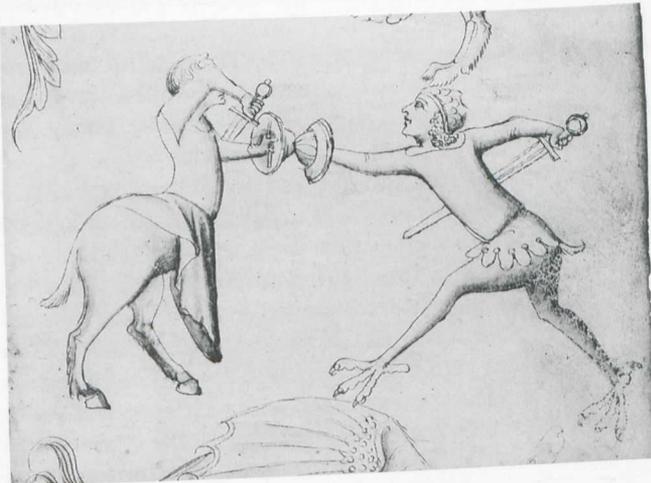
Per quanto riguarda l'ultimo dei nostri pannelli non è stato finora possibile trovare un passo, né nel libro di Stazio né negli altri libri accessibili nel primo Rinascimento, il cui racconto potrebbe essere ivi raffigurato (fig. 18). Sia Stazio nel secondo libro dell'*Achilleide*, sia Franco Sacchetti nelle sue *Sposizioni* accennano brevemente che da Sciro Achille andò a Troia. La scena con ogni probabilità rappresenta Achille davanti ad Agamennone, e la città in cima al colle è verosimilmente Troia.⁷⁴ Così si conclude la storia della giovinezza di Achille, e il dipinto si presenta completo; con il suo arrivo a Troia l'eroe entra nella fase matura della vita, che gli porterà eterna fama.

Occorre esaminare ora più approfonditamente alcuni aspetti dello stile e i possibili modelli dell'epoca, usati dal nostro anonimo nella realizzazione dei cassoni in esame. Abbiamo già avuto modo, decifrando tutte le scene dipinte, di confrontarle con diverse opere di Agnolo Gaddi, Mariotto di Nardo giovane, ed altri pittori. Torniamo quindi a considerare le tre tavole inserite nel mobilio a stallo nei depositi del Museo Stibbert (figg. 1, 11, 13, 15). Nella prima scena, raffigurante la *Presentazione di Achille al re Licomede*, ci colpisce al primo sguardo il personaggio barbuto, posto alle spalle del sovrano. Egli assomiglia ad un tipo maschile di due tavole, una di Spinello Aretino⁷⁵, l'altra di Gherardo Starnina⁷⁶, raffiguranti l'*Adorazione dei re magi*, custodite rispettivamente presso la Galleria Nazionale di Parma e il Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City (fig. 25). Tanto in questi due casi quanto nella *Presentazione di Achille* si osserva una certa severità nello sguardo del personaggio barbuto, che è visto di profilo e porta un copricapo quasi identico. Il dipinto di Spinello risale agli anni Ottanta del Trecento, quello di Starnina (morto tra il 1409 e 1413), con chiare tracce del gotico internazionale, fu eseguito dopo il suo ritorno dalla Spagna, tra il 1401 e il 1404. A sua volta, la rappresentazione di Licomede potrebbe basarsi su diverse immagini di re o cesari troneggianti, come quello di Diocleziano in una tavola di Niccolò di Pietro Gerini con la *Storia dei Santi Quattro Coronati davanti a Diocleziano* del 1390 circa, ora custodita presso l'Art Museum di Denver (fig. 21).⁷⁷ In entrambi i dipinti il sovrano, seduto e visto di profilo, stende la mano destra verso i suoi interlocutori, mentre posa in grembo la sinistra. Va aggiunto, a questo punto, che il tetto che copre la loggetta del re, con i suoi archi a carena, richiama subito le cupole dipinte da Giotto nella scena della *Resurrezione di Drusiana* nella Cappella Peruzzi, presso la chiesa di Santa Croce.⁷⁸

Per quanto riguarda le scene raffiguranti l'*Agnizione di Achille da parte di Ulisse* e *Achille davanti ad Agamennone* si potrebbero indicare diverse analogie, facilmente rintracciabili nei dipinti di Agnolo Gaddi e di altri maestri coevi. Per esempio un affresco del 1391 di Gerini in Palazzo Datini a Prato (fig. 20), raffigurante antichi eroi, tra i quali uno che impugna una spada identica a quella di Achille vestito da donna, e ha in capo una corona cuspidata (presente pure nel dipinto dello stesso maestro custodito a Denver; fig. 21) analoga a quella di Agamennone.⁷⁹ Inoltre in alcuni affreschi di Agnolo Gaddi⁸⁰ e Spinello Aretino⁸¹ che si trovano nella chiesa di Santa Croce, nel Campo Santo di Pisa e nella chiesa di San Miniato al Monte di Firenze (fig. 17), nonché in alcuni cassoni (di cui si tornerà a parlare più avanti) dipinti dal nostro anonimo troviamo



13 Agnizione di Achille alla corte di Licomede, fronte di cassone, dettaglio di fig. 1.



14 Combattimento di mostri, Libro di modelli. New York, Pierpont Morgan Library.



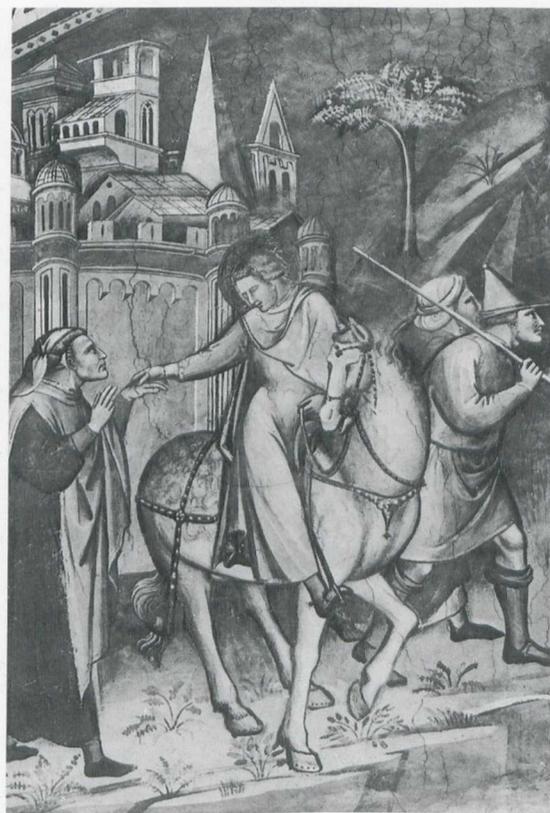
15 Achille davanti ad Agamennone, fronte di cassone, dettaglio di fig. 1.

raffigurazioni di cavalli in pose del tutto simili a quella del cavallo bianco della scena di *Achille davanti ad Agamennone*. Si nota lo stesso scorcio, la testa rivolta a sinistra e la zampa sinistra semiflessa.

Anche le rappresentazioni architettoniche e la resa dei panneggi su entrambe le fronti esaminate ricordano da vicino gli edifici e il drappeggio presenti in numerosi dipinti dell'ultimo ventennio del Trecento. Per esempio l'edificio in cui si svolge la scena dell'*Agnizione di Achille*, con le sue colonnine ed archi ribassati, è dello stesso tipo di quelli degli affreschi di Gerini del 1392 nella Sala del Capitolo presso la chiesa di San Francesco di Prato.⁸² Tornando alla resa dei panneggi sui nostri cassoni, ne va osservata la somiglianza con i drappeggi presenti non solo in diverse opere di Agnolo Gaddi o dei suoi seguaci⁸³ — per esempio nelle già discusse scene dello *Sposalizio* e della *Presentazione di Maria al Tempio* nel Duomo di Prato (fig. 12) — ma anche in alcuni dipinti del giovane Lorenzo Monaco⁸⁴ del 1390 circa, come nella tavola raffigurante il *Martirio di santa Caterina*, ora a Berlino (fig. 23). Basta paragonare il panneggio del personaggio barbuto dietro a Licomede nella scena della *Presentazione di Achille* (fig. 11) e quello del personaggio visto di spalle nel tempio di Atena (fig. 10) con il gruppo di sacerdoti di fronte al tempio nell'affresco di Gaddi e con un uomo visto di spalle nella tavola di Lorenzo Monaco per notare lo stesso volume dei drappi, pesanti ed elaborati, che vanno a disegnare pieghe a forma di U e di V. Sui nostri cassoni va inoltre osservato



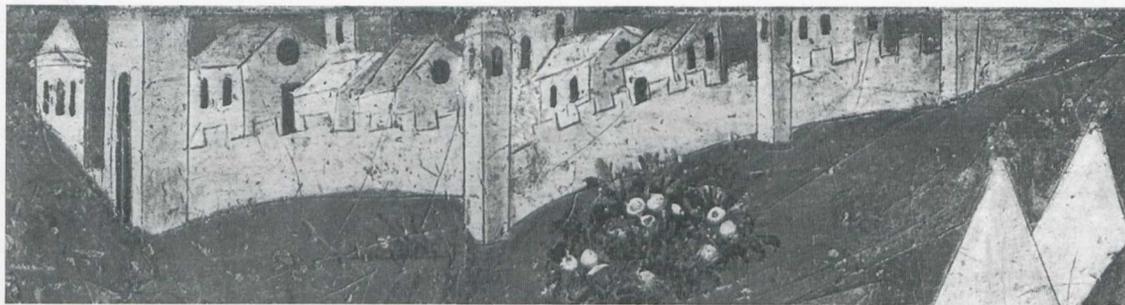
16 Storia di Lucrezia, dettaglio di cassone. Zurigo, Schweizerisches Landesmuseum.



17 Spinello Aretino, San Benedetto lascia la sua famiglia. Firenze, San Miniato al Monte, Sagrestia.

lo stesso tipo di abbigliamento, femminile e maschile, di quello degli affreschi di Gaddi e dei suoi allievi nella Cappella Castellani presso la chiesa di Santa Croce e nella Cappella pratese.⁸⁵ Per esempio le vesti di donna, con le forme dei colli, il tipo di ricami sui colli stessi e sui bordi sono quasi identiche. Si può anche osservare come le maniche allargate e appuntite che compaiono nelle vesti di Teti ricorrano nella pittura degli ultimi decenni del Trecento. Come esempi si potrebbero indicare un affresco raffigurante Santa Maria Maddalena, datato 1395 circa, presso la tomba di Galileo Galilei sempre nella chiesa di Santa Croce⁸⁶ e un quadro del Maestro di San Martino a Mensola, anch'esso dello stesso decennio, conservato presso il Castello Reale di Cracovia.⁸⁷

A questo punto, se si confrontano da un lato i dipinti esaminati e i nostri cassoni e, dall'altro, l'*Adorazione dei magi* di Gherardo Starnina (fig. 25) di sicuro del primo decennio del Quattrocento, la grande differenza stilistica risulta immediatamente chiara. Il fluido drappeggiare dei panni della tavola di Starnina appartiene già al gotico internazionale, mentre manca ancora del tutto sui nostri cassoni raffiguranti Achille. Lo spirito del Gotico internazionale emerge in modo ancora più netto sull'unico cassone finora attribuito a Starnina, raffigurante la *Battaglia di orientali*, custodito allo Staatliches Lindenau-Museum di Altenburg (fig. 26).⁸⁸ Quindi si può concludere che i nostri dipinti della *Storia di Achille* furono probabilmente eseguiti negli ultimi anni del Trecento e che, come nel caso di altri cassoni istoriati più antichi (anche quelli eseguiti cinquanta o sessant'anni più tardi da Apollonio di Giovanni e dalla sua bottega) in gran parte furono composti sulla scorta di modelli accessibili nella pittura contemporanea.⁸⁹



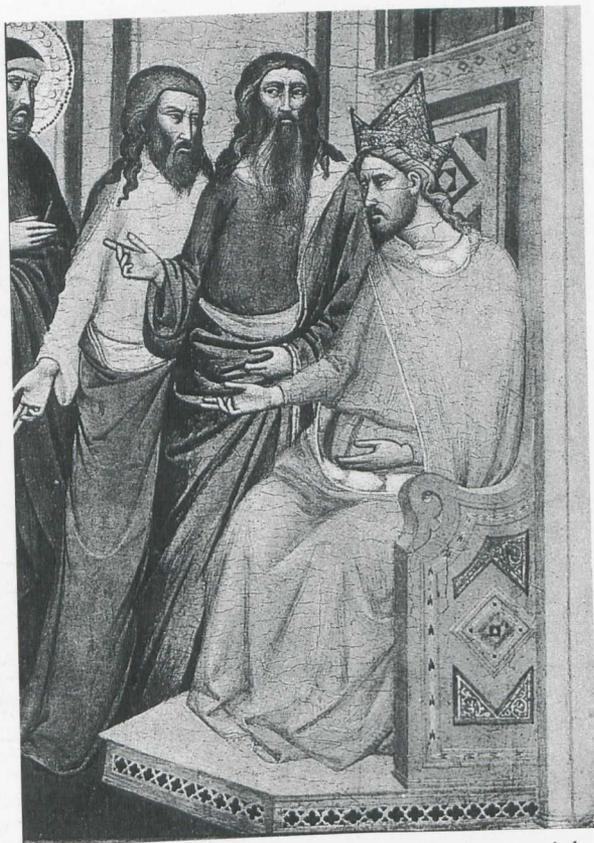
18 Le mura di Troia, dettaglio di fig. 15.

19 Reliquiario di Sant'Andrea di Scozia, dettaglio del primo scomparto. Settignano (Firenze), chiesa di San Martino a Mensola.

Giova infine paragonare le fronti della *Storia di Achille* con gli altri cassoni del nostro anonimo, di cui alcuni sono stati datati all'ultimo ventennio del Trecento.⁹⁰ Già nella scena della *Nascita di Achille* (fig. 6) va osservato che la tenda a stelle o rosette è dello stesso tessuto delle vesti di messer Torello e sua moglie su un altro cassone trecentesco del nostro proveniente dall'Ospedale di Santa Maria Nuova, ora nel Museo del Bargello; anche il modo di dipingere i volti in entrambi casi è del tutto simile (fig. 24).⁹¹ Per quanto riguarda la raffigurazione dell'*Agnizione di Achille* (fig. 13), va confrontata la donna china sul cesto con quelle raffigurate nel riquadro di un cassone conservato anch'esso presso il Museo Stibbert e rappresentante le *Storie di Diana*, purtroppo ampiamente ridipinto (fig. 22).⁹² Malgrado le ridipinture si nota lo stesso tipo di volti austeri, visti di profilo. Ma la somiglianza più evidente sussiste fra alcuni personaggi dell'ultima scena del cas-



20 Niccolò di Pietro Gerini, Uomini famosi, dettaglio. Prato, Palazzo Datini.



21 Niccolò di Pietro Gerini, Quattro Santi coronati davanti a Diocleziano, dettaglio. Denver, The Art Museum.



22 Caccia di Diana, dettaglio di cassone. Firenze, Museo Stibbert.



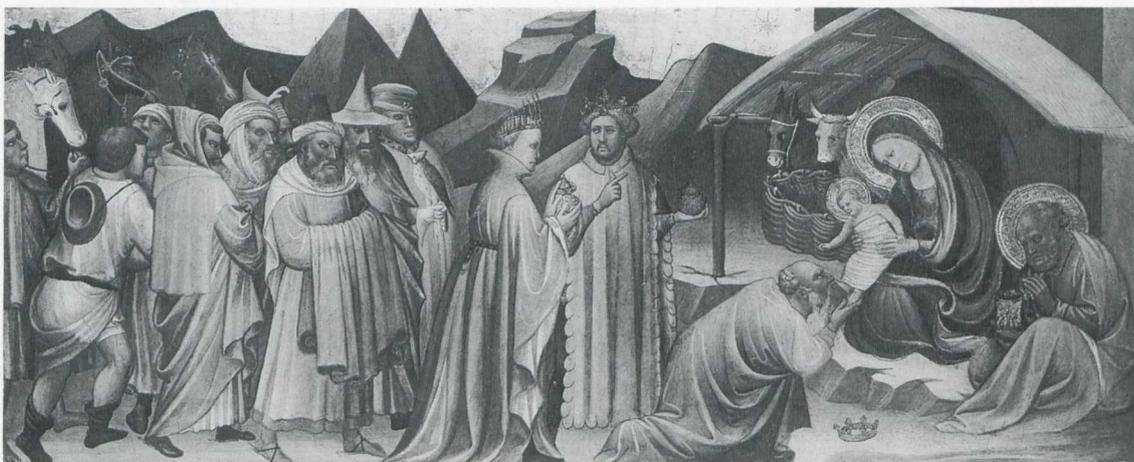
23 Lorenzo Monaco, Martirio di Santa Caterina d'Alessandria. Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

sono della *Storia di Achille* e quelli dei cassoni raffiguranti la *Storia di Lucrezia*, specie l'esemplare conservato presso lo Schweizerisches Landesmuseum di Zurigo (fig. 16).⁹³ Nel caso della figura accigliata e di quella barbata della scena della morte di Lucrezia, osserviamo una vera e propria ripetizione dei personaggi della fronte di Agamennone. Si noti pure che sui cassoni raffiguranti la *Storia di Lucrezia*, incluso quello di Zurigo, osserviamo la stessa fortissima incisione visibile sui cassoni della *Storia di Achille*. L'architettura, gli uomini e i cavalli si possono dire in tutti i casi sagomati con lo stilo.⁹⁴ Fra i due cassoni sussiste un altro aspetto comune, cioè la tela preparatoria sottostante che si intravede in entrambi i casi nelle crepe; come abbiamo già accennato in precedenza, questo modo di eseguire i forzieri sembra essere tipico dell'ultimo Trecento. Si può anche sottolineare come le mura e gli edifici in lontananza dell'ultimo pannello raffigurante Achille (fig. 18) assomiglino molto a quelli dipinti non solo sui forzieri della *Storia di Lucrezia*⁹⁵ ma pure sul reliquiario di Sant'Andrea di Scozia, tuttora *in situ*, presso la chiesa di San Martino a Mensola a Settignano, di solito datato 1389 (fig. 19) e sullo stesso *name-piece* del gruppo di forzieri di cui ci occupiamo, cioè la fronte raffigurante la *Presenza di Napoli da parte di Carlo III Durazzo*, ora a New York.⁹⁶ In tutti questi casi osserviamo le stesse torri, le stesse mura e le stesse case dalle finestre e i tetti assolutamente caratteristici.



24 Storia di messer Torello, dettaglio di cassone. Firenze, Bargello

Se, come speriamo, quanto illustrato fin qui è corretto, le nostre osservazioni potranno arricchire la conoscenza dell'opera del nostro maestro anonimo e dell'arte fiorentina dei tempi del cancelliere Salutati. Abbiamo infatti dimostrato l'esistenza di un'altra sua opera, questa volta di assai alta qualità, ispirata dagli affreschi di Agnolo Gaddi ed altri pittori ancora, conservata finora a Firenze, raffigurante un interessantissimo soggetto mitologico. La scelta di questo soggetto mi-



25 Gherardo Starnina, Adorazione dei re magi, dettaglio. Kansas City, Museum of Art.

tologico, ovviamente basato su diverse fonti letterarie, contribuisce infatti a chiarirci il rapporto tra l'umanesimo a cui tanto cari erano i temi classici e il suo influsso sulle arti figurative. È stato già dimostrato in altri studi che, tra il 1380 e il 1410 circa, il nostro anonimo dipinse anche altri interessantissimi soggetti classici come il *Rapimento di Europa*, le *Storie di Mercurio*, le *Storie di Meleagro*, *Diana e Atteone* nonché numerosi cassoni raffiguranti la *Storia di Lucrezia*.⁹⁷ Il gusto per l'antico sui primi cassoni istoriati fiorentini, conservati finora, viene indubbiamente dall'insegnamento degli umanisti e dei loro divulgatori.⁹⁸ Rimane ancora da chiarire in altra sede l'impatto su tale gusto del grande cancelliere Coluccio Salutati e della cerchia degli umanisti che lo attorniava. Si può ipotizzare però, che proprio Salutati con la sua enorme biblioteca, che conteneva circa ottocento libri, e i suoi allievi influirono, direttamente o indirettamente, non solo sui soggetti scelti tra l'altro per la Porta della Mandorla e per alcune sale di Palazzo Vecchio ma anche sull'arte creata per le esigenze di privati cittadini.⁹⁹ Come ha scritto Georg Voigt più di cent'anni fa "Salutati fu il primo che mise a profitto nella vita politica la sapienza dell'antichità."¹⁰⁰ In qualche modo



26 Gherardo Starnina, Battaglia fra orientali, fronte di cassone. Altenburg, Staatliches-Lindenau Museum.

nei cassoni nuziali portati per le strade e visti quindi da tutta la cittadinanza durante la *ductio ad domum mariti*, cioè nel corso del solenne insediamento della sposa novella nella casa del marito, entravano il mondo della politica e della vita civile.¹⁰¹ Già alla luce delle osservazioni finora fatte è da rivedere l'opinione assai comune che i soggetti classici siano stati impiegati nel dipingere cassoni solo verso il 1430/1440.¹⁰²

È infine opportuno chiedersi perché la *Storia della giovinezza di Achille* sia stata scelta per i nostri due cassoni nuziali. Crediamo che si possano sottolineare almeno due elementi: primo il fatto che la vicenda di Achille racchiude in sé anche una storia d'amore, quella di Achille e Deidamia, e secondo il fatto che, come sottolinea il più grande allievo del Salutati Leonardo Bruni la conoscenza dei classici, compreso Stazio, è indispensabile nell'educazione di una donna affinché questa, per usare le sue stesse parole, possa "giungere al sommo".¹⁰³ Si potrebbe inoltre pensare che le due ultime scene raffiguranti Achille, prima con la spada e poi inginocchiato davanti ad Agamemnone ai piedi del colle, con Troia in cima, in qualche modo si riferiscano alla guerra contro Milano scoppiata proprio nell'ultimo decennio del Trecento.

NOTE

Quest'articolo è stato scritto a Firenze presso il *Kunsthistorisches Institut* nella primavera del 1995, e presentato nel corso di una conferenza tenuta presso Villa I Tatti, Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, il 15 giugno dello stesso anno. Vorrei esprimere la mia gratitudine a entrambi gli Istituti summenzionati per le borse di studio nell'anno accademico 1994/95. Sono particolarmente grato al direttore del *Kunsthistorisches Institut*, professor Max Seidel, grazie alla cui generosità è stato possibile accedere a gran parte delle fotografie per quest'articolo. Inoltre sono molto grato ai professori Luciano Bellosi, Miklós Boskovits, Roberto Guerrini e al dott. Wolfger Bulst per numerosi stimolanti suggerimenti. Vorrei inoltre esprimere la mia gratitudine verso la professoressa Mina Gregori e la Fondazione Longhi per il loro costante appoggio. È stata Elizabeth McGrath a discutere gentilmente con me un aspetto della iconografia di Achille. Grazie alla disponibilità di Cristina Acidini Luchinat, Soprintendente vicario, è stato possibile visitare i depositi del Museo Stibbert. I miei ringraziamenti particolari vanno a Maja Häderli che tra l'altro ha predisposto diverse campagne fotografiche e a Simona Di Marco e Dominique Fuchs del Museo Stibbert che hanno reso possibile il ritrovamento della seconda parte della *Storia di Achille* discussa nel presente saggio. Sono molto riconoscente a Luigi Artini per la campagna fotografica presso il Museo Stibbert. Infine ringrazio Paolo Gesumunno e Rita Maria Comanducci che hanno corretto il mio italiano.

¹ Di questi affreschi non più esistenti trattano: *Teresa Hankey*, Salutati's epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence, in: *Warburg Journal*, XXII, 1959, pp. 363-65; *Nicolai Rubinstein*, Classical themes in the decoration of the Palazzo Vecchio in Florence, in: *Warburg Journal*, L, 1987, pp. 29-32; *Maria Monica Donato*, Gli eroi romani fra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di uomini famosi, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di *Salvatore Settis*, vol. II, Torino 1985, pp. 126 sgg.; *eadem*, Hercules and David in the early decoration of the Palazzo Vecchio: Manuscript evidence, in: *Warburg Journal*, LIV, 1991, pp. 83-98; *Roberto Guerrini*, Effigies procerum. Modelli antichi (Virgilio, Floro, De viris illustribus), negli epigrammi del Salutati per Palazzo Vecchio a Firenze, in: *Athenaeum*, LXXXI, 1993, pp. 201-212. Si veda anche *Lucia Battaglia Ricci*, Palazzo Vecchio e dintorni. Studio su Franco Sacchetti e le fabbriche di Firenze, Roma 1990, specialmente pp. 32-53.

² *Nicolai Rubinstein*, Political ideas in Siennese art: The frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico, in: *Warburg Journal*, XXI, 1958, pp. 179-207, specialmente pp. 194 sgg. *Donato*, 1985 (n. 1), pp. 128 e 138; *Dorothee Hansen*, Antike Helden als 'causae'. Ein gemaltes Programm im Palazzo Pubblico von Siena, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*, a cura di *Hans Belting/Dieter Blume*, Monaco 1989, pp. 133-148.

³ *Maria Monica Donato*, Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena), Palazzo Pubblico e l'iconografia 'politica' alla fine del Medioevo, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Cl. di lettere e filosofia*, ser. III, XVIII, 3, 1988, pp. 1105-1272. Per altri cicli a Firenze si veda *Werner Cohn*, Franco Sacchetti und das ikonographische Programm der Gewölbmalerei von Orsanmichele, in: *Flor. Mitt.*, VIII, 2, 1957/1958, pp. 65-77; *Battaglia Ricci* (n. 1), passim. *Maria Monica Donato*, Famosi cives: testi, frammenti e cicli perduti a Firenze, fra Tre e Quattrocento, in: *Ricerche di storia dell'arte*, 30, 1987, pp. 27-42. Per simili cicli in altre città si veda *Theodor*

- E. Mommsen, Petrarch and the decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua, in: *Art. Bull.*, XXXIV, 1952, pp. 95-116; *Gian Lorenzo Mellini*, Altichiero e Jacopo Avanzi, Verona 1965, pp. 25-37 e 95-103; *Annegrit Schmitt*, Wiederbelebung der Antike im Trecento: Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung auf der Paduaner Malerei, in: *Flor. Mitt.*, XVIII, 2, 1974, pp. 167-218; *Diana Norman*, Splendid models and examples from the past: Carrara patronage of art, in: *Siena, Florence and Padua. Art, society and religion 1280-1400*, vol. I: Interpretative essays, a cura di *eadem*, New Haven/Londra 1995, pp. 155-175. Giova ricordare inoltre un gruppo di sonetti composti "sul cadere del Trecento, probabilmente in Toscana per accompagnare numerosi ritratti delle donne famose" come Polissena, Medea, Lucrezia, Fedra, Diana etc. ora distrutti, pubblicati da *Francesco Novati*, Un cassone nuziale senese e le raffigurazioni delle donne illustri nell'arte italiana dei secoli XIV e XV, in: *Rassegna d'arte*, X, 4, 1911, pp. 61-67.
- ⁴ *Krautheimer*, Ghiberti, pp. 278-80, figg. 5 e 6; *Miklós Boskovits*, Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400, Firenze 1975, pp. 91 sgg. Cfr. però le opinioni di *Erwin Panofsky*, Renaissance and renaissances in Western art, New York et al. 1972, pp. 149-50; *Leopold D. Ettlinger*, Hercules Florentinus, in: *Flor. Mitt.*, XVI, 1972, pp. 124-128 e figg. 3-5. Si veda anche *Ch. Seymour*, The younger masters of the first campaign of the Porta della Mandorla, 1391-1397, in: *Art Bull.*, XLI, 1959, pp. 1-17; *Gert Kreytenberg*, Giovanni d'Ambrogio, in: *Jb. der Berliner Museen*, XIV, 1972, pp. 5-32, e particolarmente 2 sg. e figg. 15-16; Lorenzo Ghiberti 'materia e ragionamenti', catalogo della mostra a cura di *Luciano Bellosi*, Firenze 1978, pp. 44-46 (*Anna Maria Cardini*); *Charles Trinkaus*, Humanism and Renaissance art, in: *idem*, The scope of Renaissance humanism, Ann Arbor 1983, p. 33; *Nicolaus Himmelmann*, Nudità ideale, in: *Memoria dell'antico*, 1985 (n. 1), pp. 201-278, particolarmente 232-235 e figg. 170-179; *Marlis von Hessert*, Zum Bedeutungswandel der Herkules-Figur in Florenz. Von den Anfängen der Republik bis zum Prinzipat Cosimo I, Colonia/Weimar/Wienna 1991, pp. 26-44. Per diverse interpretazioni di Ercole nel Medioevo e nel Rinascimento si veda *Franco Gaeta*, L'avventura di Ercole, in: *Rinascimento*, V, 2, 1954, pp. 227-260; *Marcel Simon*, Hercule et le christianisme, Strasburgo 1955; *Donato*, 1991 (n. 1), pp. 83-87.
- ⁵ *Krautheimer*, Ghiberti, p. 279-80; *Boskovits* (n. 4), p. 92; *Phyllis Pray Bober/Ruth Rubinstein*, Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources, Oxford 1986, p. 34. Su Coluccio Salutati: *Hans Baron*, The crisis of the early Italian Renaissance, Princeton 1966, pp. 104-120 e passim; *Berthold L. Ullman*, The humanism of Coluccio Salutati, Padova 1963; *Ronald Witt*, Hercules at the crossroads. The life, works, and thought of Coluccio Salutati, Durham 1983; *Armando Petrucci*, Coluccio Salutati, Roma 1972. Interessantissime osservazioni sul *De laboribus Herculis* si trovano anche nel libro di *Charles Trinkaus*, In our image and likeness. Humanity and divinity in Italian humanist thought, Londra 1970, specialmente pp. 693 sgg. Per il libro sotto esame si veda *Colucius Salutati, De laboribus Herculis*, a cura di *Berthold L. Ullman*, Zurigo 1951.
- ⁶ Le diverse denominazioni di casse per nozze sono discusse tra l'altro da *Attilio Schiaparelli*, La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV, Firenze 1983 (ristampa dell'edizione del 1908), vol. I, p. 257; *Schubring*, Cassoni, vol. I, p. 13; *Peter Thornton*, Cassoni, forzieri, goffani e cassette. Terminology and its problems, in: *Apollo*, CXX, 1984, pp. 246-251; *idem*, The Italian Renaissance interior 1400-1600, Londra 1991, pp. 97, 192. *Nicoletta Pons/Cecilia Filippini*, Il tempio in casa: immagini, allegorie, mobili 'storati', in: *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, a cura di *Mina Gregori/Antonio Paolucci/Cristina Acidini Luchinat*, Firenze/Milano 1993, pp. 219-250.
- ⁷ *Jerzy Miziołek*, Europa and the winged Mercury on two cassone panels from the Czartoryski Collection, in: *Warburg Journal*, LVI, 1993, pp. 63-74. In questo articolo è stato suggerito che tutti e due i pannelli di Cracovia sono stati eseguiti nei primi del Quattrocento. Da recentissime ricerche che riguardano tra l'altro l'abbigliamento delle donne ivi raffigurate risulta però, che la data della esecuzione di questi pannelli dovrebbe probabilmente essere spostata verso il penultimo o ultimo decennio del Trecento; si veda il capitolo III del libro di *Jerzy Miziołek*, Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento, Varsavia 1996; *idem*, The Story of Lucretia on an early Renaissance cassone at the National Museum in Warsaw, in: *Bull. du Musée National de Varsovie*, XXXV, 1994, pp. 31-52, specialmente 42 sgg. Non tutti i cassoni conservatisi finora furono eseguiti per nozze. Lo stesso *name piece* del gruppo dei più antichi cassoni istoriati, raffigurante la *Presa di Napoli*, ora al Metropolitan Museum of Art a New York, fu con ogni probabilità previsto come un regalo da parte dei fiorentini al re di Napoli Carlo d'Angiò Durazzo; cfr. *Jerzy Miziołek, Florentina libertas*. La 'Storia di Lucrezia romana e la cacciata del tiranno' sui cassoni del primo Rinascimento, in: *Prospettiva*, 83/84, 1996, pp. 159-76. Per questa tavola si veda *John Pope-Hennessy/Keith Christiansen*, Secular painting in 15th-Century Tuscany: birth trays, cassone panels, and portraits, in: *The Metropolitan Museum of Art Bull.*, XXXVIII, 1980, pp. 13, 20-22 e figg. 13-17; si veda anche n. 9 nel presente articolo.
- ⁸ Il primo elenco delle opere del nostro anonimo fu compilato da *Boskovits* nel 1968 e circolava tra gli studiosi in tutto il mondo. Quest'elenco con le aggiunte di *Everett Fahy* del 1983 si trova per esempio tra i materiali di studio lasciati presso il Museo Nazionale di Varsavia da *Jan Białostocki*. Recentemente sia *Boskovits* sia *Fahy* hanno pubblicato i suoi elenchi; si veda *Miklós Boskovits*, Il Maestro di Incisa Scapaccino e alcuni problemi di pittura tardogotica in Italia, in: *Paragone*, 501, 1991 (uscito nel 1994), pp. 35-53 e

specialmente pp. 38 e 46-48; *Everett Fahy*, Florence and Naples: a cassone panel in the Metropolitan Museum of Art, in: *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano 1994, pp. 231-43, in particolare 242-43. Boskovits, in modo del tutto convincente, scrive che "il suo [del nostro anonimo] repertorio figurativo e le stesse peculiarità morfologiche dei suoi dipinti si rivelano fermamente radicati nelle tradizioni della bottega orcanesca". Fahy suggerisce che il nostro potrebbe essere Francesco di Michele, nel contempo identificato con il cosiddetto Maestro di San Martino a Mensola; così sia il ben noto altare nella chiesa di San Martino a Mensola, sia un reliquiario ivi conservato con i resti di Sant'Andrea di Scozia (si veda *infra*, n. 96) sarebbero della stessa mano. Noi, però, crediamo che queste opere siano state eseguite da due pittori distinti. Cfr. *Luciano Bellosi*, Francesco di Michele, il Maestro di San Martino a Mensola, in: *Paragone*, XXXVI, 419-421-423, 1985, pp. 57-63. Si vedano anche *Richard Fremantle*, Some additions to a late Trecento Florentine: the Master of San Martino a Mensola, in: *Antichità viva*, XII, 1, 1973, pp. 3-13; *Andrew Ladis*, The reflective memory of a late Trecento painter: speculations on the origins and development of the Master of San Martino a Mensola, in: *Arte cristiana*, LXXX, 752, 1992, pp. 323-334. Il problema delle pitture del Maestro di San Martino a Mensola e del suo rapporto con il nostro rimane ancora da studiare.

⁹ La prima denominazione, che si riferisce al cassone newyorkese, cfr. n. 7 (menzionata tra l'altro da *Federico Zeri/Elizabeth E. Gardner*, *Italian paintings. A catalogue of the collection of the Metropolitan Museum of Art. Florentine school*, New York 1971, p. 61; e da *Christopher Lloyd*, *A catalogue of the earlier paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1977, p. 133) è di Boskovits. Nel 1969 *Ferdinando Bologna* (*I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414*, Roma 1969, pp. 343-46) ha creato la seconda denominazione. Secondo Bologna il cassone di New York fu eseguito da un pittore napoletano e raffigura la *Presa di Taranto* del 1407. Si veda anche *idem*, Il soffitto della Sala magna allo Steri di Palermo, Palermo 1975, p. 123; *Pier Leone de Castris*, Il 'Maestro dei Penna' uno e due ed altri problemi di pittura primo-quattrocentesca a Napoli, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, p. 55; *idem*, *Arte di corte nella Napoli Angioina*, Firenze 1986, p. 83; *Fausta Navarro*, La pittura a Napoli e nel Meridione nel Quattrocento, in: *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di *Federico Zeri*, vol. II, Milano 1987, p. 446. La denominazione introdotta da Bologna viene usata comunemente; si vedano per esempio *Mauro Natale*, *Pittura italiana dal '300 al '500*, Milano 1991, p. 163 e *Gwendolyn Trottein*, citata in n. 30. In seguito *Boskovits* (n. 8), pp. 37 sg. ha chiamato il nostro Maestro di Ladislao d'Angiò Durazzo e recentemente *Fahy* (n. 8) ha introdotto l'ultima denominazione. Partendo dallo studio degli stemmi su questa tavola, Fahy ha dimostrato che il nostro *name piece* fu con ogni probabilità eseguito tra il 1381 e il 1382 per il re di Napoli Carlo III e non per suo figlio Ladislao, come si era pensato finora. Al proposito possiamo rilevare che a suffragare tale datazione vengono due lettere, finora non ricordate dagli storici dell'arte e mai collegate con la tavola in esame, scritte dal cancelliere Salutati nel 1381; la prima a nome della Signoria (Signori, Carteggio, Missive della Prima Cancelleria, 19, cc. 170r-172r) fu inviata subito dopo la presa di Napoli da parte di Carlo III nel mese di settembre e la seconda, privata e molto prolissa, non venne mai terminata né inviata (si veda *Epistolario di Coluccio Salutati*, a cura di *Francesco Novati*, Roma 1893, vol. II, pp. 11-46). Il contenuto delle lettere summenzionate è speculare rispetto alle pitture sul cassone. Salutati descrive infatti con grande accuratezza le diverse fasi della guerra di Carlo III contro la regina Giovanna e suo marito Ottone di Brunswick fino alla presa di Napoli (cfr. *Miziołek*, *Florentina libertas* [n. 7], in particolare nn. 56-58, pp. 165 sg.). Quindi la tavola newyorkese potrebbe essere stata commissionata dalla Signoria di Firenze per farne dono al re. Bisogna aggiungere a questo punto che la vittoria di Carlo fu accolta con grande soddisfazione a Firenze poiché la Signoria e il Salutati stesso ritenevano che il re sarebbe stato un buon governante e avrebbe messo fine providenzialmente al grande scisma. Alla luce di queste osservazioni riteniamo che il nome più giusto per il nostro anonimo potrebbe essere il Maestro della Presa di Napoli.

¹⁰ *Giuseppe Cantelli*, I depositi del Museo Stibbert, in: *Il Museo Stibbert a Firenze*, vol. IV, a cura di *Lionello G. Boccia/Giuseppe Cantelli/Fosco Maraini*, Milano 1976, pp. 61-62 e figg. 140 e 141. Da fonti d'archivio si sa che entrambi i mobili furono eseguiti nel 1882 dal falegname Carlo Spagni. La provenienza dei cassoni usati per questi mobili è finora sconosciuta; sappiamo però che Stibbert acquistò negli ultimi decenni dell'Ottocento molti forzieri antichi sia a Firenze sia in altre città toscane. L'interesse di Stibbert per i cassoni non è stato mai studiato a fondo; cfr. però *Il Museo Stibbert a Firenze*, vol. II: *Catalogo*, a cura di *Giuseppe Cantelli*, Milano 1974, pp. 16-17. Per Spagni, che è documentato presso la casa di Stibbert negli anni 1861-1893, si veda *Lionello G. Boccia*, *L'Archivio Stibbert*, in: *Museo Stibbert a Firenze* (vedi sopra), p. 259. Per la foto scattata nell'ultimo Ottocento quando i mobili in esame erano ancora nel Salone del Palazzo, si veda *idem*, *La cavalcata. Il Salone e i guerrieri europei*, Firenze 1995, fig. 2. Ringrazio Dominique Fuchs per alcune informazioni riportate in questa nota.

¹¹ Nell'Inventario del Museo, steso nel 1912 (= vol. II: *Catalogo di magazzino*: no. Mobili 252) si legge: "Il sedile è ornato a girali di liste e perlati che si intrecciano e ad altre figurazioni. Il dossale, formato col davanti di quattro cassoni, è, proceduto dal basso, decorato a pastiglia con ricorsi di uccelli, archi cuspidati, figure

sedute sotto ampi cortinaggi e un naviglio in cammino, ecc. Il terzo frammento è suddiviso in tre pannelli dipinti. A manca vedonsi donne genuflesse innanzi ad una figura seduta sotto un loggiato, al centro è pure un seduto in rossa veste, che ha vicini personaggi d'ambo i sessi in atteggiamenti svariati. A dritta stanno pedoni e cavalieri innanzi ad una figura barbata, ferma e seduta presso un attendamento." Misure: m 2,05 x 3,06. Si veda anche *Cantelli* (n. 10), cat. no. 109, fig. 141.

¹² *Ibidem*, p. 62.

¹³ Della produzione dei dipinti nel Trecento e dell'uso della tela preparatoria tratta *Cennini-Brunello*, capp. 114 e 170; si veda anche *Daniel V. Thompson*, *The materials and techniques of Medieval painting*, New York 1956, p. 32; *David Bomford et alii*, *Italian painting before 1400 (Art in the making)*, Londra 1990, p. 17; *Peter Young et alii*, *A Sienese cassone at the Victoria and Albert Museum*, in: *Conservator*, 15, 1991, p. 46. La tecnica dei più antichi forzieri istoriati non è stata finora studiata, ma è subito evidente che per esempio due altri cassoni del nostro raffiguranti la *Storia di messer Torello* e la *Storia degli Argonauti* conservati presso il Museo del Bargello sono interamente coperti dalla tela preparatoria. Della produzione di cassoni nel Quattrocento tratta *Ellen Callmann*, *Apollonio di Giovanni*, Oxford 1974, pp. 26-35.

¹⁴ Questo aspetto rimane finora un po' misterioso. Come si sa, i cartoni per le pitture furono usati solo dal 1450 ca; cfr. *Carmen B. Cappel*, *The tradition of pouncing drawings in the Italian Renaissance workshop: innovation and derivation*, Ann Arbor 1995, pp. 18 sgg. e 65 sgg. con ulteriore bibliografia.

¹⁵ Quasi sempre due soli cassoni per matrimonio vengono menzionati nel caso dei comuni cittadini; si veda *Eugène Müntz*, *Les plateaux d'acouchés et la peinture sur meubles du XIV^e au XVI^e siècle*, Parigi 1894, pp. 13-15; *idem*, *Les Collections des Médicis au XV^e siècle*, Parigi 1888, p. 63; *Callmann* (n. 13), pp. 25-26; *Max Seidel*, *Hochzeitsikonographie im Trecento*, in: *Flor. Mitt.*, XXXVIII, 1994, pp. 25 sgg. Cfr. anche l'importante materiale al riguardo raccolto da *John Kent Lydecker*, *The domestic setting of the arts in Renaissance Florence*, Ann Arbor 1987, pp. 263-382. Nel caso dei ricchi però, c'erano molto spesso eccezioni a questa regola; per esempio *Giovanna Orsini*, moglie di *Biordo dei Michelotti*, signora di Perugia, ebbe nella sua *domumductio* nel 1397 "tre paia di cofani"; si veda *Cronache e storie inedite della città di Perugia dal MCL al MDLXIII*, parte I, 1150-1491, in: *Arch. Stor. Ital.*, XVI, 1, 1850, p. 262. Anche *Barbara di Brandeburgo* commissionò nel 1462 a *Marco di Ruggero*, meglio conosciuto come *Marco Zoppo*, quattro cassoni per lo spotalizio del figlio *Federigo Gonzaga* con *Margherita di Baviera*; cfr. *Lilian Armstrong*, *The paintings and drawings of Marco Zoppo*, New York/Londra 1976, pp. 331-332 (con una lettera dell'artista in cui vengono menzionati "dui para de chofani"). Anche *Paola Gonzaga* ricevette per il suo spotalizio, che ebbe luogo un decennio più tardi, quattro forzieri che sono giunti fino ai tempi nostri; si veda *Robert Eisler*, *Die Hochzeitstruhen der letzten Gräfin von Görz*, in: *Jb. der K.K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, N.S., III, 2, 1905, pp. 65-175; *Richard Milesi*, *Mantegna und die Reliefs der Brauttruhen Paola Gonzagas*, Klagenfurt 1975.

¹⁶ Il cassone fu venduto nel 1983 dall'antiquario *Visconti* e la sua ubicazione rimane finora sconosciuta.

¹⁷ *The Holford Collection in Dorchester House*, a cura di *Robert Benson*, vol. II, Oxford 1927, no. 208, p. 45.

¹⁸ *Sotheby's*, *Fine old master paintings*, Londra, 16 aprile 1980, no. 219, pp. 56-57. Il fatto che questo cassone è passato sul mercato antiquario fiorentino nel 1983 viene menzionato da *Boskovits* (n. 8), p. 47. Ringrazio il professor *Boskovits* per la fotografia di questa fronte di cassone.

¹⁹ Le dimensioni sono le seguenti: del cassone già nella Collezione *Holford* cm 29 x 119; dei pannelli nei depositi del Museo *Stibbert* cm 29 x 40, 29 x 41, 29 x 37.

²⁰ *The Holford Collection* (n. 17), p. 45.

²¹ *Sotheby's* (n. 18), no. 219, p. 56.

²² Cfr. *A. Pigler*, *Barockthemen*, 2^a ed., Budapest 1974, vol. II, pp. 277 sgg.; *Jane Davidson Reid*, *The Oxford guide to classical mythology in the arts, 1300-1990s*, New York/Oxford 1993, pp. 1 sgg. Per ulteriore bibliografia si veda *H. van de Waal*, *Iconclass, an iconographic classification system*, vol. IX, Amsterdam/Oxford/New York 1980, pp. 157-158.

²³ *Hellmut Sichtermann/Guntram Koch*, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tubinga 1975, pp. 15-18 e tavv. 1-8; *id.*, *Römische Sarkophage*, Monaco 1982, pp. 127-131 e figg. 136-138; *Richard Brilliant*, *Visual narratives. Storytelling in Etruscan and Roman art*, Ithaca/Londra 1984, pp. 134-145; *P. Bocci*, *Achille*, in: *Enciclopedia antica, classica e orientale*, vol. I, Roma 1958, pp. 25-32 con ulteriore bibliografia; *Anneliese Kossatz-Deissmann*, *Achilleus*, in: *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, vol. I, 1, Zurigo/Monaco 1981, pp. 37-200.

²⁴ *G.A.S. Snyder*, *The so-called puteal in the Capitoline Museum at Rome*, in: *Journal of Roman Studies*, XII, 1923, pp. 56-68; *Age of spirituality. Late antique and early Christian art, Third to seventh century. Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, a cura di *Kurt Weitzmann*, New York 1979, no. 207; si veda anche *F. Staehlin*, *Die Thensa Capitolina*, in: *Röm. Mitt.*, XXI, 1906, pp. 335-386; *Peter Cornelius Claussen*, *Magistri doctissimi romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Stoccarda 1987, p. 61, fig. 66.

²⁵ *Age of spirituality* (n. 24), no. 208; *A l'aube de la France. La Gaule de Constantin à Childeric. L'exposition du*

- Musée du Luxembourg, Parigi 1981, no. 41, figg. 22-24; Wealth of the Roman world. Gold and silver AD 300-700, Londra 1977, no. 80.
- ²⁶ A l'aube de la France (n. 25), no. 40, pp. 50-53, fig. 21. Per altre raffigurazioni di Achille nell'arte tardoantica si veda Age of spirituality (n. 24), nos. 209-213; *Lucia Guerrini*, Infanzia di Achille e sua educazione presso Chirone, in: Studi Miscellanei, I, 1958-1959, pp. 43-53; *Dagmar Stutzinger*, Die spätantiken Achilleusdarstellungen. Versuch einer Deutung, in: Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik, Francoforte 1984, pp. 175-179 e nos. 183-187; *Wulf Raeck*, Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen, Stoccarda 1992, pp. 122-138.
- ²⁷ *Josepha Weitzmann-Fiedler*, Romanische Bronzeschalen mit mythologischen Darstellungen, in: Zs. f. Kwiss., XI, 1957, pp. 1-34, in particolare pp. 5-13; *eadem*, Romanische gravierte Bronzeschalen, Berlino 1981, pp. 18-21, tavv. 1-2. Si veda anche *Hanns Swarzenski*, Monuments of Romanesque art. The art of church treasures in North-Western Europe, Londra 1954, figg. 429 e 430.
- ²⁸ Della conoscenza di Achille nel Medioevo trattano *Katherine Callen King*, Achilles: Paradigms of the war hero from Homer to the Middle Ages, Berkeley et al. 1986, specialmente pp. 158 sgg. e 201 sgg.; *Paul M. Clogan*, The Medieval Achilleid of Statius, Leida 1968. Si veda anche *Margaret R. Scherer*, The legend of Troy in art and literature, New York/Londra 1963, pp. 55 sgg.
- ²⁹ *Christiane L. Joost-Gaugier*, Giotto's hero cycle in Naples: a prototype of donne illustri and a possible literary connection, Zs. f. Kgesch., XLIII, 1980, pp. 311-319; *Donato*, 1987 (n. 3), p. 28; *Creighton E. Gilbert*, Boccaccio looking at actual frescoes, in: Poets seeing artist's work. Instances in the Italian Renaissance, Firenze 1991, pp. 167-196, particolarmente 176-185 e 194-195; l'articolo contiene interessanti osservazioni su un sonetto trecentesco concernente Achille. Si veda anche *Novati* (n. 3), con riproduzione di una miniatura raffigurante Achille, dal codice Laurenziano-Strozziano 174 del secolo XV, che secondo lo studioso potrebbe essere una delle immagini pseudo-giottesche del castello napoletano.
- ³⁰ *Eugene B. Cantelupe*, The anonymus Triumph of Venus in the Louvre: an early Italian Renaissance example of mythological disguise, in: Art Bull., XLIV, 1962, pp. 238-242, fig. 1 (che lo considera un'opera veronese); *Miklós Boskovits*, in: *A. Brejon de Lavergnée/Dominique Thiébaux*, Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre, vol. II: Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, Parigi 1981, p. 201; *Fahy* (n. 8), p. 239, fig. 237; *Gwendolyn Trottein*, Les enfants de Venus. Art et astrologie à la Renaissance, Parigi 1993, pp. 32-39, fig. 12. Sono d'accordo con Luciano Bellosi che questo desco potrebbe essere stato dipinto dal Maestro di San Martino a Mensola e non dal nostro anonimo. Il desco del Louvre mostra somiglianze con un cassone diviso in tre riquadri un tempo nell'Antiquariato di Alberto Bruschi, raffigurante la *Storia di Susanna*.
- ³¹ Il primo di questi cassoni fu pubblicato per la prima volta da *Paul Schubring*, Giovanni dal Ponte. Trionfo della Fama, in: Pantheon, IV, 1929, pp. 561-62 e in seguito da *Raimond van Marle*, Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance et de la décoration des demeures, vol. II, L'Aia 1932, p. 132 e fig. 151; *Dorothy C. Shorr*, Some notes on the iconography of Petrarch's Triumph of Fame, in: Art Bull., XX, 1938, pp. 100-107; *Creighton F. Gilbert*, The fresco by Giotto in Milan, in: Arte lombarda, 47/48, 1977, pp. 62 sgg. e fig. 5. Il secondo cassone un tempo negli Stati Uniti è passato sul mercato antiquario fiorentino nel 1969; si veda *Mina Gregori*, Dipinti e sculture (Biennale Internazionale dell'Antiquariato, Firenze), in: Arte illustrata, II, 1969, p. 110, fig. 2. Nella fototeca di Villa I Tatti esistono due vecchie fotografie di questo pezzo con didascalie di Berenson ed altri. Tutti questi dipinti sono elencati da Boskovits come opere del nostro.
- ³² Si veda s.v. Achilleus, in: *Roscher*, vol. I, 1884-1890, cc. 11-66 (*Fleischer*); *Bocci* (n. 23), pp. 25-32; *Pierre Grimal*, Dizionario di mitologia greca e romana, Brescia 1987, pp. 7-12; *Kossatz-Deissmann* (n. 23), vol. I, 1, 1981, pp. 40 sgg.; *Reid* (n. 22), loc. cit.
- ³³ L'Iliade fu tradotta dal greco in latino a Firenze negli anni Sessanta del Trecento da Leonzio Pilato ed ebbe una grande diffusione; si vedano *Agostino Pertusi*, Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio, Venezia/Roma 1964, passim; *N.G. Wilson*, From Byzantium to Italy. Greek studies in the Italian Renaissance, Londra 1992, pp. 2-7. Anche Leonardo Bruni tradusse molti passi dall'Iliade, per esempio i dialoghi di Achille con diversi eroi omerici; si veda *Peter Thiermann*, Die Orationes Homeri des Leonardo Bruni Aretino, Leida 1993, con edizione critica, un'interessantissima introduzione e ulteriore bibliografia. Si veda anche *Hans Baron*, Humanistic and political literature in Florence and Venice at the beginning of the Quattrocento, Cambridge 1955, pp. 114 sgg. Cfr. il materiale raccolto nel catalogo Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo, a cura di *Marco Buonocore*, Roma 1996, pp. 157-158, 453-455 e 481-486.
- ³⁴ Si veda *O.A.W. Dilke*, Statius Achilleid, Cambridge 1954; *M.A. Manacorda*, La paideia di Achille, Roma 1971. Per l'infanzia di Achille cfr. *Guerrini* (n. 26), pp. 43-53.
- ³⁵ Della conoscenza delle *Metamorfosi* di Ovidio nel Medioevo e nel primo Rinascimento trattano tra gli altri *Fausto Ghisalberti*, Giovanni del Virgilio espositore delle *Metamorfosi* di Ovidio, in: Giornale dantesco, XXXIV, 1931/1933, pp. 1-110; *idem*, L'Ovidius moralizatus di Pierre Bersuire, in: Studi Romanzi, XXIII,

- 1933, pp. 1-136; *Lester K. Born*, Ovid and allegory, in: *Speculum*, IX, 1934, pp. 362-379; *Don C. Allen*, Mysteriously meant. The rediscovery of pagan symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance, Baltimora/Londra 1970, pp. 163-199; *Bodo Guthmüller*, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*. Formen und Funktionen der volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance, Boppard 1981; *L. Barkan*, The god made flesh. Metamorphosis and the pursuit of paganism, New Haven/Londra 1986, pp. 94-136; *Paul F. Gehl*, A moral art. Grammar, society and culture in Trecento Florence, Ithaca/Londra 1993, pp. 178-201. Si veda anche *R.E. Kaske et alii*, *Medieval Christian literary imagery*. A guide to interpretation, Toronto et al. 1988, pp. 122-125.
- ³⁶ *L'Ars amatoria* fu tradotta in italiano quattro volte nel Trecento; cfr. *L.A. Possa*, I due volgarizzamenti toscani dell'*Ars* e dei *Remedia* in due codici marciali, in: *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, XCI, 1931-1932, pp. 1551-1592; I volgarizzamenti trecenteschi dell'*Ars amatoria* e dei *Remedia amoris*, a cura di *V. Lippi Bigazzi*, Firenze 1987, con importante introduzione. Si veda inoltre *Bodo Guthmüller*, Die volgarizzamenti, in: *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes*, a cura di *August Buck*, Heidelberg 1989, pp. 342-343 con ulteriore bibliografia. Per un'analisi approfondita dell'*Ars amatoria* si veda *L.P. Wilkinson*, *Ovid recalled*, Cambridge 1955, pp. 118 sgg. Del figlio di Teti tratta brevemente Ovidio anche nei *Fasti*, V, 387-400; si veda *Ovidio Nasone*, *I Fasti*, testo latino e traduzione in versi italiani di *Ferruccio Bernini*, Bologna 1988, pp. 240-243.
- ³⁷ The myths of Hyginus, trad. di *Mary Grant*, Lawrence 1960, p. 85 (cap. XCVI); per l'edizione latina si veda *Hygini fabulae*, a cura di *H.I. Rose*, Leida 1934.
- ³⁸ Cfr. *Clogan* (n. 28), pp. 1-17; *Kaske et alii* (n. 35), pp. 127-128; *Ettore Paratore*, Stazio Publio Papinio, in: *Enciclopedia Dantesca*, vol. V, Roma 1976, pp. 419-427. L'*Achilleide* era stata molto spesso citata, tra gli altri da Dante, Petrarca e Salutati; anche nel Quattrocento apparteneva ai libri più letti a Firenze. Cfr. *Christian Bec*, Les livres des florentins (1413-1608), Firenze 1984, pp. 29, 33 e passim; *Giovanni Ciappelli*, Libri e letture a Firenze nel XV secolo. Le 'ricordanze' e la ricostruzione delle biblioteche private, in: *Rinascimento*, 2ª ser., XXIX, 1989, pp. 267-291 e specialmente 274 e 291. Anche nell'Inventario di Piero di Cosimo Medici si legge: "Stazio, Tebaidos e Achilleidos di lectere antiche, nuovo"; si vedano gli Inventarii Medicei, 1417-1465: Giovanni di Bicci, Cosimo e Lorenzo di Giovanni, Piero di Cosimo, a cura di *Marco Spallanzani*, Firenze 1996, p. 109. Cfr. *Fulgentius the Mythographer*, trad. di *Leslie George Whitbread*, Columbus 1971, pp. 90-92 (cap. III, 7). Della fortuna critica delle opere di Stazio fino al primo Rinascimento tratta *Arturo Graf*, Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo, Torino 1923, pp. 612-614. Si veda anche *Jane Chance*, *Medieval mythography*, Gainesville et al. 1994, pp. 49, 52, 59, 592 n. 6 e passim.
- ³⁹ *Lactantii Placidi* qui dicitur commentarius in Statii Thebaidi et commentarium in Achilleida, a cura di *Ricardus Jahnke*, Lipsia 1898, pp. 487-502.
- ⁴⁰ *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, a cura di *Georgius Henricus Bode*, Celle 1834, I, 36 e II, 206.
- ⁴¹ *Brunetto Latini*, *Il Tesoretto*, a cura di *J.B. Holloway*, New York/Londra 1981, pp. 4-5.
- ⁴² *Giovanni Boccaccio*, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di *Vincenzo Romano*, Bari 1951, pp. 608-611 (cap. XII, 52); *idem*, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, in: *Giovanni Boccaccio*, *Opere minori in volgare*, vol. IV, Milano 1972, pp. 424-427, dove leggiamo tra l'altro: "Ma come la madre di lui senti essere stata rapita da Paride Elena, conoscendo per sue arti che gran guerra ne seguirebbe e che in quella sarebbe il figliuolo ucciso, s'ingegnò di schifargli con consiglio questo male, se ella potesse: e lui dormente, e ancora fanciullo senza barba, nascosamente della spelonca di Chirone il trasse e portonnelo in una isola chiamata Schiro, dove regnava un re chiamato Licomede; e con vestimenti femminili, avendolo ammaestrato che a niuna persona manifestasse sé esser maschio, quasi come fosse una vergine, glielie diede che il guardasse tra le figliuole."
- ⁴³ *Franco Sacchetti*, *La battaglia delle belle donne*, le *Lettere*, le *Sposizioni dei Vangeli*, a cura di *Alberto Chiari*, Bari 1938, p. 238.
- ⁴⁴ *Epistolario di Coluccio Salutati*, vol. III, a cura di *Francesco Novati*, Roma 1896, p. 389; *Salutati*, *De laboribus Herculis* (n. 5), vol. I, pp. 212 sgg.
- ⁴⁵ *Gesta romanorum*, a cura di *Hermann Osterley*, Berlino 1872 (ristampa: New York 1980), p. 537 (cap. 156, 5-6). *Petrus Berchorius*, *Reductorium morale*, liber XV: *Ovidius moralizatus*, cap. i, *De formis figurisque deorum*, a cura di *J. Engels*, Utrecht 1966, pp. 53-54; *Ovide moralisé*: Poème du commencement du quatorzième siècle publié d'après tous les manuscrits connus, a cura di *C. de Boer*, vol. IV, Amsterdam 1936, pp. 178-179 (XI, 2534-2545) e pp. 260-262 (XII, 1101-1163).
- ⁴⁶ Cfr. n. 38. Per il più completo elenco dei volgarizzamenti si veda *Guthmüller* (n. 36), pp. 201-254 e 333-348; si vedano anche Volgarizzamenti del Due e Trecento, a cura di *Cesare Segre*, Torino 1980, passim; *Giuseppe Porta*, Volgarizzamenti dal latino, in: *Storia della letteratura italiana*, dir. da *Enrico Malato*, vol. II: Il Trecento, Roma 1995, pp. 581-600. Per la presenza dell'*Achilleide* nelle biblioteche a Firenze si veda *Bec* (n. 38), pp. 29, 33 e passim; *Ciappelli* (n. 38), pp. 274 e 291. Non si conoscono illustrazioni trecentesche dell'*Achilleide* anche se la sua *Tebaide* fu illustrata a Padova verso il 1370; un codice di quest'opera si è

- conservato alla Chester Beatty Library a Dublino; si veda *Mellini* (n. 3), pp. 98-103 e figg. 318-329; *Norman* (n. 3), pp. 171 sgg., fig. 38; si veda anche *Julius von Schlosser*, *L'arte di corte nel secolo decimoquarto*, Milano 1965, fig. 38. Per un altro codice illustrato del Trecento, ora nella Biblioteca Vaticana, si veda: *Vedere i classici* (n. 33), pp. 349 sgg.
- ⁴⁷ *Clogan* (n. 28); cfr. anche *Kaske et alii* (n. 35). Sulla verosimile esistenza di un modello greco per l'*Achilleide* di Stazio si veda *Kurt Weitzmann*, *Greek mythology in Byzantine art*, Princeton 1951, pp. 86-87, 166-168 e 182; *idem*, *Ancient book illumination*, Cambridge, Mass. 1959, pp. 54-59. Per le edizioni moderne dell'*Achilleide* si veda: *Dilke* (n. 34); *Stattius*, con una trad. inglese di *J.H. Mozley*, vol. II (Loeb Classical Library), Cambridge, Mass. 1969, pp. 508-595. La migliore edizione italiana dell'opera di Stazio è quella in: *Opere di Publio Papinio Stazio*, a cura di *Antonio Traglia/Giuseppe Arico*, Torino 1980, pp. 1004-1075.
- ⁴⁸ *Possa* (n. 36), p. 1561; *Guthmüller* (n. 36), p. 221. Cfr. *Ovid*, *The Art of love and other poems*, con traduzione inglese di *J.H. Mozley* (Loeb Classical Library), Cambridge (Mass.) 1962, pp. 58-61 (*Ars amatoria*, I, 681-722); si veda anche *Volgarizzamenti trecenteschi* (n. 36), vol. I, pp. 221 sgg., specialmente 255-256. Così il Boccaccio descrive l'amore di Achille nelle sue *Esposizioni*: *Boccaccio*, 1972 (n. 42), p. 426: "Ma questo non poté lungamente essere occulto a Deidamia, figliuola di Licomede, cioè che egli fosse maschio: col quale essa, preso tempo atto a ciò, si giacque; e per la commodità la quale avea di questo suo piacere, ad alcuna persona non manifestava quello essere che essa avea conosciuto. E tanto continovò la lor dimestichezza che essa di lui concepette un figliuolo, il quale poi chiamaron Pirro." Per *Fulgenzio* (*Mitologie*, cap. III, 7; si veda *Fulgentius the Mythographer* [n. 38], p. 91) il regno di Licomede è un regno di lussuria; cfr. *Boccaccio*, *Genealogie* (n. 42), II, p. 610 (XII,52).
- ⁴⁹ *Metamorphoses*, XI, 265 sgg.; si veda *Ovidio*, *Le Metamorfosi*, a cura di *Enrico Oddone*, Milano 1992, pp. 583 sgg.; *Stattius*, *L'Achilleide*, in: *Traglia/Arico* (n. 47), I, 269 sgg.; cfr. *Clogan* (n. 28), p. 51.
- ⁵⁰ *Bruce Cole*, *Agnolo Gaddi*, Oxford 1977, pp. 35, 87-88, fig. 63; per l'illustrazione a colori si veda I giganti della pittura: I Gaddi, A. Peruzzo Editore, 1987, tav. XVIII; *Marco Ciatti*, *Gli affreschi della Cappella della Cintola*, in: *La sacra Cintola nel Duomo di Prato*, Prato 1995, fig. 101.
- ⁵¹ *Miklós Boskovits*, *Mariotto di Nardo e la formazione del linguaggio tardo-gotico a Firenze negli anni intorno al 1400*, in: *Antichità viva*, VII, 6, 1968, p. 28; *idem*, 1975 (n. 4), p. 395; *Jerzy Miziołek*, *The Lanckoroński Collection in Poland*, in: *Antichità viva*, XXXIV, 3, 1995, fig. 16.
- ⁵² *Boskovits* (n. 4), figg. 15, 72, 229 e tav. 120; *idem*, *Frühe italienische Malerei*, Berlino 1988, figg. 148, 227-228, 235.
- ⁵³ *Age of spirituality* (n. 24), no. 207; *Guerrini* (n. 26), tav. 19, 1. Dello straordinario cibo di Achille tratta *Martin Robertson*, *The food of Achilleus*, in: *Classical Review*, LIV, 1940, pp. 177-180.
- ⁵⁴ Cfr. *Konrad Hoffmann*, *The year 1200. A centennial exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, New York 1970, no. 179, fig. p. 174; *Swarzenski* (n. 27), tav. 218, fig. 513. Per le raffigurazioni di Ercole a Firenze: *Ettlinger* (n. 4); *idem*, *Antonio e Piero Pollaiuolo*, Oxford 1978, pp. 141 sgg., 164 sg. e tavv. 91-93; *Wolffger A. Bulst*, *Samson*, in: *LCI*, vol. IV, 1972, coll. 30-38, con ulteriore bibliografia; *idem*, *Uso e trasformazione del palazzo mediceo fino ai Riccardi*, in: *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di *Giovanni Cherubini/Giovanni Fanelli*, Firenze 1990, p. 113 e fig. 132; *idem*, *Die Sala grande des Palazzo Medici in Florenz. Rekonstruktion und Bedeutung*, in: *Piero de' Medici 'il Gottoso' (1416-1469)*, a cura di *Andreas Beyer/Bruce Boucher*, Berlino 1993, pp. 89-127, in particolare 101 sgg., figg. 8-11, con bibliografia precedente nelle note. Tra gli esempi senesi possono essere indicate alcune raffigurazioni di Francesco di Giorgio Martini; si veda il materiale raccolto nel catalogo della mostra *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, a cura di *Luciano Bellosi*, Milano 1993, no. 10, pp. 142-145. Delle rappresentazioni di Ercole nell'arte medievale trattano: *Panofsky* (n. 4), pp. 95 sgg., e figg. 68-77; *Lawrence Ness*, *A tainted mantle. Hercules and the classical tradition at the Carolingian court*, Filadelfia 1991, *passim*, tav. III e figg. 21 e 40.
- ⁵⁵ Cfr. n. 4 sopra. Per quanto riguarda il rapporto tra Ercole e Sansone nel pensiero e nell'arte cristiana va notato che già un manoscritto del secolo X, conservato a Lorsch, tratta "De duodecim virtutibus Herculi et de Sansone fortissimo". A volte Ercole e Sansone figurano uno accanto all'altro come per esempio su un capitello di Moissac; si veda *Henri de Lubac*, *Esegesi medievale. I quattro sensi della Scrittura*, trad. di *Paolo Stacul*, Roma 1972, pp. 1369 sgg.
- ⁵⁶ *Weitzmann-Fiedler*, 1957 (n. 27), pp. 5 sgg. e figg. 7-13; *idem*, 1981 (n. 27), pp. 18-21, tavv. 1-2. Si veda anche *Swarzenski* (n. 27), figg. 429-430; per altri esempi si vedano figg. 332 e 512.
- ⁵⁷ *Stattius* (n. 47), I, 283 sgg.; nella ed. *Clogan* (n. 28) pp. 52 sgg.
- ⁵⁸ Per simili raffigurazioni degli dei pagani nell'arte del tardo Medioevo si veda *Michael Camille*, *The Gothic idol. Ideology and image-making in Medieval art*, Cambridge 1989, figg. 75 (miniatura nel *De civitate Dei*, tradotto da *Raoul de Presles*, Philadelphia Museum of Art, Ms. 45-65-I, fol. 64r), 79 (*Bibbia in francese*, Bibl. de l' Arsenal, Ms. 5211, fol. 339r); si vedano inoltre figg. 82-85, 132, 140, 143.
- ⁵⁹ *Stattius* (n. 47), I, 134; I, 269 sgg.; I, 477-481; I, 630; cfr. ed. *Clogan* (n. 28), I, 134; II, 269; III, 479-481 (dove leggiamo: "patrii propior cui linea celi, / quemve alium Stigios tulerit secreta per amnes / Nereis et pulcros

- ferro prestruxerit artus?"); III, 630, pp. 37, 51, 73, 87. Come scrive giustamente *Guerrini* (n. 26), p. 45: "si deduce che tale versione doveva già essere da tempo di conoscenza comune, se a Stazio furono sufficienti così poche parole per indicare l'episodio". Si vedano anche *Mitografi Vaticani*, I, 36 e II, 206 nella ed. di *Bode* (n. 40), pp. 13 e 143; *Boccaccio, Genealogie* (n. 42), XII, 52, p. 608.
- ⁶⁰ *Kossatz-Deissmann* (n. 23), vol. I, 1, tavv. 57-8; *A l'aube de la France* (n. 25), no. 41; *Guerrini* (n. 26), pp. 45-46.
- ⁶¹ *Age of spirituality* (n. 24), no. 207.
- ⁶² *Cole* (n. 50), pp. 33-34, fig. 59; *I Gaddi* (n. 50), tav. XV; *Ciatti* (n. 50), fig. 98.
- ⁶³ Il gesto delle mani incrociate nell'arte italiana del Trecento è discusso da *Mosche Barasch*, *Giotto and the language of gesture*, Cambridge 1987, pp. 72-87.
- ⁶⁴ *Grant* (n. 37), p. 85 (cap. XCVI); *Metamorfoses*, XIII, 162-168; *L'Achilleide* (ed. *Cloghan*, 1968, n. 28), p. 110. Si veda anche *Boccaccio, Genealogie* (n. 42), XII, 52; *Filostrato il Giovane, Images*, 1 in: *Philostratus, Images*; *Callistratus*, *Descriptions*, con trad. inglese di *Arthur Fairbanks* (Loeb Classical Library), Londra/Cambridge, Mass. 1960, p. 291; l'opera di Filostrato era con ogni probabilità sconosciuta nel primo Rinascimento.
- ⁶⁵ *Weitzmann-Fiedler*, 1981 (n. 27), p. 20, tav. 1 d. Il trombettiere Argite è rappresentato tra l'altro su una pisside eburnea del V secolo, ora a Xanten presso il museo della cattedrale e sul piatto argenteo trovato a Kaiseraugst; si veda *A l'aube de la France* (n. 25), no. 40, fig. 21 e no. 41, figg. 23 e 24; *Age of spirituality* (n. 24), no. 208 e 211. In tutte queste raffigurazioni Achille tiene la lancia; si veda anche il materiale raccolto da *Kossatz-Deissmann* (n. 23), vol. I, 2, tavv. 70-73 (= *Achilleus*, 121, 131, 139, 140, 172). *Sichtermann/Koch* (n. 23), tavv. 1-2. Giova menzionare a questo punto un'interessante raffigurazione dell'*Agnizione di Achille* col trombettiere dipinta da Niccolò Giolfino (Museo di Castelvecchio, Verona); si veda *Schubring*, Cassoni, no. 90, tav. CXLIX.
- ⁶⁶ *Age of spirituality* (n. 24), no. 207. Altre rappresentazioni di Achille con la spada si trovano su alcuni sarcofagi romani; si veda *Kossatz-Deissmann* (n. 23), vol. I, 2, tavv. 70-73 (= *Achilleus* 137, 143, 148 e 166; quest'ultima raffigura la scena sul *puteal* capitolino); *Sichtermann/Koch* (n. 23), tavv. 5 e 6; *Brilliant* (n. 23), pp. 134-145, figg. 4.5 e 4.6. Alcuni sarcofagi romani erano conosciuti già nel primo Rinascimento, come testimoniano disegni conservati finora; cfr. *Bober/Rubinstein* (n. 5), no. 121, pp. 120-121. Anche nei secoli successivi Achille veniva raffigurato con la spada; come esempi si possono indicare dipinti di Baldassarre Peruzzi e Nicolas Poussin rispettivamente nella Villa Madama a Roma (*Christoph Luitpold Frommel*, *Baldassarre Peruzzi als Maler und Zeichner*, Vienna/Monaco 1967/1968, p. 101, tav. XLVIIIb) e al Museum of Fine Arts in Boston (si veda *Cornelius Vermeule*, *European art and the classical past*, Cambridge, Mass. 1964, fig. 91). Si veda anche un'interessante rappresentazione della stessa scena nel manoscritto di *Christine de Pisan*, *Epitre d'Othéa*, illustrato da Loyset Liédet, custodito presso la Bibliothèque Royale a Bruxelles, no. 9392, fol. 74v; si veda *Christine de Pisan, Epitre d'Othéa, déesse de la Prudence, à Hector, Chef de Troyens*. *Reproduction des 100 miniatures du Ms. 9392 de Jean Mielot*, a cura di *J. van Gheyn*, Bruxelles 1913, tav. 71.
- ⁶⁷ *Sacchetti* (n. 43), p. 238 (*Sposizioni*, XXXVIII, 36-37). Su quest'opera di Sacchetti si veda *Carlo Delcorno*, *Exemplum e letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna 1989, pp. 295-316. Del soggiorno di Achille presso la corte di Licomede e del suo ritrovamento da parte di Ulisse tratta Boccaccio nelle *Esposizioni*, in: *Boccaccio*, 1972 (n. 42), p. 426, senza però menzionare tutti i dettagli raccontati da Sacchetti. Scrive Boccaccio: "Ma, poi che i Greci ebbon tutti fatta congiurazione contro a' Troiani, avendo per risponso avuto non potersi Troia prendere senza Acchille, messisi ad investigare di lui, con la sagacità d'Ulisse fu trovato e menato a Troia. Dove andando, prese più città di nimici e grandissima preda e una figliuola del sacerdote d'Apolline, la qual donò ad Agamennone."
- ⁶⁸ *Cohn* (n. 3), pp. 65-77.
- ⁶⁹ *Battaglia Ricci* (n. 1), passim. Si veda anche *Donato*, 1985 (n. 1), pp. 110 sgg.
- ⁷⁰ Di quest'argomento tratta tra gli altri *Charles L. Stinger*, *Humanism and the Church Fathers*. *Ambrogio Traversari (1386-1439) and Christian antiquity in the Italian Renaissance*, Albany 1977, pp. 1-82, che discute tra l'altro l'impatto dell'omelia di Basilio il Grande intitolata *Ad iuvenes de legendis libris gentilium*, tradotta in latino verso il 1400 da Leonardo Bruni e subito molto diffusa; si conoscono 390 copie quattrocentesche di essa. Proprio quest'omelia che tratta dell'utilità dello studio dei classici per i cristiani ebbe grande importanza per l'insegnamento di Salutati e dei suoi allievi; si veda *Luigi Schucan*, *Das Nachleben von Basilius Magnus "ad adolescentes"*. *Ein Beitrag zur Geschichte des christlichen Humanismus*, Ginevra 1973, pp. 57-76. *P.J. Fedwick*, *Basilius universalis. A study of the manuscript tradition in the works of Basil of Caesarea*, vol. II, Turnhout 1996, pp. 373, 375-387, 554, 574, 819-820; *Umanesimo e Padri della Chiesa*. *Manoscritti e incunaboli di testi patristici da Francesco Petrarca al primo Cinquecento*, Catalogo della mostra nella Biblioteca Medicea Laurenziana, Roma 1997, pp. 153-169, cat. no. 8 e 9. Si veda anche *Ephraim Emerton*, *Humanism and tyranny. Studies in the Italian Trecento*, Cambridge 1925, pp. 287-377; *Wilson* (n. 33), pp. 13-22. Per il problema di paganesimo e cristianesimo nell'età del primo Rinascimento si

veda *Ernst Walsler*, Christentum und Antike in der Auffassung der italienische Frührenaissance, in *id.*, Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance, Basilea 1932, pp. 48-63; *Paul Oskar Kristeller*, Paganism and Christianity, in: The classics and Renaissance thought, Cambridge, Mass. 1955, pp. 70-91. Si vedano anche interessantissime osservazioni di *De Lubac* (n. 55), pp. 1343 sgg. sulle "Interferenze e cristianizzazioni". La voga per l'antico nell'ultimo Trecento non era presente solo negli ambienti dei colti umanisti. Anche mercanti, come per esempio Francesco Datini, ispirato da Ser Lapo Mazzei, avevano nelle loro biblioteche alcuni classici; si veda *Christian Bec*, Les marchants écrivains. Affaires et humanisme à Florence, 1375-1434, Parigi 1967, pp. 113 sgg., e 401; *Iris Origo*, Il mercante di Prato, trad. di *Nina Ruffini*, Milano 1988, pp. 354 sgg. Non è strano quindi che il suo palazzo a Prato sia stato affrescato con scene raffiguranti uomini illustri; si veda n. 79.

⁷¹ Per le informazioni sull'epitome si veda *Ullman*, 1963 (n. 5), p. 36; *Witt* (n. 5), p. 434. Il manoscritto menzionato da entrambi gli studiosi (Helmstadt 319 b dell'anno 1454) invece dell'epitome dell'Achilleide contiene un brano dalla *Tebaide*. Ringrazio *Mikołaj Szymański* per la discussione sull'argomento. Con ogni probabilità l'epitome dell'Achilleide si trova in un altro manoscritto. Di Achille tratta *Salutati* tra l'altro in una lettera datata il 7 maggio 1400; si veda: Epistolario di *Coluccio Salutati* (n. 44), vol. III, p. 389. Per la sua conoscenza di *Stazio* e *Lattanzio Placidio* si veda *Ullman* (come sopra), pp. 234 e 251.

⁷² I pannelli nei Depositi del Museo Stibbert non sono stati mai esaminati da restauratori, ma insieme ai custodi del Museo Stibbert *Dominique Fuchs* e *Simona Di Marco*, nel mese di maggio del 1995, abbiamo esaminato questi pannelli notando diverse ridipinture probabilmente ottocentesche.

⁷³ *Degenhart-Schmitt*, parte I, vol. I, pp. 166-172; vol. III, tav. 132 d, 133 d, 135 c; *Paul F. Watson*, The Garden of Love in Tuscan art of the early Renaissance, Filadelfia/Londra 1979, pp. 40-41 e pl. 26. *Degenhart* e *Schmitt* considerano questo libro di modelli napoletano, *Watson* invece toscano. Anche altri studiosi, e tra questi *R. W. Scheller*, A survey of Medieval model books, Haarlem 1963, p. 117, credono che sia toscano; cfr. anche *idem*, Exemplum. Model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470), Amsterdam 1995, pp. 256 sgg. È stato *Luciano Bellosi* (Su alcuni disegni italiani tra la fine del Due e la metà del Quattrocento, in: *Boll. d'arte*, 30, 1985, pp. 15-21) a dimostrare che fu *Tommaso da Modena* a eseguirlo; cfr. *Albert Jan Elen*, Italian late-Medieval and Renaissance drawing-books from *Giovannino de' Grassi* to *Palma Giovane*. A codicological approach, Leida 1995, pp. 161 sgg. Piccoli scudi simili si osservano anche sul cassone raffigurante la *Presa di Napoli* ora al *Metropolitan Museum of Art* di New York citato nelle note 7 e 9 sopra; per le illustrazioni si vedano *Pope-Hennessy/Christiansen* (n. 7), figg. 13-17.

⁷⁴ Cfr. un brano dalle *Esposizioni* del *Boccaccio* citato nella n. 67 sopra in cui viene menzionato *Agamennone*. Si potrebbe forse pensare che l'uomo rappresentato a destra del pannello presso il cavallo bianco sia *Telefo* con la lancia nella mano destra, ma la storia di quel personaggio e del suo rapporto con *Achille*, raccontata tra gli altri da *Apollodoro* nella sua *Biblioteca*, era probabilmente sconosciuta alla fine del Quattrocento; si veda *Apollodoro*, The library, con trad. inglese di *J. G. Frazer*, Cambridge, Mass./Londra 1979, vol. II, pp. 72-75 [III, 13, 8; si veda anche *ibidem*, Epitome, III, 17-22 (pp. 187-189)]; per l'edizione italiana si veda *Apollodoro*, I miti greci (*Biblioteca*), a cura di *Paolo Scarpi*, trad. di *Maria Grazia Ciani*, Verona 1996, pp. 277 e 339. La storia è la seguente: *Achille* ferì *Telefo* con un colpo di lancia. *Apollo* aveva predetto: colui che lo aveva ferito lo avrebbe guarito. *Achille* consentì a mettere un po' della ruggine che si trovava sulla sua lancia sopra la ferita di *Telefo*, e questi guarì.

⁷⁵ *Luciano Bellosi*, La pittura tardogotica in Italia, (I maestri del colore, no. 239) Milano 1966, tav. XI; *Boskovits* (n. 4), p. 440, tav. 159 b, dove questa tavola, proveniente da una predella, viene datata tra il 1380 e il 1385.

⁷⁶ *Georg Pudelko*, The Maestro del Bambino Vispo, in: *Art in America*, XXVI, 1938, pp. 47-60, fig. 2; (cfr. *Jeanne van Waadenonijer*, A proposal for Starnina: exit the Maestro del Bambino Vispo?, in: *Burl. Mag.* LXVII, 1974, pp. 82-91). *Fern Rusk Shapley*, Paintings from the Samuel H. Kress Collection, Londra 1966, p. 91 e fig. 245; *Eliot W. Rowlands*, The collections of the Nelson-Atkins Museum of art: Italian paintings 1300-1800, Kansas City 1996, cat. no. 8, pp. 76-83. Del gotico internazionale a Firenze trattano tra gli altri: *Krautheimer*, Ghiberti, pp. 71 sgg.; *Jeanne Waadenonijer*, Starnina e il Gotico internazionale a Firenze, Firenze 1983; *eadem*, Ghiberti and the origin of his international style, in: *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*. Atti del Convegno internazionale di studi, Firenze 1978, vol. I, Firenze 1980, pp. 81-87. Si veda anche *Andrew Martindale*, Italian art and the International Gothic style, in: *Apollo*, 76, no. 4, 1962, pp. 277-282.

⁷⁷ *Berenson*, Pictures, Flor., vol. I, p. 159; *Shapley* (n. 76), p. 43, fig. 109.

⁷⁸ L'Opera completa di *Giotto* (Classici dell'arte Rizzoli), Milano 1977, tav. LII; Il complesso monumentale di Santa Croce: la basilica, le cappelle, i chiostri, il museo, a cura di *Umberto Baldini et alii*, Firenze 1983, p. 85; *Luciano Bellosi*, Giotto, Firenze 1981, fig. 133.

⁷⁹ *Bruce Cole*, The interior decoration of the Palazzo Datini in Prato, in: *Flor. Mitt.*, XIII, 1967/1968, pp. 73-74, fig. 13; *Boskovits* (n. 4), fig. 184; *Donato* (n. 1), p. 126, fig. 89. Si veda anche *Federigo Melis*, Aspetti della vita economica medievale. Studi nell'Archivio Datini di Prato, Siena 1962, pp. 94 sgg. Vale la pena osservare

- che lo scuro copricapo di tipo orientale, che l'uomo in primo piano sulla scena in esame porta, assomiglia molto a quello di uno dei soldati nella scena della Cattura di Cristo dipinta da Niccolò di Pietro Gerini, ora nel Museo della Collegiata di Empoli; si veda *Antonio Paolucci*, Il Museo della collegiata di S. Andrea in Empoli, Firenze 1985, pp. 46-48 e fig. a p. 48.
- ⁸⁰ Il complesso monumentale di Santa Croce (n. 78), p. 206 (ill. a colori); *Cole* (n. 50), fig. 33.
- ⁸¹ *Fremantle*, fig. 718; *Boskovits* (n. 4), fig. 511.
- ⁸² *Ibidem*, fig. 99; *Fremantle*, figg. 655, 657, 661. A sua volta la loggia in cui troneggia il re Licomede nella scena della *Presentazione di Achille* è molto simile a quella raffigurata dal giovane Lorenzo Monaco nella tavola con il *Martirio di san Gaggio*, del 1390 circa, nel Museum of Art di Santa Barbara; si veda *Boskovits* (n. 4), fig. 144 b.
- ⁸³ *Cole* (n. 50), figg. 59 e 62; per le illustrazioni a colori si veda I Gaddi (n. 50), tavv. XV e XVII.
- ⁸⁴ *H.D. Gronau*, The earliest works of Lorenzo Monaco. I, in: *Burl. Mag.*, XCII, 1950, pp. 183-188, fig. 5; *Luciano Bellosi*, Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco, in: *Paragone*, 187, 1965, p. 36. *Federico Zeri*, Investigations into the early period of Lorenzo Monaco, in: *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte toscana dal Trecento al primo Cinquecento*, Milano 1991, pp. 113-114, fig. 173; *Boskovits*, 1968 (n. 51), p. 22, fig. 4; *idem* (n. 4), p. 339; *idem* (n. 52), cat. 36, fig. 143; cfr. *Marvin Eisenberg*, Lorenzo Monaco, Princeton 1989, p. 180, fig. 230.
- ⁸⁵ Per eccellente materiale illustrativo degli affreschi nella Cappella della Santa Cintola a Prato e nella Cappella Castellani si veda: Il complesso monumentale di Santa Croce (n. 78), figg. a pp. 212-225; *Ciatti* (n. 50), figg. 92-155. Si veda anche I Gaddi (n. 50), tavv. XIV-XIX; *Giuseppe Marchini*, La cappella del sacro Cingolo, Prato 1976, passim. Per una importante e ben illustrata discussione sulla moda nell'epoca di cui ci occupiamo si veda *Rosita Levi Pisetzky*, Storia del costume in Italia, vol. II: Il Trecento e il Quattrocento, Milano 1964. Sull'utilità dello studio dei costumi in rapporto alla datazione delle opere d'arte, si veda *Luciano Bellosi*, Buffalmacco e il Trionfo della Morte, Torino 1974, pp. 41-54 con ulteriore bibliografia: *idem*, Limbourg, precursori di van Eyck? Nuove osservazioni sui "Mesi" di Chantilly, in: *Prospettiva*, 1, 1975, pp. 24-34.
- ⁸⁶ Il complesso monumentale di Santa Croce (n. 78), p. 296; *Boskovits* (n. 4), p. 99.
- ⁸⁷ *Anna Rozycka-Bryzek et alii*, La peinture italienne des XIV^e et XV^e siècles, catalogue de l'exposition, Musée National de Cracovie, Cracovia 1961, no. 30, p. 52; *Maria Skubiszewska*, La peinture italienne du Collection du Wawel, Cracovia 1973, no. 2, pp. 18-19.
- ⁸⁸ Di Starnina dopo il suo ritorno dalla Spagna e del Gotico internazionale a Firenze tratta, oltre agli studi già citati nella n. 76, il catalogo della mostra fiorentina: L'età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze, a cura di *Luciano Berti/Antonio Paolucci*, Milano 1990, pp. 25 sgg. e 264. Del cassone di Altenburg — la cui cornice spezzata e quadrilobata è simile ad alcune predelle — trattano *Mario Salmi*, Un'opera giovanile di Dello Delli, in: *Rivista d'arte*, ser. II, 1, 1929, pp. 104-110 e fig. 1; *Pudelko* (n. 76), pp. 53-54 e fig. 3; *van Marle*, The development, vol. IX, pp. 99, fig. 62; *Robert Oertel*, Frühe italienische Malerei in Altenburg, Berlino 1961, pp. 136-137 e tav. 52. Si veda anche *Faby* (n. 8), p. 240. Bisogna ricordare, però, che la Toscana subisce un influsso solo parziale della nuova corrente, riprendendo negli aspetti più esteriori e rimanendo sostanzialmente legata alla tradizione tardo-trecentesca.
- ⁸⁹ Cfr. *Paul F. Watson/Victoria Kirkham*, Amore e virtù: two salvers depicting Boccaccio's 'Comedia delle Ninfe Fiorentine' in the Metropolitan Museum, in: *Metropolitan Museum Journal*, X, 1975, pp. 35-50, specialmente 42-44, dove vengono discussi modelli usati dal Maestro nel 1416, l'autore di due deschi da parto custoditi a New York. Per l'uso di modelli nella bottega di Apollonio di Giovanni si veda *Callmann* (n. 13), pp. 30 sgg.
- ⁹⁰ Per la datazione dei cassoni e del reliquiario di Sant'Andrea di Scozia eseguiti dal nostro, si vedano le note 7-9 e 96.
- ⁹¹ *Giacomo De Nicola*, Notice on the Museo Nazionale in Florence, in: *Burl. Mag.*, XXXI, 1918, p. 170. *Schubring*, Cassoni, no. 18; *van Marle*, vol. IX, pp. 95-6, fig. 60. *Bruna Tomasello*, Il Museo del Bargello, Firenze 1991, pp. 78 e 87. Questo interessantissimo cassone non è stato mai studiato a fondo. Anche se datato di solito attorno al 1400 (*Schubring*) o nel 1415-20 (si veda *Paul F. Watson*, Virtù and voluptas in cassone painting, *Ann Arbor* 1970, pp. 105-107) è indubbiamente trecentesco, come risulta non solo dalle osservazioni dei riquadri dipinti sulla fronte, dimostranti chiari rapporti con numerose pitture dell'ultimo Trecento — per esempio con quelle nella Cappella della Cintola presso il Duomo a Prato — ma anche dallo studio della decorazione a pastiglia sui fianchi, dove nell'abbigliamento osserviamo i farsetti un po' gonfi, le cinture molto abbassate, le calze molto appuntite e tutto il resto in voga negli anni settanta e ottanta del Trecento.
- ⁹² Il Museo Stibbert a Firenze (n. 10), vol. II, no. 165, fig. 12. Questa fronte di cassone, orribilmente ridipinto, non è stata mai studiata appropriatamente. Sembra che esso sia tra i più antichi cassoni istoriati conservati finora. *Schubring*, Cassoni, p. 223 crede che si tratti di un falso; cfr. però *Paul F. Watson*, A preliminary list of subjects from Boccaccio in Italian painting, 1400-1550, in: *Studi sul Boccaccio*, XV, 1985-1986, p. 153 che lo considera napoletano, degli anni 1415 circa; *Anthony K. Cassell/Victoria Kirkham*, Diana's Hunt: *Caccia di Diana*. Boccaccio's first fiction, Filadelfia 1991, p. 92. Il pezzo sotto esame è senza dubbio fiorentino e genu-

- ino, con ogni probabilità eseguito nel penultimo o ultimo decennio del Trecento; cfr. l'elenco delle opere del nostro compilato da *Boskovits*, citato nella n. 8; *Jerzy Miziołek*, Meleagro, Diana e Atteone su un cassone fiorentino nel Museo Nazionale di Varsavia, in: *Bull. du Musée National de Varsovie*, XXXVII, 1-2, 1996, pp. 15-66, in particolare 23-25 e figg. 6 e 7; *idem*, Soggetti (n. 7), pp. 82 e 92 sgg., tavv. 52 e 53 a.
- ⁹³ *Gaudenz Freuler*, "Manifestatori delle cose miracolose". Arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein, mostra Castagnola (Lugano), cat. Einsiedeln 1991, Appendice no. 8, p. 284. Freuler lo considera opera di Bicci di Lorenzo, ma ovviamente esso rientra tra le opere del nostro anonimo; si veda *Boskovits* (n. 8), p. 47 e *Miziołek*, 1994 (n. 7), pp. 42 sgg. e *idem*, *Florentina libertas* (n. 9) che tratta di tutti i cassoni del nostro raffiguranti la *Storia di Lucrezia*.
- ⁹⁴ *Ibidem*, nn. 68 e 69.
- ⁹⁵ *Freuler* (n. 93), p. 284; *Miziołek*, 1994 (n. 7), pp. 42-44, fig. 13.
- ⁹⁶ Per quanto riguarda la fronte newyorkese, si vedano le note 7-9. Del reliquiario trattano: *G.F. Baroni*, La parrocchia di S. Martino a Mensola, Firenze 1866, pp. 22-24; *Fremantle* (n. 8), p. 3, figg. 1-2; *Boskovits* (n. 8), pp. 37-8, fig. 17 b; *Faby* (n. 8), p. 239, fig. 234; si veda anche *Giuseppe Raspini*, San Martino a Mensola: la chiesa, il museo, il monastero, Firenze 1977, pp. 56-57. Di solito, seguendo Baroni o Raspini (come sopra), si ritiene che il reliquiario sia stato eseguito nel 1389; ciò trova conferma nello stile delle pitture. Si sa che l'opera fu commissionata da Leonardo di Jacopo Buonafede ma purtroppo non mi è stato possibile ritrovare finora la fonte d'archivio, probabilmente conosciuta da Baroni, in cui viene menzionata la data in questione. *Fremantle*, che sembra non conoscere il libro di Baroni, propone una data *ante* 1385.
- ⁹⁷ *Miziołek*, 1993 (n. 7), pp. 62-73; *idem*, 1994 (n. 7), pp. 42 sgg.; *idem*, 1996 (n. 7), *passim*. In qualche modo i risultati delle ricerche presentate in questa sede si accordano con la famosa tesi di *Baron* (n. 5) sullo sviluppo dell'interesse per i classici a Firenze negli anni attorno al 1400. Per un giudizio sulla suddetta tesi si veda *Riccardo Fubini*, Renaissance historian: the career of Hans Baron, in: *The Journal of Modern History*, LXIV, 1992, pp. 541-574.
- ⁹⁸ Si può indicare almeno uno scritto di Coluccio Salutati intitolato *Declamatio Lucretiae* come una delle fonti letterarie per alcuni cassoni raffiguranti la *Storia di Lucrezia* eseguiti a Firenze attorno al 1400; cfr. *Miziołek*, 1996 (n. 7), pp. 25-44, in particolare 32. Per i suoi epigrammi, composti per gli affreschi dell'*aula minor* di Palazzo Vecchio, si veda n. 1 sopra. Una certa sensibilità del cancelliere per le arti visive e la simbologia contenuta in esse è possibile rintracciare in diversi suoi scritti, cfr. per esempio la lunghissima lettera del 1381 indirizzata a Carlo III Durazzo, nell'Epistolario di *Coluccio Salutati* (n. 9), vol. II, pp. 11-46, dove tra l'altro il Salutati tratta della simbologia dell'oro, della corona, dello scettro ecc.; si vedano inoltre alcuni testi raccolti da *Michael Baxandall*, Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450, Oxford 1988, pp. 144-146.
- ⁹⁹ Su Salutati, la sua biblioteca, le sue ricerche sui classici, e la cerchia di umanisti — incluso Roberto de' Rossi e Bruni — che lo attorniava si vedano *Ullman*, 1963 (n. 5), *passim*; *idem*, Coluccio Salutati ed i classici latini, in: *Studies in the Italian Renaissance*, Roma 1973, pp. 475-482; *Witt* (n. 5), pp. 181 sgg. Si veda anche *Petrucchi* (n. 5), pp. 109 sgg.; *Patrizia Castelli*, Lorenzo Ghiberti e gli umanisti, in: *Lorenzo Ghiberti*, 1978 (n. 4), pp. 520-523; *Eugenio Garin*, I cancellieri umanisti della Repubblica fiorentina da Coluccio Salutati a Bartolomeo Scala, in: *La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Firenze 1992, pp. 6-18 e 35-37; *Krautheimer*, Ghiberti, p. 296; *Donato* (n. 1), pp. 129 sg., che tratta del Salutati 'iconografo'. Va ricordato che Salutati possedeva già alcune centinaia di opere dei classici o ispirate ai classici, quando nel marzo del 1396 chiese a Jacopo da Scarperia, allora a Costantinopoli, di acquistar per lui tanti libri quanti ne avrebbe potuti portare, insistendo particolarmente su "tutto Platone, tutto Plutarco, Omero scritto a grandi lettere, e libri di mitologia"; si veda l'epistolario di *Coluccio Salutati* (n. 9), vol. III, 1896, pp. 132 sg. Si veda anche *Robert Weiss*, Jacopo Angeli da Scarperia (ca 1360-1410/1411), in: *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze 1955, vol. III, pp. 803-827, in particolare 808 sgg.
- ¹⁰⁰ *Giorgio Voigt*, Il risorgimento dell'antichità classica ovvero il primo secolo dell'umanesimo, trad. di *D. Valbusa*, vol. I, Firenze 1888, p. 200.
- ¹⁰¹ Cfr. diverse descrizioni di *domumductio* nelle opere di *Francesco da Barberino*, *Del reggimento e de' costumi delle donne*, a cura di *Guglielmo Manzi*, Milano 1842, pp. 97 sgg.; *Marco Antonio Altieri*, *Li nuptiali*, a cura di *Enrico Narducci*, Roma 1873, pp. 66 sg.; *Matteo Palmieri*, *Vita civile*, a cura di *Gino Belloni*, Firenze 1982, p. 114 (III, 50-51). Interessantissimi esempi trecenteschi di *domumductio* in cui vengono menzionati cassoni/forzieri sono discussi da *Christiane Klapisch-Zuber*, *Les femmes dans les rituels de l'alliance et de la naissance à Florence*, in: *Riti e rituali nelle società medievali*, a cura di *J. Chiffolleau et alii*, Spoleto 1994, pp. 3-22; *Seidel* (n. 15), pp. 25 sgg. Recentissime ricerche sui cassoni raffiguranti la *Storia di Lucrezia*, molto diffusi negli anni intorno al 1400, suggeriscono un forte rapporto tra la politica della Repubblica di Firenze durante la guerra contro Milano signorile e l'arte creata per le case private a quel tempo, cfr. *Miziołek*, 1996 (n. 7), pp. 25-44.
- ¹⁰² Si vedano per esempio *Watson*, 1970 (n. 53), *passim*; *Brucia Witthoft*, Marriage rituals and marriage chests in Quattrocento Florence, in: *Artibus et historiae*, 5 (III), 1982, pp. 43-59; *eadem*, Riti nuziali e loro iconografia,

in: Storia del matrimonio, a cura di *Michela De Giorgio/Christiane Klapisch-Zuber*, Bari 1996, pp. 119-148; *Jennifer Klein Morrison*, Apollonio di Giovanni's Aeneid cassoni and the Virgil commentators, in: Yale University Art Gallery Bull., 1992, pp. 25-47. Cfr. anche *Callmann* (n. 13), p. 24; *idem*, The growing threat to marital bliss as seen in fifteenth-century Florentine paintings, in: Studies in iconography, 5, 1979, pp. 73-92, specialmente pp. 78 e 82. Recentemente però, la studiosa ha cambiato il suo parere sull'argomento spostando la data della origine del cassone istoriato all'ultimo quarto del Trecento; cfr. s.v. Cassone, in: The McMillan dictionary of art, a cura di *Jane Turner*, vol. VI, Londra 1996, pp. 1-5. Si vedano inoltre *Schiaparelli* (n. 6), pp. 278 sgg.; *Frederick Antal*, La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento, Torino 1960, pp. 510-524.

¹⁰³ Il Bruni (*Leonardo Bruni, Trattatello degli studi e delle lettere: a Battista Malatesta*, in: Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo, a cura di *Eugenio Garin*, Firenze 1958, pp. 166-67) si presenta qui come vero e proprio allievo di Salutati. Anche altri umanisti dell'epoca sottolineavano la grande importanza dello studio dei classici e della *theologia poetica*; cfr. n. 70 sopra. Si veda inoltre *Ullman* (n. 5), pp. 475-482; *J. Reginald O'Donnell*, Coluccio Salutati on the poet-teacher, in: Medieval Studies, XXI, 1959, pp. 240-256; *Ronald Witt*, Coluccio Salutati and the conception of the poeta theologus in the fourteenth century, in: Renaissance Quarterly, XXX, 1977, pp. 538-563; The humanism of Leonardo Bruni, selected texts, a cura di *G. Griffiths et alii*, Binghampton 1987, passim. Sia per Salutati sia per gli altri umanisti, i miti e la storia antica erano anche un ricchissimo repertorio di *exempla virtutum* ed allegorie; cfr. *Donato* (n. 1), pp. 128 sgg. Sugli exempla si veda *Delcorno* (n. 67), passim, con ulteriore bibliografia. Interessantissimi exempla tratti dall'antico si trovano tra l'altro sia nella lettera del Salutati al re di Napoli menzionata nella n. 9 sia nella lettera del Bruni a Battista Malatesta da cui viene la nostra epigrafe; si veda The humanism of Leonardo Bruni (come sopra), pp. 240-251. Va notato che secondo *Benjamin G. Kohl* (Humanism and education, in: Renaissance humanism: foundations, forms, and legacy, a cura di *Albert Rabil, Jr.*, vol. III, Filadelfia 1988, p. 18) il *Trattatello* sarebbe stato scritto nel 1405 e non nel 1424 come di solito si ritiene. Dell'impatto dell'umanesimo sull'arte, senza però discutere cassoni, trattano *Trinkaus* (n. 4), pp. 32 sgg.; *David Cast*, Humanism and art, in: Renaissance humanism, vol. III, 1988 (come sopra), pp. 412-449; *Charles Hope/Elizabeth McGrath*, Artists and humanists, in: The Cambridge companion to Renaissance humanism, a cura di *Jill Kraye*, Cambridge 1996, pp. 161-188. Si vedano anche interessanti osservazioni di *Giovanni Agosti/Vincenzo Farinella/Salvatore Settis*, Passione e gusto per l'antico nei pittori italiani del Quattrocento, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Cl. di lettere e filosofia, ser. III, XVII, 4, pp. 1061-1107.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Verfasser behandelt die Vorderseiten von zwei Florentiner Cassoni, die ursprünglich ein Paar von Hochzeitstruhen bildeten. Im 19. Jh. in andere Möbel eingearbeitet, die sich heute in italienischem Privatbesitz bzw. im Magazin des Museo Stibbert in Florenz befinden, werden die — infolgedessen so gut wie unbekannt — Tafeln hier zum ersten Mal wissenschaftlich veröffentlicht. Dabei werden die Ikonographie und die literarischen Quellen des Bildzyklus ebenso untersucht wie der Stil der Tafeln, um eine Datierung zu begründen. Besonders interessant ist die Geschichte des Florentiner Stücks, das zersägt und in die Rücklehne einer 'Chorbank' eingefügt wurde, die Frederick Stibbert 1882 für den Saal seines Hauses anfertigen ließ.

Beide Vorderseiten zusammen bilden einen Fries, auf dem die Jugend des Achilleus erzählt wird, zugleich das erste bekannte Beispiel einer derart ausführlichen Darstellung dieses Stoffes. Wichtigste Quelle ist die *Achilleis* des Statius. Dieses von dem darüber verstorbenen Dichter unvollendet hinterlassene Werk behandelt die Jugend des Helden bis zu seinem Aufbruch in den Trojanischen Krieg. Daneben wird auf die *Metamorphosen* und *Ars amatoria* des Ovid und ihre spätmittelalterlichen Bearbeitungen, auf Boccaccios *Genealogia deorum* und die *Sposizioni dei Vangeli* von Franco Sacchetti verwiesen. Die einzelnen Szenen (Geburt; Löwenkampf; Achilleus im Tempel der Athena; Eintauchen in die Styx; Achilleus als Mädchen verkleidet, von Lykomedes empfangen; Achilleus wird durch die List des Odysseus erkannt; Achilleus von Agamemnon empfangen) folgen meist Bilderfindungen des späten Trecento z.B. von Agnolo Gaddi, Niccolò di Pietro Gerini, Mariotto di Nardo Giovane und Gherardo Starnina. Da für die erste und letzte Szene keine literarische Vorlage ermittelt wurde, bleibt zu vermuten, daß dem Maler bzw. seinem Berater eine entsprechende ausführlichere Erzählung vorlag. Der Faltenstil und die Wiedergabe der Architektur deuten auf das letzte Jahrzehnt des 14. Jh., während die fließenden Gewänder des weichen Stils auf unseren Tafeln noch nicht zu finden sind. Für die Wahl des Achilleus-Stoffes gab es vor allem zwei Gründe: Zum einen empfahl ihn die darin enthaltene Liebesgeschichte (Deidameia); zum anderen gehörte die Kenntnis der klassischen Autoren und namentlich des Statius zu dem Bildungsideal, wie es Leonardo Bruni gerade für Frauen aufstellte.

Provenienza delle fotografie:

KIF: figg. 1-2, 7, 9, 11, 15, 16, 18-20, 22-24. - Sotheby's, Londra: fig. 3. - Boskovits, Firenze: figg. 6, 10. - Deutsches Archäologisches Institut, Roma: fig. 4. - Weitzmann-Fiedler, 1981 (n. 27): fig. 5. - Castello Reale, Cracovia: fig. 8 - Degenhart-Schmitt, parte I, vol. III: fig. 14. - Landesmuseum, Zurigo: fig. 16. - Soprintendenza, Firenze: fig. 17. - Kress Foundation, New York: figg. 21, 25. - Lindenau-Museum, Altenburg: fig. 26.