

JERZY MIZIOŁEK

Warszawa, Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Warszawski

HISTORIA LUKRECJI RZYMSKIEJ NA WCZESNORENESANSOWYM CASSONE W MUZEUM NARODOWYM W WARSZAWIE*

Spośród wielkiej ilości ozdobnych skrzyń *cassoni* (zwanych też *goffani* lub *forzieri*) ofiarowanych w parach na dzień ślubu pannom młodym w Italii między połową XIV a połową XVI w. zachowało się do dziś zaledwie kilkaset egzemplarzy¹. W większości to co pozostało z tych kosztownych, przenoszonych po zaślubinach w uroczystym pochodzie do domu małżonka meblach, to ich ściany frontowe oraz większe lub mniejsze fragmenty przechowywane, podobnie jak rozmaite malowidła tablicowe, w rozlicznych galeriach i muzeach Europy i Ameryki. Wśród zachowanych *cassoni*, bądź ich fragmentów przeważają zdecydowanie *cassoni* malowane, natomiast te zdobione w całości złożoną gipsaturą (*pastiglia dorata*) liczą zaledwie kilkadziesiąt egzemplarzy. Jedno z nich, w postaci kompletnie zachowanej ściany frontowej, znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (il. 1-8). O obecnym miejscu przechowywania tego *cassone* zdecydowała druga wojna światowa. Stanowiło ono niegdyś własność mieszkańca Berlina Franza Krügera³. Zapewne jeszcze w 1944 r. trafiło do Legnicy, miejsca zdeponowania w tym czasie wielu dzieł sztuki z terenu Rzeszy, a tuż po wojnie, zgodnie z prawem międzynarodowym, do Muzeum Narodowego. Wcześniejsze losy naszego zabytku nie są znane. *Cassone* to nie było dotąd publikowane, nierozpoznana pozostawała do dziś także tematyka przedstawionych na nim scen.

Front *cassone* (o wymiarach 187x41 cm) podzielony jest na cztery części, z których dwie skrajne są węższe i ukazują siedzące personifikacje kobiece (il. 3, 4), zaś na dwóch środkowych, szerszych, rozdzielonych kręconą kolumną, przedstawiono wieloosobowe sceny. Ukazane pod ostrołukowymi arkadami personifikacje jedną ręką podtrzymują tarcze z niemal nieczytelnymi dziś herbami, w drugiej zaś dzierżą atrybuty – jedna kowadło,

druga miecz. O tym, że przedstawiono tu *Fortitudo* i *Justitię* zaświadcza nadto napisy na wstęgach finezyjnie rozpostartych w tle. Obydwu personifikacjom cnót przydają godności masywne korony spoczywające na ich głowach.

Pierwsza scena narracyjna przedstawia wnętrze sali o nieco schematycznie zaznaczonym suficie z ukazaną w niej grupą siedmiu postaci – stojącą frontalnie kobietę otaczają dwie trzyosobowe grupy mężczyzn (il. 5). Smukła, strojna w obfite szaty i sporych rozmiarów nakrycie głowy, zwane girlandą, trzyma w lewej, podniesionej do góry ręce przedmiot przypominający rozłożoną kartkę papieru, w prawej zaś przyłożony już do piersi, ledwie dziś widoczny sztylet. Tę właśnie, prawą rękę próbuje powstrzymać stojący obok niej mężczyzna. W przedstawieniu tym zwracają uwagę zróżnicowanie póż mężczyzn oraz ich nakrycia głów i nieco ciężkie długie szaty, obficie puncowane, podobnie jak szaty niewiasty.

Druga scena rozgrywa się na tle miasta otoczonego murami (il. 6). Ukazano tu czterech jeźdźców kierujących się w prawą stronę, z których dwóch pędzących na przedzie odwraca się ku dwóm innym wyjeżdżającym z bramy miasta. Bez wątplenia jest to scena pościgu – świadczą o tym nie tylko odwrócone głowy jeźdźców, z których jeden jest królem (na co wskazuje korona zdobiąca jego głowę), pędzących z przodu, ale także wymierzony w nich oszczep jednego z jeźdźców wypadających z bramy. W scenie tej widzimy jeszcze dwa psy – jeden z nich zdaje się kąsać królewskiego wierzchowca. W stanowiącej tło dla tej żywiołowej sceny panoramie miasta zwracają uwagę m. in. świątynia z okrągłym oknem ponad portalem, wysoka, osobno stojąca kolumna, obelisk z charakterystycznym globem na wierzchu i brama z dobrze znanymi inicjałami SPQR.



Il. 1. Front cassone, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. T. Żółtowska

Ill. 1. Front du cassone, Musée National de Varsovie. Photo T. Żółtowska



Il. 2. Front cassone, Muzeum Narodowe w Warszawie. Zdjęcie w ultrafiolecie. Neg. ASP

Ill. 2. Front du cassone, Musée National de Varsovie. Photo réalisée aux rayons ultra-violet. Neg. ASP

Jak w przypadku większości *cassoni*, a szczególnie tych zdobionych techniką złożonej gipsatury, tak i *cassone* warszawskie już na pierwszy rzut oka nosi ślady rozmaitych uszkodzeń. W wyniku długotrwałego użytkowania dość cienka warstwa złota płatkowego uległa zniszczeniu w wielu miejscach odsłaniając bolus. Zatarłe zostały także rysy malowanych pierwotnie twarzy⁴. Dostrzegalne są również spore ubytki gipsatury, m. in. na wysokości głowy Justiti i obok otworu na klucz. Badanie promieniami ultrafioletowymi wykazało, że nasz zabytek zapewne jeszcze w XIX w., zanim trafił na rynek dzieł sztuki został, jak to widać na il. 2, bardzo poważnie uzupełniony⁵. Choć nieznany z nazwiska konserwator zadał sobie wiele uwieńczonego dobrym wynikiem trudu, by uzupełnienia były trudno dostrzegalne, użyta przez niego folia miedziana, nie zaś złoto płatkowe, oraz oczywiste uproszczenia, szczególnie w partii stóp, zdradzają zakres jego interwencji. Bez wątpienia dzieło to, dziś tak poważnie uszkodzone, zachwycało niegdyś ozdobnym puncowaniem i przede wszystkim blaskiem prawdziwego złota, które czyniło *cassoni* "*a pastiglia dorata*" bardziej kosztownymi niż *cassoni* malowane⁶.

Pytania, na które przyjdzie teraz odpowiedzieć są następujące: jakie sceny zostały przedstawione na warszawskim *cassone*, jakie sceny mogły istnieć na drugim *cassone* stanowiącym jego parę, jakie były jego treści ideowe i wreszcie, kiedy i w jakim środowisku artystycznym zostało ono wykonane? Ponieważ wczesnorenansowe *cassoni*, w szczególności zaś te ozdobione złożoną gipsaturą, pozostają do dziś stosunkowo słabo opracowane, toteż niniejsze rozważania nie aspirują do wyczerpania całej problematyki jaka wyłania się w przypadku warszawskiego zabytku.

*

Głównymi postaciami scen narracyjnych na warszawskim *cassone* są przebijająca się sztyletem niewiasta i uciekający konno przed pościgiem król. Takie następstwo wydarzeń pozwala przypuszczać, że ukazano tu ostatnie epizody z historii Lukrecji rzymianki znanej z wielu źródeł literackich zarówno antycznych, średniowiecznych jak i nowożytnych⁷. O poprawności takiego odczytania scen zaświadcza zarówno lektura owych tekstów, jak i porównanie z wyobrażeniami na innych *cassoni* z epoki wczesnego renesansu, w szczególności zaś z kilkoma z nich ozdobionymi techniką złożonej gipsatury.

W pierwszej księdze swojego ogromnego dzieła *Ab urbe condita* Tytus Liwiusz tak opowiada historię jednej z najsłynniejszych heroin świata antycznego. W 509 r.

przed Chr. król Rzymu Tarkwiniusz Pyszny oblegał ze swoimi wojskami jedno z miast w Lacjum – Ardeę. W czasie kolacji urządzonej w namiocie jego synów, wyknął spór o zalety ich żon, a uczestnicy biesiady postanowili rozstrzygnąć go udając się do Rzymu. Autorem pomysłu tej nocnej wyprawy był mąż Lukrecji Kollatyn, zupełnie pewny, że jego żona góruje nad wszystkimi innymi kobietami. Wizyta w Rzymie, a następnie w rezydencji Kollatyna, Kollacjum, potwierdziła zalety Lukrecji. Podczas gdy synowe królewskie ucztowały, ona przędła wełnę ze swoimi służebnymi. Triumfujący Kollatyn wydał ucztę, w czasie której jeden z synów królewskich, Sekstus Tarkwiniusz, zachwycony urodą, jak i wychwalaną przez wszystkich cnotą Lukrecji postanowił posiąść ją przemocą. Po upływie kilku dni przybył potajemnie przed oblegającymi Ardeę do Kollacjum. Tu, przyjęty jak przyjaciel domu, wdarł się późną nocą do komnaty żony Kollatyna i pod groźbą upozorowania jej cudzołóstwa z niewolnikiem zmusił ją do uległości. Po odejście Tarkwiniusza posłała ona gońców do swego ojca i męża, by po ich przybyciu w towarzystwie dwóch zaufanych ludzi – jednym z nich był Lucjusz Juniusz Brutus, opowiedzieć im o swojej tragedii. Następnie, pomimo perswazji wszystkich zgromadzonych, przebiła się sztyletem. Przed odebraniem sobie życia wypowiedziała znamienne słowa: "I niech nie żyje w przyszłości żadna kobieta, która utraciła cnotę, powołując się na przykład Lukrecji". Pohańbienie i śmierć Lukrecji stały się niebawem przyczyną wypędzenia z Rzymu króla Tarkwiniusza Pysznego, a tym samym obalenia monarchii i powstania republiki. Sekstus Tarkwiniusz, sprawca gwałtu, został wkrótce zabity w Gabiach⁸.

Tragedia żony Kollatyna powraca w wielu dziełach literackich – piszą o niej Owidiusz⁹, Waleriusz Maksymus¹⁰, Dionizjusz z Halikarnasu¹¹, św. Augustyn (krytykując srodze samobójstwo Lukrecji)¹², nieznany autor *Gesta romanorum*¹³, Boccaccio¹⁴ i Coluccio Salutati, którego *Declamatio Lucretiae* stało się jednym z najpopularniejszych dzieł epoki renesansu¹⁵. Imię Lukrecji odnaleźć można także na kartach dzieł Dantego i Petraraki¹⁶. Autorzy piszący po Liwiuszu nierzadko dodawali do tej legendy nowe elementy. Niektóre źródła literackie głoszą, że śmierć Lukrecji miała miejsce w publicznym miejscu w Rzymie, nie zaś w Kollacjum¹⁷. W *Gesta romanorum*, w których opowieść zaczyna się od przybycia uczestników oblężenia Ardei do Kollacjum i opisu uczt wydanej przez męża Lukrecji, możemy nadto przeczytać o listach napisanych przez nią do męża i ojca oraz o ich przybyciu w towarzystwie kilku innych osób, w tym samego króla Tarkwiniusza Pysznego, nie zaś dwóch tylko przyjaciół¹⁸.

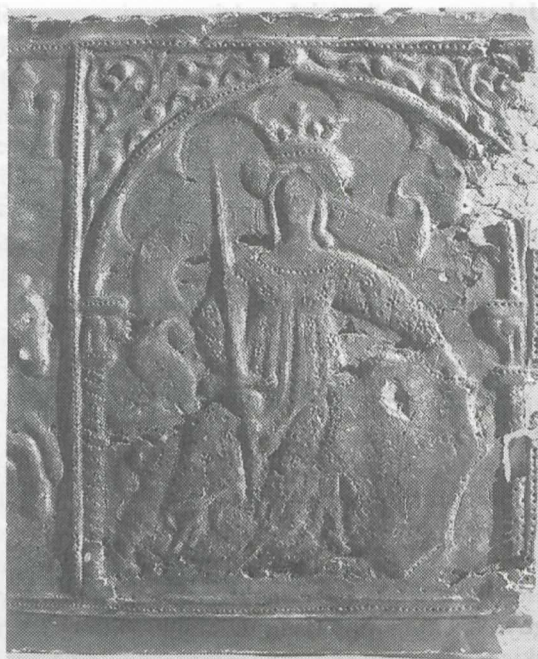


Il. 3. "Fortitudo", fragment cassone w Muzeum Narodowym w Warszawie

Ill. 3. "Fortitudo", détail du cassone du Musée National de Varsovie

*

Przedstawienia historii Lukrecji rzymskiej zdobią sporą ilość *cassoni* tak malowanych, jak i tych wykonanych techniką złożonej gipsatury. W przeciwieństwie do rozpowszechnionych w epoce dojrzałego renesansu wyobrażeń tej słynnej rzymianki przebijającej się sztyletem, czy scen wtargnięcia Tarkwiniusza do jej sypialni, którym poświęcano więcej uwagi, przedstawienia narracyjne na *cassoni*, szczególnie na *cassoni* wykonanych przed połową XV w., nie doczekały się dotąd wyczerpującego opracowania¹⁹. Wynika to m. in. z faktu, że wiele zabytków jest słabo zachowanych lub przemalowanych, a przez to trudnych do datowania. Niektóre z nich pozostają wciąż niepublikowane. Chociaż całkowite i wyczerpujące wypełnienie tej luki w literaturze o sztuce nie jest wciąż możliwe, to jednak najnowsze wyniki badań, zarówno nad anonimowym florenckim malarzem zwanym obecnie Maestro di Ladislao di Durazzo (Władysław z Durazzo był królem Neapolu w latach 1390-1414), jak i nad *cassoni* wykonanymi techniką złożonej gipsatury pozwalają na bardziej kompletne obserwacje o wyobrażeniach hi-



Il. 4. "Justitia", fragment caassone w Muzeum Narodowym w Warszawie

Ill. 4. "Justitia", détail du cassone du Musée National de Varsovie

storii Lukrecji na najwcześniejszych *cassoni* nuziali²⁰.

Mistrz Władysława z Durazzo, któremu przypisuje się obecnie ponad 30 dzieł, głównie *cassoni* i *deschi da parto*, aktywny na przełomie XIV i XV w. (być może aż po trzecią dekadę Quattrocenta) jest, jak się wydaje, autorem co najmniej 7 *cassoni* z historią Lukrecji²¹. Najwcześniejsze z nich, wykonane zapewne w ostatniej dekadzie Trecenta lub na samym początku następnego stulecia, przechowywane niegdyś w Castello Vincigliata pod Florencją, ukazują trzy oddzielone od siebie ozdobną złożoną gipsaturą epizody: wtargnięcie królewskiego syna do komnaty Lukrecji, Lukrecję przebijającą się sztyletem w obecności służebnej i dwóch tylko mężczyzn – zapewne męża i ojca, i wypędzenie Tarkwiniusza z Rzymu (il. 12)²². Jakby w obawie przed ewentualnymi problemami z identyfikacją scen dwie z nich opatrzone zostały napisami: Lucrezia i Roma. Spośród kolejnych sześciu *cassoni* wykonanych przez naszego Mistrza, które powstały kilka lub kilkanaście lat później – zapewne w drugiej i trzeciej dekadzie XV w. – dwa ukazują początkowe epizody historii (jedno z nich



Il. 5. "Śmierć Lukrecji", fragment cassone w Muzeum Narodowym w Warszawie

Ill. 5. "La mort de Lucrece", détail du cassone du Musée National de Varsovie



Il. 6. "Wypędzenie Tarkwiniuszy z Rzymu", fragment cassone w Muzeum Narodowym w Warszawie

Ill. 6. "L'expulsion de Rome des Tarquins", détail du cassone du Musée National de Varsovie

znajduje się w zbiorach Czartoryskich (il. 11)²³, miejsce przechowywania drugiego jest nieznane (il. 19)²⁴, zaś pozostałe – cztery sceny końcowe (jedno z nich, najbardziej zniszczone, znajduje się w Schweizerisches Landesmuseum w Zurychu (il. 21)²⁵, drugie w Hearst Collection w Kalifornii²⁶, trzecie w Ashmolean Museum w Oxfordzie (il. 20)²⁷ i czwarte w Musée Jacquemart André w Paryżu²⁸. Niemal wszystkie te cassoni, z któ-

rych z czasem pozostały tylko ściany frontowe, zostały w XIX w. "oprawione" w nowe skrzynie²⁹. Pomimo uszkodzeń i wielokrotnych zapewne przemalowań szczegółowa analiza, zarówno scen figuralnych jak i motywów architektonicznych pozostawia bardzo niewielki margines wątpliwości co do wykonania ich przez tego samego artystę. Spośród dwóch cassoni z początkowymi epizodami, to zreprodukowane na il. 19 wyko-



Il. 7. "Wypędzenie Tarkwiniuszy z Rzymu", fragment cassone w Muzeum Narodowym w Warszawie. Neg. ASP

Ill. 7. "L'expulsion de Rome des Tarquins", détail du cassone du Musée National de Varsovie. Photo réalisée aux rayons ultra-violets. Neg. ASP



Il. 8. "Śmierć Lukrecji", fragment cassone w Muzeum Narodowym w Warszawie. Zdjęcie w ultrafiolecie. Neg. ASP

Ill. 8. "La mort de Lucrèce", détail du cassone du Musée National de Varsovie. Photo réalisée aux rayons ultra-violets. Neg. ASP



Il. 9. "Wypędzenie Tarkwiniuszy z Rzymu", fragment cassone w Urbino

Ill. 9. "L'expulsion de Rome des Tarquins", détail du cassone d'Urbino

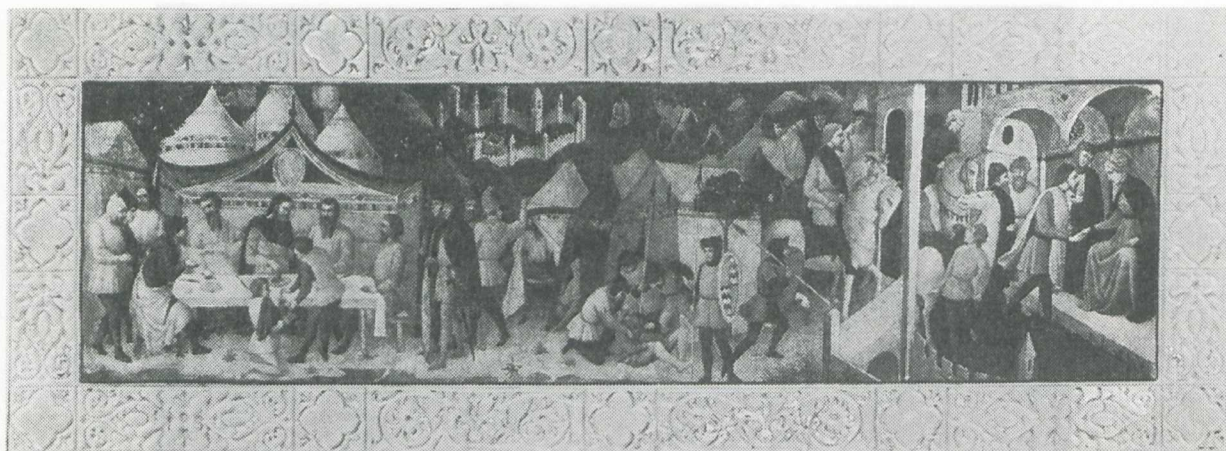


Il. 10. "Śmierć Lukrecji", fragment cassone, Galeria Narodowa Marche w Urbino

Ill. 10. "La mort de Lucrece", détail du cassone de la Galerie nationale Marche d'Urbino

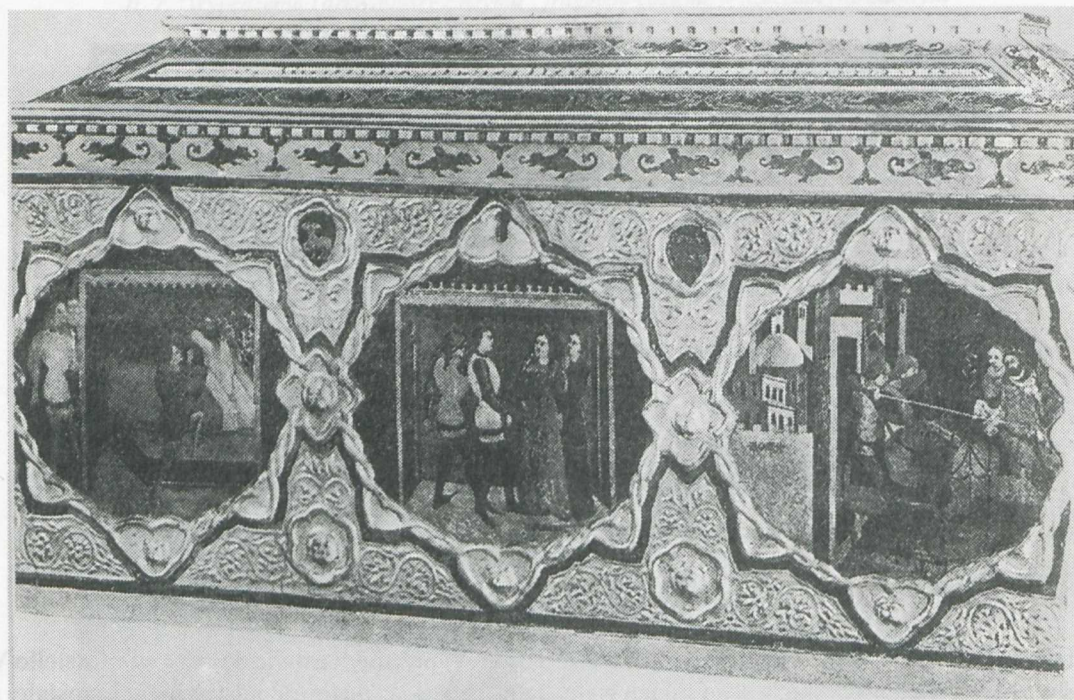
nane zostało zapewne w pierwszej dekadzie XV w., drugie zaś w zbiorach Czartoryskich, o wysokich walo-
rach artystycznych, w drugiej lub w trzeciej dekadzie
stulecia. Ukazują one kolejno: ucztę w obozie pod Ardeą
oraz wyprawę do Rzymu i Kollacjum. Na pierwszym z
tych *cassoni* ukazana jest jeszcze jedna scena – wtarg-
nięcie Sekstusa Tarkwiniusza do sypialni Lukrecji³⁰. Tą
właśnie sceną rozpoczyna się narracja na wymienionych
wcześniej czterech *cassoni* z drugą częścią historii Lu-
krecji. Następują po niej: pisanie listu przez Lukrecję,
przybycie jej ojca i męża w towarzystwie wielu innych
osób, śmierć Lukrecji, wypędzenie Tarkwiniuszy z Rzy-

mu. W przeciwieństwie do *cassoni* z Castello Vinciglia-
ta (fig. 12), gdzie przedstawionych zostało niespełna
tuzin postaci, ściany frontowe tych *cassoni* ukazują całe
rzesze świadków, w szczególności zaś w dwóch ostat-
nich epizodach. Porównanie scen obrazujących śmierć
Lukrecji pozwala przypuszczać, że w przypadku *casso-
ni* z Vincigliata artysta oparł się na tekście Liwiusza
bądź Boccaccia – pojawiają się tu bowiem tylko cztery
osoby w niewielkiej komnacie. W przypadku grupy
czterech *cassoni* śmierć Lukrecji ma charakter wydarze-
nia publicznego, jak to zostało opisane przez Dionizju-
sza z Halikarnasu i w *Gesta romanorum*. Za wykorzy-



Il. 11. "Historia Lukrecji rzymskiej", Muzeum Czartoryskich w Krakowie

Ill. 11. "Histoire de la Lucrece romaine", Musée Czartoryski de Cracovie



Il. 12. "Historia Lukrecji rzymskiej", cassone z zamku Vincigliata, obecne miejsce przechowywania nieznane

Ill. 12. "Histoire de la Lucrece romaine", cassone du château Vincigliata; lieu de conservation actuel inconnu

staniem tego ostatniego źródła przemawia nadto fakt, iż wśród jeźdźców przybywających na wezwanie Lukrecji jest koronowana głowa – bez wątpienia Tarkwiniusz Pysny³¹. Godne podkreślenia jest to, że w przypadku tych czterech cassoni artysta bardzo dokładnie, niemal

we wszystkich szczegółach, powtórzył nie tylko te same sceny, ale także tło i detale architektoniczne (tylko w przypadku cassoni paryskiego, które wydaje się nieco późniejsze niż trzy pozostałe, artysta nie ukazał sceny wypędzenia Tarkwiniusza rozbudowując za to scenę

śmierci rzymskiej heroiny). Jest to swoistym ewenementem na tle wszystkich zachowanych do dziś *cassoni* i zdaje się świadczyć zarówno o wielkiej popularności tematu jak i takiego ujęcia³². Dokładne studium omawianych *cassoni* prowadzi do jeszcze jednego istotnego odkrycia, że anonimowym dotąd, wspomnianym wcześniej ich twórcą Mistrzem Władysława z Durazzo mógł być Spinello Aretino (zmarły w 1411 r.) i ewentualnie także jego syn Parri Spinello (aktywny w Sienie i Florencji od około 1407 r. do ok. 1420 r.)³³. Zdają się wyrażnie za tym przemawiać te same elementy wykorzystywane w przedstawianiu ludzi, koni i architektury, które odnajdujemy w wielu dziełach *bottegghi* Spinella tak we Florencji, Pizie, Sienie, Pistoii jak i Arezzo³⁴.

Pozostawiając dokładne omówienie zagadnienia ukazywania historii Lukrecji przez Mistrza Władysława z Durazzo w innym artykule, wypadnie obecnie wskazać na *cassoni* z tym tematem ozdobione, podobnie jak *cassone* warszawskie, techniką złożonej gipsatury.

W drugim wydaniu słynnego *Korpusu cassoni* Paul Schubring opublikował front ozdobionego techniką *passiglia dorata cassone* znajdującego się wówczas w monachijskim antykwariacie Dreya (obecne miejsce przechowywania nie jest znane) (il. 13, 15)³⁵. Zawiera on dwie sceny narracyjne – w pierwszej widzimy ucztę z udziałem kobiety w charakterystycznym kapeluszu i króla, w drugiej zaś przybycie jeźdźcy przed pałac i jego wtargnięcie z mieczem w ręku do komnaty śpiącej niewiasty. Sceny te ujęte są wyobrażeniami dwóch personifikacji: *Prudencji* z wężem i otwartą księgą i *Fortitudo* z kowadłem. Na tym *cassone*, wykonanym w tym samym warsztacie co warszawski zabytek, ukazano zatem sceny uczt w Kollacjum (opisanej zarówno przez Liwiusza jak i w *Gesta romanorum*) ponownego przybycia Tarkwiniusza do posiadłości Kollatyna i gwałt. *Cassone* to, pomimo zgodności narracji, nie mogło jednak stanowić pary z zabytkiem warszawskim, już choćby dlatego, że na obydwu występuje *Fortitudo*.

Udało się odnaleźć jeszcze dwa inne *cassoni* z historią Lukrecji wykonane techniką złożonej gipsatury; jedno przechowywane w Galleria Nazionale di Marche w Urbino (il. 6, 9)³⁶, miejsce przechowywania drugiego, nie publikowanego dotąd, znanego mi tylko z reprodukcji odszukanej w Fototece Kunsthistorisches Institut we Florencji, pozostaje nieznane (il. 14). *Cassoni* te mają dla naszych poszukiwań podstawowe znaczenie – ukazują bowiem te same, niemal identycznie ujęte sceny co *cassone* warszawskie: śmierć Lukrecji (za każdym razem trzyma ona w lewym ręku list, co wskazuje na *Gesta romanorum* jako źródło literackie) i wypędzenie

Tarkwiniuszy z Rzymu. Pomimo różnic w ubiorach, nieco inaczej ukazanego Rzymu i pojawienia się w przypadku *cassone* w Urbino jeźdźców z herbami Alidosich i Brancaleonich³⁷ zamiast personifikacji cnót, nie ulega wątpliwości, że powstały one w tym samym warsztacie, według tego samego wzoru i mniej więcej w tym samym czasie³⁸. Świadczą o tym nadto niemal identyczne wymiary³⁹. Dokładniejsze studium wszystkich tych *cassoni* pozwala zauważyć, że najprawdopodobniej *cassone* z antykwariatu Dreya (il. 13, 15) i *cassone* zreprodukowane na il. 14, stanowiły niegdyś parę. Są one nie tylko niemal idealnie podobne w stylu i w rozmaitych detalach, ale nadto widziane jako całość ukazują wszystkie cztery personifikacje cnót kardynalnych – *Prudencję*, *Fortitudo*, *Temperantię* i *Justitię*⁴⁰. Na podstawie dotychczasowych poszukiwań przyjąć zatem można, że parę dla warszawskiego *cassone* (z wyobrażeniami *Fortitudo*, *Justiti*, śmierci Lukrecji i wypędzenia Tarkwiniuszy) stanowić mogło zapewne nie zachowane *cassone*, podobne do tego z antykwariatu Dreya (fig. 13, 15) z *Prudencją*, *Ucztą* w Kollacjum, sceną gwałtu, z tą wszakże różnicą, że zamiast *Fortitudo* występowała na nim *Temperantia*.

Po wszystkich dotychczasowych porównaniach dotyczących scen narracyjnych wypadnie zauważyć, że personifikacje cnót pojawiają się już na najwcześniejszych *cassoni*. Niekiedy, jak w przypadku nie publikowanego dotąd, malowanego *cassone* w Galleria Corsi we Florencji z około 1400-1420⁴¹, czy kilku późniejszych o około 50 lat *cassoni* ozdobionych techniką złożonej gipsatury, przechowywanych m. in. w Ermitażu i Victoria and Albert Museum, ich wyobrażenia wypełniają całą ścianę frontową⁴². Na innych, jak na malowanym florenckim *cassone* ze scenami z życia Heraklesa, z pierwszej połowy XV w., obecnie w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, personifikacje cnót (w tym przypadku *Fortitudo* i *Temperantia*) ukazane są, jak w naszych *cassoni*, w skrajnych polach frontu skrzyni⁴³.

*

W dotychczasowych lakonicznych uwagach na temat omówionych tu *cassoni* z Urbino (il. 9, 10) i z antykwariatu Dreya (il. 13) sugerowano, że powstały one bądź w Umbrii około 1440 r., bądź w Lombardii w pierwszych dziesięcioleciach Quattrocento. Autorem pierwszej hipotezy był Schubring⁴⁴, drugiej, o wiele bardziej kontrowersyjnej, m. in. Luigi Serra⁴⁵. Jediną datowaną skrzynią z I. połowy XV w. zdobioną techniką złożonej gipsatury jest *cassone* w paryskiej kolekcji Spiridona ukazujące pomniki ośmiu herosów (?) stoją-



Il. 13. Front cassone ze scenami z "Historii Lukrecji" i personifikacjami cnót, miejsce przechowywania nieznane

III. 13. Front d'un cassone avec des scènes de "l'Histoire de la Lucrèce" et la personification de vertus, lieu de conservation inconnu



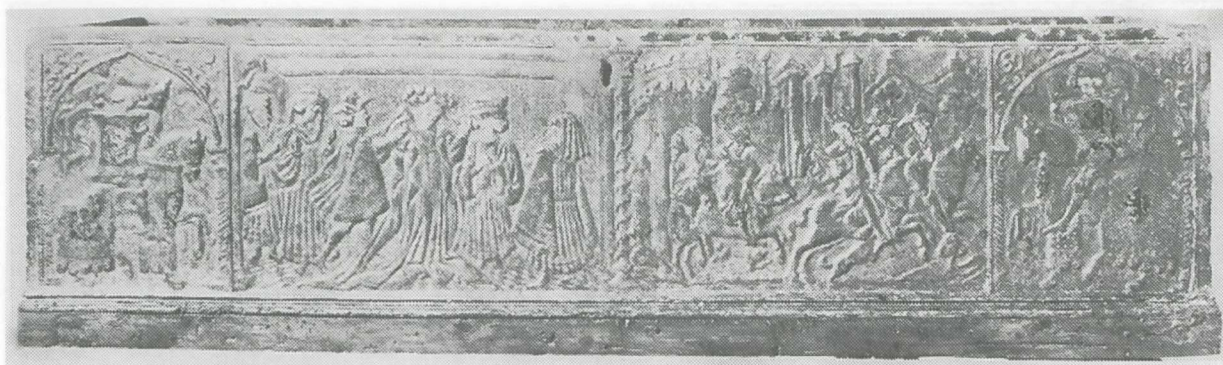
Il. 14. Front cassone ze scenami z "Historii Lukrecji" i personifikacjami cnót, miejsce przechowywania nieznane

III. 14. Front d'un cassone avec des scènes de "l'Histoire de la Lucrèce" et la personification de vertus, lieu de conservation inconnu



Il. 15. Środkowa część frontu cassone, fragm. il. 13

III. 15. Partie centrale du front d'un cassone, détail. III. 13



Il. 16. "Historia Lukrecji rzymskiej", cassone w Galerii Narodowej Marche w Urbino
 Ill. 16. "Histoire de la Lucrece romaine", cassone de la Galerie nationale Marche d'Urbino



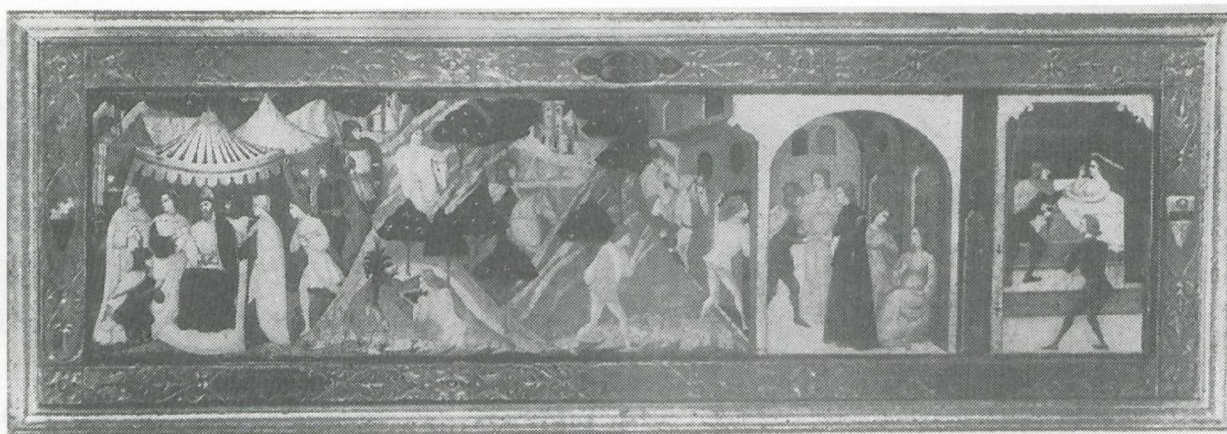
Il. 17. "Historia Lukrecji rzymskiej", front cassone w Galerii Narodowej Umbrii w Perugii
 Ill. 17. "Histoire de la Lucrece romaine", front du cassone de la Galerie nationale de l'Ombrie à Pérouse



Il. 18. Front cassone z 1422 r., dawniej w zbiorach Spiridon w Paryżu
 Ill. 18. Front d'un cassone de 1422, ayant fait anciennement partie des collections Spiridon de Paris

cych pod ostrołukowymi arkadami o kręconych kolumnach (il. 18)⁴⁶. Także to cassone z biegnącym poniżej pomników napisem: IO DI LUCREZIA ROMANA SO-

NO LO SCHIAVO ANNO DM MCCCCXXII uznane zostało przez Schubringa za umbryjskie⁴⁷. Rok 1422 w przypadku omówionej w tym artykule grupy cassoni



Il. 19. "Historia Lukrecji rzymskiej", cassone, miejsce przechowywania nieznane

Ill. 19. "Histoire de la Lucrece romaine", cassone, lieu de conservation inconnu



Il. 20. "Historia Lukrecji rzymskiej", Ashmolean Museum w Oxfordzie

Ill. 20. "Histoire de la Lucrece romaine", Ashmolean Museum d'Oxford



Il. 21. "Historia Lukrecji rzymskiej", Schweizerisches Landesmuseum w Zurychu

Ill. 21. "Histoire de la Lucrece romaine", Schweizerisches Landesmuseum de Zurich



Il. 22. "Historia Lukrecji rzymskiej", front cassone, Galeria Narodowa Irlandii w Dublinie

Ill. 22. "Histoire de la Lucrèce romaine", front du cassone de la Galerie nationale de l'Irlande à Dublin

a *pastiglia dorata*, stanowi, poza studium ubiorów i ewentualnie także treściami ideowymi, datę *post quem* ich powstania. Ale czy rzeczywiście można utrzymać nie posiadającą szerszego udokumentowania hipotezę Schubringa o ich wykonaniu w Umbrii?

Należy w tym miejscu dodać, że w Galerii Narodowej Umbrii w Perugii znajduje się jeszcze jedno *cassone* z historią Lukrecji wiązane przez Schubringa z Umbrią i datowane na lata około r. 1440 (fig. 17)⁴⁸. Niektórzy badacze są jednak zdania, że to znakomicie zachowane *cassone*, ze scenami o wysokiej klasie artystycznej ukazującymi kolejno przybycie Sekstusa Tarkwiniusza do Kollacjum, jego wtargnięcie do komnaty Lukrecji i wreszcie jej śmierć w obecności sporej grupy świadków, powstało w połowie XV w. we Florencji⁴⁹. W dolnej partii tego *cassone* występują obficie pięciopłatkowe kwiaty. Podobne kwiaty odnaleźć można w scenie Uczty w Kollacjum na *cassone* z antykwarium Drey'a (il. 13, 15). Innym wspólnym elementem są widoczne na obydwóch psy, ukazane także na *cassone* warszawskim. Być może zatem grupa *cassoni* z historią Lukrecji i personifikacjami cnót powstała we wczesnej fazie działalności – około 1440 r. – jakiegoś tokańskiego (lub umbryjskiego) warsztatu, który z czasem wytwarzał dzieła tak wysokiej klasy, jak to znajdujące się obecnie w Perugii. Za taką datą, około 1440 r., przemawia, pomimo elementów gotyckich, studium ubiorów, m. in. charakterystycznych nakryć głów⁵⁰.

Podobnie jak w przypadku *cassoni* z historią Lukrecji malowanych przez Mistrza Władysława z Durazzo, tak i w przypadku *cassone* warszawskiego i trzech innych z tego samego warsztatu możemy wyrazić przypuszczenie o niezwyklej popularności tego tematu ukazanego tym razem w czterech tylko scenach o narracji skoncentrowanej na kluczowych wydarzeniach, ale za to z towarzyszącymi im personifikacjami cnót.

*

Przychodzi wreszcie podać próbę odpowiedzi na pytanie dlaczego tragiczna przecież opowieść o Lukrecji stała się bodaj najpopularniejszym tematem na *cassoni* nuziali i jednocześnie jakie są treści ideowe warszawskiego zabytku⁵¹. Odpowiedź na takie pytania wydaje się, podobnie jak w przypadku innych heroin niemal równie często ukazywanych na *cassoni*, a więc m. in. Zuzanny i Virginii, przynajmniej w części oczywista⁵². *Cassoni* nuziali służące jako meble sypialniane z wyobrażonymi na nich postaciami słynnych kobiet miały bez wątpienia codziennie przypominać o ideale żony – pięknej i cnotliwej. Warto tu przypomnieć, że np. w XV-wiecznej Florencji różnica wieku pomiędzy żoną a mężem nierzadko przekraczała 15 lat, i że mężowie, jak przystało na obywateli miasta kupców i bankierów, bardzo często przebywali poza domem⁵³. Sceny z Lukrecją przeszywającą się sztyletem z pewnością przywoływały słowa z *Ab urbe condita*: *Niech nie żyje w przyszłości żadna kobieta, która utraciła cnotę powołując się na przykład Lukrecji*. Słowa te zostały niemal dokładnie powtórzone w krótkim dialogu słynnego kanclerza Florencji lat 1375-1406, Coluccio Salutati'ego, noszącym tytuł *Declamatio Lucretiae*. Dialog ten stał się jednym z najbardziej rozpowszechnionych utworów literackich renesansu; do dziś zachowało się przeszło pięćdziesiąt jego XV-wiecznych manuskryptów, pochodzących z różnych części Italii⁵⁴. Wraz z tym utworem tragiczna historia Lukrecji i wypędzenie z Rzymu króla-tyrana zyskały nową wymowę⁵⁵. We Florencji i wielu innych miastach – republikach Toskanii i Umbrii teksty humanistów tej miary co Salutati oraz jego uczeń i następca Leonardo Bruni spowodowały, że historia republikańskiego Rzymu stała się niejako ich własną historią, a bohaterowie i heroiny rzymskie często

przywoływanymi symbolami⁵⁶. W jednej ze swoich mów Salutati przyrównał *expressis verbis* obywateli Florencji do obywateli republiki rzymskiej⁵⁷.

Większość *cassoni* z historią Lukrecji rzymskiej, w tym także *cassone* warszawskie ukazują wypędzenie Tarkwiniuszów z Rzymu oznaczające koniec tyranii i powstanie republiki. W dobrze znanym w epoce renesansu dziele Waleriusza Maksymusa *Factorum et dictorum memorabilium* czytamy, że Lukrecja *interemit causamque tam animoso interitu imperium consulare pro regio permutandi populo Romano praeuit*, Petrarca zaś powiada, że po śmierci ostatniego króla *zaczyna się epoka wolności libertas*⁵⁸. Wiele miast-republik, w tym Florencja i Perugia, wielokrotnie w końcu XIV i pierwszej połowie następnego stulecia najeżdżanych było przez władców-tyranów, takich jak duca Mediolanu Giangaleazzo Visconti i jego syn Filippo Maria, czy król Neapolu Władysław⁵⁹. Wypędzenie Tarkwiniuszów z ukazaną obok *Justitiam* mogło być nie tylko obrazem dokonującej się sprawiedliwości za dokonany gwałt, ale także przypomnieniem o zagrożeniach dla *libertas* ze

strony tyranów lub o zwycięstwach nad nimi. Warto przypomnieć, że zarówno Giangaleazzo Visconti jak i król Władysław nie rozciągnęli na długo swojej supremacji nad Toskanią i Umbrią (przy czym samej Florencji nie zdobyli nigdy), umarli bowiem niespodziewanie, pierwszy w 1402, drugi w 1414 r. w trakcie prowadzonych podbojów⁶⁰. Wątek "republikański", którego dopatrujemy się w przypadku *cassone* warszawskiego pojawia się także na kilku florenckich *cassoni* z drugiej połowy XV w., ale już w innej formule ikonograficznej. W centrum frontu tych *cassoni* (niekiedy niezgodnie z kolejnością wydarzeń) ukazywano leżącą pośrodku forum na marach Lukrecję i przysięgającego zemstę Tarkwiniuszom Brutusa (il. 22)⁶¹. W ten oto sposób obok słynnej niewiasty pojawił się również słynny jej męski odpowiednik – według Salutatiego wzór męża sprawiedliwego⁶². Być może ten "męski" akcent na *cassoni* wiązał się z faktem, że w 2. poł. XV w. *cassoni* nuziali zamawiać mieli nie ojcowie panien młodych lecz sami przyszli małżonkowie⁶³.

Postscriptum

Już po redakcyjnym opracowaniu niniejszego artykułu udało się odnaleźć materiał ilustracyjny ukazujący w interesującym świetle wyobrażenie Rzymu na *cassone* warszawskim i innych *forzieri* omówionych w tym artykule. Odkładając szczegółowe omówienie tego zagadnienia w innym miejscu tutaj wypadnie zwrócić uwagę na fakt, że istnieje spora ilość wyobrażeń Rzymu z 1. poł. XV w. (rysunków, miniatur, malowideł i map), na których twórcy *cassoni* mogli z łatwością się wzorować – zob. Silvia Maddalo, *In Figura Romae. Immagini di Roma nel libro medioevale*. Roma 1990, tabl. IIIa i b i fig. 49, 50, 52, 53, 56; Idem, *Roma nelle immagini miniate del primo Quattrocento: realtà, simbolo e rap-*

presentazione fantastica, [w:] *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*. Catalogo della Mostra (1988). Roma 1988, s. 53–61, fig. 11 i 14; nos. 8 i 9. O przedstawieniach miast w późnym średniowieczu pisze interesująco Chira Frugoni, *A Distant City. Images of Urban Experience in the Medieval World*. Princeton 1991, pierwsze wyd. włoskie 1983. Wypadnie odnotować jeszcze ukazanie się w ostatnim czasie artykułu C. L. Baskins, *Corporeal Authority in the Speaking Picture: The Representation of Lucretia in Tuscan Domestic Painting*. [w:] *Gender Rhetoric*. ed. R. Trexler, Binghamton 1994 s. 187–200. Dotyczy on przedstawień z 2. poł. XV w.

Przypisy

* Artykuł niniejszy stanowi fragment dłuższego studium o *cassoni* w zbiorach polskich. Pierwsza jego wersja została wydana w grudniu 1992 r. w Muzeum Narodowym w Warszawie. Pragnę podziękować Pani mgr Paulinie Ratkowskiej z tegoż Muzeum za zwrócenie mojej uwagi

na to jedyne wykonane techniką złoconej gipsatury *cassone* znajdujące się w zbiorach polskich. Serdecznie dziękuję również Pani Dr Garibaldi z Galerii Narodowej w Perugi i Dr Paolo dal Pogetto z Galerii Narodowej w Urbino za nadesłane zdjęcia.

1. W ciągle niezastąpionym corpusie *cassoni* Paul SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*. 2 wyd. Leipzig 1923 t. 1-2 omawia około 600 *cassoni* lub ich fragmentów ze scenami figuralnymi. Kilkadziesiąt innych *cassoni* znajdujących się w zbiorach prywatnych lub w magazynach muzealnych nie doczekało się dotąd publikacji. Ogólna liczba zachowanych *cassoni* wraz z tymi bez dekoracji figuralnej przekracza 800 egzemplarzy. Różne nazwy skrzyń - *cassoni* w epoce renesansu omawiają m. in. SCHUBRING, o.c., s. 13 nn.; A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*. reprint wyd. z 1908 r. Firenze 1983 t. 1 s. 257 nn. Zob. też P. THORNTON, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*. London 1991 s. 97 n., 192 nn., 247. W *Żywocie Dello Dellego*, malarza florenckiego, Giorgio VASARI (*Żywoty najsłynniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Przeł. K. Estreicher, T. 2 Warszawa, Kraków 1985 s. 30 nn.) pisze, że w czasach tego malarza "weszło w modę malowanie *cassoni*". Już SCHIAPARELLI, o.c., T. 1 s. 265, opierając się na archiwaliach zwrócił uwagę na zapis z 1390 r. mówiący o "starym cassone (forziere) z figurami". Z najnowszych badań wynika, że już około 1350 r. wykonywano *cassoni* ze scenami figuralnymi, które zachowały się do naszych czasów.
2. Na temat produkcji *cassoni*, ich rodzajach i funkcjach zob. SCHUBRING, o.c., passim, szczeg. s. 7 nn.; E. CALLMANN, *Apollonio di Giovanni*. Oxford 1974 s. 25 nn. Większość zachowanych do dziś *cassoni* to *cassoni nuziali* (weselne), w których panna młoda składała swój posag. O uroczystych pochodach, w których przenoszono *cassoni* do domu małżonka pisze B. WITTHOFT, *Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence*. "Artibus et Historiae" 1982, t. V, 3 ss. 43-59, szczeg. 46 nn. Jak wynika z badań J. K. LYDECKERA (*Il patriziato fiorentino e la committenza artistica per la casa*, [w:] *I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento*. Atti del Convegno, Firenze 1987, ss. 209-221) *cassoni nuziali*, które zwykle wstawiano do sypialni uważane były za najcenniejsze przedmioty w domu i były pieczołowicie przechowywane także przez późniejsze pokolenia.
3. Imię pierwotnego właściciela wypisane jest na odwrocie *cassone*.
4. Niektóre zachowane do dziś *cassoni*, jak choćby to reproduktowane w niniejszym artykule, ze zbiorów Gallerii Narodowej w Peruggi (zob. fig. 18) ukazują dobrze zachowane malowane partie postaci, nie tylko twarzy ale także i rąk. W *Żywocie Margaritona z Arezzo* VASARI pisze (o.c., t. 1, s. 280), że ten właśnie malarz, tworzący w drugiej połowie Trecenta, jako pierwszy zaczął stosować technikę złożonej gipsatury (kładzenia płatków złota na hartowanym podkładzie kredowym). Dzięki Vasariemu (o.c., t. 2, *Żywot Dello Dellego*, s. 33) wiemy też, że nawet tak wybitni artyści jak Donatello wykonywali w młodości reliefy w tej technice. Na temat *cassoni* ze złotą gipsaturą zob. SCHIAPARELLI, o.c., T. 1, s. 257-262; zob. też SCHUBRING, o.c., T. 1, s. 91 nn.
5. Zdjęcie rentgenowskie zostało wykonane w Pracowni Konserwacji Zabytków warszawskiej ASP w czasie trwającej obecnie konserwacji zabytku. Pragnę podziękować Panu Piotrowi Grochowskiemu za udostępnienie mi zdjęć wykonanych w ultrafiolecie dyskusję na ich temat.
6. Na temat *cassoni* ozdobionych złożoną gipsaturą i ich niezwykle wysokich, ze względu na złoto płatkowe, cen zob. THORNTON, o.c., s. 196 nn i przyp. 13 i 43 na s. 383; zob. też W. L. HILDBURGH, *On Some Italian Renaissance Caskets with Pastiglia Decoration*. "The Antiquaries Journal" XXVI, 1946, s. 123-137.
7. Zob. H. GALINSKY, *Der Lucretia-Stoff der Weltliteratur*. Breslau 1932, passim; G. DE TERVARENT, *Le banquet de Lucrece*. [w:] tegoż *Les enigmes de l'art. L'héritage antique*. Paris 1946, ss. 72-75; J. DONALDSON, *The Rapes of Lucretia*. Oxford 1982, passim; S. H. JED, *Chaste Thinking. The Rape of Lucretia and the Birth of Humanism*. Bloomington 1989, passim. Zob. też G. VOIGT, *Die Lucretia-Fabel und ihre literarischen Verwandten*, Sächsische Gesellschaft der Wissenschaften, Öffentliche Gesamtsitzung am 23.IV.1883.
8. *Ab urbe condita*, I, 57-59: LIWIUSZ, *Dzieje od założenia miasta Rzymu*. Przeł. W. Strzelecki. Wrocław 1953 ss. 69-75.
9. *Fasti*, II, 725-852: Ovid's *Fasti*, with an English Translation by J. G. Frazer. Loeb Classical Library, London - New York 1931 ss. 107-119.
10. *Valerii Maximi Factorum et dictorum memorabilium*, VI, 1: Valerio MASSIMO, *Deti e fatti memorabili. Testo latino a fronte*. Torino 1988 s. 396 n.: *Dux Romanae pudicitiae Lucretia, cuius virilis animus maligno errore fortunae muliebri corpus sortitus est, a Sex. Tarquinio regi Superbi filio per vim stuprum pati coacta, cum gravissimis verbis iniuriam suam in concilio necessariorum deplorasset, ferro se, quod veste tectum adtulerat, interemit causamque tam animoso interitu imperium consulare pro regio permutandi populo Romano praeibuit*.
11. Starożytności rzymskie, IV, 64: *Roman Antiquities*, with an English Tr. by E. Cary. Loeb Classical Library, London 1939, IV, 64-82, szczeg. IV, 66-7.
12. *De civitate Dei*, I, 1-3: św. AUGUSTYN, *O państwie Bożym*. Przeł. W. Kornatowski, T. 1 Warszawa 1977 s. 113-116. Interesujące jest to, że pomimo wielkiego autorytetu św. Augustyna nie podejmowano jego krytyki czy-nu Lukrecji.
13. *Tales of the Monks from the Gesta romanorum*. London 1936, rozdz. 135, ss. 218-219.
14. *De claris mulieribus*, 48: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. A cura di V. Branca, vol. X, *De mulieribus claris*, Milano 1967, ss. 194-197. Zob. też *De cassibus virorum illustrium*, III, 3. (Tutte le opere... IX, 1983 s. 203-209)
15. Ten krótki dialog w całości przytacza w wersji łacińskiej i omawia go szczegółowo JED, o.c., passim, tekst oryginału ss. 133 nn. Zob. też H. BARON, *The Crisis of the Early Renaissance*. Princeton 1966, s. 115. E. MENE-STRO, *La "Declamatio Lucretiae", manoscritti e fonti*. "Studi Medievali", ser. III, RXX, 2, 1979, ss. 917-24.
16. DANTE, *Inferno*, IV, 128; *Paradiso* VI, 41; PETRARKA, *Africa*: III, 774 *Regnorum hoc finis. Post hec meliora sequuntur Tempora, et hinc nostri libertas incipitevi*. Tekst ten przytaczają i omawiają G. WALTON, *The*

- Lucretia Panel in The Isabella Stuart Gardner Museum in Boston.* [w:] *Essays in Honour of Walter Friedländer.* New York 1965 s. 185.
17. Zob. m. in. Dionizjusz z Halikarnasu jak w przyp. 11 oraz *Mythographus primus vaticanus*, I, 74: G. H. BODE ed. *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti.* Cellis 1834, s. 25, zob. też de Tervarent, o.c., s. 73 i przyp. 3.
18. *Gesta romanorum* (jak w przyp. 13, s. 219): *the lady, full of the deepest grief, despatched letters to her father and husband, to her brothers, to the emperor, together with de governor; and when they were all present she spoke...*
19. O przedstawieniach Lukrecji w sztuce renesansu piszą m. in. WALTON, o.c., s. 177-186; DE Tervarent, o.c., s. 72-75; W. STECHOW, *Lucretiae Statua.* [w:] *Essays in Honor of Georg Swarzenski.* Berlin - Chicago 1951 ss. 114-124; tenże. *The Authorship of the Walters "Lucretia".* "The Journal of the Walters Art Gallery" R. XXIII 1960 ss. 73-85; H. DIEHL, *Bewhored Images: The iconoclastic Rhetoric of Cranach's "Lucretia".* [w:] *Renaissance Papers,* Durham 1990 ss. 1-17. Jedyną jak dotąd publikacją o wczesnorenesansowych *cassoni* z przedstawieniami historii Lukrecji jest artykuł A. RÓŻYCKIEJ-BRYZEK, *Historii o Lukrecji rzymskiej część pierwsza na cassone w zbiorach Czartoryskich.* [w:] *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie, T. VII, Księga pamiątkowa Prof. dr hab. Zdzisława Żygulskiego Jr.* Pszczyna 1992 ss. 263-279. Zob. też E. CALLMANN, *The Growing Threat to Marital Bliss as Seen in Fifteenth-Century Florentine Paintings.* [w:] *Studies in Iconography,* 1979 t. 5 s. 84.; C. FILIPPINI, *Tematiche e soggetti rappresentati su forzieri, spalliere e deschi da parto.* [w:] *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento, a cura di M. Gregori et altri.* Milano 1992, s. 232.
20. Mistrz ten nazywany był pierwotnie Maestro del Cassone di Cracovia, a następnie Maestro della presa di Taranto. Ustalenie jego ciągle powiększanej *oeuvre* zawdzięczaamy Mikłowski Boskovitsowi i Everettowi Fahy - zob. M. BOSKOVITS, *Maestro di Incisa Scapaccino e alcuni problemi di pittura tardogotica in Italia.* "Paragone" 501, 1991 ss. 35-53, szczeg. ss. 37 n. i przyp. 13 i 14. W tym ostatnim przypisie zestawione są dzieła tego anonimowego malarza. Zob. też Ch. LLOYD, *A Catalogue of the Earlier Paintings in the Ashmolean Museum.* Oxford 1977 ss. 132-133; J. MIZIOŁEK, *Porwanie Europy i historie Merkurego. Fragmenty cassone w Muzeum Czartoryskich w Krakowie.* "Biuletyn Historii Sztuki" R. LII, 1990 nr 1-2 ss. 3-28, szczeg. s. 17-18 z dalszą literaturą przedmiotu; tenże, *Europa and the Winged Mercury on Two Cassone Panels from the Czartoryski Collection.* "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 1993, t. 56 ss. 63-74, szczeg. przyp. 6 i 7.
21. Pewne podobieństwo do dzieł Mistrza Władysława z Durazzo zdradza jeszcze jedno, niestety bardzo zniszczone, *cassone* przechowywane obecnie w Collezione Cini w Wenecji; jego reprodukcja zamieszczona jest [w:] *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli.* Milano 1991, no. 47, gdzie jest określone jako dzieło anonimowego malarza florenckiego z czwartej dekady XV w. Zob. też M. TINTI, *Il mobilio fiorentino.* Milano - Roma 1928 tav. XCL, gdzie datowane jest na pierwszą ćwierć XV w.
22. SCHUBRING, o.c., T. 1 s. 223; T. 2, tabl. III nr 21. BOSKOVITS, o.c., s. 47. Zarówno ubiory, złożona gipsatura, podział na trzy wyodrębnione sceny, pozwalają zaliczyć to *cassone*, podobnie jak kilka innych znajdujących się obecnie w Bargello, Stibbert Museum we Florencji, jak i fragmenty *cassone* z Europą i Merkurym w zbiorach Czartoryskich, do najwcześniejszych dzieł Mistrza Władysława z Durazzo.
23. SCHUBRING, o.c., T. 1 s. 226; T. 2, tabl. XIV, no 97; J. BIAŁOSTOCKI, M. WALICKI, *Malarstwo europejskie w zbiorach polskich.* Warszawa 1955 ss. 457 n., fig. 12-15; RÓŻYCKA-BRYZEK, o.c. Zob. też BOSKOVITS, o.c., ss. 46 n.
24. *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento... o.c., no 46. Cassone to nie figuruje na liście Boskovitsa.*
25. G. FREULER, *Manifestatori delle cose miracolose. Arte italiana del '300 e '400 da Collezioni in Svizzera e nel Lichteinstein.* Milano 1990, Appendice no 8 s. 284, gdzie przypisane jest Biccieniu di Lorenzo (1373-1452). Por. BOSKOVITS, o.c., s. 47.
26. *The Holford Collection, Dorchester House.* vol. 2 Oxford 1927 pl. CLXXXIV, no 207; B.B. FREDERICKSEN, *Handbook of the Paintings in the Hearst San Simeon State Historical Monument.* Malibu 1977, no 10, gdzie określone jest jako dzieło anonimowego malarza florenckiego z połowy XV w. Zob. też BOSKOVITS, o.c., s. 47.
27. LLOYD, o.c., ss. 132-133, fig. 93 sugeruje szkołę neapolitańską, nie wykluczając jednak i florenckiej proveniencji; por. BOSKOVITS, o.c., s. 47; SCHUBRING, o.c., t. 1, s. 368 określa je jako weroneńskie.
28. Ibidem, s. 368, t. 2, tabl. CXXXVIII, no 644, gdzie określone jest jako dzieło szkoły weroneńskiej z około 1430 r. Opinię tę powtarza RÓŻYCKA-BRYZEK, o.c., s. 273. Por. BOSKOVITS, o.c., s. 47.
29. Zagadnienie wykonywania w ubiegłym stuleciu takich nowych skrzyń nie jest wciąż dobrze znane, ale wydaje się, że były one wytwarzane przez znakomitych rzemieślników, którzy wzorowali się w znacznym stopniu na nielicznych całkowicie zachowanych *cassoni* renesansowych. Piękny przykład tak sfabrykowanej skrzyni znajduje się w zbiorach Czartoryskich, gdzie stanowi "oprawę" wspomnianego wyżej frontu *cassone* z historią Lukrecji, pisze o nim RÓŻYCKA-BRYZEK, o.c., s. 266. W XIX w. wykonywano także kopie całych *cassoni* wraz z malowidłami ściany frontowej.
30. W centrum krakowskiego *cassone*, na pierwszym planie ukazana jest intrygująca, nie wyjaśniona dotąd scena z zabitym lub ciężko rannym brodatym mężczyzną. Być może jest to scena śmierci Sekstusa Tarkwiniusza w Gabiach. Na kilku *cassoni* z drugiej połowy XV w. i początków następnego stulecia, w tym także na *cassone* z Dublina - zob. il. 22, kilkakrotnie, w centrum, niezgodnie z porządkiem narracji, pojawia się scena oplakiwania Lukrecji i przedstawienie Brutusa przysięgającego zemstę Tarkwiniuszowi. Według RÓŻYCKIEJ-BRYZEK, o.c., s. 269, scena w centrum *cassone* krakowskiego ukazuje "opatrywanie rannego (jeśli nie zdzieranie łupu z zabitego wroga?)".

31. Por. przyp. 17 i 18.
32. Omawiany, czy tylko wzmiankowany w tym artykule, materiał zdaje się zaprzeczać opinii niektórych badaczy, że w przypadku *cassoni* nie było preferowanych tematów. Zob. CALLMANN, *The Growing Threat...*, s. 74: *no one story seems to have been favored, and as a rule only a few examples of each have survived*. Bez wątpienia jednak historia Lukrecji należała do tematów bardzo rozpowszechnionych; zachowało się kilkanaście *cassoni* z tym tematem, większość z nich nie posiada nadto dziś pary.
33. Tylko dwa *cassoni*, z których jedno ukazuje sceny z mitu o Akteonie, znajdujące się obecnie w zbiorach Metropolitan Museum of Art, były łączone z osobą Spinello: zob. SCHUBRING, o.c., nr 22 i 23, vol. I, p. 224, tabl. III, VII; por. F. ZERI, E. E. GARDNER, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art*. Florentine School. New York 1971, ss. 73-75. Na temat tych artystów piszą m. in. G. GOMBOSI, *Spinello, Aretino, Budapest 1926*; A.R. Calderoni Masetti, *Spinello Aretino Giovane*. Firenze 1973; M. J. ZUKER, *Parri Spinelli: Aretine Painter of the Fifteenth Century*. Ph. D. 1973, Ann Arbor 1979. Nie są dotąd znane dzieła Parri'ego sprzed 1427 r. Na temat Spinello zob. też M. BOSKOVITS, *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento*. Firenze 1975, ss. 141-147 i 430-442.
34. Szczegółową analizę przeprowadzam w przygotowywanym obecnie artykule: *The Master of Ladislav of Durazzo and the Beginnings of Cassone Painting*.
35. SCHUBRING, o.c., nr 898, t. 1, ss. 419 n.; t. 2, tabl. CLXXXVIII.
36. L. SERRA, *Il Palazzo Ducale di Urbino e la Galleria Nazionale della Marche*, Milano s.d. (1918?) s. 18, tabl. VIIa; Tenże *Il Palazzo Ducale e la Galleria Nazionale di Urbino*. Roma 1930, s. 32, fig. 16; *Mostra di opere d'arte restaurate*. Urbino 1969, s. 54 i fig. na s. 55.
37. Zarówno w publikacjach Serry jak i w katalogu wystawy: *Mostra...* o.c., s. 54, powtarzana jest teza, że *cassone* to zostało wykonane na ślub rodziców pierwszej żony Federico di Montefeltro w r. 1415. Tak wczesna data powstania tego *cassone* jest nie do utrzymania.
38. O metodach dekorowania *cassoni* i wykorzystywaniu pewnej ilości obiegowych wzorów o najrozmaitszych motywach, czerpanych z rozpowszechnionych już wzorników, które powtarzano w różnych konfiguracjach pisze CALLMANN, *Apollonio di Giovanni...* ss. 30 nn. O istnieniu wzorników dobre pojęcie daje książka: R. W. SCHELLERA, *A Survey of Medieval Model Books*. Harlem 1963, passim.
39. Zarówno wymiary frontu *cassone* z antykwiariatu Drey'a jak i *cassone* w Urbino są takie same: 183 x 41 cm.
40. SCHUBRING, o.c., t. 1, ss. 419 n., nr 898 sądził, jak się wydaje błędnie, że *cassone* w Urbino i to z antykwiariatu Drey'a stanowiły parę. Za odrzuceniem tej hipotezy przemawia fakt, że na *cassone* urbinackim zamiast personifikacji cnót występują jeźdźcy.
41. Negatyw zdjęcia tego *cassone* znajduje się w Fototece Kunsthistorisches Instituts we Florencji.
42. L. FAENSON, *Italian cassoni from the Art Collections of Soviet Museums*. Leningrad 1983 nr 33-37, tu także reprodukcja jeszcze jednego *cassone* z Minneapolis Institute of Arts. Kolejne, niemal identyczne, znajduje się w Museo di Palazzo Venezia w Rzymie - zob. T. PIGNATI, *Mobili italiani del Rinascimento*. Milano 1962, fig. na s. 38. Na temat ikonografii Cnót pisze R. TUVE, *Notes on the Virtues and Vices. Part I: Two fifteenth-century lines of dependence on the thirteenth and twelfth centuries*, R. XXVI, 1963, ss. 264-303, tu omawiane jest i reprodukowane m. in. przedstawienie Fortitudo z kowałdem (s. 281).
43. J. POPE-HENNESSY, K. CHRISTIANSEN, *Secular Painting in 15th-Century Tuscany: Birth Trays, Cassone Panels and Portraits*. "Metropolitan Museum of Art Bulletin" r. XXXVIII 1980 nr 1 s. 14 fig. 8.
44. SCHUBRING, o.c., t. 1 ss. 139 nn., 337, 419 n.
45. Zob. przyp. 36 i 37. Hipoteza o lombardzkim pochodzeniu *cassone* urbinackiego zupełnie nie przekonuje. Historia Lukrecji pojawi się w Lombardii na jednym tylko *cassone* z lat 1460/70 i zupełnie odbiega od omówionych tu wyobrażeń - zob. W. TERNI DE GREGORY, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*. Milano 1958 ss. 58 nn. fig. 55; zob. też SCHUBRING, o.c., nr 727.
46. Ibidem ss. 139, 337 T. 2, tabl. CXVI.
47. Na temat tego napisu zob. STECHOW, o.c., s. 120.
48. SCHUBRING, o.c., nr 492 t. 1 s. 338, bez reprodukcji. Por. U. GNOLI, *L'arte Umbra*. Bergamo 1908, nr 249; F. SANTI, *Galleria Nazionale dell'Umbria*, Roma 1985, nr 281, ss. 264 n. Zarówno Gnoli jak i Santi uznają je za florenckie. *Cassone* to o wymiarach 53x194x63 cm należy do największych, jakie zachowały się do naszych czasów.
49. GNOLI, o.c., nr 249; SANTI, o.c., ss. 264 n.
50. Na temat ubiorów zob.: E. P. CALAMANDREI, *Le vesti delle donne fiorentine nel Quattrocento*. Roma 1973, passim; R. LEVI-PISETSKY, *Storia del costume in Italia*, t. 2, *Il Trecento e il Quattrocento*. Milano 1964 szczeg. ss. 211 nn.
51. Jak zwrócił uwagę STECHOW, o.c., ss. 116 n. o popularności tej rzymskiej heroiny zdaje się też świadczyć fakt powszechnego występowania imienia Lukrecja np. wśród florentynek. To właśnie imię nosiło m. in. kilka znanych Medyceuszek.
52. O przedstawieniach Zuzanny na *cassoni* piszą: CALLMANN, *The Growing Threat...*, s. 86; C. L. BASKINS, *La festa di Zuzanna: Virtue on Trial in Renaissance Sacred Drama and Painted Wedding Chests*. "Art History" 1991, t. 14 ss. 329-344. Baskins przygotowuje książkę o przedstawieniach słynnych kobiet na *cassoni*: *Adversity's Heroines: Founding Myths of Gender and History in Tuscan Domestic Painting*. O Virginii, kolejnej bohaterce powstającej republiki rzymskiej, znanej z *Ab urbe condita*, pisze WALTON, o.c., ss. 177-186, szczeg. s. 181. Niekiedy sceny z tą zaszytętowaną przez jej własnego ojca "heroiną", który w ten sposób uchronił jej zagrożone przez nieuczciwego "urzędnika" dziewictwo, występują na *cassoni* tworzących pary z *cassoni* ukazującymi historię Lukrecji.
53. Zob. D. HERLIHY, C. KLAPISCH-ZUBER, *The Tuscans and their Families*. New Haven 1984, passim.
54. B. L. ULLMAN, *The Humanism of Coluccio Salutati*. Padova 1963 s. 34; BARON, o.c., s. 115; MENESTRO

- l. c. R. G. WITT, *Hercules at the Crossroads. The Life, Work, and Thought of Coluccio Salutati*. Durham 1983, ss. 83 i 434. Szczegółową analizę *Declamatio* zawiera książka JED, o.c.
55. Zob. JED, passim; BARON, o.c., s. 115.
56. Ibidem, passim. Zob. też BOSKOVITS, *Pittura fiorentina* ss. 79-82 Jak pisze za Baronem Boskovits (s. 82): *La cultura classica fornì nuove norme di comportamento morale... i grandi spiriti dell'antica Roma venivano considerati un po' come conpaesani*.
57. Słowa te przytaczają i omawiają N. RUBINSTEIN, *The Beginnings of Political Thought in Florence*. "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" R. V, 1942 s. 225; JED, o.c., s. 21. W angielskim przekładzie Rubinsteina brzmią one: *What else does it mean to be a Florentine than to be, by nature and law, a Roman citizen?* O tematach republikańskich w dekoracji Palazzo Pubblico w Sienie z lat 1413-14 pisze tenże, *Political Ideas in Sienese Art: the Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, "Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes", R. XXI, 1958, ss. 179-207, szcze. ss. 189 nn. i 203.
58. Odnosnie do Waleriusza Maksymusa zob. przyp. 10; o znajomości jego dzieła w epoce renesansu pisze m. in. G. A. BRUCKER, *Renaissance Florence*. Berkeley, Los Angeles, London 1983, s. 216-17; słowa Petrarki przytaczam w przyp. 16, zob. też WALTON, o.c., s. 185. O wolności będącej wynikiem śmierci Lukrecji pisze także Boccaccio w *De mulieribus claris: cum ex eadem non solum reintegratem sit decus, quod feditate facinoris iuvenis labefactarat ineptus, sed consecuta sit romana libertas* (rozdz. XLVIII).
59. Zob. m. in. BARON, o.c., ss. 14 nn.; D. HAY, *The Italian Renaissance in its Historical Background*. Cambridge 1966 ss. 112-118; A. CUTOLO, *Re Ladislao d'Angio Durazzo*. Napoli 1969 ss. 321 nn. Zob. też D. WALEY, *The Italian City-Republics*. London 1991, ss. 200 n. i 204 n. W przeciwieństwie do Florencji, która nie została zajęta ani przez wojska mediolańskie ani neapolitańskie Perugia znalazła się w latach 1400-02 w rękach Giangaleazzo Viscontiego a następnie w latach 1408-14 i 1416-24 kolejno we władaniu króla Władysława i Braccio da Montone.
60. HAY, o.c., s. 112 n.; CUTOLO, o.c., rozdz. XIII. BARON, o.c., ss. 41 i 369.
61. WALTON, o.c., ss. 177-186, fig. 1 i 5-6.
62. Opinię Salutati o Brutusie przytacza i omawia BARON, o.c., s. 114-15.
63. Według P. F. WATSONA, *Virtu and Voluptas in Cassone Painting*, Ph.D. 1970, s. 19, z reguły ojcowie panien młodych zamawiali *cassoni*; według zaś WITTHOFT, o.c. s. 43, czyniła to rodzina pana młodego lub on sam. Por. H. WOLH, *Domenico Veneziano Studies: the Sant'Egidio and Parenti Documents*, "The Burlington Magazine", CXIII, 1971, s. 640. Ostatnio LYDECKER, o.c., ss. 155-59, opierając się na materiałach źródłowych przekonująco dowodzi, że od połowy XV w. zamówienia na *cassoni* składali rzeczywiście przeważnie przyszli mężowie bądź ich rodziny.

HISTOIRE DE LA LUCRÈCE ROMAINE SUR UN CASSONE DES DÉBUTS DE LA RENAISSANCE DU MUSÉE NATIONAL DE VARSOVIE

L'article a pour sujet le front non encore défini et non encore décrit et publié jusqu'ici du cassone du Musée National de Varsovie; ce cassone est orné grâce à une technique de plâtrage doré (*pastiglia dorata*). Abondamment complété (sans doute au XIX^e s.), il fut réparé en quatre champs. Aux deux champs extrêmes furent représentées des personnifications des vertus: *Fortitudo* et *Iustitia*; dans ceux du milieu prirent place deux scènes narratives; la première a pour personnage principal une femme qui se transperce d'un poignard et la seconde – un roi qui fuit des poursuivants. Les matériaux comparatifs, présentés dans l'article – qui comprennent également des descriptions non publiées encore d'autres *cassoni* – prouvent, sans laisser de doutes, que le cassone varsovien illustre deux épisodes de la Lucrèce romaine: son suicide et les Tarquins chassés de Rome. Cette tragique histoire, narrée, entre autres, par Livius (*Ab urbe condita*) et Ovide (*Fasti*), puis, reprise avec de menus rajouts, parfois, par, entre autres, l'auteur anonyme de la (*Gesta romanorum*),

Boccaccio (*De claris mulieribus*) et Coluccio Salutati (*Declamatio Lucretiae*) jouit d'une immense popularité au début de la Renaissance. En témoignent, entre autres, les nombreux manuscrits de l'oeuvre de Salutati, la popularité du prénom de Lucrèce et l'imposante quantité de *cassoni* matrimoniaux (offerts le jour de leur mariage aux jeunes mariées, placés dans leur chambre à coucher) dans les débuts de la Renaissance; ils représentaient cette histoire; du moins, ceux qui se sont conservés jusqu'à nos jours.

Après la description du groupe des *cassoni*, jusqu'ici mal analysés, qui illustrent l'*Histoire de Lucrèce* et qui furent peints, probablement dans les années 1400-1420/30 par un artiste florentin anonyme (ce pouvait être Spinello Aretino ou l'un de ses collaborateurs), l'auteur a soumis à notre attention le problème des *cassoni*, exécutés à l'aide de la technique du plâtrage doré, sans doute dans le même atelier que le monument varsovien. Une étude comparative avec les *cassoni* d'Urbino, de Pérouse et d'autres a permis d'admettre que le monu-

ment en question est né vers 1440 et qu'il comprend la suite d'une narration entamée sur un autre coffret qui ne s'est pas conservé jusqu'à nos temps et qui représentait la scène du festin et celle du viol. Le message fondamental du thème insi illustré se rattache de façon évidente à l'évocation de la belle et fidèle épouse qui, à l'époque était généralement beaucoup plus jeune que le mari. La représentation de la Lucrèce nue au lit compote un motif érotique parfaitement compréhensible dans le cas d'un meuble d'alcôve. La scène de l'expulsion de Rome des Tarquins qui eut pour suite la naissance de la république forme indubitablement aussi un élément essentiel du programme. En effet, le problème de la préservation de diverses républiques

italiennes et, en particulier, de Florence, dans la 1^{re} moitié du XV^e siècle, des invasions des souverains-tyrans tels que Giangaleazzo Visconti ou le roi de Naples Ladislas était souvent un thème d'actualité. A Florence, Salutati comparait souvent les citoyens de cette ville-république à ceux de la république romaine. Les héroïnes romaines, dont Lucrèce, devinrent des symboles infiniment actuels.

La dernière partie de l'article est consacrée au problème de l'origine artistique. Bien que les thèses de Paul Schubring qui attribuent de nombreux cassoni, réalisés par la technique de la *pastiglia dorata*, à l'Ombrie ne soient pas complètement rejetées, il suggère la possibilité de leur exécution en Toscane.

Rzeczony tryptyk z Opłakianiem Chrystusa z l. poł. XVI w., znajdujący się od 300 lat w altarze bogatego kościoła czernihowskiego O. O. Bernardynów w Warszawie od dawna interesował historyków sztuki i konserwatorów.

O początkowych jego dziejach, obejmujących ok. 160 lat, niestety nie posiadamy wiadomości. Pierwszą wiadomość świadczącą o istnieniu tryptyku pochodzi dopiero z 18 października 1673 r. Data ta spotrzymy został akt fundacyjny¹ Stanisława Hieronima Labińskiego, przekazujący zakonnikom cały zespół klaszorny z pełnym wyposażeniem. W brzośnie dokumentu czytamy m. in.: w prawej kopii [kościoła] jedną na cześć i z Matki Bożej przemieszczając, z ołtarza granitowego przeniesionym, umieszczając obraz *Imago sancti Mathei Apostoli Solenne, opłakiującego ciała Chrystusa, obraz z krzyża. Jedną drugą obrazek Jeronimowski rysunkiem wymlęziony "stary" tryptyk, tego nie wiemy. Być może, nabył go w czasie swojej bytności w Italii w 1667 r. za pośrednictwem barona Oryola de Tassis, niemieckiego kościelnika i benedyktyna klasztoru, którego nadszedł z cyklowym słowem fundacyjnym, otrzymał w darze także obraz św. Anthonio Padewskiego dla ołtarza fundacji. Na podstawie rysunków projektowych Tytusa z Genui, odznaczających się do kościoła czernihowskiego i jego wyposażenia wiemy, że ówczesny tryptyk z Opłakianiem pochłonięty miał być zamieszczony w ołtarzu głównym kościoła. Informację na o tym zachowany rysunek z przelotnym poprzecznyem zwisłym i widokiem na tryptyk w ołtarzu głównym, w retabulum którego nakreślony był został niniejszy tryptyk. Chociaż nie jest to pierwotna koncepcja, która ma być Zgodnie z późniejszym aktem fundacyjnym XVI-wieczny tryptyk zamieszczony został w ołtarzu głównym kościoła czernihowskiego, który do-*

pusz nowego kościoła. Zachowany projekt Tytusa z Genui nam obraz składowy ze słów ołtarzowego, którego retabulum w formie prostokątnej, profilowanej ramy o bogatym zwężeniu, wewnątrz której architekci umieścili swą tryptyk Opłakiwania, umieszczony i podtrzymywany przez sześć usztywnionych pilastrów (il. 1). Ołtarz wykonany w brzośnie kościoła św. Matki, przy użyciu zapewne przez Andrzeja Schallera, przetrwał do dnia dzisiejszego, spełniając funkcję retabulum (il. 2).

Wiele lat później, przebiegający o kościelnym i klaszornym przedmiotach, który był bardzo ogólnym, wyrażającym tryptyk z Opłakianiem, kościelny projekt zamierzonego obrazu przez barona Oryola de Tassis, niemieckiego kościelnika i benedyktyna klasztoru, który nadszedł z cyklowym słowem fundacyjnym, otrzymał w darze także obraz św. Anthonio Padewskiego dla ołtarza fundacji. Na podstawie rysunków projektowych Tytusa z Genui, odznaczających się do kościoła czernihowskiego i jego wyposażenia wiemy, że ówczesny tryptyk z Opłakianiem pochłonięty miał być zamieszczony w ołtarzu głównym kościoła. Informację na o tym zachowany rysunek z przelotnym poprzecznyem zwisłym i widokiem na tryptyk w ołtarzu głównym, w retabulum którego nakreślony był został niniejszy tryptyk. Chociaż nie jest to pierwotna koncepcja, która ma być Zgodnie z późniejszym aktem fundacyjnym XVI-wieczny tryptyk zamieszczony został w ołtarzu głównym kościoła czernihowskiego, który do-

pusz nowego kościoła. Zachowany projekt Tytusa z Genui nam obraz składowy ze słów ołtarzowego, którego retabulum w formie prostokątnej, profilowanej ramy o bogatym zwężeniu, wewnątrz której architekci umieścili swą tryptyk Opłakiwania, umieszczony i podtrzymywany przez sześć usztywnionych pilastrów (il. 1). Ołtarz wykonany w brzośnie kościoła św. Matki, przy użyciu zapewne przez Andrzeja Schallera, przetrwał do dnia dzisiejszego, spełniając funkcję retabulum (il. 2).