

JERZY MIZIOŁEK  
UNIwersytet Warszawski

HISTORIA PSYCHE I *PRIMAVERA* SANDRA BOTTICELLEGO.  
O OBRAZACH Z KOLEKCJI KAROLA LANCKOROŃSKIEGO W GALERII BERLIŃSKIEJ  
I ZBIORACH ABEGG STIFTUNG\*

Pazienza Psyche ebbe ne i casi soi,  
E però fu soccorsa ne li affani  
E facta Dea nel fin, ch'è exempio ad noi.

Matteo Maria Boiardo<sup>1</sup>

Historia Amora-Kupidyna i Psyche należy do tych tematów antycznych, które zanim pojawiły się w monumentalnym malarstwie ściennym dojrzałego renesansu, malowane były na *cassoni* (właściwa nazwa *forzieri*), czyli skrzyniach wyprawnych, i *spallierach*, będących dużymi obrazami tablicowymi zawieszanymi nad ławami do siedzenia lub *cassoni* na wysokości pleców (włoskie *spalle*)<sup>2</sup>. Z drugiej połowy XV w. przetrwały do naszych czasów dwie takie *spallieri*, cztery ściany frontowe *cassoni* oraz pojedyncza ścianka boczna (*fianco*), pochodząca z jednego z nich. Ostatni z tych obiektów, przedstawiający *Zejsście Psyche do Hadesu*, trafił przed końcem XIX w. do wiedeńskiej kolekcji Karola Lanckorońskiego, a od 1994 r. – wraz z bez mała osiemdziesięcioma innymi włoskimi obrazami z tej kolekcji – należy do zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu (il. 1)<sup>3</sup>. Wszystkie z wymienionych malowideł były już publikowane, tak więc zarówno ich ikonografia, jak i treści ideowe są stosunkowo dobrze znane<sup>4</sup>. Badacze tych obiektów nie dostrzegli m.in., że jedna z kluczowych scen (*Zaślubiny Amora i Psyche*) oparta jest na przedstawieniach kosmologicznych, nie są też zgodni co do czasu wykonania najwcześniejszych przedstawień omawianego tu tematu.

\* Dziękuję Luciano Bellosiemu za uwagi na temat datowania malowideł będących przedmiotem tego artykułu. Pragnę również wyrazić głęboką wdzięczność Abegg Stiftung w Riggisbergu, Soprintendenzy per i Beni Artistici e Storici di Firenze, Hester Diamond, Paolo Liveranemu, Jean Michel Massingowi, Marilenie Tamassii i Henningowi Wrede za przesłane fotografie. Szczególne podziękowania winien jestem Ellen Callmann, dzięki której udało się odnaleźć w The Getty Research Institute w Los Angeles cenną dla prezentowanych w tym artykule rozważań fotografię (il. 13). Artykuł ten (jak cały tom) dedykowany jest Profesor Karolinie Lanckorońskiej, która swoimi wykładami na temat sztuki włoskiego renesansu, prowadzonymi w jej rzymskim mieszkaniu w 1982 r., zachęciła mnie do studiowania dzieł tej wielkiej epoki.

<sup>1</sup> Boiardo, *Capitoli del giuoco dei tarocchi*, [w:] Boiardo 1937, s. 711.

<sup>2</sup> Na temat rozmaitych rodzajów malarstwa *cassonowego* w renesansowych Włoszech Miziołek 1997/1998, *passim*; idem, 1999b, s. 5–44; idem 1999c, s. 5–46.

<sup>3</sup> *Fianco* z kolekcji Lanckorońskich wzmiankują: De Tervarent 1946, s. 35–38, fig. 19; Vertova 1979, s. 111; Noireau 1991, s. 90; Miziołek 1995, il. 28; Miziołek 1997/1998, s. 134–135; *Donatorce w holdzie* 1998, s. 77–78 (hasło K. Kuczmana).

<sup>4</sup> Foerster 1895, s. 215–223; Perkins 1913, s. 104; Bode 1916, s. 149–151; Schubring 1916; idem 1926, s. 250–251; Constable 1925, s. 281–282; *Lorenzo il Magnifico e le arti* 1949, nr 12 i 15, s. 65–67; Goodison, Robertson 1967, s. 153–156; L. de Vries Robbe, [w:] Van Os, Prakken 1974, s. 61–63; Vertova 1979, s. 104–121; Young 1985, s. 373, tabl. III; Noireau 1991, s. 79–94; Freuler 1991, s. 290–291; Vertova 1993, s. 27–62; Kanter 1994, nr 50, s. 172–173; Cavicchioli 1995, s. 130–133, tabl. 52–53; Callmann 1995, nr 91–97, s. 57–59; Eisler 1996, s. 192–193. Na temat domniemanego przedstawienia historii Psyche na malowidle w zbiorach Berenсона we Florencji pisze Vertova 1979; według Bisogniego 1976, obraz przedstawia *Porwanie Heleny Trojańskiej*.



1. Mistrz Argonautów, *Historia Amora i Psyche*, ścianka boczna *cassone* ze zbiorów Karola Lanckorońskiego, ok. 1470, tempera na desce, Zamek Królewski na Wawelu. Fot. Zamek

Szczegółowa analiza wszystkich XV-wiecznych przedstawień historii Amora i Psyche przyniosła nadto niezwykle odkrycie. Chodzi tu o front *cassone*, przechowywany w kolekcji Abegg Stiftung w Riggisbergu koło Berna, najslabiej znany z całego zespołu interesujących nas obrazów, który zawiera niedostrzeżoną dotąd przez badaczy adaptację słynnej *Primavery* Sandro Botticellego.

Przed omówieniem wawelskiego obrazu oraz pozostałych malowideł, należy przedstawić tradycję literacką historii Amora i Psyche do końca XV w. oraz opisać dwie miniatury obrazujące epizody z tej historii, zawarte w XIV-wiecznym manuskrypcie *Metamorfoz*. Miniatury te, choć opublikowane już w 1981 r. przez Alessandra Contiego<sup>5</sup>, pozostają praktycznie nieznanymi badaczom malarskich przedstawień baśni opowiedzianej przez Apulejusza.

<sup>5</sup> Zob. przyp. 18.

## OPOWIEŚĆ O AMORZE I PSYCHE I JEJ ZNAJOMOŚĆ WE WŁOSZECH PRZED ROKIEM 1500

Baśń o Amorze i Psyche stanowi jeden z motywów centralnych *Metamorfoz albo złotego ośła*, IV, 28–VI, 26 Lucjusza Apulejusza z Madaury, który tworzył w II w. po Chr.<sup>6</sup> Akcja opowieści podzielona jest na dwie części<sup>7</sup>. W pierwszej z nich czytamy o pewnej parze królewskiej i jej trzech córkach. Najmłodsza z nich, o imieniu Psyche, była tak piękna, że żaden mężczyzna nie ośmielał się jej poślubić. Wszyscy z entuzjazmem podziwiali jej urodę, porównując ją do samej bogini Wenus. Ta wezwała swego syna Amora, wydając mu takie polecenie: „Pomścij twoją mać [...] niech ta dziewczka zapłonie miłością najgorętszą do ostatniego z ludzi” (IV, 31). Jednakże to sam Amor uległ czarowi urody swej niedoszłej ofiary, zakochując się w niej bez pamięci. Nakazał następnie rodzicom Psyche, przez wyrocznię Apollina, by pozostawili córkę w stroju ślubnym na skale, z której miała zostać porwana przez potwora. Jednak zamiast potwora pojawił się przyjazny Zefir i przeniósł ją do cudownego królestwa, gdzie żyła w szczęściu przy ukochanym Amorze. Niestety jej kochanek zjawiał się tylko w nocy, nie wyjawiając jej swojej tożsamości a nawet zabraniając jakichkolwiek prób jej odkrycia. W końcu Psyche, namówiona przez zazdrosne siostry, które za zgodą Amora przybyły do niej w odwiedzinach, zapragnęła, wbrew kategorycznym zakazom, dowiedzieć się kim jest jej tajemniczy oblubieniec. Pewnej nocy przy blasku oliwnej lampy zobaczyła boga o zachwycającym wyglądem. Ten jednak zbudził się oparzony kroplą rozgrzanej oliwy i uciekł, nie zważając na łzy ukochanej. Druga część opowieści rozpoczyna się w momencie, gdy dziewczyna wyrusza na poszukiwanie swego zranionego kochanka. Szukała go, wędrując przez łąki i lasy, wysłuchując serdecznych słów pocieszenia od bożka Pana, którego spotkała na swojej drodze i bezskutecznie zwracając się o pomoc do Cerery i Junony. Zagroziła jej Wenus, która za zgodą Jowisza i z pomocą Merkurego ogłosiła ją swoją zbiegłą niewolnicą. Psyche trafiła w końcu do pałacu bogini, gdzie ta postawiła przed nią wiele niemalże niewykonalnych zadań, wcześniej poddając ją torturom ze strony swych służebnic, Nawyczki, Opuszczenia i Zgryzoty. Pierwsze z wyznaczonych przez Wenus zadań polegało na oddzieleniu od siebie w krótkim czasie wielu rodzajów nasion z „całej pomieszanej [ich] kupy”; drugie, na przyniesieniu kosmyków złoczonej wełny szalonych owiec; trzecie na dostarczeniu wody ze Styksu, a czwarte na zejściu do Hadesu po „odrobinę gładkości Prozerpiny”. Przy pomocy ukochanego Amora, który czuwał nad nią mimo zranienia, Psyche przeszła wszystkie próby. Przed ostatnią, najtrudniejszą ze wszystkich, dowiedziała się od mówiącej wieży, jak przechrzyć Cerbera, przepawić się przez Styks i zachować się wobec Prozerpiny. Amor pojawił się wreszcie osobiście, by ją ocalić, gdy po powrocie z wnętrza ziemi dziewczyna otworzyła flakon otrzymany od władcy podziemi i zapadła w głęboki sen. Ostatecznie Jowisz przystał na prośby Amora i wyraził zgodę na ślub z Psyche. Merkury zaprowadził dziewczynę na Olimp, gdzie ta otrzymała kielich z ambrozją, po wypiciu której stała się nieśmiertelna, a więc podobna bogom. W uroczystości zaślubin, uwiecznionej bankietem, wzięli udział wszyscy mieszkańcy Olimpu. Niebawem z tego niezwyklego związku narodziła się córka, którą nazwano Rozkoszą.

Mit opowiedziany przez Apulejusza nabrał na przestrzeni wieków ważnych znaczeń symbolicznych i stracił swój *stricte* pogański charakter. W *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* Kapelli (Martianus Felix Capella), dziele napisanym zapewne między 410 a 439 r., Psyche nie występuje już jako jedna z córek pary królewskiej, lecz jako dziecko Entelechii („wiek doskonały”, gr. *Entelécheia*<sup>8</sup>) i Apollina-Słońca („prawdziwego światła”), która po licznych przygodach i cierpieniach staje się nieśmiertelna. Kilkadziesiąt lat później północnoafrykański biskup Fulgencjusz wypracował w swoich *Mitologiach* (*Mythologiae*, III, 6 = *De Psyche et Cupidine*) interpretację alegoryczną całej legendy porównując do biblijnej opowieści o grzechu pierworodnym: ukochana Amora zostaje ukarana, tak jak Adam i Ewa, za swoje nieposłuszeństwo i ciekawość

<sup>6</sup> Apuleius 1935; Fumagalli 1988; Sozzi 1993, s. 327–351. Polski przekład opowieści Apulejusza: Apulejusz 1976. Na temat tego pisarza i jego twórczości literackiej, a zwłaszcza *Metamorfoz* Cytowska, Szelest 1992, s. 451–467, o Amorze i Psyche s. 458. Dodatkowymi źródłami literackimi dla malarzy epoki renesansu były utwory Fulgencjusza i Boccaccia, *Fulgentius the Mythographer* 1971, s. 88–90 (rozd. III, 6); Boccaccio 1951, s. 255–261, zwł. s. 258–259 (rozd. V, 22).

<sup>7</sup> Na temat rytuału zaślubin Klapisch-Zuber 1988, s. 109–151; Miziolek 1996, s. 11–23.

<sup>8</sup> Martianus Capella 1977, s. 6–8; na temat daty powstania tego dzieła: *Introduction* w I tomie tej edycji, s. 15. *Enteléchia* jest terminem filozoficznym, wprowadzonym przez Arystotelesa, oznaczającym celowo działającą niematerialną siłę, dzięki której urzeczywistnia się i konkretyzuje to, co jest możliwe, potencjalnie zawarte w zarodku. Według Arystotelesa dusza jest entelechią ciała. W późnym antyku termin ten nabrał takiego znaczenia, jak go pojmuje Kapella.

(chęć zobaczenia, poznania boskości)<sup>9</sup>. Innymi słowy, Psyche, będąca wcieleniem duszy, pragnie, wbrew zakazowi, poznać niebiańską prawdę i popada w grzech. Najprawdopodobniej ze względu na taką właśnie interpretację, niemalże teologiczną, *Metamorfozy* przetrwały czasy średniowiecza. Dzięki badaniom D. S. Robertsona znane są dzieje omawianego tekstu Apulejusza już od XI w.<sup>10</sup> W samym tylko czternastym stuleciu tekst ten wzbudził zainteresowanie, m.in., Petrarki i Boccaccia<sup>11</sup>. W tym też wieku został wielokrotnie przepisany i przynajmniej raz zilustrowany, o czym mówimy poniżej. Boccaccio dokonał syntezy narracji Apulejusza w *De genealogiae deorum gentilium*, wzbogacając tekst o interpretacje alegoryczne, zaczerpnięte od Kapelli i Fulgencjusza<sup>12</sup>. Podobnie jak Kapella, przedstawił on Psyche jako córkę Apollina i Entelechii, która poprzez pokusy, doświadczenia i żal za grzechy, trafia w końcu do nieba. W syntetycznej opowieści Boccaccia zostały jednak pominięte, lub zaledwie wspomniane, liczne epizody z tej historii, jak na przykład spotkanie Psyche z bożkiem Panem i Cererą, oraz wszystkie zadania wyznaczone jej przez Wenus, kiedy ostatecznie trafiła przed jej oblicze<sup>13</sup>.

Pierwsze wydanie *Metamorfoz*, poprzedzone wstępem biskupa Alerii Giovan Antonia Bussiego, opartym na interpretacji Fulgencjusza, opublikowano w Rzymie w 1469 r. i wznowiono co najmniej czterokrotnie: w Vincenzy, Wenecji i Mediolanie jeszcze przed rokiem 1500<sup>14</sup>. Według Edoarda Fumagalliego pierwszy włoski przekład opowieści, dokonany przez Mattea Marię Boiarda, został dokonany właśnie na bazie rzymskiego wydania<sup>15</sup>. Nie jest rzeczą łatwą ustalić, czy jego *Metamorfozy albo złoty osioł*, przetłumaczone w latach siedemdziesiątych XV w. na prośbę Ercole d'Este, wydane jednak dopiero w 1516 r., oraz poemat Niccolò da Correggio, zatytuowany *Miłość Amora i Psyche*, napisany w 1491 r. i dedykowany Izabelli d'Este, mogły być znane we Florencji przed końcem XV w.<sup>16</sup> Pewny jest natomiast fakt, że w ostatniej dekadzie tego wieku legenda była bardzo popularna w całych Włoszech, przede wszystkim jako przypowieść-*exemplum* z gatunku moralizatorskiego, o charakterze niemal zupełnie chrześcijańskim. Podobna interpretacja opowieści występuje również w komentarzu do *Capitoli del giuoco dei tarocchi* Boiarda napisanym przez Piera Antonia Vitiego<sup>17</sup>. Dopiero w bolońskim wydaniu *Metamorfoz*, poprzedzonym wstępem Filippo Beroaldo il Vecchio z 1500 r. legenda utraciła swój symboliczny charakter, zapoczątkowany w V w.; dzieło to jest jednak późniejsze od omawianych w tym artykule *cassoni* i *spallier*.

#### BOŁOŃSKI MANUSKRYPT METAMORFOZ APULEJUSZA W BIBLIOTECE WATYKAŃSKIEJ

Wbrew powtarzanej jeszcze do niedawna przez badaczy przedstawień Amora i Psyche opinii, pierwsze przedstawienia tej opowieści nie zostały namalowane na *cassoni*, lecz w manuskrypcie, najprawdopodobniej bolońskiego pochodzenia, przechowywanym w Bibliotece Watykańskiej (Vat. Lat. 2194)<sup>18</sup>. Chodzi o kodeks z 1345 r. (zarejestrowany w inwentarzu bibliotecznym już w 1455 r.), zawierający tekst *Metamorfoz* przepisany przez Bartolomea di Bartoliego. Zapewne w tym samym czasie, lub niedługo potem, wykonane zostały miniatury zdobiące inicjały każdej z ksiąg dzieła Apulejusza. Dwa z nich, inicjujące księgi V i VI, odnoszą się do historii Psyche. Pierwszy ukazuje Psyche śpiącą na rozkwiecionej łące naprzeciwko pałacu Kupidyna, tuż po przeniesieniu jej tam przez Zefira „z wysokiej góry” (il. 2). Artysta dołożył wszelkich

<sup>9</sup> Fulgentius 1971, s. 88–90.

<sup>10</sup> Robertson 1924, s. 27–41 i 85–99. Również Reynolds 1983, s. 15–18.

<sup>11</sup> Scobie 1978, s. 211–23.

<sup>12</sup> Boccaccio 1606, k. 91–92; Boccaccio 1951, rozdz. V,22.

<sup>13</sup> Hijmans 1980, s. 30–39.

<sup>14</sup> Fumagalli 1988.

<sup>15</sup> Fumagalli 2000, s. 73–82.

<sup>16</sup> De Jong 1989, s. 75–87; Fumagalli 1988, *passim*. Na temat recepcji dzieł Boiarda i Niccolò da Correggio: Cavicchioli 1995, s. 125–145.

<sup>17</sup> Viti in Boiarda 1937, s. 714. Także De Jong 1989, s. 76–77.

<sup>18</sup> Na temat tego kodeksu: Stok [w:] Buonocore 1996, nr 51, s. 267–28, jednak bez reprodukcji scen z Psyche. Mimo że Conti 1981, s. 95 i il. 288, 289 reprodukoval obydwie miniatury, wszyscy dotychczasowi badacze przedstawień Amora i Psyche w sztuce włoskiej ignorowali ich istnienie, Vertova 1979, s. 107. Także w swoim ostatnim artykule na temat malowideł *cassonowych* z historią Amora i Psyche Vertova (2000, s. 107–131) pisze o „odkryciu baśni Apulejusza we Florencji”. Także: Scalabroni 1983, s. 57; Noireau 1991, s. 82–87. Odnośnie do ikonografii Kupidyna i Psyche w sztuce starożytnej: Schlam 1976, *passim*.



2. Artysta boloński, *Psyche śpiąca przed pałacem Amora*, miniatura, ok. 1345, Watykan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 2194, f. 24



3. Artysta boloński, *Psyche prosząca o pomoc Cererę*, miniatura, ok. 1345, Watykan, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 2194, f. 30

starań, aby ukazać prawdziwe *locus amoenus*, z pałacem, drzewami i fontanną. Tuż za Psyche leżą naprzeciwko siebie lew i jelen, które wydają się być prawdziwie rajskimi zwierzętami, żyjącymi w przyjaźni. Kolejna z miniatur obrazuje spotkanie Psyche i Cerery, opisane w drugim rozdziale VI księgi (il. 3). Bogini, ubrana w złotą suknię, ma głowę otoczoną nimbem, z którego biją słoneczne promienie. Z jej ramion wyrastają olbrzymie skrzydła, które wraz z nimbem upodabniają ją do archanioła Gabriela ze sceny *Zwiastowania*. Należy jednak podkreślić, że podobny sposób przedstawiania antycznych bogów, z takimi właśnie ogromnymi skrzydłami – symbolem boskości – był w wiekach XIV i XV powszechny, zarówno w sztuce włoskiej, jak i w sztuce Europy Północnej<sup>19</sup>. Interesujących analogii dostarczają przedstawienia Merkurego we francuskim manuskrypcie, tzw. *Owidiusza moralizowanego* w Bibliotece Watykańskiej oraz na malowidle *cassonowym* z Muzeum Narodowego w Krakowie, eksponowanym w Muzeum XX Czatoryskich (il. 6c)<sup>20</sup>. W miniaturach Loyseta Liedeta z trzeciej dekady XV w., które zdobią *L'Epistre d'Othèa* Christine de Pisan (ms. 9392 w Biliothèque Royale w Brukseli), nie tylko Merkury – posłaniec bogów (*angelos*, jak jest niekiedy nazywany), ale również Prozerpina i wszyscy pozostali bogowie pogańscy są przedstawieni z wielkimi skrzydłami<sup>21</sup>. Wielkoskrzydła Wenus występuje też na jednej z *deschi da parto* (tac narodzinowych,

<sup>19</sup> Miziołek 1993, s. 63–74 wraz z poprzednią bibliografią; Miziołek 1996, s. 53–57.

<sup>20</sup> Buonocore 1996, il. 231; Miziołek 1996, s. 63–74, tabl. 26 i 31–33.

<sup>21</sup> Van Gheyn 1913, *passim* = cc.13v, 14v, 16v, 24v, 25v.





4. Mistrz Argonautów, *Historia Amora i Psyche* (część pierwsza), front *cassone*, ok. 1470, tempera na desce, 40 x 130 cm, Berlin, Bode Museum



5. Mistrz Argonautów, *Historia Amora i Psyche* (część druga), front *cassone*, ok. 1470, tempera na desce 40 x 130 cm, Berlin, Bode Museum

na których kobietom po trudach rodzenia podawano pożywienie), z końca XIV w., przechowywanej w Luvrze<sup>22</sup>.

Istnienie tego XIV-wiecznego manuskryptu wymaga zatem weryfikacji opinii nie tylko w kwestii pierwszych przedstawień legendy o Amorze i Psyche w sztuce włoskiej, którymi miały być malowidła *cassonowe*, ale również weryfikacji opinii o rozpowszechnieniu tekstu Apulejusza w XIV w. Według Luisy Vertowej, zasłużonej badaczki tematów z Apulejusza w sztuce, Boccaccio miał być tym, który ponownie odkrył i rozpowszechnił tekst legendy<sup>23</sup>. Z tego, co zostało tu powiedziane wynika jednak niezbitcie, że zainteresowanie Apulejuszem wychodziło znacznie poza krąg florenckich humanistów. Jest wszakże mało prawdopodobne, aby wspomniane miniatury posłużyły jako modele malarzom *cassoni* i *spallier* będących przedmiotem tego artykułu, ale niewykluczone, że w XIV i XV w., powstały inne jeszcze manuskrypty, ozdobione miniaturami o tematyce zaczerpniętej z dzieła Apulejusza, które nie zostały dotąd opublikowane, albo też nie zachowały się do naszych czasów.

### CASSONI MISTRZA ARGONAUTÓW

Jak już zostało wcześniej powiedziane, znanych jest sześć obrazów, na których w XV w. we Florencji zilustrowano historię Amora i Psyche. Uczyniono to w stylu narracji kontynuacyjnej, rozpoczynającej się na

<sup>22</sup> Dzieło to reprodukuje i omawia De Carli 1997, nr 6. Publikacja tej autorki jest niemal kompletnym katalogiem tego rodzaju obiektów wykonywanych niemal wyłącznie w Toskanii.

<sup>23</sup> Conti 1981, s. 95, il. 288–289. Odnośnie do znaczenia Boccaccia w rozpowszechnieniu baśni Apulejusza Vertova 1979, s. 105–107.



6. 6a. Mistrz Argonautów, *Historia Amora i Psyche*, detal il. 5; 6b. Apollonio di Giovanni, *Przygody Ulissesa*, ok. 1460, fragment *cassone* z kolekcji Lanckorońskich, Kraków, Zamek Królewski na Wawelu; 6c. *Merkury*, fragment *cassone*, ok. 1385, Kraków, Muzeum XX Czatoryskich



pierwszym malowidle, a kończącej na drugim. Cztery z nich to ściany frontowe *cassoni*, dwa pozostałe to *spallieri*, o czym świadczą ich wymiary, o wiele większe niż fronty od *cassoni*, jak również dobry stan zachowania (w przeciwieństwie do *cassoni*, ustawianych na podłodze, *spallieri* wisiały wysoko na ścianie, były więc znacznie mniej narażone na uszkodzenia, m.in. ze strony dzieci). Pierwsza, najwcześniejsza para ścian frontowych *cassoni*, należy do zbiorów Bode Museum w Berlinie (il. 4–5, obecnie, w związku z restauracją gmachu, eksponowana w Gemäldegalerie)<sup>24</sup>, natomiast para *spallier* została rozłączona: jedna z nich przechowywana jest w kolekcji Hester Diamond w Nowym Jorku (il. 7), a druga w Fitzwilliam Museum w Cambridge (il. 8)<sup>25</sup>. *Spallieri* te są powszechnie przypisywane koledze i naśladowcy Botticellego, Jacopo del Sellaio (1442–1493). Druga para *cassoni* jest również rozdzielona: jeden z obiektów znajduje się od 1913 r. w Museum of Fine Arts w Bostonie (il. 9), drugi od kilkunastu lat w Abegg Stiftung w Riggisbergu (il. 10)<sup>26</sup>. Te ostatnie obrazy, najpóźniejsze z całej serii, mimo niewielkich różnic w malowaniu drzew (zwłaszcza liści) i architektury, są niewątpliwie dziełami tego samego malarza<sup>27</sup>. Pierwszy z nich został niegdyś przypisany Filippino Lippiemu<sup>28</sup>, ale zapewne obydwaj wyszły spod pędzla Jacopa del Sellaio w ostatniej fazie jego twórczości, o czym będzie jeszcze mowa.

Zarówno sposób narracji – z niektórymi scenami na pierwszym planie, innymi natomiast przedstawionymi z pewnej odległości – jak i sam wybór scen jest podobny we wszystkich trzech parach omawianych obiektów. Tak więc malarz *cassoni* berlińskich stworzył wzór, który mniej lub bardziej wiernie naśladowano do końca XV w., dodając nowe, niekiedy niezwykle istotne elementy. Pierwsza scena ukazuje moment prokreacji; nad głową śpiącej, nagiej niewiasty unosi się złocista tarcza słońca. W ten sposób malarz zinterpretował słowa Kapelli i Boccaccia, mówiące o narodzinach Psyche ze związku Entelechii i Apollina. W loggii, na piętrze tego samego budynku, widzimy dorosłą już Psyche, której hołd oddaje widniejąca poniżej grupa młodzieńców; niektórzy z nich rozprawiają na jej temat, inni padli na kolana i wznoszą ku niej modły. Z tyłu, w pewnej oddali za Psyche, stoją jej dwie siostry, a z drugiej strony unoszą się na obłokach Amor i Wenus. Następnie widzimy sceny ukazujące skutki zakochania się Kupidyna w swej niedoszałej ofercie; oto następuje wyprawa do świątyni Apollina po prorocstwo, wyprowadzenie Psyche na wysoką górę i przeniesienie jej przez Zefira w postaci obłoku do pięknego pałacu Amora w ukwieconym ogrodzie oraz jej szczęśliwe, ale dziwne w nim bytowanie. Narracja kończy się nocnym odkryciem przy blasku oliwnej lampy, którego następstwem jest ucieczka Kupidyna. Malarz ukazał tu jeszcze wizytę siostr Psyche, które namówiły ją do złamania zakazu oglądania swego kochanka. Opowieść jest kontynuowana na drugim malowidle, gdzie historię rozpoczyna scena, w której Amor napomina Psyche z wysokiego cyprysa, kończy się natomiast przedstawieniem zaślubin. Długą przestrzeń między niemal tragicznym rozstaniem kochanków i ich szczęśliwym połączeniem wypełnia bezmała dziesięć scen. Ukazane jest najpierw spotkanie Psyche z Cererą w tempie, a następnie rozmowa z Junoną, której towarzyszy dorodny paw, na stopniach poprzedzającego portykiem pałacu. Kolejne sceny to m.in. pojmanie i bicie Psyche przez służebne Wenus oraz Wenus wydająca dziewczynie cztery niezwykle trudne do wykonania polecenia-próby. Przedstawień tychże prób, dzięki którym Psyche zostanie żoną Amora i niebianką, nie odnajdujemy jednak na berlińskim malowidle. Tylko jedna z nich, ukazująca *Zejsście Psyche do Hadesu*, zdobiąca osobne malowidło, znajduje się w zbiorach wawelskich (por. il. 1). Przed jego omówieniem należy odpowiedzieć na pytania: kiedy i przez kogo zostały wykonane berlińskie *cassoni*, które są prototypem całej grupy omawianych dzieł?

Wilhelm Bode postawił hipotezę, że zakupione przez niego fronty *cassoni* zostały namalowane z okazji zaślubin rodziców Lorenza il Magnifico – Piera de' Medici, zwanego Podagrykiem (*il Gottoso*) z Lucrezią Tornabuoni, które miały miejsce w 1444 r.<sup>29</sup> Zdaniem Paula Schubringa, autora wielkiego i jedyne dotąd korpusu malarstwa *cassonowego*, malowidła te wykonano około 1455 r.<sup>30</sup> Everett Fahy, nawiązując do ob-

<sup>24</sup> Schubring 1916, s. 315–320; Bode 1917, s. 149–151; Schubring 1923, nr 911–912; Grohn 1957, s. 90–93, il. 1–2; Vertova 1979, s. 107–113, tabl. 30; Fahy 1989, s. 287–290, il. 5–6; Callmann 1995, nr 91, s. 57–58; Eisler 1996, s. 192–193. Barwne reprodukcje *cassoni* zamieszcza Hughes 1997, s. 134–135.

<sup>25</sup> Foerster 1895, s. 215–223; Goodison, Robertson 1967, s. 153–156; Van Os, Prakken 1974, s. 61–63. *Spalliera* (z drugą częścią opowieści), która najpierw należała do kolekcji Proehl, następnie Fellowship of Friends of the Renaissance (sic!) w Kalifornii (zob. Young 1985, s. 373 i tabl. III), od około 1990 r. należy do kolekcji Hester Diamond w Nowym Jorku.

<sup>26</sup> Freuler 1991, s. 290–291; Kanter 1994, nr 50, s. 172–173; Callmann 1995, s. 58, il. 15.

<sup>27</sup> Zobacz uwagi Kantera 1994, s. 173; idem, [w:] Kanter, Goldfarb, Hankins 1997, s. 46–7.

<sup>28</sup> Perkins 1913, s. 104.

<sup>29</sup> Bode 1917, s. 149–151; przez pomyłkę badacz wskazuje jako datę ślubu rok 1448.

<sup>30</sup> Schubring 1916, s. 319. Zob. też. Schubring 1923, s. 422–423, nr 916.





7. Jacopo del Sellaio, *Historia Amora i Psyche* (część pierwsza), *spalliera*, ok. 1480, 59 x 179 cm. Nowy Jork, kolekcja Hester Diamond



8. Jacopo del Sellaio, *Historia Amora i Psyche* (część druga), *spalliera*, ok. 1480, 58,4 x 178,8 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum

serwacji Roberta Longhiego, datuje je o dwadzieścia lat później (ok. 1475)<sup>31</sup>. Zarówno w pionierskim opracowaniu ikonografii Amora i Psyche w sztuce włoskiej z 1979 r., jak i w nowszych artykułach (z 1993 i 2000 r.) na ten temat, Luisa Vertova powróciła do wczesnego, zaproponowanego przez Bodego datowania omawianych frontów *cassonowych*<sup>32</sup>. Swoją tezę oparła na nieprzekonującej analizie stylistycznej i prawdopodobnym związku tych malowideł z Medyceuszami. Herby medycejskie są rzeczywiście dostrzegalne na fasadach pałaców Kupidyna i Wenus, ale, jak to zauważyli inni badacze, pojawiają się niezwykle często w dziełach sztuki z drugiej połowy XV w., powstałych na zlecenie rozmaitych florenckich rodów powiązanych z Medyceuszami<sup>33</sup>. Nie jest poza tym wykluczone, że omawiane *cassoni* były rzeczywiście przeznaczone dla któregoś z Medyceuszy. Taką myśl podjęła ostatnio Hannelore Nützmann, sugerując, że obiekty berlińskie zostały zamówione z okazji ślubu Lorenza il Magnifico z Clarice Orsini w 1468 r.<sup>34</sup> Należy jednak zauważyć, że w inwentarzu sporządzonym po śmierci Lorenza zostały wymienione *forzieri* ukazujące nie historię Amora i Psyche, lecz sceny z *Trionfi* Petrarcki<sup>35</sup>. Ta interesująca hipoteza wymaga dalszych

<sup>31</sup> Longhi 1995, s. 268, przypisuje *cassoni* z Berlina „Sellaio w bardzo młodym wieku” i proponuje datę ok. 1470 (ten esej napisany w 1925 r. był znany badaczom już przed publikacją w 1995); Fahy 1989, s. 287–290.

<sup>32</sup> Vertova 1979, s. 104–121; eadem 1993, s. 29–32; eadem 2000, s. 107–131. Również Scalabroni 1983, s. 57; Marek 1984, s. 268, il. 17; Noireau 1991, s. 83; Callmann 1995, s. 57–58; Cavicchioli 1995, s. 130–131; Eisler 1996, s. 192–193 (polskie wyd. 2002, s. 192, il. na s. 193) i ostatnio Kent 2000, s. 289; Günther 2001, s. 153.

<sup>33</sup> Fahy 1989, s. 289. Odnośnie do herbów Medyceuszy zob. Ames Lewis 1979, s. 122–143.

<sup>34</sup> Nützmann 1997. Artykuł ten ukazał się w końcu 1998 po opublikowaniu mojego studium o florenckich *cassoni* z kolekcji Lanckorońskich (zob. przyp. 44), w którym zarówno malowidła berlińskie, jak i *fianco* wawelskie datowałem na lata 1470–1475.

<sup>35</sup> Spallanzani, Gaeta Bertelà 1992, s. 26.

badania. To, co jest w niej niezwykle trafne, choć szerzej nieudokumentowane, to datowanie malowideł na siódmą dekadę XV w.

Nie ulega wątpliwości, iż w przypadku frontów *cassoni* w Berlinie i malowidła z kolekcji Lanckorońskich, obecnie na Wawelu, mamy do czynienia z dziełami tzw. Mistrza Argonautów (imię wprowadzone przez Schubringa), którego malowidła, zanim stały się przedmiotem wspomnianego studium Fahy'ego, były analizowane przez Hansa W. Grohna. Ten jednak, podobnie jak Bode, a za nim m.in. Vertova, opowiedział się za wczesnym datowaniem<sup>36</sup>. Ostatnimi czasy, Mistrz Argonautów, florentyńczyk tworzący od około 1465 roku, często współpracujący z innym malarzem *cassoni*, Biagiem d'Antonio, bywa identyfikowany z Bernardo di Stefano Rossellim (lub z Francesco Rossellim)<sup>37</sup>. Niemal na pierwszy rzut oka można zauważyć, że tak *spalliere* Mistrza Argonautów i Biagia d'Antonio, znajdujące się w Metropolitan Museum of Art, z przedstawieniem *Wyprawy Argonautów*, jak i ściany frontowe z Berlina należą do stylu charakterystycznego dla siódmej dekady XV w.<sup>38</sup> Jednym z jego elementów są draperie układające się w równoległe i dość sztywne fałdy, co widać szczególnie dobrze w przypadku szat mężczyzn adorujących Psyche (por. il. 4). Dobrego porównania w tym względzie dostarczają dwa zespoły fresków – pierwszy Benozza Gozzolego w Kaplicy Trzech Króli w Palazzo Medici Ricardi (ukończony w 1460 r.), drugi Francesca del Cossy w Palazzo Schifanoia w Ferrarze z 1470 r.<sup>39</sup> W malowidłach z Berlina można też zauważyć podobieństwo do obrazu z Fogg Museum w Cambridge, Massachusetts, tego samego autora, przedstawiającego *Sąd Parysa*<sup>40</sup>: chodzi tu głównie o ujęcie Jowisza w jego charakterystycznym, długim płaszczu oraz o uskrzydłone nakrycie głowy Wenus. Taki sam czepek (jak również typy bogów, o których będzie mowa w dalszej części niniejszego opracowania) pojawiają się na rycinach Baccia Baldiniego z lat 1464–1465<sup>41</sup>. Za datowaniem omawianych frontów *cassoni* na siódmą, a nie piątą dekadę XV w. przemawiają również przedstawienia Merkurego, z kaduceuszem, uskrzydłonymi sandałami (*talaria*) oraz charakterystycznym nakryciem głowy (il. 6a)<sup>42</sup>. Tak jak w przypadku niektórych, późnych dzieł Apollonia di Giovanniego (1415–1465), datowanych na około 1460 r. (są nimi m.in. *cassoni* z przygodami Ulissea pochodzące z kolekcji Lanckorońskich, obecnie w Zamku Królewskim na Wawelu, il. 6c), Merkury z obiektów berlińskich jest wzorowany na słynnym rysunku Cyriaka z Ankony, ukazującym postać Jowisza w formule *all'antica*, a nie na sposób średniowieczny, jak w wypadku przywoływanej już miniatury w *Owidiuszu moralizowanym* i fragmencie *cassoni* eksponowanego w Muzeum XX Czartoryskich (il. 6b)<sup>43</sup>. Ściany frontowe z Berlina zostały więc rzeczywiście wykonane około 1470 r.; pisałem o tym już wcześniej w studium o tokańskim malarstwie *cassonowym* z kolekcji Lanckorońskich, koncentrując się wszakże na obrazie z tejże kolekcji, obecnie znajdującym się w zbiorach wawelskich<sup>44</sup>.

### ŚCIANKA BOCZNA CASSONE MISTRZA ARGONAUTÓW Z KOLEKCJI LANCKOROŃSKICH

W rozprawie o tematach antycznych w sztuce europejskiej z 1946 r. Guy de Tervarent opublikował niemal zupełnie wówczas nieznaną, niewielką malowidło z kolekcji Karola Lanckorońskiego z historią ukochanej Amora (por. il. 1)<sup>45</sup>. Wspominał o nim już ćwierć wieku wcześniej Schubring w swoim korpusie

<sup>36</sup> Schubring 1923, nr 296–297, s. 286 i s. 422–423, przypisuje *cassoni* z Berlina tzw. Maestro di Paride; Grohn 1957, s. 90–100, zgadza się z Bodem na temat datowania *cassoni* z Berlina.

<sup>37</sup> Bartoli 1999, s. 146–147 (Bernardo di Stefano Rosselli). Oberhuber 1973, s. 53, not. 22 sugeruje, że Mistrz Argonautów może być identyfikowany z Francesco Rossellim (ok. 1448–1513). Zob. również Fahy 1989, s. 296.

<sup>38</sup> Fahy 1989, s. 285–287, il. 1–2; Bartoli 1999, kat. nr 11a–11b.

<sup>39</sup> Odnośnie do fresków florenckich: Padoa Rizzo 1992, s. 62–66 i Acidini Luchinat 1993, *passim*. Freski Francesca del Cossy omawiane są i reprodukowane w *Atlante di Schifanoia* 1989, *passim*.

<sup>40</sup> Fahy 1989, s. 290–291, il. 7; data ok. 1480 zaproponowana przez tego badacza wydaje się zbyt późna.

<sup>41</sup> Hind 1938, I, s. 77–83; II, tabl. 114–131; Oberhuber 1973, s. 16, il. 2–8; Bartsch 1980, s. 300, il. 2 (192); Castelli 1991, s. 62–72, il. 7–24.

<sup>42</sup> Odnośnie do starożytnej ikonografii Merkurego: Panofsky, Saxl 1932–1933, s. 250; Sez nec 1961, s. 167–170 i 179–183; Miziołek 1993, s. 68–70.

<sup>43</sup> Buonocore 1996, nr 58, il. 231; Miziołek 1993, tabl. 15d-e.

<sup>44</sup> Miziołek 1997/1998, s. 134–135.

<sup>45</sup> De Tervarent 1946, s. 35–38 i fig. 19.



9. Jacopo del Sellaio, *Historia Amora i Psyche* (część pierwsza), front cassone, ok. 1490, 43 x 152,8 cm, Boston, Museum of Fine Arts



10. Jacopo del Sellaio, *Historia Amora i Psyche* (część druga), front cassone, ok. 1490, 42 x 158,5 cm, Riggisberg, Abegg Stiftung

*cassoni* (uznając je za dzieło sztuki sienneńskiej z około 1460 r.), ale go nie zreprodukował<sup>46</sup>. Tą niewielką tablicą zajęła się następnie, łącząc ją przekonująco z malowidłami berlińskimi, Luisa Vertova<sup>47</sup>. Obraz przedstawia cztery sceny ilustrujące wyprawę Psyche do Hadesu po „odrobinę gładkości Prozerpiny”, opowiedzianą w VI księdze *Metamorfoz*. Psyche dołączyła tym samym do nielicznej grupy śmiertelników – byli wśród nich Orfeusz, Odyseusz i Eneasza – którzy jeszcze za życia poznali „świat cieni”. Widzimy ją więc najpierw, ciężko doświadczaną już po raz czwarty przez zazdrosną o jej wielką urodę Wenus, na mówiącej wieży, która poinstruowała dziewczynę w jaki sposób może dotrzeć przed oblicze Prozerpiny i przynieść wspomnianą już szkatułkę. Kolejne sceny przedstawiają pertraktacje Psyche z Charonem przed przeprawą przez Styks, następnie Psyche dającą jeden placek Cerberowi a drugi zachowując na powtórne przekupienie go w drodze powrotnej, i wreszcie przyjmującą szkatułkę od siedzącej na skale żony Hadesa, z której głowy, jak w innych ówczesnych przedstawieniach bogini, wyrastają dwa małe rogi<sup>48</sup>. Zarówno styl malowidła, ubiór Psyche, w tym charakterystyczne nakrycie głowy, nie pozostawiają wątpliwości, że jest ono rzeczywiście dziełem tego samego malarza, który wykonał dwa omówione fronty w Bode Museum (por. 4–5)<sup>49</sup>. Jeśli przyjąć hipotezę Vertovej – malowidło wawelskie byłoby jednym z *fianchi*, a więc jedną z dwóch ścianek bocznych *cassone*, z którego pochodzi drugi front berliński. Tak więc kontynuowałoby ono jego narrację niejako przerwana przed sceną zaślubin Amora i Psyche, w której Wenus rozmawia ze swą przyszłą

<sup>46</sup> Schubring 1923, nr 452.

<sup>47</sup> Vertova 1979, s. 104–121. Omawiane malowidło wzmiankują także Noireau 1991, s. 90; Reid 1983, s. 940; Callmann 1995, s. 58, nr 92; reprodukuje je Miziolek 1995, il. 28.

<sup>48</sup> Jak zauważyła Vertova 1979, s. 111, w malowidle z kolekcji Lanckorońskiego pominiętych zostało wiele szczegółów opowiedzianych przez Apulejusza; na tej samej stronie wyjaśniona jest ikonografia Prozerpiny przedstawionej z rogami, zob. też tabl. 31b.

<sup>49</sup> Grohn 1957, s. 90–100; Schubring, 1923, nr 911–916, z barwnymi reprodukcjami.

synową (por. il. 5). Trzy wcześniejsze próby-zadania wyznaczone Psyche przez Venus były zapewne namalowane na pozostałych *fianchi*, które niestety nie zachowały się. Przypuszczenie włoskiej badaczki jest zupełnie prawdopodobne, zwłaszcza w świetle nieznanych jej *cassoni*, których narracja na frontach jest kontynuowana na ich *fianchi*. Takiego przykładu dostarcza m.in. *cassone*, niegdyś w Bath, malowane przez brata Masaccia znanego jako Scheggia, przedstawiające sceny z życia cesarza Fryderyka III<sup>50</sup>. Na jego ścianie frontowej ukazany jest wjazd cesarza do Florencji, a na ściankach bocznych, towarzyszące tej wizycie sceny, m.in. *Pasowanie młodzieńca na rycerza*. Trzeba jednak zauważyć, że kontynuowanie narracji na *fianchi* było raczej rzadko praktykowane, ukazywano bowiem na nich zwykle tarcze herbowe, albo też niezbyt skomplikowane sceny mitologiczne, niemające bezpośredniego związku z tematyką przedstawienia na ścianie frontowej. Godne podkreślenia jest także to, że w żadnym z zachowanych *fianchi*, ani w żadnym innym dziele sztuki z XV w. nie występują sceny ukazane na malowidle z kolekcji Karola Lanckorońskiego; jest ono zatem swoistym unikatem<sup>51</sup>.

### SPALLIERY I CASSONI JACOPA DEL SELLAIO

Para *spallier*, obecnie podzielona między Cambridge (il. 8) i Nowy Jork (il. 7), może być datowana na około dekadę później niż obrazy Mistrza Argonautów. Ich twórca – Jacopo del Sellaio (ok. 1442–1493) – był niemal rówieśnikiem Lorenza il Magnifico (1449–1492), w czasach którego sztuka florencka osiągnęła swoje apogeum i kiedy artyści obrazowali liczne tematy mitologiczne, niepodejmowane od czasów antyku<sup>52</sup>. Według Vasariego artysta ten, razem z nieco młodszym od siebie Sandrem Botticellim, studiował malarstwo u Fra Filippa Lippiego. Niewiele znamy pewnych faktów z jego życia. W 1472 r. wykonał wspólnie z Biagiem d'Antonio parę kompletnie zachowanych do dziś *cassoni*, ozdobionych tematami z czasów Republiki rzymskiej, na ślub Lorenza di Matteo Morellego z Vaggią di Tanai Nerli<sup>53</sup>. W grudniu 1477 r. podpisał kontrakt na wykonanie *Zwiastowania* do kościoła Santa Lucia dei Mangoli, w 1483 r. zaś podjął się malowania *Piety* do kościoła San Frediano, którą już po śmierci artysty ukończył jego syn, Arcangelo Sellaio, również wykształcony na malarza. W 1486 r. Jacopo pracował nad nastawą ołtarzową dla kościoła Santa Maria del Carmine, z której zachowały się tylko fragmenty. Berenson przypisał artyście przeszło sześćdziesiąt innych dzieł, nieuchwytnych w źródłach pisanych, w tym piękny obraz przedstawiający św. Jana Chrzciciela jako chłopca na tle widoku Florencji (National Gallery of Art w Waszyngtonie)<sup>54</sup>. Wiele prac Sellaio to fronty *cassoni* lub *spalliere*. Do najbardziej interesujących należą *spalliere* inspirowane *Trionfi* Petrarke (obecnie w Museo Bandini w Fiesole) i mitem o Orfeuszu i Eurydyce (znajdujące się w trzech różnych kolekcjach europejskich, w tym jedna, ze zbiorów Lanckorońskich, na Wawelu) oraz omawiane tu malowidła. Malarz był zdolnym eklektykiem, często wzorował się na dokonaniach swoich bardziej pomysłowych rówieśników, takich jak Domenico Ghirlandaio i, przede wszystkim, Sandro Botticelli.

Styl malowideł Sellaio odzwierciedla nowe tendencje sztuki florenckiej późnych lat siedemdziesiątych XV w., jest o wiele bardziej malarski niż styl poprzedniej dekady. Artysta nie próbował jednak tworzyć nowej ikonografii, w znacznym stopniu wzorował się na Mistrzu Argonautów. Wprowadził wszakże kilka znaczących nowości i piękny, iście arkadyjski pejzaż, w który wpisał rozbudowaną narrację. Oto w pierwszej scenie, w akcie poczęcia Psyche, pojawia się Apollo w antropomorficznej kształcie, a nie w formie dysku, występuje w niej też nowe przedstawienie – kąpiel nowo narodzonej przez jej starsze siostry; nadto adorowana przez młodzieńców dorosła Psyche stoi nie na balkonie, lecz w progu własnego domu (il. 7). W ostatniej zaś sekwencji, ukazanej na tej *spallierze*, w sposób niezgodny z tekstem i właściwie absurdalny, Psyche rozmawia ze swoim kochankiem w świetle dnia. Z kolei w pierwszej scenie na drugiej *spallierze* pojawił się długorogi bóg Pan, jeszcze jeden poza Cererą i Junoną interlokutor zrozpaczonej Psyche (il. 8). Występuje on tu zamiast spotkania z siostrami, ukazanego na *cassone* z Berlina. Warto nadmienić, że

<sup>50</sup> *Cassone* to omawiają Bellosi, Haines 1999, s. 75 z ilustracjami. Zob. też Pearce 1957, s. 244–247.

<sup>51</sup> Wszystkie cztery próby namalował Giulio Romano w Palazzo del Te w Mantui, reprodukuje je i omawia Signorini 1987, s. 17, fig. 22–25.

<sup>52</sup> Twórczość artysty omawia Callmann 1998, s. 143–158, z wcześniejszą literaturą przedmiotu. Zob. też Mackowsky 1899, s. 192–202, 271–285; Horne 1908, s. 210–213; Van Marle 1931, s. 374–415; Padoa Rizzo 1977, s. 278–283. Pons 1996, s. 793–810.

<sup>53</sup> Bartoli 1999, s. 151, kat. 16.

<sup>54</sup> Berenson 1963, s. 195–199.

przedstawienie tego nagiego, wiejskiego bożka, przepasanego wokół bioder charakterystyczną girlandą z bluszczu, przypomina sposób w jaki wyobrażeni zostali ranni Galowie na *cassone* z kolekcji Lanckorońskich, datowanym na około 1475 r. (obecnie w Zamku Królewskim na Wawelu), przypisanym Mistrzowi Argonautów, który jawi się tu jako wierny naśladowca malarskiej manieri Verrocchia<sup>55</sup>. Zupełnie prawdopodobne jest przypuszczenie Luisy Vertovej, że obecność Pana mogła być związana z rosnącym znaczeniem tej postaci mitologicznej w czasach Lorenza il Magnifico, który sam był utożsamiany z bożkiem<sup>56</sup>. Także w dalszych scenach na tym obrazie artysta wprowadził kilka innowacji, m.in. zwiększył liczbę bogów biorących udział w ceremonii zaślubin, ale generalnie trzymał się narracji skonstruowanej przez Mistrza Argonautów. Fakt, że obydwie pary omówionych dotąd malowideł w podobny sposób ukazują historię Amora i Psyche, jest łatwy do wyjaśnienia. Jak wykazała Margaret Haines, Jacopo del Sellaio i Biagio d'Antonio (z którymi współpracował Mistrz Argonautów, i z którymi często był mylony), nie tylko malowali, ale nawet mieszkali razem w latach siedemdziesiątych<sup>57</sup>. Jest zatem zupełnie naturalne, że pomysły zlecanych im dzieł oraz opracowywane projekty krążyły między tymi artystami. Jest też prawdopodobne, że kompozycja Mistrza Argonautów spodobała się florentyńczykom do tego stopnia, że prosili o jej odpowiednio „modyfikowane” wersje w kolejnych dekadach. Zdaje się na to wskazywać ostatnia para interesujących nas malowideł, tym razem znowu pochodzących z *cassoni*, z których jedno znajduje się w Bostonie (il. 9), a drugie, dopiero niedawno po raz pierwszy opublikowane, w Abegg Stiftung w Riggisbergu koło Berna (il. 10). Nie zostały one dotychczas tak szczegółowo zbadane, jak malowidła już w tym artykule omówione. Obraz z Riggisbergu uszedł nawet uwagi Vertovej, która nie wzmiankuje go w żadnym ze swoich cytowanych tekstów.

Niektórzy badacze wysunęli hipotezę, że ta para malowideł *cassonowych* mogła być wykonana w przedostatnim lub ostatnim dziesięcioleciu XV w.<sup>58</sup> Ze względu na bogactwo dekoracji – widoczne m.in. w obficie przyozdobionych złotem ubiorach, a zwłaszcza ze względu na niektóre aspekty ikonografii, druga propozycja datowania jest całkiem prawdopodobna. Malarz, znowu zapewne Jacopo del Sellaio, wzorował się tak na przedstawieniach ze ścian frontowych z Berlina, jak i na własnych *spallierach*, obecnie w Cambridge i w Nowym Jorku. Twórcą tych *cassoni* mógł też być współpracownik Sellaia lub któryś z jego uczniów czy naśladowców<sup>59</sup>. W pierwszej scenie obrazu w Bostonie, zamiast dysku słonecznego widniejącego na ekspozycji z Berlina, widzimy Apollina, który został przedstawiony w formie antropomorficznej, podobnie jak w wypadku *spallieri* z Cambridge (il. 8). Malarz pominął jednak scenę, w której Psyche jest kąpana przez swoje siostry, pozostawił natomiast tę z Psyche adorowaną przez młodzieńców stojących naprzeciwko pałacu. W scenach z Amorem wezwanym przez Venus do dokonania zemsty za zniewagę, malarzowi posłużyły za modele zarówno front berliński, jak i *spalliera* z Cambridge: w pierwszym z nich Kupidyn z łukiem i strzałą szybuje w przestworzach w towarzystwie matki w kierunku sceny adoracji Psyche przez młodzieńców, w drugim występuje sam, z rękoma skrzyżowanymi na piersiach, w momencie, w którym zakochał się w Psyche. Godne odnotowania jest to, że postacie lejących w przestworzach niebios Venus i Kupidyna przypominają wyraźnie personifikacje wiatrów ukazane w *Narodzinach Venus* Botticellego, które z kolei były wzorowane na przedstawieniu wiatrów na słynnej tacy *Farnese* (to dzieło gliktyki hellenistycznej znajdowało się wówczas w zbiorach Lorenza il Magnifico)<sup>60</sup>. Kolejne sceny ukazują: wizytę w świątyni Apollina, Psyche na skałę, przeniesienie Psyche do pałacu Kupidyna, odwiedziny sióstr, Psyche z lampką oliwną i ucieczkę zranionego boga. Podobnie jak na *spallierze* w Cambridge, malarz poszerzył grupę postaci towarzyszących Psyche w drodze na skałę oraz przedstawił dziewczynę wraz z jej boskim kochankiem w pełnym świetle dnia, jeszcze przed wypadkiem z lampą (sic!). W stosunku jednak do *spallieri*, pałac Kupidyna jest tu o wiele większy, zajmuje niemal jedną trzecią malowidła.

Chęć odejścia, jak dalece to możliwe, od ikonografii poprzednich przedstawień, jest jeszcze wyraźniejsza w wypadku frontu *cassone* z Riggisbergu (il. 10–11). Artysta dokonał pewnych zmian już w scenach

<sup>55</sup> Miziołek 1997/1998, s. 129–134.

<sup>56</sup> Zob. Vertova 1979, s. 114. Odnośnie do ikonografii Pana w renesansowej sztuce włoskiej Miziołek 1999a, z bibliografią.

<sup>57</sup> Haines, [w:] Belloso, Haines 1999, s. 60–61; Bartoli 1999, s. 151; Rubin, Wright 1999, nr 78–79, s. 316–319. Odnośnie do *compagnie di pittori* w drugiej połowie XV w. we Florencji Pons 1991, s. 645–650.

<sup>58</sup> Freuler 1991, s. 290–291; Kanter 1994, s. 173, il. 36; Callmann 1995, s. 58, il. 15.

<sup>59</sup> Przed publikacjami Berensona (1909, s. 83) i Perkinsa (1913, s. 104) malowidło z Bostonu było przypisywane Filippino Lippiemu. Według Perkinsa „Chodzi z pewnością o jedną z najlepszych prac Jacopa [del Sellaio], mistrza bardzo niejednorodnego, ale również interesującego”. Kompletną bibliografię na temat malowidła z Bostonu podaje Kanter 1994, s. 172.

<sup>60</sup> O tej inspiracji Botticellego piszą Dacos, Giuliano, Pannuti 1972, nr 43, s. 69–72, il. 39–43.



pierwszej części malowidła, gdzie po rozstaniu Amora z Psyche następuje jej spotkanie z Cererą, Junoną i Panem. Bożek arkadyjski, choć przedstawiony nieco inaczej niż na *spallierze* w zbiorach Hester Diamond, to jednak tak samo jak na tejże *spallierze* zamiast syringi (fletni Pana) trzyma portatyw<sup>61</sup>. Instrument ten tylko kształtem przypomina syringe, wykonaną na ogół z siedmiu trzcinowych piszczałek połączonych woskiem lub poprzecznymi listwami. Prawdziwe nowatorstwo tablicy z Riggisbergu objawia się dopiero w scenach zobrazowanych w środkowej jej części, gdzie Psyche jest przedstawiona jako niewolnica Wenus (il. 11). Oprócz dwóch następujących po sobie wydarzeń (spotkania Psyche z Nawyczką, wychłostania jej przez Opuszczenie i Zgryzotę w obecności Wenus otoczonej przez kilka innych postaci, które nie występują ani na malowidle berlińskim, ani na *spallierze* nowojorskiej), widzimy jeszcze młodzieńca i dziewczynę biegnących ku scenie *Zaślubin Amora i Psyche*. Także scena *Zaślubin* – ostatnia w całym cyklu – (il. 22), choć wzorowana na kompozycjach z drugiego *cassone* berlińskiego i ze *spallierzy* w zbiorach Hester Diamond, jest enigmatyczna i w niewielkim tylko stopniu obrazuje słowa Apulejusza i jego naśladowców. Źródła inspiracji i treści ideowe tych ostatnio wspomnianych przedstawień nie zostały dotąd wskazane.

### ADAPTACJA PRIMAVERA SANDRA BOTTICELLEGO

Część centralna *cassone* należącego do Abegg Stiftung jest wprost fascynująca (il. 11). Składa się, jak już zostało powiedziane, z trzech scen, z których jedynie pierwsza – wychłostanie Psyche – została opisana w *Metamorfozach*. Scena następująca po niej (która winna być zapewne odczytana jako kontynuacja poprzedniej), przedstawia pięć kobiet. Dwie z nich są ubrane, natomiast pozostałe, ustawione obok bitej Psyche, prawie zupełnie nagie i wyraźnie przypominają przedstawienia trzech tańczących Gracji<sup>62</sup>. Jedna z postaci, odziana w białą suknię i czerwony płaszcz, stojąca obok trzech nagich kobiet, dotyka prawą dłonią pleców jednej z nich; druga, postępująca za nią, sypie rozmaite rodzaje kwiatów pod jej stopy, wyjmując je z zawoju szaty na wysokości bioder. Wydaje się więc, że mamy tu do czynienia z prawdziwym i zupełnie dotąd niedostrzeżonym przez badaczy powtórzeniem fragmentu centralnej części słynnej *Primavera* Botticello z trzema Gracjami, Wenus i Florą (il. 12)<sup>63</sup>. Widoczne są jednak mniejsze i większe różnice w obrazowaniu poszczególnych postaci lub ich grup. Z trzech Gracji tylko dwie powtarzają układ namalowany przez Botticello. Zapewne ze względu na brak miejsca, malarz znacznie ścieśnił całą grupę, przesuwając Grację stojącą frontalnie ku środkowi, zmieniając tym samym układ pierwowzoru. Do pewnego stopnia podobny, choć bardziej „rozciągnięty”, układ Gracji występuje na rysunku z końca XV w. (najprawdopodobniej Antonia Federigiego), znajdującym się w Staatliche Graphische Sammlung w Monachium (il. 14)<sup>64</sup>. Nie ulega wątpliwości, że w tym wypadku przedstawiono słynną grupę rzeźbiarską z Biblioteki Piccolomini w katedrze sieneńskiej, która aż do roku 1502 znajdowała się w Rzymie; mówi o tym także napis: IN ROMA, widoczny na brzegu rysunku<sup>65</sup>. Tę grupę rzeźbiarską widział w Rzymie zapewne nie tylko autor rysunku, ale również Botticelli.

Także w przedstawieniu Wenus na omawianym froncie *cassonowym* widzimy pewną zmianę – mimo że jej strój, poza i gesty pozostały takie same, jak w *Primaverze* – nie jest postacią wyrastającą ponad ukazane wokół niej osoby, lecz znajduje się na tym samym co one poziomie<sup>66</sup>. Kolejną różnicą między

<sup>61</sup> Na temat ikonografii syringi Miziołek 1999a.

<sup>62</sup> Callmann 1995, s. 58, opisała fragment omawianego *cassone* w ten sposób: „In the center two sets of figures have been inserted that do not appertain to the story: a youth reaching for a fleeing maiden, and a group of three nymphs, the latter referring to the ancient statue of the three graces that had been found in Siena”. Odnośnie do przedstawień trzech Gracji w okresie renesansu oraz ich symboliki: Wind 1958, s. 31–56; Dempsey 1971, s. 326–330; C. Wachter, [w:] Levi d’Ancona 1983, s. 155–173, tu jest cytowany także (s. 181–183) list Ficina do Lorenza di Pierfrancesca z 1482 r., w którym znajduje się interpretacja trzech Gracji. Zob. też Mertens 1994, *passim*.

<sup>63</sup> Tego oczywistego nawiązania do słynnego obrazu Botticello nie zauważył ani Freuler 1991, s. 290–291, który jako pierwszy opublikował malowidło z Riggisbergu, ani Kanter 1994, s. 173; jedynie Callmann (zob. przyp. 62) dostrzegła ten niezwykły „cytat”, ale nie powiązała go z *Primaverą*. Na temat tego najsłynniejszego obrazu mitologicznego Botticello m.in. Warburg 1966, s. 25–46; Wind 1958, s. 100–110; Gombrich 1972, s. 31–81; Dempsey 1992; Bredekamp 1996.

<sup>64</sup> Schmitt 1970, s. 110–112, il. 6; Mertens 1994, il. 6; Hinz 1998, il. na s. 46.

<sup>65</sup> Jak zauważa Bredekamp 1996, s. 27–28, il. 4, Botticelli mógł widzieć podczas swojego pobytu w Rzymie relief z trzema Gracjami, który stanowił część kolekcji Del Bufalo; relief już nie istnieje, ale jest znany dzięki rysunkowi z czasów renesansu, który znajduje się w *Codex Coburgensis* w Veste Coburg.

<sup>66</sup> Należy zauważyć, że malarz w ten sam sposób przedstawił Wenus również w scenie zaślubin Amora i Psyche.



11. Jacopo del Sellaio, *Historia Amora i Psyche*, fragment il. 10

dziełem Botticellego a kompozycją jego naśladowcy jest brak w niej jakże charakterystycznej, rozkwiecionej łąki; co ciekawe, również sukni Flory postępującej za Wenus nie zdobią tu kwiaty.

O tym, że na malowidle z Riggisbergu mamy rzeczywiście do czynienia z powtórzeniem kompozycji *Primavery* świadczy również obecność w nim Zefira i Chloris. Zefir, jak u Botticellego, jest skrzydlatym młodzieńcem z wydętymi policzkami, ale nie ma tu zielonych, lecz czerwone skrzydła i nie spada na swą ofiarę z wysokości drzewa, ale biegnie po ziemi obejmując ją obydwo rękoma. Chloris zaś ubrana jest w czerwoną, a nie białą suknię, nadto, co niezwykle ciekawe, podążają oni w przeciwnym kierunku niż grupa Wenus, czyli w stronę sceny zaślubin Amora i Psyche. Tak więc przedstawienie to zostało odwrócone w stosunku do kompozycji Botticellego. Mamy tutaj zatem do czynienia z niezwykle i unikatową adaptacją największego i najśłynniejszego obrazu mitologicznego czasów Lorenza il Magnifico. W tej adaptacji występuje również Merkury, który nie stoi jednak na ziemi, lecz jako posłaniec Jowisza (i tym razem także Wenus) szybuje w przestworzach. Jego atrybutem nie jest tu kaduceusz, lecz długa trąba herolda. W tej wersji *Primavery* nie ma też Kupidyna strzelającego z łuku do jednej z Gracji; jest on obecny w pierwszej i ostatniej scenie omawianego malowidła.

Trzeba w tym miejscu odnotować, że tak niezwykle ukazana druga część historii Amora i Psyche została powtórzona przynajmniej jeszcze raz na innym *cassone*, którego niepublikowaną dotąd fotografię udało się odszukać w fototece The Getty Research Institute w Los Angeles (il. 13)<sup>67</sup>. Na jej podstawie nie

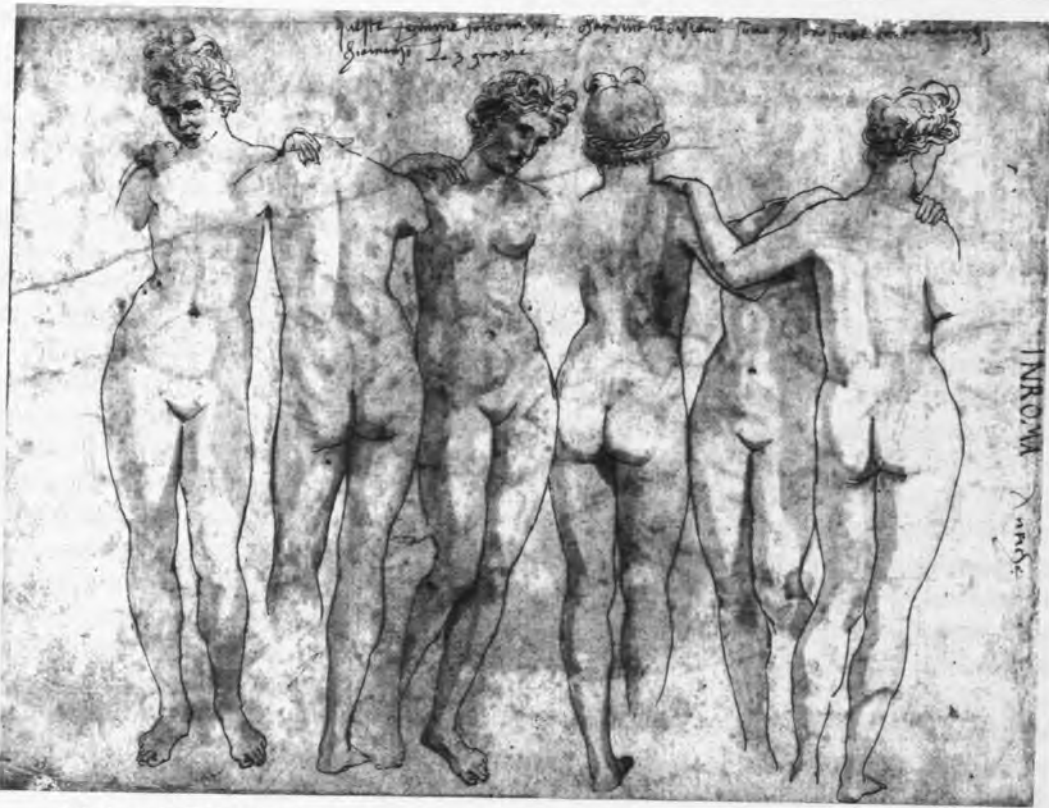
<sup>67</sup> Wspominają o nim Kanter 1994, s. 173 i Callmann 1995, s. 58, jako dziele sprzedanym na aukcji w Nowym Jorku w 1972 r. (Parke Bernet, 8 January, lot 180). O ile mi wiadomo w tym czasie nie odbyła się żadna aukcja w Parke Bernet. Mimo tego błędu w zapisie obu badaczy, w Nowym Jorku miała wówczas miejsce jakaś aukcja, na której wystawiono interesujące nas *cassone*; dzięki informacjom uzyskanym od Callmann udało mi się dotrzeć do fotografii w Los Angeles (il. 13).



12. Sandro Botticelli, *La Primavera*, ok. 1482, tempera na desce, Florencja, Galleria degli Uffizi. Fot. Uffizi



13. *Historia Amora i Psyche*, cassone, miejsce przechowywania nieznane.  
Fot. w The J. Paul Getty Research Institute, Los Angeles



14. Antonio Federighi (?), *Trzy Gracje*, rysunek, Monachium, Staatliche Graphische Sammlung

sposób jednak rozstrzygnąć, czy *cassone* to jest dziełem Sellaio z końca XV w., czy kopią wykonaną w drugiej połowie XIX w., kiedy rodziła się w Europie moda na kolekcjonowanie dzieł malarstwa *cassonowego*. Istnienie tego *cassone*, którego obecnego miejsca przechowywania nie udało się ustalić, daje w przyszłości szansę na głębszą analizę adaptacji *Primavery*. Zanim podejmiemy wstępną próbę odpowiedzi na pytanie, jaki był cel tego rodzaju adaptacji w obrazowaniu historii Amora i Psyche, wypadnie zauważyć, że nie tylko *Primavera* (czy też *Zaślubiny Merkurego z Filologią*, jak sugerowali ostatnio Claudia Villa i Giovanni Reale)<sup>68</sup>, ale również drugi słynny obraz mitologiczny Botticellego, malowany tym razem na płótnie, znany jako *Narodził się Wenus*, znalazł swoje odbicie w analizowanym dziele<sup>69</sup>. Między opisanymi już scenami z Wenus, Zefirem i Chloris, a sceną zaślubin, w tle widnieje Wenus wstydliva (*Venus pudica*), niezwykle wprost podobna do tej na płótnie Botticellego. Jednak również w tym wypadku malarz wprowadził pewne zmiany w stosunku do pierwowzoru, ukazując postać bogini w innym kontrapoście, ale zachowując jej pełną czar i smukłość. Jeśli niniejsze obserwacje, dotyczące adaptacji dzieł Botticellego są słuszne, mamy do czynienia nie tylko z prawdziwym unikiem w sztuce florenckiego renesansu, ale również z potwierdzeniem faktu, że omawiane malowidło zostało wykonane nie wcześniej niż w późnych latach osiemdziesiątych XV w.<sup>70</sup> Wprawdzie data namalowania *Primavery* ciągle nie jest ustalona (jedni badacze sugerują lata 1477–1478, inni czas po powrocie Botticellego z Rzymu w połowie 1482 r., a nawet jeszcze później) to jednak wykonanie *Narodził się Wenus* ustala się dość powszechnie na połowę lat osiemdziesiątych<sup>71</sup>. Choć kwestia tych

<sup>68</sup> Odnośnie do nowej interpretacji malowidła: Villa 1998, s. 1–28 i ostatnio Reale 2001.

<sup>69</sup> Lightbown 1978, s. 82–90, tabl. VIII. W tej samej książce (s. 121–122) są omawiane i reprodukowane trzy mniej znane malowidła tego malarza przedstawiające Wenus. *Nascita di Venere* 1987 – jest to osobny tom studiów poświęconych malowidłu po jego konserwacji.

<sup>70</sup> Datowanie malowideł z Bostonu i z Riggisbergu na 1490 r. zostało wcześniej zaproponowane przez niektórych badaczy, np. przez Schubringa 1916, s. 315; Kantera 1994, s. 173.

<sup>71</sup> Dempsey 1992, s. 23–24 i *passim*, który podobnie jak m.in. Herbert Horne jest zdania, że dzieło powstało w 1477 r.; idem 2001, s. 352–253 z wcześniejszą literaturą przedmiotu. Por. Kanter, Goldfarb, Hankins 1997, s. 6; Rubin, Wright 1999, s. 36, il. 15. Według Lightbowna 1978, t. I, s. 72; idem 1989 s. 120–123 *Primavera* miała zostać namalowana na zaślubiny Lorenza di



adaptacji jest niezwykła, to jednak nie zaskakuje fakt, że dzieła Botticellego znalazły tak głębokie odzwierciedlenie w malowidle powstałym w warsztacie Jacopa del Sellaio, gdyż obaj artyści nie tylko studiowali razem malarstwo u Fra Filippa Lippięgo, ale zapewne pracowali wspólnie nad znanymi *spallierami*, przedstawiającymi sceny z noweli Boccaccia o Nastagio degli Onesti, zamówionymi z okazji zaślubin przedstawicieli rodów Puccich i Binich, które miały miejsce w roku 1483<sup>72</sup>. Nie jest też zupełnie wykluczone, że Sellaio towarzyszył Botticellemu w wyprawie do Rzymu, gdy temu artyście wraz z innymi tokańskimi i umbryjskimi malarzami zlecono namalowanie w latach 1481–1482 scen z życia Mojżesza i Chrystusa w Kaplicy Sykstyńskiej<sup>73</sup>.

Front *cassone* w Abegg Stiftung wymaga zastanowienia się nie tylko nad celem zdumiewającej adaptacji *Primavery*, ale również nad kwestią interpretacji samego arcydzieła Botticellego. O tym, że obraz ten nosi taki właśnie tytuł, zdecydował krótki tekst Giorgia Vasarięgo w *Żywotach najśłynniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. W *Żywocie Botticella, malarza florenckiego* czytamy: „[...] wykonywał obrazy z nagimi postaciami kobiecymi, z których do dziś znajdują się w Castello, w willi księcia Kosmy, dwa obrazy przedstawiające: Narodziny Wenus, gnanej do brzegu morza wraz z amorkami przez wiatry i prądy, i drugi obraz Wenus majonej kwiatami przez Gracje na znak wiosny”<sup>74</sup>. Dopiero od 1975 r. wiadomo, że wprawdzie w czasach Vasarięgo obraz znajdował się w Castello, ale został wykonany do Palazzo Medici we Florencji, gdzie pełnił rolę zaplecka łóżka dziennego, nazywanego *lettuccio*<sup>75</sup>. Istnieje ogromna liczba prób interpretacji *Primavery*, z których przywołały tutaj kilka najważniejszych<sup>76</sup>. Pierwszym badaczem, który dokonał dogłębnej interpretacji tego dzieła, był Aby Warburg<sup>77</sup>. W pracy doktorskiej z 1893 r. wskazał on zarówno literackie, jak i formalne źródła obrazu. Główne teksty, które według Warburga się nań złożyły, to m.in. fragment *Fasti* (V, 193–214) Owidiusza, *O rzeczywistości* (V, 737–740) Lukrecjusza i *Giostra* (I, 68n) Poliziana. Słowa Lukrecjusza są następujące: „Idzie wiosna i Wenus, a przodem kroczy skrzydlaty zwiastun Wenerę. Im zaś Matka kwietna [Flora] zasypuje zawczasu całą drogę śladów zefira i zapelnia wybranymi barwami i zapachami”<sup>78</sup>. W *Fasti* jest mowa o tym, jak nimfa Chloris (łac. Flora) została na początku wiosny siłą uwiedzona przez Zefira, który jednak niebawem po tym akcie przemocy poprosił ją o rękę, wynagradzając w ten sposób zniewagę. Nimfa została panią kwiatów w świecie wiecznie trwającej wiosny<sup>79</sup>. Nie tylko o Zefirze i Florze, ale również o Amorze mówi Poliziano – najwybitniejszy poeta czasów Lorenza il Magnifico:

Pierfrancesca de’Medici z Semiramidą d’Appiani, które miały miejsce latem 1482 r., ale były planowane na maj tegoż roku; ta opinia została zaakceptowana przez wielu badaczy, m.in. Levi d’Ancona 1983, s. 11–14; Zirpolo 1992, s. 101–109; Rohlmann 1996, s. 97–132, zwłaszcza s. 126–127; Zöllner 1998, s. 34–67. Według Acidini Luchinat 2001, s. 33, obraz powstał między 1483 a 1485 r. Także Bredekamp 1996 (pierwsze wydanie niemieckie: 1988), który przesuwając datowanie na 1485 a nawet późniejsze lata.

<sup>72</sup> Barriault 1994, s. 142–144 (Checklist 3) z bibliografią. Także Balas 2001.

<sup>73</sup> Na temat pobytu Botticellego w Rzymie i trzech wykonanych tam przez niego freskach: Ettlinger 1965, *passim*; Lightbown 1978, t. 1, s. 59–68.

<sup>74</sup> Vasari 1985, s. 133–134.

<sup>75</sup> Smith 1975. Na temat *Primavery* jako zaplecka *lettuccio*: Dempsey 1992, s. 22; na temat *lettucci* w renesansowych Włoszech Italii Miziołek 1999b. Malowidła z zaplecka jednego z takich łóżek dziennych znajdowały się też w kolekcji Lanckorońskich, obecnie należą do zbiorów wawelskich, a przedstawiają *Wergiliusza w koszu* i *Filis na Arystotelesie*.

<sup>76</sup> Ich przeglądu dokonał Reale 2001, *passim*.

<sup>77</sup> Warburg 1966, s. 3–46; idem 1999, s. 112–142.

<sup>78</sup> Lukrecjusz 1958, s. 111.

<sup>79</sup> P. Owidiusz Naso, *Kalendarz (Fasti)*, V. 191–224.

Sama wyjaśnij, kim jesteś! Zawodny jest często sąd ludzi: 191  
Ty sama najlepiej to poświadcz, jakie przystoi ci imię.  
Tak pytałem. Bogini odpowiedziała mi na to:  
(A gdy mówiła wiosenna woń róż unosiła się wokół.)  
Zwałam się Chloris, dziś Florą nazywam się. Wpływ to wymowy: 195  
Uległy zmianie w łacinie dźwięki mojego imienia.  
Byłam Chlorydą, nimfą, tam, gdzie – jak słyszałeś – szczęśliwa  
niegdyś istniała kraina – państwo ludzi szczęśliwych.  
Moją urodę opisać mi trudno, bo skromność mi wzbrania,  
lecz dzięki niej moja matka zyskała boga za zięcia. 200  
Była wiosna. Błądziłam po łąkach. Tam spostrzegł mnie Zefir.  
Oddałam się. Goni. Uciekam. Był znacznie szybszy niż ja.



Ma fatta Amor la sua bella vendetta  
 Mossesi lieto pel negro aere a volo;  
 E ginne al regno di sua madre in fretta  
 Ov'è de' picciol suo' fratei lo stuolo,  
 Al regno ove ogni Grazia si diletta,  
 Ove beltà di fiori al crin fa brolo,  
 Ove tutto lascivo drieto a Flora  
 Zefiro vola e la verde erba infiora<sup>80</sup>.

W znacznym stopniu nasza wiedza o interpretacji postaci ukazanych w *Primaverze* (il. 15) pochodzi od Warburga, który wyraził nadto opinię, że Wiosna (według innych badaczy Flora, będąca przemienioną Chloris)<sup>81</sup> jest portretem słynnej florenckiej piękności Simonetty Vespucci, zaś Merkury nosi rysy Giuliana de' Medici, brata Lorenza il Magnifico. Simonetta zmarła w wieku dwudziestu trzech lat w 1476 r., zaś Giuliano, który pałał do niej wielką, ale „platoniczną” miłością, zginął w zamachu Pazzich w dwa lata później. Tak więc *Primavera* byłaby według Warburga swoistym upamiętnieniem dwójki tragicznie zmarłych, powszechnie znanych we Florencji osób.

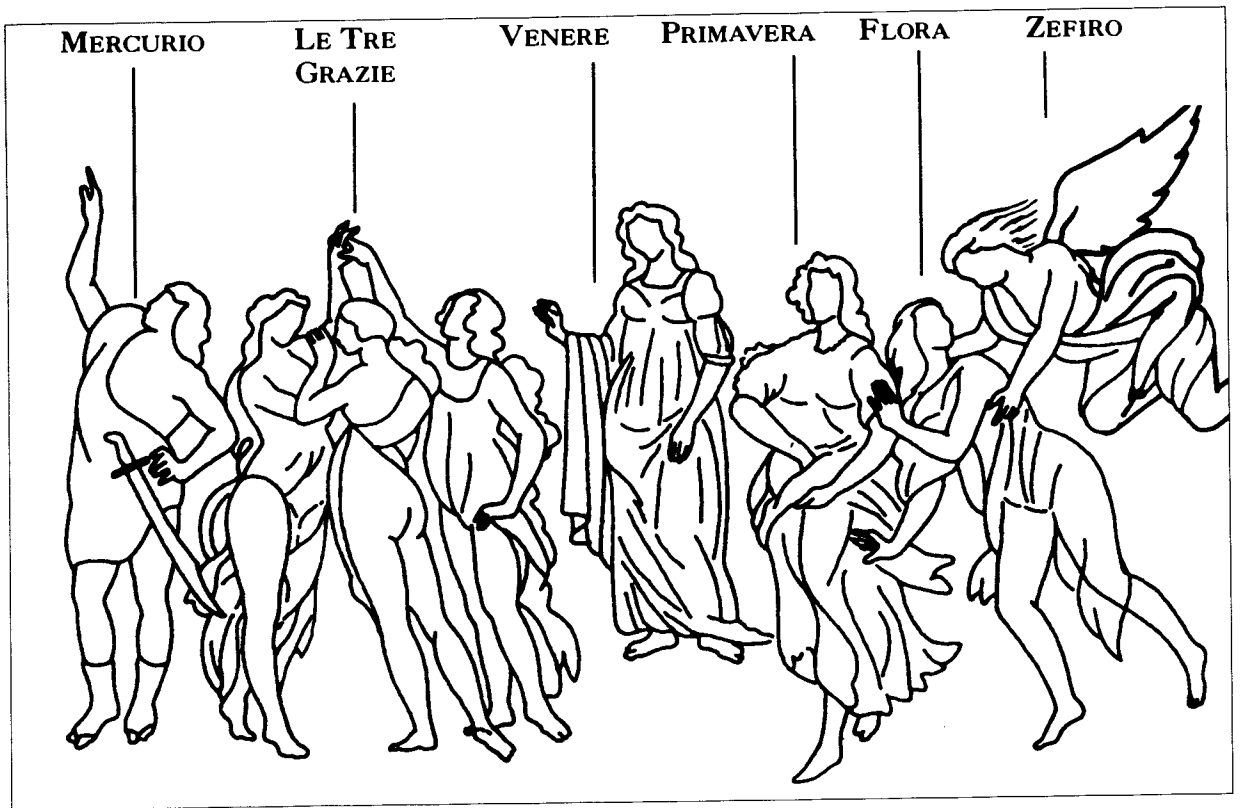
Taką interpretację, odnoszącą się do swoistego *commemoratio*, zanegował Ernst Gombrich w studium z 1945 r.<sup>82</sup> Uczony ten zaproponował odczytanie *Primavery* w duchu neoplatonickim. Obraz mógł zostać wykonany dla Lorenza di Pierfrancesca Mediciego, jednego z kuzynów Lorenza il Magnifico, a idei do jego namalowania mógł dostarczyć sam Marsilio Ficino. W jednym z listów do Pierfrancesca słynny neoplatonik pisał o Venus-Humanitas i Merkurym, który jest „dobrym doradcą” i symbolem mądrości. W opinii Gombricha obraz został wykonany na ślub Lorenza di Pierfrancesca i był rodzajem instrukcji moralnej dla jego wybranki. Głównym tekstem, na którym oparł się Botticelli, miał być *passus* z X księgi *Metamozof* Apulejusza, opisujący inscenizację teatralną *Sądu Parysa*, w którym o miano najpiękniejszej walczyły Wenus, Junona i Minerwa. Takie oto znajdujemy w *Metamozofach* słowa następujące po opisie Junony i Minerwy: „[...] Ale oto Wenus, największym poklaskiem tłumy się ciesząca, w samym środku sceny stanęła rozkosznie z słodkim uśmiechem, całym tłumem malców roześmianych otoczona. Przysięgać mógłbyś, że te dzieciaki delikatne i mlecznobiałe – to Kupidyńki prawdziwe, co ledwo z niebios czy z mórz nadleciały; bo z tym by się jak w sam raz zgadzały skrzydełka ich i łuczki ze strzałami, i wygląd ich cały, i uroda – tym ci bardziej, że jeszcze przyświecały skrzącymi się pochodniami pani swej, nic ino jakby się właśnie na jaką ucztę weselną wybierającej. Za czym napływają barwne dziewcząt kręgi: tu Gracje najwdzięczniejsze, tu najurodzawsze Hory, które bogini swej w dani ciskają kwiatów wieńce i naręcza i korowody tworzą najmil-

A to Boreasz dał niegdyś bratu przykład grabieży,  
 gdy z domu Erechteusa śmiał porwać mu jedną z cór.  
 Wynagrodził mi Zefir tę przemoc pojawiwszy za żonę 205  
 i w mym małżeństwie i w łożu nie mam powodu do skarg.  
 Cieszę się wiosną wciąż, ciągle trwa rok pełen barw i połysków:  
 Drzewo ma liście, a ziemia dostarcza paszy dla trzód.  
 Na mych polach posażnych żyzny rozkwita mi ogród,  
 sprzyja powiew, nawilża go źródło bieżących wód. 210  
 Najszlachetniejszym go kwieciem napełnił mój mąż i powiedział:  
 Ty jako kwietna bogini kwitnieniem i kwieciem tym rządź!  
 Często pragnęłam policzyć, ile tu barw i kolorów,  
 rozróżnić barwy. Ich wielość jest większa od rachub i liczb!  
 A z wilgotnego gdy śniegu wreszcie otrząsną się liście 215  
 i z różnorodnych korzeni wypuszczą się pędy traw,  
 schodzą się Pory odziane w wielobarwne szaty  
 i do lekkich koszyczków zbierają przeróżne me dary.  
 Wkrótce nadchodzą Charyty wijąc girlandy i wianki,  
 wdzięku Boginie, by wkrótce wpleść je w niebiańskie kędziory. 220  
 Rozsiałam nowe nasiona wśród niezliczonych narodów,  
 ja pierwsza, bo przedtem bezbarwny, jednego koloru był świat.  
 Ja pierwsza krwią therpejską ubarwiłam te kwiaty,  
 Stąd utrwalona na liściu wieczna trwa pamięć ich skarg. 224  
 (tłum. Lech Bobiatyński)

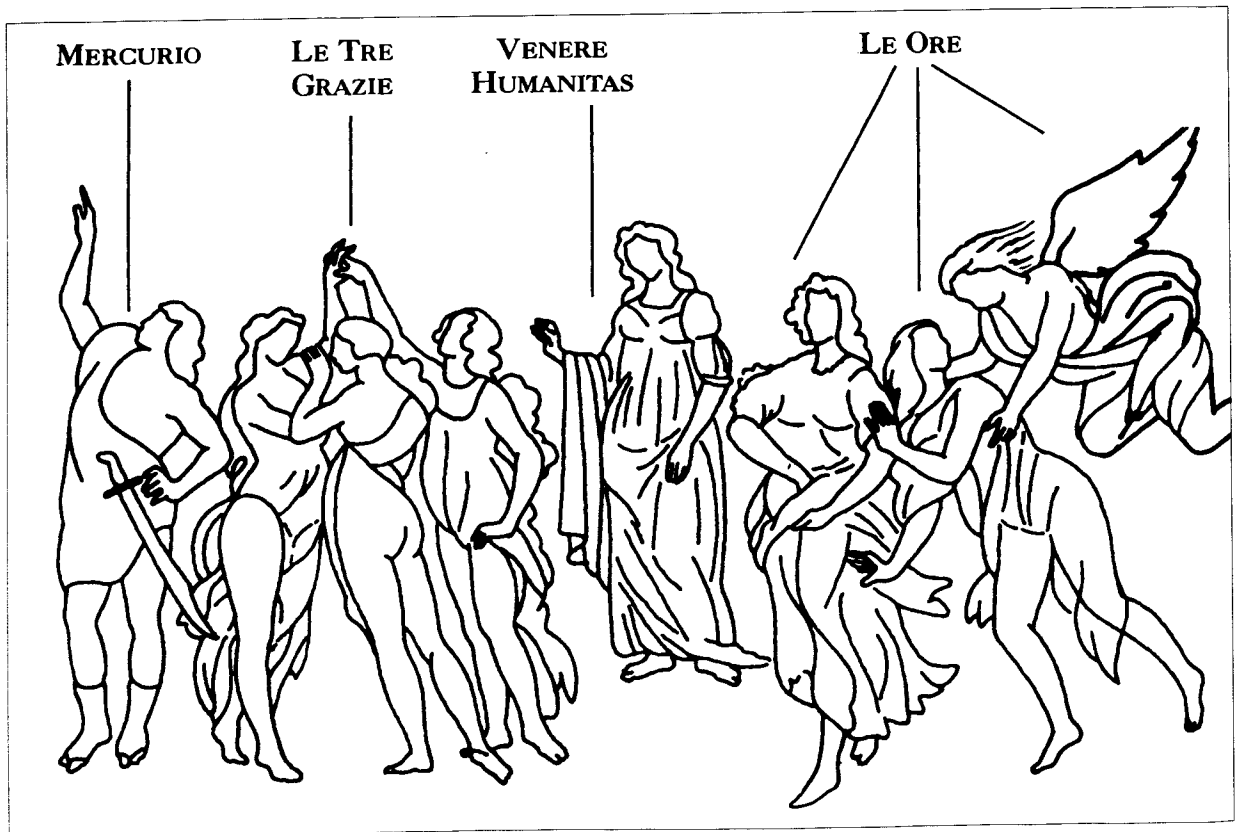
<sup>80</sup> Cytat za Reale 2001, s. 184, zob. też Poliziano 1979.

<sup>81</sup> M.in. Levi d'Ancona 1983, por. Rubinstein 1997.

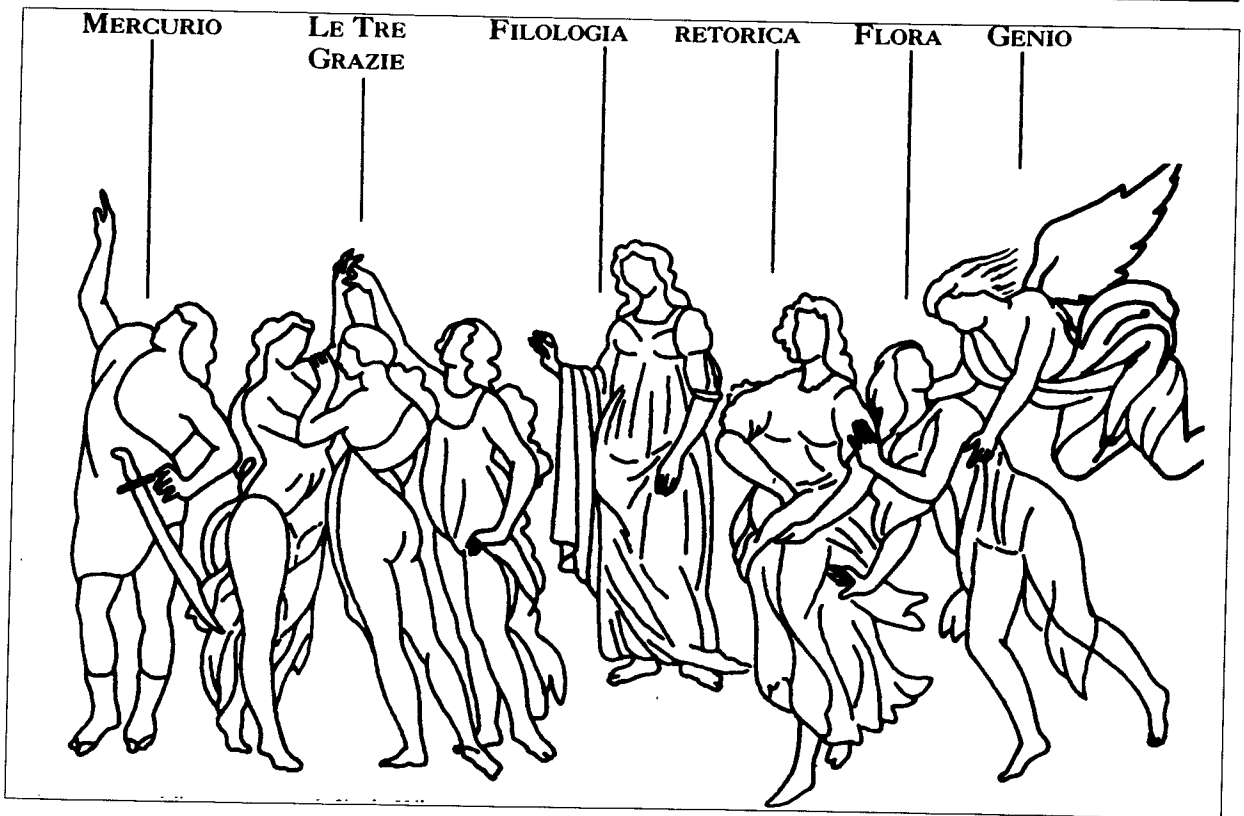
<sup>82</sup> Gombrich 1972. Pierwotnie tekst ten został opublikowany w 1945 r. w „Journal of the Warburg and Courtauld Institute”.



15. *Primavera* wg interpretacji A. Warburga, rysunek za Reale 2001, s. 181



16. *Primavera* wg interpretacji E. Gombricha, rysunek za Reale 2001, s. 190



17. *Primavera* wg interpretacji C. Villa, za Villa 1998, s. 236

sze” (X, 32)<sup>83</sup>. *Primavera* byłaby więc rodzajem przeformowanego *Sądu Parysa*<sup>84</sup>. Co jest niezwykle dla nas interesujące, to fakt, że Hory i Gracje wzmiankowane są również w historii *Amora* i *Psyche*; występują tam w czasie uczty weselnej, gdzie „Hory szkarłatem róż i innych kwiatów wszystko stroiły, Gracje wonnościami wszystko zraszały” (VI, 24). Czy zatem w postaci identyfikowanej jako Flora lub Wiosna widzieć należy Horę, jakby *pars pro toto* całej grupy Hor wspomnianej przez Apulejusza? Z kolei w *Primaverze* nie ma wielu Kupidynek, a tylko jeden i to z zawiązanymi oczami, mierzący z łuku do jednej z Gracji (il. 16).

Warto jeszcze przypomnieć dwie dawniejsze i trzy nowsze interpretacje arcydzieła Botticellego. Erwin Panofsky sugerował, by *Primaverę* i *Narodziny Wenus* widzieć jako dzieła o wspólnym, neoplatonickim przesłaniu<sup>85</sup>. Pierwsze z nich ma ukazywać Wenus ziemską (*Venus Vulgaris*), która jest ciężarna, drugie Wenus Uranię (*Venus Coelestis*), czyli niebiańską. Według Charlesa Dempseya *Primavera* mogła być pomysłem jako swoisty malowany kalendarz, w którym poszczególne postacie – idąc od prawej do lewej – reprezentują po kolei luty (Zefir), marzec (Chloris), kwiecień (Flora), maj (Wenus), czerwiec, lipiec, sierpień (trzy Gracje), wrzesień (Merkury)<sup>86</sup>. W obszernym studium z 1999 r. Claudia La Malfa wysunęła przypuszczenie, że niewiasta sypiąca kwiaty to nie Flora czy Wiosna, lecz Muza symbolizująca Florencję. Z kolei Wenus to „niebiański symbol Filozofii-teologii”, Chloris to Filologia, zaś Zefir to Atanasia – bogini nieśmiertelności<sup>87</sup>. Rok wcześniej artykuł ogłosiła wspomniana już Claudia Villa<sup>88</sup>. Za główne źródło literackie (niekiedy przywoływane już wcześniej przez badaczy) uznała ona cytowane uprzednio dzieło Marcjana Kapelli. Zefir jest w jej interpretacji Geniuszem-inspiratorem, który przemienia Florę, niewiasta rozsypująca kwiaty to Retoryka, bogini uznawana dotąd za Wenus to Filologia, którą od jej małżonka Merkurego

<sup>83</sup> Apulejusz 1976, s. 235–236 (*Metamorfozy* X, 32), zob. też Gombrich 1972, s. 52–55.

<sup>84</sup> Do tego pomysłu wracała szczególnie Levi d’Ancona 1983.

<sup>85</sup> Panofsky 1960, s. 188–200. Na temat dwóch Wenus zob. też idem 1971, s. 188–221, zwł. 194–195.

<sup>86</sup> Dempsey 1968, s. 251–273.

<sup>87</sup> La Malfa 1999.

<sup>88</sup> Villa 1998, s. 1–28.



18. Niccolo' Fiorentino (?), Brązowy medal z portretem Giovanni Albizzi i trzema Gracjami, ok. 1485, Waszyngton, National Gallery of Art

odzielają trzy Gracje (il. 17). Wychodząc od tej interpretacji, własną, nieco tylko zmienioną, przedstawił Giovanni Reale<sup>89</sup>. W jego opinii w domniemanej Chloris widzieć należy Poezję.

*Primavera* jest niezwykle wysublimowanym dziełem tak w formie, jak i w treści. Jeśli chodzi o jej wzory formalne wskazano już nie tylko, znane najprawdopodobniej Botticellemu, przedstawienia trzech Gracji, ale również antyczne rzeźby Flory-Wiosny i Wenus. Jeśli chodzi o źródła literackie, mogło ich być, jak wykazał już Warburg, a za nim Edgar Wind, Erwin Panofsky, Ronald Lightbown, a ostatnio Villa i Reale, co najmniej kilka. Jest też prawdopodobne, że któryś z ówczesnych florenckich humanistów – Ficino lub Poliziano – stworzył ideową koncepcję, którą Botticelli znakomicie zobrazował. W świetle jednak omawianej tu adaptacji kompozycji Botticellego na *cassone* w Riggisbergu jest zupełnie prawdopodobne, że to właśnie dzieło Apulejusza, w tym zawarta w nim baśń o Amorze i Psyche, było jednym z najważniejszych źródeł literackich *Primavery*<sup>90</sup>. Oto widzimy w niej opisane przez autora „Wenus [...] w samym środku sceny”, Gracje, Horę-Florę „ciskającą kwiaty” i nawet Merkurego. Wszystko więc wskazuje na to, że *Primavera*, podobnie jak *cassoni* i *spallieri* będące przedmiotem tego artykułu, powstała z okazji ważnych zaślubin. Być może rzeczywiście, jak przypuszcza Lightbown, na ślub Pierfrancesca de' Medici z Semiramidą d'Appiani w 1482 r. Ślub ten planowany na maj (stąd obecność w nim wielu wiosennych kwiatów<sup>91</sup>) odbył się wreszcie w kolejnej porze tegoż roku, w lecie<sup>92</sup>.

A jaki zatem był cel adaptacji kompozycji *Primavery* i, do pewnego stopnia, *Narodzin Wenus* na froncie *cassonowym*? Być może ideą było ukazanie, jak przez wychłostanie (karę za nieposłuszeństwo i zbytnią ciekawość), które może być odczytane jako rodzaj *catharsis*, Psyche dostaje się w końcu do nieba, posłubiając ukochanego Kupidyna. Ta „interpolacja”, *de facto* rodem, przynajmniej w części, z tego samego dzieła literackiego – *Metamorfoz*, zajmuje miejsce nieobecnych tu przedstawień prób. Zamiast *Zejsia do*

<sup>89</sup> Reale 2001.

<sup>90</sup> O możliwości interpretowania *Primavery* jako historii Psyche pisze nieco enigmatycznie Levis-Godechot 1999, z kolei Balas 2001 dopatruje się w niej związku z historią Heleny Trojańskiej.

<sup>91</sup> Levi d'Ancona 1983 naliczyła ich czterdzieści, we wszystkich dopatrując się symbolicznych znaczeń.

<sup>92</sup> Zob. przyp. 71.



19. Mistrz Argonautów, *Zaślubiny Amora i Psyche*, fragment il. 5

*Hadesu* (jak na *fianco* z dawnej kolekcji Lanckorońskich) i innych niewykonalnych, ale jednak z pomocą boską wykonanych zadań, jawi się inny, choć trochę enigmatyczny pomost między ziemską rzeczywistością a niebem: Wenus otoczona przez trzy Gracje, Florę-Horę i wreszcie Wenus, Urania oraz grupa Chloris i Zefira (tego samego wiatru, który przeniósł Psyche do pałacu Amora) biegnących ku scenie zaślubin. W tym miejscu należy przypomnieć jeden z fresków Botticellego, zdobiący niegdyś loggię w Villa Lemmi w Fiesole (obecnie w Luwrze), który został namalowany z okazji zaślubin Lorenza Tornabuoni z Giovanną degli Albizzi w roku 1486<sup>93</sup>. Na fresku widzimy pannę młodą, która jest przedstawiana Wenus przez trzy Gracje. Wenus i Gracje miały zatem we Florencji czasów Lorenza il Magnifico *stricte* matrymonialne konotacje. Istnieje nadto znakomitej klasy medal z portretem Giovanny degli Albizzi na jednej stronie i z trzema Gracjami na drugiej, który wybito zapewne z okazji wspomnianych zaślubin (il. 18)<sup>94</sup>.

### SCENA ZAŚLUBIN AMORA I PSYCHE

Wstępowanie w związek małżeński we Włoszech w wieku XIV i w dwóch następnych stuleciach, aż po czasy soboru trydenckiego, dzieliło się (nie licząc pierwszej, trzymanej na ogół w tajemnicy ugody między dwiema rodzinami, nazywanej *impalmamento*, *toccamento* lub *aboccament*) na trzy główne fazy, które niekiedy następowały po sobie w okresie dłuższym niż rok<sup>95</sup>. Były to *giuramento*, czyli zawarcie

<sup>93</sup> Warburg 1966, s. 29; Lightbown 1978, s. 93–97; Bredekamp 1996, il. 9. Również Mertens 1994, s. 190–194, il. 84. Według Ettlingera 1976, s. 404–407 freski z Villa Lemmi we Fiesole zostały namalowane z okazji zaślubin Mattea d'Andrea Albizzi i Nanny di Niccolò Tornabuoni (1484).

<sup>94</sup> Wind 1958, s. 39–55, il. 10–13; Gombrich 1972, s. 55–62, il. 36, m.in. cytujący list Ficina napisany w 1481 r. do Pierfrancesca de' Medici, w którym trzy Gracje zostały wspomniane; *Virtue and Beauty* 2001, nr 11, s. 130–132.

<sup>95</sup> Na temat obrzędów weselnych i *cassoni* Klapisch-Zuber 1988, s. 109–151; Miziołek 1996, s. 11–23. Także Witthoft 1996, s. 114–148, wraz z wcześniejszą bibliografią.





20. Siedem planet i siedem sfer niebiańskich, Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 448, f. 63 v.

kontraktu między dwiema rodzinami; *anellamento*, a więc obrzęd nałożenia sobie nawzajem obrączek przez narzeczonych w obecności notariusza, i wreszcie *domumductio*, czyli uroczyste, niemal triumfalne przyrowadzenie żony do domu małżonka. Właśnie scena *anellamento*, najważniejsza z wszystkich ceremonii matrymonialnych renesansowych Włoch, przedstawiona jest jako ostatnia na omawianych tu malowidłach (por. il. 5, 19, 21–22). Mistrz Argonautów, a w ślad za nim Sellaio zaktualizowali więc mit w duchu nowożytnym i nadto wybrali na konkluzję całej narracji nie bankiet, szczegółowo opisany przez Apulejusza, lecz ślub, do którego pisarz jedynie w pół zdania się odnosi. W ujęciu tej sceny występują jednak pewne różnice. Podczas gdy na *cassone* z Berlina młoda para ukazana jest w pozycji stojącej, tak jak m.in. w bolońskiej miniaturze z połowy XIV w.<sup>96</sup>, to na obiekcie nowojorskim i tym w Riggisbergu, Kupidyn i Psyche kłęczą naprzeciwko siebie. Zmieniając pozy głównych bohaterów, malarze zmienili ponadto liczbę postaci – świadków uczestniczących w ceremonii. Na malowidle berlińskim dostrzegamy siedmioro bogów: Wenus, Prozerpinę<sup>97</sup>, Merkurego, Saturna, Marsa, Apolla-Słońce, którzy tworzą półkrąg wokół Jowisza znajdującego się w centrum i pełniącego rolę celebrysa zaślubin. Tak więc Jowisz zajmuje miejsce notariusza, obecnego podczas uroczystości ślubnych, który sporządzał potem dokument kontraktu małżeńskiego. Wydaje się jednak, że nie dysponując odpowiednimi modelami do ukazania ceremonii zaślubin niebiańskich, Mistrz Argonautów (a później również Jacopo del Sellaio), posłużyli się przedstawieniami kosmologicznymi wyobrażającymi siedem planet<sup>98</sup>. Do dziś zachowały się różne przedstawienia tego typu wykonane w XIV i XV w. Wystarczy przywołać miniaturę z Bibliothèque Municipale w Dijon (ms. 448, fol. 63v), która ukazuje sie-

<sup>96</sup> Miziołek 1996, s. 17 i tabl. 1. Seidel 1994, s. 1–40 omawia i reprodukuje rozmaite sceny zaślubin.

<sup>97</sup> Trzeba odnotować, że rogi Prozerpiny w sztuce wczesnego renesansu często przypominają sierp księżycy – atrybut Diany-Luny; zob. rycinę Baccio Baldiniego z serii przedstawiającej planety reprodukowaną przez Castelli 1991, il. 16. Odnośnie do wyobrażeń Prozerpiny z rogami: Vertova 1979, s. 111 i Miziołek 1997/1998, s. 135.

<sup>98</sup> Na temat przedstawień siedmiu planet: Fuchs 1909; Hauber 1916; Blume 1986, s. 175–185. Także Eriksson 1956, il. 1 i *passim*. Na temat ikonografii bogów pogańskich w sztuce średniowiecza pisze Himmelfmann 1986.



21. Jacopo del Sellaio, *Zaślubiny Amora i Psyche*, fragment il. 8



22. Jacopo del Sellaio, *Zaślubiny Amora i Psyche*, fragment il. 10

dem planet i tyleż stref niebieskich (il. 20)<sup>99</sup>; w jej centrum znajduje się Saturn identyfikowany jednak nie dzięki swojemu atrybutowi – kosie, lecz towarzyszącej inskrypcji. Właśnie z kosą występuje on na wszystkich omawianych tu obiektach<sup>100</sup>. Z takim atrybutem widzimy go m.in. na rycinach florenckiego artysty Baccio Baldiniego wykonanych w latach siedemdziesiątych XV w.<sup>101</sup> Nie tylko Saturn, ale i inni bogowie ukazani przez Baldiniego (podobnie jak personifikacje planet na wozach triumfalnych) wyraźnie przypominają bogów ukazanych na *cassoni* i *spallierach* Mistrza Argonautów i Sellaio<sup>102</sup>. Sam fakt, że Saturn, nieobecny w opowieści Apulejusza, pojawia się w scenie zaślubin Amora i Psyche, jest dowodem, że malarze posłużyli się właśnie przedstawieniami kosmologicznymi jako gotowymi wzorami ikonograficznymi. Jacopo del Sellaio, tak na *spallierze* ze zbiorów Hester Diamond, jak i na *cassone* z Riggisbergu, poszerzył grupę postaci obecnych na zaślubinach – na pierwszym malowidle jest ich jedenaście (nie wszystkie są jednak łatwe do zidentyfikowania), na drugim zaś osiem – lecz kompozycja półkręgu pozostała niezmienną<sup>103</sup>. Obłoki, na których zostali przedstawieni bogowie, nie pozostawiają wątpliwości, że mamy tu do czynienia z zaślubinami niebiańskimi. Jest fascynujące, że w przypadku malowidła z Riggisbergu bogowie stoją nadto na kwiecistej łące. Tak więc w tym *cassone* mamy rzeczywiście do czynienia z przemyślaną adaptacją *Primavery*; usiana kwiatami łąka, jeden z jej istotnych elementów, nie został pominięty, ale przeniesiony do sąsiedniej sceny ukazującej niebiańskie zaślubiny.

Tak oto w ikonografii ścian frontowych *cassoni* oraz *spallier*, o których była w tym artykule mowa, ogromnego znaczenia nabrała ceremonia zaślubin, ledwie wspomniana przez Apulejusza. Można więc wnioskować, że historia Psyche została wybrana przez florenckich miłośników sztuki nie tylko jako pretekst do ukazania swoistego *exemplum* (jak sugeruje Boiardo<sup>104</sup>) dla panny młodej, ale również jako zapowiedź szczęśliwego małżeństwa. Także inne tematy zaczerpnięte z literatury klasycznej, jak też z Biblii, były adaptowane przez malarzy *cassoni* w podobny sposób. Za przykłady mogą tu posłużyć: biblijne spotkanie królowej Saby i Salomona czy historia Antiocha i Stratoniki, opowiedziana m.in. przez Plutarcha i Petrarę<sup>105</sup>. W obydwu wypadkach, tak samo jak w legendzie o Amorze i Psyche, spotykamy się z rodzajem adaptacji danego tematu, rzecz można odczytaniem jego historii, w kontekście zaślubin.

<sup>99</sup> Seznec 1961, s. 70, il. 20. Także Panofsky, Saxl 1932/1933, s. 240–245.

<sup>100</sup> Na temat Saturna i jego atrybutu Panofsky, Saxl 1932/1933.

<sup>101</sup> Hind 1938, II, tabl. 114–115; Bartsch 1980, s. 299–305 (192–198); Castelli 1991, s. 62–72, il. 7–24. Castelli pisze poza tym o karnawale we Florencji, zorganizowanym przez Lorenza il Magnifico w 1490 r., na który przygotowano schrytianizowany „Triumf planet” („un trionfo cristianizzato dei pianeti”). W swojej *Canzone dei sette pianeti* Lorenzo il Magnifico takie zawarł słowa: „Sette Pianeti siam, che alta sede / Lasciam per far del Cielo in terra fede”, Castelli 1931, s. 70.

<sup>102</sup> Fakt, że Wenus z uskrzydłym czepkiem, jak na rycinie Baldiniego, pojawia się na *cassoni* z Berlina, jest jeszcze jednym argumentem za datowaniem ich na lata około 1470.

<sup>103</sup> Jest całkiem możliwe, że bogini z berłem w ręku ukazana obok Zeusa-Jupitera to jego żona, Junona.

<sup>104</sup> Warto tu zacytować fragment z komentarza Piera Antonia Vitiego do *Capitoli del giuoco di tarrochi di Boiardo*: „Questa è l'anima nostra, che cum grandissime fatiche da le brutture del mondo nostro levandose, piglia l'ale, da Jove per grazia concesseli, pogliando col divino aiuto insino al Cielo, dove, per merito de le sue fatighe, la felice vita prendendo, diventa Dea”: zob. Boiardo 1937, s. 711.

<sup>105</sup> Na temat *cassoni* z królową Saby: Miziołek 1997, s. 6–23; odnośnie do *cassoni* z historią Antiocha i Stratoniki: Caciorgna 1998, s. 177–205.

## BIBLIOGRAFIA

- Acidini Luchinat 1993 – Benozzo Gozzoli. *La Cappella dei Magi*, a cura di C. Acidini Luchinat, Milano 1993.
- Acidini Luchinat 2001 – C. Acidini Luchinat, *Botticelli. Allegorie mitologiche*, Milano 2001.
- Ames-Lewis 1979 – F. Ames-Lewis, *Early Medicean Devices*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 43, 1979, s. 122–143.
- Apuleius 1935 – Apuleius, *The Golden Ass being the Metamorphoses of Lucius Apuleius*, with an English trans. by W. Adlington, revised by S. Gaselee, London–New York 1935.
- Apulejusz 1976 – Apulejusz, *Metamorfozy albo złoty osioł*, przeł. E. Jędrkiewicz, Warszawa 1976.
- Atlante di Schifanoia 1989 – *Atlante di Schifanoia*, a cura di R. Varese, Modena 1989.
- Balas 2001 – E. Balas, *Botticelli's Primavera and the Story of Helen*, „Gazette des Beaux Arts”, CXXXVIII, 2001, s. 137–148.
- Baldini 1984 – U. Baldini, *Primavera*, London 1984.
- Barolsky 1983 – P. Barolsky, *Botticelli's Primavera and the Tradition of Dante*, „Konsthistorisk tidskritt”, LII, 1983, s. 1–6.
- Barriault 1994 – A. Barriault, *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes*, University Park 1994.
- Bartsch 1980 – *The Illustrated Bartsch*, 24 (13), *Early Italian Masters*, ed. M. Zucker, New York 1980.
- Bellosi 1987 – L. Bellosi, *Un omaggio di Raffaello al Verrocchio*, [w:] *Studi su Raffaello*, atti del Congresso Internazionale di Studi (Urbino-Firenze, 6–14 aprile 1984), a cura di M. Sambucco Hamoud, M. L. Strocchi, Urbino 1987, s. 401–407.
- Bellosi/Haines 1999 – M. L. Bellosi, M. Haines, *Lo Scheggia*, Firenze–Siena 1999.
- Berenson 1909 – B. Berenson, *The Florentine Painters of the Renaissance*, London–New York 1909.
- Berenson 1963 – B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places: Florentine School*, London 1963.
- Bisogni 1976 – F. Bisogni, *Risarcimento del Ratto di Elena di Francesco di Giorgio*, „Prospettiva”, 7, 1976, s. 44–46.
- Blume 1986 – D. Blume, *Planetengötter und ein christlicher Friedensbinger als Legitimation eines Machtwechsels. Die Ausmalung der Rocca di Angera*, [w:] *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Wien 1983: Europäische Kunst um 1300, hrg. von G. Schmidt, Wien–Köln–Graz 1986, s. 175–185.
- Boccaccio 1606 – *Della geneologia degli Dei di M. Giovanni Boccaccio libri quindecim*, tradotto per M. Giuseppe Betussi, Venetia 1606.
- Boccaccio 1951 – G. Boccaccio, *Genealogiae deorum gentium libri*, a cura di V. Romano, vol. 1–2, Roma–Bari 1951.
- Bode 1917 – W. Bode, *Zwei Cassone-Tafeln aus dem Besitz des Piero de' Medici in der Sammlung Eduard Simon zu Berlin*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 2, 1917, s. 149–151.
- Boiardo 1937 – M.M. Boiardo, *Tutte le opere*, a cura di A. Zottoli, vol. 1–2, Milano 1937.
- Bredenkamp 1996 – H. Bredenkamp, *Botticelli, La Primavera*, trad. di S. Castri, Modena 1996.
- Buonocore 1996 – *Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, a cura di M. Buonocore, catalogo della mostra, Roma 1996.
- Caciorgna 1998 – M. Caciorgna, *Temi plutarchei nella pittura del Quattrocento. Neroccio di Bartolomeo de' Landi e il Maestro di Stratonice*, „Fontes”, I, 1998, 1–2, s. 177–205.
- Callmann 1995 – E. Callmann, *Subjects from Boccaccio in Italian Painting, 1375–1525*, „Studi sul Boccaccio”, XXIII, 1995, s. 19–78.
- Callmann 1998 – E. Callmann, *Jacopo del Sellaio, the Orpheus Myth, and Painting for the Private Citizen*, „Folia Historiae Artium”, 1998, 4, seria nowa, s. 143–158.
- Castelli 1991 – P. Castelli, *Motivi astrologici ed ermetici nel governo Laurenziano*, [w:] „Per bellezza, per studio, per piacere”. *Lorenzo il Magnifico e gli spazi dell'arte*, a cura di F. Borsi, Firenze 1991, s. 55–78.
- Cavicchioli 1995 – S. Cavicchioli, *Amore e Psiche nella delizia estense di Belriguardo*, „La Diana”, 1, 1995, s. 125–145.
- Constable 1925 – W.G. Constable, *Paintings in the Marlay Collection at Cambridge*, „Burlington Magazine”, 47, 1925, s. 281–291.
- Conti 1981 – A. Conti, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270–1340*, Bologna 1981.
- Cytowska, Szelest 1992 – M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska. Okres cesarstwa*, Warszawa 1992.
- De Carli 1997 – C. De Carli, *I deschi da parto e la pittura del primo Rinascimento toscano*, Torino 1997.
- De Jong 1989 – J.L. de Jong, *Renaissance Representations of Cupid and Psiche: Apuleius versus Fulgentius*, [w:] Groningen Colloquia on the Novel, vol. II, 1989, s. 75–87.
- Dempsey 1971 – C. Dempsey, *Botticelli's Three Graces*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 34, 1971, s. 326–330.
- Dempsey 1992 – C. Dempsey, *The Portrayal of Love. Botticelli's Primavera and Humanist Culture at the Time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton 1992.
- Dempsey 2001a – C. Dempsey, *Inventing the Renaissance Putto*, Chapel Hill, London 2001.

- Dempsey 2001b – C. Dempsey, *A Hypothesis Concerning the „Castello Nativity” and a Scruple about the Date of Botticelli’s „Primavera”*, [w:] *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt e G. Bonsanti, Venezia 2001, s. 349–354.
- De Tervarent 1946 – G. de Tervarent, *Les Enigmes de l’art. L’Heritage antique*, Paris 1946.
- Donatorce w holdzie 1998 – *Donatorce w holdzie*. Katalog wystawy odnowionych obrazów i rodzinnych pamiątek z daru Karoliny Lanckorońskiej, Zamek Królewski na Wawelu, sierpień–październik 1998, Kraków 1998.
- Eisler 1996 – C. Eisler, *Masterworks in Berlin. A City’s Paintings Reunited. Paintings in the Western World, 1300–1914*, Boston 1996.
- Eisler 2002 – C. Eisler, *Berlin. Arcydziała malarstwa*, tłum. E. Romkowska, Warszawa 2002.
- Eriksson 1956 – S. Eriksson, *Wochentagsgötter, Mond und Tierkreis. Laienastrologie in der römischen Kaiserzeit*, Stockholm 1956.
- Ettlinger 1965 – L.D. Ettlinger, *The Sistine Chapel before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy*, Oxford 1965.
- Ettlinger 1976 – L.D. Ettlinger, *The Portraits in Botticelli’s Villa Lemmi Frescoes*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 20, 1976, s. 404–407.
- Fahy 1989 – E. Fahy, *The Argonaut Master*, „Gazette des Beaux-Arts”, 114, 1989, s. 285–299.
- Foerster 1895 – R. von Foerster, *Amor und Psyche vor Raffael*, „Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen”, 16, 1895, s. 215–223.
- Freuler 1991 – G. Freuler, „Manifestatori delle cose miracolose”. *Arte italiana del ‘300 e ‘400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein*, catalogo della mostra, Fondazione Thyssen-Bornemisza, Lugano-Castagnola, 7 aprile – 30 giugno 1991, Einsiedeln 1991.
- Fuchs 1909 – B.A. Fuchs, *Die Ikonographie der 7 Planeten in der Kunst Italiens bis zum Ausgang des Mittelalters*, München 1909.
- Fulgentius 1971 – Fulgentius the Mythographer, *The Mythologies etc.*, trans. by L.G. Whitbread, Columbus 1971.
- Fumagalli 1988 – E. Fumagalli, *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell „Asino d’oro”*. *Contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell’umanesimo*, Padova 1988.
- Fumagalli 2000 – E. Fumagalli, *Amore e Psiche in centri padani. A proposito del volgarizzamento di Boiardo*, „Fontes”, III, 2000, 5–6, s. 73–82.
- Goodison, Robertson 1967 – J.W. Goodison, G.H. Robertson, *Fitzwilliam Museum Cambridge. Catalogue of Paintings*, vol. 2 *Italian Schools*, Cambridge, 1967.
- Gombrich 1972 – E. Gombrich, *Botticelli’s Mythologies. A Study in the Neo-Platonic Symbolism of his Circle*, [w:] E. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance II*, Oxford 1972, s. 31–81.
- Grohn 1957 – H.W. Grohn, *Zwei Cassoni mit Darstellungen aus der Erzählung von Amor und Psyche. Frühwerke des „Meisters der Argonauten-Tafeln”*, „Forschungen und Berichte”, 1, 1957, s. 90–100.
- Günther 2001 – H. Gunther, *Amor und Psyche. Raffaels Freskenzyklus in der Gartenloggia der Villa des Agostino Chigi und die Fabel von Amor und Psyche in der Malerei der italienischen Renaissance*, „Artibus et Historiae”, 44, 2001, s. 149–166.
- Hauber 1916 – A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder zur Geschichte des Menschlichen Glaubens und Irrrens*, Strassburg 1916.
- Hijmans 1980 – B.L. Hijmans, *Boccaccio’s Amor and Psyche*, [w:] *Symposium Apuleianum Groningantum (23–24 October 1980)*, Groningen, 1981, s. 30–39.
- Himmelmann 1986 – N. Himmelmann, *Antike Götter im Mittelalter*, Mainz am Rhein 1986.
- Hind 1938 – A. Hind, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All Prints Described*, Part I, *Florentine Engravings and Anonymous Prints of other Schools*, vol. I–II, London 1938.
- Hinz 1998 – B. Hinz, *Aphrodite. Geschichte einer abendländische Passion*, München–Wien 1998.
- Horne 1908 – H.P. Horne, *Jacopo del Sellaio*, „Burlington Magazine”, 13, 1908, s. 210–213.
- Hughes 1997 – G. Hughes, *Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Art: Painted Marriage Chests 1400–1550*, London 1997.
- Kanter 1994 – L.B. Kanter, *Italian Paintings in the Museum of Fine Arts Boston*, Boston, Museum of Fine Arts, 1994.
- Kanter, Goldfarb, Hankins 1997 – L. Kanter, H.T. Goldfarb, J. Hankins, *Botticelli’s Witness: Changing Style in a Changing Florence*, Boston 1997.
- Kent 2000 – D. Kent, *Cosimo de’Medici and the Florentine Renaissance. The Patron’s Oeuvre*, New Haven–London.
- Klapisch-Zuber 1988 – Ch. Klapisch-Zuber, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Bari 1988.
- La Malfa 1999 – C. La Malfa, *Firenze e l’allegoria dell’eloquenza: una nuova interpretazione della Primavera di Botticelli*, „Storia dell’Arte”, 97, 1999, s. 249–293.
- Levi D’Ancona 1983 – M. Levi d’Ancona, *Botticelli’s Primavera. A Botanical Interpretation Including Astrology, Alchemy and the Medici*, Firenze 1983.
- Levis-Godechot 1999 – N. Levis-Godechot, *La Primavera et la Naissance de Venus de Botticelli ou le cheminement de l’âme selon Platon*, „Gazette des Beaux Arts”, CXXXVIII, 2001, s. 137–148.



- Lightbown 1978 – R. Lightbown, *Sandro Botticelli*, vol. 1–2, London 1978.
- Lightbown 1989 – R. Lightbown, *Sandro Botticelli. Life and Work*, New York 1989.
- Longhi 1995 – R. Longhi, *Restituzione dell'Utili*, [w:] R. Longhi, *Il Palazzo non finito. Saggi inediti 1910–1926*, a cura di F. Frangi, C. Montagnani, Milano 1995, s. 249–297.
- Lorenzo il Magnifico 1949 – *Lorenzo il Magnifico e le arti*, catalogo della mostra d'arte antica, Palazzo Strozzi, Firenze 1949.
- Lukrecjusz 1958 – T. Lukrecjusz Karus, *O rzeczywistości*, przeł. A. Krokiewicz, Wrocław 1958.
- Mackowsky 1899 – H. Mackowsky, *Jacopo del Sellaio*, „Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen”, 20, 1899, s. 192–202, 271–284.
- Marek 1984 – M.J. Marek, *Rafaels Loggia di Psiche in der Farnesina Überlegungen zu Rekonstruktion und Deutung*, „Jahrbuch der Berliner Museum”, 26, 1984, s. 258–290.
- Martianus Capella 1977 – *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, vol. 1, *The Quadrivium*, vol. 2, *The Marriage of Philosophy and Mercury*, trans. by W.H. Stahl and R. Johnson with E.L. Burge, New York 1970–1977.
- Mertens 1994 – V. Mertens, *Die Drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden 1994.
- Miziołek 1993 – J. Miziołek, *Europa and the Winged Mercury on two Cassone Panels from the Czartoryski Collection*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 56, 1993, s. 63–74.
- Miziołek 1995 – J. Miziołek, *The Lanckoronski Collection in Poland*, „Antichità Viva”, 34, 1995, 3, s. 27–49.
- Miziołek 1996 – J. Miziołek, *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Warszawa 1996.
- Miziołek 1997 – J. Miziołek, *The Queen of Sheba and Solomon on some cassoni a pastiglia dorata*, „Antichità Viva”, XXXVI, 1997, 4, s. 6–23.
- Miziołek 1997/1998 – J. Miziołek, *Florenckie malarstwo cassonowe ze zbiorów Karola Lanckorońskiego w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, „Studia Waweliana”, VI/VII, 1997/1998, s. 89–155.
- Miziołek 1999a – J. Miziołek, *Virgil with Panpipes. Observations on the Iconography of an Italian Panel from the Lanckoronski Collection*, Cracow, „Fontes”, II, 1999, 3–4, s. 97–116.
- Miziołek 1999b – J. Miziołek, *Mędrcy upokorzeni. O dominacji kobiet nad mężczyznami w obrazach Zamku Królewskiego na Wawelu i Zamku Królewskiego w Warszawie*, „Kronika Zamkowa”, 2/38/1999, s. 5–44.
- Miziołek 1999c – J. Miziołek, *Sąd Salomona. Legenda o zmarłym królu i Historia Tuzji: trzy obrazy Alwisa Donatego z początku XVI wieku*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXIV, 1999, s. 5–46.
- Miziołek 2002 – J. Miziołek, *Botticelli's Masterpieces Reflected: Jacopo del Sellaio's Domestic Panels with the Fable of Cupid and Psyche*, [w:] Center 22: Record of Activities and Research Reports June 2001–May 2002 (Center for Advanced Study in the Visual Arts), Washington 2002, s. 128–132.
- Noireau 1991 – C. Noireau, *La lampe de Psyche*, Paris 1991.
- Nascita di Venere 1987 – *La Nascita di Venere e l'Annunciazione del Botticelli restaurate*, Gli Uffizi, Studi e ricerche, 4, Firenze 1987.
- Nützmann 1997 – H. Nützmann, *Verschüsselt in Details: Hochzeitsbilder für Lorenzo de' Medici*, „Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz”, 34, 1997, s. 223–235.
- Oberhuber 1973 – K. Oberhuber, *Baccio Baldini*, [w:] J.A. Levenson, K. Oberhuber, J.L. Sheehan, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington 1973, s. 13–21.
- Ovid 1931 – *Ovid's Fasti*, with an English trans. by J.G. Frazer, London, New York 1931.
- Padoa Rizzo 1977 – A. Padoa Rizzo, *Proposte per l'attività giovanile di Jacopo del Sellaio*, [w:] *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, vol. I, Milano 1977, s. 278–285.
- Padoa Rizzo 1992 – A. Padoa Rizzo, *Benozzo Gozzoli*. Catalogo completo dei dipinti, Firenze 1992.
- Panofsky 1960 – E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960.
- Panofsky 1971 – E. Panofsky, *Neoplatonicki ruch we Florencji i w północnych Włoszech. Bandinelli i Tycjan*, tłum. W. Juszcak i A. Morawińska, [w:] *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 188–221.
- Panofsky, Saxl 1932–1933 – E. Panofsky, F. Saxl, *Classical Mythologie in Medieval Art*, „Metropolitan Museum Studies”, 4, part II, 1932–1933, s. 228–280.
- Pearce 1957 – S.M. Pearce, *Costumi tedeschi e borgognoni in Italia nel 1452*, „Commentari”, 8, 1957, s. 244–247.
- Perkins 1913 – F.M. Perkins, *Un Quadro di Jacopo del Sellaio a Boston*, „Rassegna d'Arte”, 13, 1913, s. 104.
- Pons 1991 – N. Pons, *Zanobi di Giovanni e le compagnie di pittori*, „Rivista d'Arte”, XLIII, 1991, s. 221–225.
- Poliziano 1979 – A. Poliziano, *The Stanze of Angelo Poliziano*, Amherst 1979.
- Pons 1996 – N. Pons, *Arcangelo di Jacopo del Sellaio*, „Arte Cristiana”, LXXXIV, 1996, 776, s. 374–388.
- Reale 2001 – G. Reale, *Botticelli. La „Primavera” o le „Nozze di Filologia e Mercurio”?*, Rimini 2001.
- Reynolds 1983 – *Texts and Transmission. A Survey of Latin Classics*, ed. by L.D. Reynolds, Oxford 1983.
- Robertson 1924 – D.S. Robertson, *The Manuscripts of the Metamorphoses of Apuleius*, „Classical Quarterly”, 18, 1924, s. 27–41, 85–99.
- Rohlmann 1996 – M. Rohlmann, *Botticelli's „Primavera”. Zu Anlass, Adressat und Funktion von mythologischen Gemälden im Florentiner Quattrocento*, „Artibus et Historiae”, XVII, 1996, 33, s. 97–132.
- Rubin, Wright 1999 – P.L. Rubin, A. Wright with contributions by N. Penny, *Renaissance Florence. The Art of the 1470 s*, London 1999.
- Rubinstein 1997 – N. Rubinstein, *Youth and Spring in Botticelli's Primavera*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 60, 1997, s. 248–251.

- Scalabroni 1983 – L. Scalabroni, *Raffaello Sanzio e scuola*, [w:] *I luoghi di Raffaello a Roma, catalogo della mostra*, Roma, Farnesina – S. Eligio degli Orefici – S. Maria del Popolo – S. Maria della Pace – S. Agostino, 12 gennaio – 30 marzo 1984, Roma 1983, s. 55–61.
- Schlam 1976 – C.C. Schlam, *Cupid and Psyche: Apuleius and the Monuments*, University Park 1976.
- Schmitt 1970 – A. Schmitt, *Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuchs der Renaissance*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, 21, 1970, s. 99–128.
- Schubring 1916 – P. Schubring, *Zwei Cassonetafeln mit Apuleius' Märchen von Amor und Psyche*, „Zeitschrift für bildende Kunst”, Neue Folge, 27, 1916, s. 315–320.
- Schubring 1923 – P. Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, vol. 1–2, Leipzig 1923.
- Schubring 1926 – P. Schubring, *New Cassone Panels*, „Apollo”, 3, 1926, s. 250–257.
- Scobie 1978 – A. Scobie, *The Influence of Apuleius' „Metamorphoses”*, [w:] *Renaissance Italy and Spain, in Aspects of Apuleius' Golden Ass*, ed. by B.J. Hijmans Jr., R. Th. van der Paardt, Groningen 1978, s. 211–230.
- Seidel 1994 – M. Seidel, *Hochzeitsikonographie im Trecento*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XXXVIII, 1994, 1, s. 1–40.
- Seznec 1961 – J. Seznec, *The Survival of Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, trans. by B.F. Sessions, New York 1961.
- Signorini 1987 – R. Signorini, *La „Fabella” di Psyche e altra mitologia secondo l'interpretazione pittorica di Giulio Romano nel Palazzo del Te a Mantova*, Mantova 1987.
- Smith 1975 – W. Smith, *On the Original Location of the Primavera*, „Art Bulletin”, LVII, 1975, s. 31–40.
- Snow-Smith 1993 – J. Snow-Smith, *The Primavera of Sandro Botticelli. A Neoplatonic Interpretation*, New York 1993.
- Sozzi 1993 – L. Sozzi, *Amore e Psyche*, [w:] *Il mito nel Rinascimento*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano 1993, s. 327–351.
- Spallanzani, Gaeta Bertelà 1992 – *Libro d'Inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, a cura di M. Spallanzani e G. Gaeta Bertelà, Firenze 1992.
- Toledano 1987 – R. Toledano, *Francesco di Giorgio Martini. Pittore e scultore*, Milano 1987.
- Van Gheyn 1913 – J. van Gheyn, *Christine de Pisan: Epitre d'Othèa, déesse de la Prudence, à Hector, chef de Troyens*. Reproduction des 100 miniatures du MS 9392 de Jean Mielot, Bruxelles 1913.
- Van Marle 1931 – R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting*, vol. XII, The Hague 1931.
- Van Os, Prakken 1974 – H.W. van Os, M. Prakken, *The Florentine Painting in Holland, 1300–1500*, Maarssen 1974.
- Vasari 1985 – G. Vasari, *Żywoty najszynniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. K. Estreicher, vol. 3, Warszawa–Kraków 1985.
- Vertova 1979 – L. Vertova, *Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 42, 1979, s. 104–121.
- Vertova 1993 – L. Vertova, *La fortuna della favola di Psyche da Cosimo Pater Patriae al Gran Principe Ferdinando de' Medici*, [w:] *Giuseppe Maria Crespi nei Musei fiorentini*, „Gli Uffizi. Studi e Ricerche”, 11, Firenze 1993, s. 27–62.
- Vertova 2000 – L. Vertova, *La favola di Psyche riscoperta a Firenze*, „Fontes”, III, 2000, 5/6, s. 107–131.
- Villa 1998 – C. Villa, *Per una lettura della „Primavera”*. Mercurio „retrogrado” e la Retorica nella bottega di Botticelli, „Strumenti critici”, 86, 1998, 1, s. 1–28.
- Virtue and Beauty 2001 – *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women*, ed. by D.A. Brown, Washington 2001.
- Warburg 1966 – A. Warburg, *La „Nascita di Venere” e la „Primavera” di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'Antichità nel primo Rinascimento italiano*, [w:] A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966, s. 3–46.
- Warburg 1999 – A. Warburg, *Birth of Venus and Spring*, [w:] A. Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, trans. D. Britt, Los Angeles 1999, s. 89–156.
- Wind 1958 – E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958.
- Young 1985 – E. Young, *Old Master Paintings in the Collection of the Fellowship of Friends at Renaissance, California*, „Apollo”, 121, 1985, s. 373–378.
- Zirpo 1991 – L. Zirpo, *Botticelli's Primavera. A Lesson for the Bride*, [w:] *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, ed. by N. Broude, M.D. Garrad, New York 1992, s. 101–109.
- Zöllner 1998 – F. Zöllner, *Botticelli. Images of Love and Spring*, Munich–London–New York 1998.

LA FAVOLA DI PSICHE E LA *PRIMAVERA* DI BOTTICELLI. I DIPINTI DELLA COLLEZIONE LANCKORONSKI, NELLA GEMÄLDEGALERIE DI BERLINO E NELLA COLLEZIONE DI ABEGG STIFTUNG\*

(Riassunto)

La storia di Amore e Psiche figura fra i soggetti classici che prima di comparire nella pittura murale furono rappresentati nella pittura di uso domestico. Dal secondo '400 fiorentino sono giunte a noi due spalliere, quattro frontali di cassoni e un solo fianco proveniente da una coppia di questi ultimi. Il fianco (Tav. 1) che un tempo faceva parte della celebre collezione Lanckoronski di Vienna dal 1994 appartiene al Castello Reale di Cracovia. Tutti i dipinti sono stati pubblicati diverse volte. La loro iconografia e il loro significato sono ben conosciuti. Gli studiosi che se ne sono occupati non concordano però sulla loro datazione. Inoltre uno di questi frontali di questi cassoni, appartenente alla Fondazione Abegg a Riggisberg in Svizzera, pubblicato solo nel 1991, è del tutto particolare per via dei suoi riferimenti, non ancora notati, ad alcuni fra i più famosi dipinti del Botticelli, e prima di tutto alla *Primavera* (Tav. 10-11). Proprio questo dipinto assieme al suo probabile complice, custodito presso il Museum of Fine Arts di Boston (Tav. 9), saranno l'oggetto principale di queste osservazioni.

Prima di discutere i due frontali occorre concentrarsi brevemente sulla tradizione letteraria della storia fino alla fine del '400 e su due miniature raffiguranti episodi della storia di Psiche contenute in un codice delle *Metamorfosi* di Apuleio risalente alla metà del '300 (Tav. 2-3).

Fonti letterarie della favola di Amore e Psiche in Italia prima del 1500

La favola di *Amore e Psiche* tramandata da Apuleio acquisto nel corso dei secoli importanti significati simbolici e divenne un racconto tutt'altro che pagano. Nel *De Nuptiis Mercurii et Philologiae* di Marziano Capella (primo quarto del secolo V), Psiche non è più una delle figlie della coppia reale, ma nasce da Endelechia e da Apollo che, dopo diverse avventure e prove, diventa immortale come una nuova divinità. Qualche decennio più tardi fu Fulgenzio Planciade a dare nelle sue *Mythologiae* (III,6 = *De Psyche et Cupidine*) un'elaborata interpretazione simbolica della favola. Egli la pone infatti a confronto con il racconto biblico sul peccato originale: l'amata di Cupido viene punita a causa della sua disubbidienza e curiosità. Psiche, cioè l'anima, in un primo tempo aspira alla cognizione della verità celeste, ma poi cade in peccato. Probabilmente proprio a questo travestimento dobbiamo il fatto che le *Metamorfosi* sopravvissero il Medioevo. Grazie alle ricerche di Robertson si conosce la fortuna del testo di Apuleio fin dall'XI secolo. Solo nel '300 esso suscitò un crescente interesse tra l'altro in Petrarca e Boccaccio. Fu Boccaccio a sintetizzare nel *De genealogiis deorum gentilium* la narrazione di Apuleio, arricchendola però di interpretazioni allegoriche tratte da Marziano Capella e Fulgenzio.

L'editio princeps delle *Metamorfosi* con prefazione del vescovo di Aleria Giovan Antonio Bussi (anch'esso basato sull'interpretazione di Fulgenzio) pubblicato nel 1469 a Roma, venne seguito da ben quattro ristampe uscite a Vicenza, Venezia e Milano prima del 1500. Secondo Edoardo Fumagalli la prima traduzione italiana del romanzo, eseguita da Matteo Maria Boiardo, fu preparata proprio sulla base dell'edizione romana. Non è facile stabilire se il *Asino d'oro in vulgare*, tradotto negli anni '70 su richiesta di Ercole d'Este, uscito a stampa solo nel 1516, assieme a un poemetto di Niccolò da Correggio *Innamoramento di Cupido e Psiche*, composto nel 1491, potessero essere noti a Firenze prima della fine del '400. Comunque nell'ultimo quarto di quel secolo la favola era già conosciutissima in tutta l'Italia sostanzialmente come un racconto-exemplum di genere moralizzante e quasi cristiano. Questa intonazione domina anche nel commento sui *Capitoli del giuoco dei tarocchi* di Boiardo scritto da Pier Antonio Viti.

Un codice trecentesco miniato delle *Metamorfosi* nella Biblioteca Apostolica Vaticana

Le prime raffigurazioni del racconto di *Amore e Psiche* non sono quelle dipinte sui cassoni nuziali ma provengono da un manoscritto custodito nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. Lat. 2194). Si tratta del codice in gotica del 1345 che contiene il testo delle *Metamorfosi* copiato da Bartolomeo di Bartoli. Probabilmente già nello stesso tempo, o forse un po' più tardi, furono realizzate le miniature che ornano le lettere iniziali di ciascun libro dell'opera di Apuleio. Due di queste, i capitoli dei libri V e VI, si riferiscono alla storia di Psiche. La prima mostra Psiche dormiente su un prato fiorito di fronte al palazzo di Cupido (Tav. 2). La seconda rappresenta l'incontro di Psiche con Cerere (Tav. 3). La dea, vestita d'oro, ha il capo ornato da un nimbo con numerosi raggi di luce e grandi ali come un angelo annunciante. L'esistenza del codice bolognese con le sue miniature richiede dunque una verifica non solo per quanto riguarda la data delle prime raffigurazioni della favola di Amore e Psiche, ma anche il problema della diffusione del testo di Apuleio nel '300. E' però poco probabile che le suddette miniature potessero servire come modelli ai pittori dei cassoni e spalliere che ora passiamo ad esaminare.

I cassoni del Maestro degli Argonauti e i dipinti del Sellaio

Conosciamo sei lunghi pannelli istoriati con la *Storia di Amore e Psiche* dipinti nel '400 a Firenze, di cui quattro sono frontali di cassoni nuziali smembrati, e due sono spalliere, date le loro misure maggiori e il buono stato di conservazione. La prima e allo

\* Questo articolo è stato nella maggior parte scritto grazie a una borsa di studio tenuta nell'autunno del 2001 presso (CASVA) Center for Advanced in the Visual Arts, Washington D. C. Sono particolarmente grato alla direzione dell'Abegg Stiftung per il materiale illustrativo nonché per la possibilità di riprodurre un dipinto che fa la parte centrale di questo studio.

stesso tempo più antica coppia di frontali appartiene al Bode Museum di Berlino (Tavv. 4-5), mentre la coppia delle spalliere è divisa tra il Fitzwilliam Museum a Cambridge (Tav. 8) e la collezione di Hester Diamond a New York (Tav. 7). Le spalliere sono unanimemente attribuite a Jacopo del Sellaio, e di solito datate *ante* 1480. Comunque esse non sono riferibili alla maniera tarda del Sellaio, che morì nel 1493. Anche la seconda coppia è smembrata: il primo è conservato presso il Museum of Fine Arts a Boston (Tav. 9), e il secondo presso la Fondazione Abegg a Riggisberg (Tav. 10). Le tavole malgrado piccole differenze nella resa degli alberi, in origine potrebbero aver costituito una coppia. Sia il modo di narrare, sia la scelta delle scene rappresentate, sono simili in tutte e tre le coppie di tavole. Nelle prime la storia esordisce con il concepimento di Psiche e conclude con la scena della scoperta notturna al lume della lucerna e con la successiva fuga di Cupido. La narrazione viene continuata nelle seconde tavole che cominciano con la scena in cui Cupido ammonisce Psiche dalla cima di un cipresso e terminano con le nozze.

Quando e da chi sono stati eseguiti i cassoni di Berlino che sono il vero e proprio prototipo di tutto il gruppo? Nell'articolo del 1917 Wilhelm Bode ipotizzava che essi fossero stati eseguiti per le nozze di Piero il Gottoso e Lucrezia Tornabuoni del 1444. Nützmann ha presentato poco fa un parere che le tavole di Berlino appartenessero ai cassoni commissionati per le nozze di Lorenzo il Magnifico e Clarice Orsini. Bisogna però ricordare che nell'Inventario fatto dopo la morte di Lorenzo vengono menzionati forzieri raffiguranti i soggetti tratti dai *Trionfi* di Petrarca. La datazione dei dipinti proposta dalla Nützmann - 1468-1469 - coincide con la datazione da me proposta già nel 1997.

Luisa Vertova collega la datazione e i dipinti con i Medici. Gli stemmi medicei sono infatti rintracciabili sulle facciate dei palazzi di Cupido e di Venere, ma essi appaiono assai spesso nelle opere d'arte del secondo '400 commissionate da diverse famiglie fiorentine legate ai Medici. Non è escluso che questi dipinti fossero destinati a qualche membro della famiglia Medici. Secondo Paul Schubring i dipinti furono eseguiti verso il 1455. Everett Fahy propone una datazione attorno al 1475. Senza dubbio abbiamo a che fare con opere del cosiddetto Maestro degli Argonauti (il nome inventato da Schubring), le cui opere prima che dallo studioso americano furono studiate da Hans W. Il pittore, attivo dal 1465 circa, spesso in collaborazione con un altro pittore di cassoni, Biagio d'Antonio, è stato identificato come Bernardo di Stefano Rosselli (o come Francesco Rosselli). Basta dare un'occhiata alle spalliere del Maestro degli Argonauti e di Biagio presso il Metropolitan Museum of Art raffiguranti *La Spedizione degli Argonauti* (datate intorno al 1465), e il *Sacco di Roma e fuga delle Vestali* (Ashmolean Museum, Oxford) per capire che il mondo pittorico dei frontali di Berlino rappresenta i tempi attorno al 1470. Non è escluso però che essi siano stati dipinti un po' prima. Nei dipinti di Berlino si riscontrano somiglianze con il *Giudizio di Paride* dello stesso Maestro degli Argonauti del Fogg Museum a Cambridge, Massachusetts: si noti facilmente la raffigurazione di Giove con il suo lungo mantello e la cuffia alata di Venere, del tutto caratteristica. La stessa cuffia (ed anche i tipi degli dei di cui si parlerà nuovamente nella terza parte dell'articolo) appaiono nelle incisioni di Baccio Baldini, datate tra 1464 e 1465. Sarebbe inoltre difficile datare le rappresentazioni di Mercurio con il suo caduceo, i talari e il petaso alato prima del sesto decennio del '400. Come nel caso di alcune opere tarde di Apollonio di Giovanni (per esempio i suoi cassoni con le *Avventure di Ulisse* Tav. 6b), Mercurio nelle tavole di Berlino è modellato su un famoso disegno di Ciriaco d'Ancona, che mostra il messaggero di Giove all'antica e non in forma medievale, come per esempio su una miniatura dell'*Ovide moralisé* o sul già menzionato *cassone* esposto nella collezione Czartoryski di Cracovia (Tav. 6c). I frontali di Berlino sono stati probabilmente eseguiti alla fine del settimo decennio del '400, mentre la coppia delle spalliere, attualmente divise tra Cambridge e New York, potrebbe essere datata a dieci anni più tardi.

Il fatto che le due coppie di dipinti mostrino lo stesso modo di narrare la storia è facilmente spiegabile. Come ha presentato recentemente Margaret Haines, Jacopo del Sellaio e Biagio d'Antonio (con cui il Maestro degli Argonauti collaborava e con cui è stato spesso confuso) vivevano insieme negli anni '70. Si sa che nel 1472 Sellaio e Biagio realizzarono insieme dei ben noti cassoni per le nozze Nerli-Morelli, ora custoditi presso la Courtauld Institute Gallery a Londra. È evidente che le idee sulle pitture a loro commissionate e i modelli adoperati potevano facilmente circolare tra i due artisti.

La tavola di Boston (Tav. 9) e soprattutto quella di Riggisberg (Tav. 10), non sono state finora studiate dettagliatamente, ma è già stato ipotizzato da alcuni studiosi che esse potessero essere eseguite nel penultimo, o ultimo, decennio del '400. A causa di un grande senso decorativo presente nelle tavole, e prima di tutto a causa di alcuni aspetti della loro iconografia, la seconda possibilità è del tutto accettabile. Può darsi che il pittore avesse eseguito le composizioni dei frontali di Berlino e delle spalliere di Cambridge e di New York, avvicinandosi maggiormente a queste ultime: ciò non sorprende considerando che egli, con ogni probabilità, era Sellaio stesso o un suo seguace. Nella scena iniziale della tavola di Boston invece del disco solare dipinto sul frontale di Berlino, vediamo Apollo in sembianze umane, come nella spalliera di Cambridge. Il pittore non rappresenta la scena con le sorelle in ruolo di levatrici di Psiche, inventata da Sellaio, e invece dipinse Psiche adorata dai giovani di fronte al palazzo. Cupido venne raffigurato due volte - una volta con la madre che gli indica la fanciulla, e la seconda volta nell'atto di scagliare una freccia. Sembra quindi che il pittore abbia usato come modelli sia il frontale di Berlino che la spalliera di Cambridge, nel primo di questi Cupido con la freccia è accompagnato dalla madre, nel secondo è dipinto da solo con le mani incrociate sul petto nell'atto dell'innamoramento. La rappresentazione di Venere e Cupido sul frontale di Boston assomiglia ai due giovani volanti sulla Tazza Farnese, che furono usati come modelli da Botticelli per raffigurare i venti nel suo famoso dipinto *La Nascita di Venere*. Da questo punto in avanti vediamo le seguenti scene: la visita all'oracolo nel tempio di Apollo, Psiche sulla roccia, il suo volo al palazzo di Cupido, la visita delle sorelle, la scena notturna e la fuga del dio. Come Sellaio, il pittore da noi esaminato, allarga il gruppo delle persone che accompagnano Psiche avviata verso la roccia e rappresenta la fanciulla con il suo divino amante nella piena luce del giorno ancora prima dell'avventura con la lampada (sic!); rispetto alla spalliera di Cambridge il palazzo di Cupido è molto più grande, occupa un terzo della tavola.

Questa volontà di liberarsi dalla 'scenografia' dei modelli precedenti è ancora più evidente nel caso del frontale di cassone di Riggisberg (Tav. 10). Dopo l'ammonizione di Psiche da parte del Cupido, avvengono le scene degli incontri con Cerere, Giunone e Pan. L'ultima scena appare già nella spalliera del Sellaio (New York) in sostituzione degli incontri con le sorelle raffigurate nel secondo cassone berlinese. Sulla tavola newyorkese 'il dio rustico', con la sua fascia di foglie in vita, assomiglia alle rappresentazioni dei Galli su un cassone della Collezione Lanckoronski, datato verso il 1475 (Cracovia), attribuito al Maestro degli Argonauti

e a Biagio d'Antonio. È del tutto accettabile la supposizione di Luisa Vertova che la presenza di Pan vada collegata con la crescente importanza di quel dio a Firenze dei tempi medicei. L'elemento più interessante del dipinto di Riggisberg sta nel fatto che le scene in cui Psiche è mostrata come schiava di Venere occupano la metà dell'opera (Tav. 11). Inoltre le due scene (se non addirittura tre) – cioè l'incontro di Psiche con Consuetudine e la flagellazione da parte di Sollecitudine e Tristezza di fronte a Venere attornata da altre persone, che non sono dipinte né sui cassoni di Berlino né sulle spalliere – si trovano non solo nel centro del dipinto ma perfino in primo piano. Anche il matrimonio di Amore e Psiche, pur seguendo la composizione del cassone di Berlino e della spalliera della collezione Diamond, è ugualmente interessante e un po' enigmatico (Tav. 22). Queste rappresentazioni sembrano essere ispirate a qualche interessante modello, finora non notato dagli studiosi.

#### Il fianco del cassone del Maestro degli Argonauti presso il Castello Reale di Cracovia

Nel suo libro del 1946 Guy de Tervarent pubblicò un piccolo dipinto, allora quasi sconosciuto, che apparteneva alla collezione Lanckoronski, sul quale fu rappresentata la storia di Psiche (Tav. 1). Due decenni prima lo stesso dipinto fu menzionato anche da Schubring che lo descrisse nel suo corpus dei cassoni (considerandolo un'opera d'arte senese eseguita nel 1460 circa), in cui però il dipinto non venne riprodotto. Nel 1979 la piccola tavola diventò l'oggetto di studi di Luisa Vertova che in modo convincente la collegò direttamente con i dipinti di Berlino. Il quadro rappresenta quattro scene che illustrano l'ultima prova di Psiche ordinata da Venere. Si tratta dell'escursione agli Inferi dove la ragazza fu costretta a recarsi per l'obiettivo di ottenere "un po' di bellezza divina da Proseppina. All'inizio vediamo Psiche su una torre profetica, dal quale intendeva buttarsi giù, che diede alla ragazza indicazioni come arrivare dinanzi a Proseppina per farsi riempire il vasetto destituito come recipiente della misteriosa bellezza delle dee. Altre scene illustrano la conversazione con Caronte prima di passare il fiume Stige e l'incontro con Cerbero a cui viene data una focaccia d'orzo per calmarlo. Alla fine la protagonista venne rappresentata in momento in cui ottiene il vasetto riempito di divina bellezza dalla moglie di Plutone che sta seduta su una roccia e da cui testa, crescono due piccoli corna. Sia lo stile del dipinto soprannominato sia le vesti di Psiche, tra l'altro il caratteristico copricapo, provano che il dipinto fu eseguito dallo stesso pittore che dipinse i frontali del Bode Museum di Berlino (Tav. 4-5). Secondo l'ipotesi di Vertova il dipinto di Wawel dovrebbe costituire uno dei fianchi del cassone da cui proviene il secondo frontale di Berlino. L'ipotesi presentata suggerisce che il dipinto continui la narrazione interrotta prima della scena nuziale di Amore e Psiche, in cui vediamo Venere conversare con la sua futura suocera (Tav. 5). Possiamo ritenere che tre precedenti prove che Venere ordinò a Psiche, fossero rappresentati sugli altri tre fianchi, i quali purtroppo non si sono conservati fino a oggi. L'ipotesi della studiosa italiana è molto probabile prendendo in considerazione altri cassoni (sconosciuti a Vertova), la cui narrazione rappresentata sui frontali viene continuata anche sui loro fianchi. Un tale esempio troviamo su un cassone eseguito dal fratello di Masaccio, conosciuto come lo Scheggia. Sulla fronte di esso venne rappresentata l'entrata dell'imperatore Federico III a Firenze, invece sulle parti laterali gli avvenimenti che ebbero posto durante l'accaduto, tra l'altro la *Cerimonia dell'armare un giovine cavaliere*. Bisogna però ammettere che la narrazione fu continuata sui fianchi dei cassoni piuttosto raramente. Di solito le parti laterali delle casse nuziali servivano per rappresentarci delle stemme, oppure delle scene mitologiche che non erano neanche collegate con i soggetti illustrati sui frontali. Ritengo necessario sottolineare che su nessuno dei fianchi conservati fino ai nostri tempi, ugualmente come su nessun'altra opera d'arte quattrocentesca, figurano le scene rappresentate sul dipinto della collezione di Karol Lanckoroński. Il dipinto che discutiamo è un esemplare unico.

#### L'adattamento della Primavera sul cassone nella Fondazione Abegg

La parte centrale del cassone appartenente alla Fondazione Abegg (Tav. 11) è composta da tre scene di cui solo la prima – la flagellazione di Psiche – è descritta nelle *Metamorfosi*. La scena seguente raffigura cinque donne. Due di queste sono vestite, mentre le altre tre seminude assomigliano alle canoniche rappresentazioni delle tre Grazie danzanti. La figura accanto al gruppo delle donne seminude pone la mano destra sulla schiena di una di loro ed è seguita da un'altra che sparge fiori. Abbiamo dunque a che fare con una vera e propria ripetizione della parte centrale della *Primavera* di Botticelli (Tav. 12). Va notato però che, rispetto alla raffigurazione di Venere nel dipinto di Botticelli, nel cassone di Riggisberg la dea non domina la composizione ma si trova sullo stesso piano che le altre figure. Anche il gruppo raffigurante Zefiro e Clori della tavola botticelliana è rintracciabile sul frontale di cassone della Fondazione Abegg. Dietro 'Flora' infatti si scorgono un ragazzo alato e una fanciulla vestita di rosso che corrono in direzione opposta, verso la scena delle nozze di Amore e Psiche. La scena è quindi rovesciata rispetto alla composizione del capolavoro di Botticelli. Anche nel caso della composizione del gruppo delle tre Grazie nel dipinto di Riggisberg solo due di esse ripetono il modello botticelliano. A causa della mancanza dello spazio il pittore ha inserito tra le due Grazie la terza di loro, vista di fronte, a serrare il gruppo. La composizione con due Grazie, viste di spalle, e una di fronte, è ricreabile nel disegno del 1500 circa (eseguito probabilmente da Antonio Federighi) conservato nella Staatliche Graphische Sammlung di Monaco (Tav. 14). È indubbio che ci sia raffigurato il famoso gruppo scultoreo della Biblioteca Piccolomini del duomo di Siena, che fino al 1502 si trovava a Roma.

Bisogna sottolineare che non solo la *Primavera*, ma anche un altro dipinto del Botticelli, cioè *La Nascita di Venere* (ca. 1485), venne ripreso nel dipinto che discutiamo. Tra le scene appena discusse c'è quella delle nozze. Sullo sfondo appare infatti Venere pudica, molto somigliante alla dea raffigurata sulla famosa tela. Anche in questo caso però, il pittore ha introdotto una piccola novità, raffigurando Venere in controparte rispetto al modello. Se le nostre osservazioni sull'impatto delle opere di Botticelli nel dipinto di Riggisberg sono giuste, abbiamo a che fare con non soltanto l'unica specie di 'copia' della *Primavera* nell'arte fiorentina del Rinascimento, ma anche una conferma che il dipinto in esame fu eseguito non prima della metà del nono decennio del '400. Dopo le ricerche di Ronald Lightbown ed altri studiosi pubblicate nell'arco degli ultimi vent'anni non si può quasi dubitare che la *Primavera* potesse essere dipinta solo dopo il ritorno di Botticelli da Roma nella prima metà del 1482. Non è del resto tanto sorprendente l'impatto delle composizioni botticelliane sulle opere uscite dalla bottega di Jacopo del Sellaio, poiché è ben noto da



fonti d'archivio come i due pittori lavorassero insieme alle famose spalliere rappresentanti la novella boccacciana di Nastagio degli Onesti commissionate per le nozze Pucci-Bini avvenute nel 1483.

Prima di rispondere alla domanda: quale era la ragione del suddetto adattamento, ci vuole un breve riferimento a una delle interpretazioni della *Primavera*. È stato Aby Warburg nel suo famoso studio del 1893 a iniziare le ricerche riguardanti il contenuto ideale del capolavoro di Botticelli (Tav. 15). Nel secolo scorso le più interessanti ipotesi sul dipinto hanno presentato Ernst H. Gombrich (Tav. 16), Edgar Wind, Charles Dempsey e recentemente Claudia La Malfa e Claudia Villa (Tav. 17). La tesi di Villa è stata ripresa e notevolmente arricchita da Giovanni Reale nel suo grande libro del 2001. Però proprio l'interpretazione del Gombrich (Tav. 16) è del tutto interessante nella luce della nostra lettura del cassone di Abegg. Lo studioso ha suggerito che un brano dal decimo libro delle *Metamorfosi* di Apuleio potesse essere usato come il punto di partenza per Botticelli o un suo dotto consulente. Le parole di Apuleio che descrivono il *Giudizio di Paride* sono seguenti: *Ed ecco che, tra i fragorosi applausi del pubblico, si presento' nel bel mezzo della scena, sorridendo dolcemente e affabilmente, Venere, circondata da una folla di graziosissimi fanciulli, ben fatti, bianchi come il latte, che avresti scambiato per veri amorini volati allora allora giu' dal cielo o su dal mare. Le alucce, i piccoli dardi e tutto il loro abbigliamento esteriore rispondevano in modo meraviglioso a quella bellezza, ed essi muovevano incontro alla loro padrona con fiaccole ardenti, come se dovesse recarsi a un banchetto nuziale. Ed ecco irrompere sulla scena due schiere leggiadre di giovani fanciulle: da un lato le amabilissime Grazie, dall'altro le bellissime Ore che, gettando fiori verso la dea, parte in ghirlande, parte sciolti, formavano un coro bellissimo offrendo il segno di amore alla dea delle voluttà quelle chiome della Primavera (X,32).* Quindi, secondo l'ipotesi di Gombrich, la *Primavera* potesse essere vista come una specie della "mutazione" del *Giudizio di Paride*.

Non è facile spiegare la ragione per cui il pittore del cassone Abegg fece il suo unico adattamento proprio della composizione botticelliana. Forse vi si cela l'idea che tramite la flagellazione (la punizione per la sua disubbidienza e la sua curiosità), che potrebbe essere vista come una specie di catarsi, Psiche giunge finalmente al cielo sposando Cupido. Il gruppo delle tre Grazie, insieme a Venere e Flora – raffigurato in modo così interessante – può inoltre fungere da snodo fra la realtà terrestre e la dimensione celeste. Esso invece appare verosimilmente delle prove (come questa dipinta sul fianco della collezione Lanckoroński, Tav. 1) portando la suddetta catarsi che apre la strada ai cieli e alla immortalità. Qui va ricordato uno degli affreschi di Botticelli che ornava la loggia di Villa Lemmi (ora al Louvre), e che fu dipinto in occasione delle nozze di Lorenzo Tornabuoni e Giovanna degli Albizzi avvenute nel 1486. Vediamo la sposa novella presentata dalle Grazie a Venere. Le tre Grazie appaiono pure sulla medaglia con effigie della stessa Giovanna degli Albizzi (Tav. 18) e poi insieme alle Muse e le Ore, menzionate da Apuleio in *Metamorfosi*, dove appaiono, non solo durante il banchetto nuziale per spargere balsami (VI, 24), ma anche nel brano che riguarda il *Giudizio di Paride* (X, 32).

#### La scena dello Sposalizio di Amore e Psiche

Le *Metamorfosi* concludono con il banchetto nuziale e l'ultima scena dipinta nel frontale di Riggisberg è quella raffigurante le nozze (Tav. 22), a cui Apuleio fa solamente un breve riferimento. Con questa scena, presente anche nel secondo frontale di Berlino (Tav. 19), e nella spalliera appartenente a Hester Diamond (Tav. 21), il pittore voleva raffigurare il contesto nuziale tipico della tradizione italiana tre e quattrocentesca. Mentre il cassone berlinese mostra gli sposi in piedi, come su una miniatura bolognese della metà del Trecento, sia nella tavola newyorkese sia in quella di Riggisberg Cupido e Psiche sono inginocchiati. Cambiando le pose dei protagonisti della favola, in questi ultimi dipinti i pittori hanno cambiato nello stesso tempo anche il numero degli dei presenti alla cerimonia. Nella tavola di Berlino vediamo solo sette dei, e cioè Venere, Luna, Mercurio, Saturno, Marte, Apollo/Sole, riuniti a semicerchio attorno a Giove, che è nel centro ed è un vero e proprio celebrante. Così Giove ha preso il posto di un notaio presente durante le cerimonie nuziali italiane del tempo. Sembra che in assenza di modelli dello sposalizio celeste, il Maestro degli Argonauti (e poi Jacopo del Sellaio e il suo seguace) si servissero delle raffigurazioni cosmologiche dei sette pianeti. Diverse rappresentazioni di questo tipo eseguite nel '300 e '400 sono giunte a noi. Basta menzionare qui una miniatura della Bibliothèque Municipale di Dijon (ms. 448, fol. 63v) che mostra i sette pianeti e le sfere celesti (Tav. 20). Nel centro è rappresentato Saturno, identificato dalla scritta e non dall'attributo presente invece nei dipinti in esame. Con tale attributo lo vediamo tra l'altro nelle incisioni di Baccio Baldini eseguite nel settimo decennio del '400 (Tav. 19). Va inoltre notato che non solo il Saturno del Baldini ma anche altri dei da lui raffigurati sono simili agli dei raffigurati dai nostri pittori di cassoni e di spalliere. Il fatto che Saturno, mai menzionato nel testo di Apuleio, appaia nella scena delle nozze, prova che i pittori si sono serviti proprio delle rappresentazioni cosmologiche. Sia Jacopo del Sellaio che il suo seguace, autore del cassone di Riggisberg, hanno allargato il gruppo degli dei presenti alle nozze – il primo ne dipinse undici, il secondo otto – però la composizione a semicerchio dipinta dal Maestro degli Argonauti è rimasta invariata. Le nuvole su cui sono rappresentati gli dei in questa scena (nel caso della tavola di Riggisberg viene introdotto anche il prato fiorito) non lasciano dubbi che abbiamo a che fare con le nozze celesti.

Quindi nell'iconografia dei frontali di cassoni o delle spalliere grande importanza è data alla rappresentazione della cerimonia nuziale, menzionata da Apuleio. La favola di Psiche fu quindi scelta dai colti committenti fiorentini per mostrare 'un exempio' per la sposa come espressione paradigmatica del felice matrimonio. Così dice Boiardo:

*Pazienza Psiche ebbe ne i casi soi,  
E però fu soccorsa ne li affani  
E facta Dea nel fin, ch'è exempio ad noi.*

Del resto, anche altri temi – tratti dalla Bibbia o letteratura classica – venivano spesso impiegati con le stesse finalità: basti ricordare la storia dell'incontro della regina di Saba e Salomone e quella di Antioco e Stratonice. In ambedue i casi, come nella favola di Amore e Psiche, abbiamo a che fare con una sorta di 'adattamento' del racconto originario, quasi una 'riletura' degli episodi narrati in chiave matrimoniale.

Traduzione di Jerzy Miziołek in collaborazione con Justyna Miziołek