

JERZY MIZIOLEK
Warszawa, Instytut Sztuki PAN

PORWANIE EUROPY I HISTORIE MERKUREGO. FRAGMENTY CASSONE Z MUZEUM CZARTORYSKICH W KRAKOWIE *

Wśród dzieł malarstwa włoskiego w zbiorach Muzeum Czartoryskich znajdują się dwa niewielkie, niemal tych samych rozmiarów fragmenty *cassone*, których tematyka pozostała do dziś nierozpoznana¹, (il. 1—2). Obrazy te, ofiarowane do Muzeum w 1939 r. przez Stanisława Ursyna Rusieckiego, choć nie najwyższych walorów artystycznych, zawierają niezwykle interesującą ikonografię, której wyjaśnienie będzie przedmiotem niniejszego artykułu.

Cassone z Muzeum Czartoryskich opublikowane zostało w katalogach trzech wystaw, które miały miejsce w Krakowie². Autorzy katalogów, choć nie wyjaśnili tematyki malarstwa, próbowali rozwiązać problem czasu ich powstania oraz szkoły malarskiej, sugerując Sienę lub Florencję i wskazując ogólnie na wiek XV — pierwszą połowę czy też sam jego początek.

W pierwszym z obrazów, na tle górzystego pejzażu z usianą kwiatami łąką na pierwszym planie, kępami kwitnących drzew i skalistymi górami o ściętych wierzchołkach w głębi, ukazano stłoczoną grupę ośmiu młodych niewiast z kwiatnymi wieńcami na głowach i w rękach. Jeszcze jedna kobieta, także z wieńcem na głowie, stoi w drzwiach budowli widocznej po lewej stronie. Strojne w długie, różnokolorowe, wzorzyste suknie zdają się one sunąć z lewej

ku prawej w uroczystym pochodzie, który zatrzymał się przed niewielkim, liczącym trzy sztuki stadem bydła. Niewiasta znajdująca się na przedzie orszaku zakłada wieńiec z kwiatów na rogi zwierzęcia, którego tylko łeb i przednie nogi są widoczne z za byka stojącego na pierwszym planie. Wieńczony byk, tak samo niewielki jak pozostałe, różni się od nich swą białą maścią i złotą sierścią między rogami; nadto jego pysk emanuje promienie światła. Opisaną scenę zamyka z prawej strony, fragmentarycznie tylko widoczna, czerwona, trzykondygnacyjna budowla nakryta złotym dachem, z której rozchodzą się długie złociste promienie. Ponad nią wychyla się z obłoku łeb białego zwierzęcia, podobnie ozdobionego złotą sierścią i emanującego promienie, jak główny byk w stadzie.

Centralną postacią drugiego obrazu, o takim samym pejzażu, jest smukły, ujęty w trzech czwartych i zwrócony w prawo młody mężczyzna w wieńcu z kwiatów na głowie; ubrany w dopasowaną, złocistą, sięgającą do połowy ud, tunikę z szerokimi rękawami, obcisłe ciemne nogawice i spiczaste buty, trzyma w lewej ręce długi, prosty, czarny kij lub laskę. To co przyciąga i niemal fascynuje w jego postaci, to duże, rozłożyste, złote skrzydła wyrastające z ramion, puncowane na całej powierzchni. Pędzi on przed sobą małe,



Il. 1 Fragment cassone (obraz lewy, A). Kraków, Muzeum Czartoryskich (fot. Muzeum)

liczące trzy sztuki stado bydła z bykiem kroczącym na przedzie (na skutek obcięcia obrazu widocznym tylko w tylnej części). Skrzydlaty „pasterz” i jego trzoda obserwowani są przez mężczyznę z kijem czy może maczugą w lewej ręce, ubranego w czerwony płaszcz z kapturem zarzuconym na głowę, skrytego za kępą drzew, w górnym prawym rogu obrazu. Po lewej występują jeszcze trzy inne postacie — dwóch mężczyzn i kobieta, wszyscy w wieńcach, ukazani jakby jedno nad drugim, wychylający się znad pagórków i skał. Mężczyzna na dole, ujęty profilowo, z długimi złotymi włosami opadającymi na plecy i w czerwonym płaszczu, podąża w prawo trzymając przed sobą złoty kij (lub laskę)⁴. Bez trudu można dostrzec, że drugi mężczyzna jest owym skrzydlatym osobnikiem z centrum obrazu. Przedstawiony frontalnie, z tym samym czarnym, prostym kijem w lewej ręce wskazuje kciukiem prawej, w kierunku niewiasty usytuowanej powyżej na intensywnie czerwonym tle. Kobieta ukazana jest spoza ska-

ły, jakby z niej wyrastając, w popiersiu, palcami prawej ręki trzyma trudny do zidentyfikowania przedmiot, może pierścień ozdobiony szlachetnymi kamieniami. Gest skrzydlatego młodzieńca zdaje się sugerować, że oboje przynależą do tej samej sceny. Obraz zamknięty jest po lewej, widoczną tylko we fragmencie, dwukondygnacyjną budowlą. Zarówno jej wysokość, kolor, rodzaj dachu, jak i złote promienie nie pozostawiają wątpliwości, że jest to ta sama budowla, co na pierwszym obrazie. Malowidła stanowiły zatem jedną całość, którą mogła być tylko frontowa ściana cassone. Rozcięta i zamieniona na dwa odrębne obrazy utraciła nie tylko boczne i dolne partie, ale także część środkową. Do takiego wniosku prowadzi zarówno fragmentaryczny charakter budowli widocznej na obu obrazach, jak i obserwacja złożonej dekoracji biegnącej górą; pozostałości takiej dekoracji widoczne są też na dole malowideł. Powtarza się w niej motyw roślinny ze środkiem w kształcie mandroli, od którego odchodzą antytetycznie dość



Il. 2. Fragment cassone (obraz prawy, B), Kraków, Muzeum Czartoryskich (fot. Muzeum)

długie, zwinięte ku dołowi wici. Tego właśnie środkowego elementu w kształcie mandroli brak jest między naszymi obrazami, gdy ogląda się je zestawione razem. Proponowana tu rekonstrukcja (il. 3) pozwala przypuszczać, że malowidło utraciło około 15 cm środkowej partii, która zawierała zapewne główną część budowli. O tym, jak pod względem dekoracji ornamentalnej mógł wyglądać front krakowskiego cassone poucza najlepiej porównanie z cassone z pałacu Strozich, wykonanym według Schubringa około 1430 r. we Florencji⁵, (il. 4).

Wprawdzie analiza formalna krakowskiego cassone nie jest głównym celem tego artykułu wypadnie jednak odnotować, że nie wykazuje ono wyraźnych związków ze sztuką Sieny lub Florencji, jak sugerowano we wspomnianych już katalogach wystaw⁶. Zdradza natomiast w wielu elementach wyraźne podobieństwo do cassone z Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, wykonanym zapewne w południowej Italii, może w Neapolu, z początkiem

Quattrocento⁷, (il. 5). Podzielone złożoną gipsaturą na trzy obrazy ukazuje ono epizody z kampanii wojennej króla Neapolu Karola z Durazzo lub jego syna i następcy tronu Władysława⁸. We wszystkich trzech scenach (rozwijających się od prawej ku lewej stronie) pojawia się jadący konno król, (il. 6), którego ubiór, jasny kolor włosów i ich charakterystyczne uczesanie, gesty i poza (szczególnie w środkowym malowidle), przywodzą wyraźnie na myśl skrzydlatego młodzieńca ukazanego w centrum drugiego fragmentu cassone z Krakowa. Innymi wspólnymi elementami malowideł obydwu cassoni są: ścięte wierzchołki gór, żółte dachy budowli i czerwony odcień ich murów oraz stosowanie puncowania. Istnieje też wreszcie łatwo dostrzegalne podobieństwo między osobnikiem w czerwonym kapturze, obserwującym skrzydlatego młodzieńca pędzącego bydło na krakowskim malowidle i jednym z mężczyzn płynących statkiem widniejącym na cassone z Nowego Jorku (il. 7). Wszystkie te zbieżności świadczą,



Il. 3 Próba częściowej rekonstrukcji frontowej ściany cassone z Muzeum Czartoryskich, oprac. J. Miziołek, rys. J. Kowalczyk

że krakowskie *cassone* powstało najprawdopodobniej w tym samym warsztacie, co *cassone* z Metropolitan Museum of Art. Należy je też datować na początek lub na pierwsze dziesięciolecie XV w. Przemawia za tym również studium ubiorów, jak choćby sukni kobiet; są to bowiem *cipriany*, charakteryzujące się dużą ilością małych guzików, noszone powszechnie w XIV w. i na początku następnego stulecia⁹. Pod tym względem krakowskie *cassone* porównać można jeszcze z *cassone* w Bargello, namalowanym — jak twierdzi Ferdinando Bologna — przez twórcę *cassone* z Metropolitan Museum of Art, przedstawiającym historię Saladyna i *messer Torello* (Dekameron X, 9)¹⁰. Wystarczy tylko rzut oka na jedną ze scen (il. 8) by dostrzec, że żona Torello ubrana jest w niemal identyczną *cipriane* jak jedna z niewiast na krakowskim malowidle. Podobieństwo dotyczy koloru i wzoru materiału oraz obszycia dołu futrem; dodatkowym elementem wspólnym jest też wieniec na głowie.

Przychodzi wreszcie podjąć próbę odpowiedzi na pytanie jakie sceny przedstawione są na *cassone* z Muzeum Czartoryskich?

W żywocie Dello Delli'ego, malarza i rzeźbiarza florenckiego z 1 połowy XV w. Vasari podaje: *Było wtedy modą, aby w mieszkaniach obywateli ustawiać wielkie drewniane skrzynie... Sceny zaś, jakie malowano na przednich ścianach, ilustrowały przeważnie baśnie opowiedziane przez Owidiusza i innych poetów*¹¹.

Słowa te znakomicie odnoszą się do naszego *cassone* gdyż pochodzące z niego malowidła są — jak spróbuję to wykazać — przełożeniem na język malarstwa strof genialnego poety z czasów Oktawiana Augusta¹². Znajdujemy je oczywiście w „Biblii malarzy” — *Metamorfozach*, dziele będącym już w XVI w. lekturą szkolną¹³, komentowanym i parafrazowanym od XII¹⁴ i tłumaczonym na język włoski od XIV w. (przez Arrigo Simintendi oraz Giovanni dei Bonsignori)¹⁵, które doczekało się nadto w XIV i XV w. co najmniej trzech wersji moralizowanych (*Ovide moralisé en verse*, *Ovidius moralizatus*, *Ovide moralisé en prose*)¹⁶. Wyłania się tu problem — która wersja Owidiusza stała się źródłem inspiracji dla malarza *cassone* z Muzeum Czartoryskich lub jego klienta czy też „doradcy”¹⁷? Autorzy „Owidiuszy moralizowanych”, a także niektórych tłumaczeń, choć wprowadzali wiele nowych elementów do swych dzieł, to jednak zawsze zachowywali niemal dokładnie tok narracji *Metamorfoz*, stąd usprawiedliwione jest powoływanie się na „czystego” Owidiusza przy jednoczesnym baczeniu na teksty pozostałych wersji.

Pod koniec II księgi *Metamorfoz* (833 nn.) czytamy:

*Rzadko zgadza się z sobą władza i kochanie,
Zbyt uciążliwe Jowisz składa panowanie,
...
Ojciec i władca bogów bierze postać wółu,*



Il. 5 Frontowa ściana cassone, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art, pocz. XV w.
(fot. wg Schubringa)

chia *Poïphili* z 1499 r.²¹ We wszystkich przytoczonych wypadkach wieńczenia byka jest jednym z epizodów cyklu ilustracji, w których zawsze pojawia się co najmniej jeszcze jedna scena z bykiem unoszącym na grzbiecie Europę. Można jednak wskazać przykłady występowania jedynie sceny wieńczenia, jak m.in. ilustrację w weneckim wydaniu *Ars amatoria* Owidiusza z 1509 r.²², (il. 11). Wśród bujnych traw łąki leży tam dorodny byk, na przeciwko którego siedzi Europa zakładająca wieniec na jego rogi. Jeszcze jeden wieniec leży u stóp królowej, inne przygotowują towarzyszące jej damy dworu.

Nie udało się odnaleźć takiego przedstawienia Porwania Europy, w którym, jak na naszym *cassone*, ukazany byłby byk wyglądający z obłoku, niczym personifikacje wiatrów w wielu antycznych i średniowiecznych wyobrażeniach²³. Biała maść w tak niezwykły sposób ujętego zwierzęcia, złota sierść między rogami i promienie wychodzące z jego pyska pozwalają przypuszczać, że jest to ten sam byk-Jupiter wyobrażony przed zstąpieniem na ziemię. Nie jest wykluczone, że zawarto tu jeszcze jakąś inną myśl.

Tekstem *Metamorfoz* inspirowany jest także prawy obraz *cassone*. W tej samej II księdze dzieła, przed opowieścią o miłości Jowisza

do córki króla Tyru i przed inną jeszcze historią, do której przyjdzie niebawem nawiązać, znajduje się opowieść o Apollinie, Hermesie i Battusie. Oto jej fragment:

[Feb] Bawił wówczas w Elidzie, i wolnej
Messenie.
A wieśniacze na siebie przybrawszy odzienie,
W lewej dłoni jak pasterz miał kosztur
oliwny,
A z kilku trzcin złożony flet, w ręce
przeciwnej.
Raz gdy na takim flecie nucił pasterz boski,
I harmonią miłośne ułagał troski;
Zabłąkała się trzoda wśród jego dumania...
Postrzega to syn Mai i w las ją zagania.
Nikt nie wie co Merkury uczynił ukradkiem,
Sam tylko stary Battus kradzieży był
świadkiem (II, 679 nn.)²⁷.

W świetle tego tekstu skrzydłą postacią pędzącą bydło byłby Merkury, mężczyzną ze złotym kijem w prawym ręku — Apollo, a osobnikiem przyglądającym się skrzydlatemu „pasterzowi” i jego stadu — stary Battus. Wykazanie, że malowidło ukazuje właśnie ten fragment owidiańskiej opowieści napotyka na o wiele większe trudności niż rozszyfrowanie sceny z Europą, nie udało się bowiem odnaleźć podobnego przedstawienia ani we wcześniejszej, ani w póź-

niejszej sztuce²⁸. Wydaje się, że kluczem do odczytania treści całego drugiego obrazu z frontowej ściany krakowskiego *cassone* będzie rozpoznanie skrzydlatej postaci. Uznanie wieloskrzydłego mężczyzny za Merkurego wydać się może początkowo dziwne. Nie do takiego bowiem *imago* tego boga jesteśmy przyzwyczajeni.

Zarówno w sztuce antycznej^{28a}, jak i nowożytnej Merkur przedstawiany jest wprawdzie na ogół ze skrzydłami, lecz są to skrzydła niewielkie i przeważnie w dwóch parach; pierwsza stanowi dodatek do jego kapelusza (*petasus*), druga zaś do butów (*talaria*), lub czasami wyrasta z nóg w okolicy kostek²⁹. Atrybutem Merkurego jest nadto nie prosty kij, lecz kaduceusz. Ani tekst Owidiusza, ani teksty jego komentatorów i tłumaczy, ani wreszcie pisma antycznych, średniowiecznych i nowożytnych mitografów nie zawierają informacji, by Merkur miał wielkie skrzydła u ramion³⁰. Przeciwnie, Mitograf III, piszący około 1200 r. (którym być może był Aleksander Neckham) podaje: *vero talaria habebat Mercurius, et petasum, id est calciamentum alatum a Graeco verbo peto id est a volando dictum*³¹, podobnie stwierdza Berchorius w *De formis figurisque deorum*, stanowiącym wstęp do jego cytowanego już *Ovidius moralizatus*: *Erat enim ipsius figura secundum Fulgentium et Rabanum in libro suo de rerum naturis homo qui in capite et in talis habebat alas... duabus alis velabant facies suas et duabus velabant pedes suos*³². Pomimo tych uczonych opisów wieloskrzydły Merkur nie jest wcale rzadkością w sztuce różnych epok.

Wspomniana w tekście Berchoriusa encyklopedia Rabana Maura, *De rerum natura* (znana powszechniej pt. *De Universo*) z IX w. opatrzona była ilustracjami. Oryginał nie dotrwał do naszych czasów, posiadamy jednak jego słynną kopię z 1023 r. wykonaną w klasztorze w Monte Cassino³³. Jedną z ilustracji (fol. 386) (il. 12) ukazuje, wśród czterech antycznych, bogów Merkurego z głową psa, a więc jako Anubisa (Hermanubis)³⁴ i — co dla nas ważne — z wielkimi skrzydłami (lub



Il. 6 Fragment *cassone* z Metropolitan Museum of Art (fot. wg Pope-Hennessy i Christiansena)



Il. 7 Fragment *cassone* z Metropolitan Museum of Art (fot. wg Pope-Hennessy i Christiansena)



Il. 8 Fragment cassone, pocz. XV w., Florencja, Bargello (fot. wg F. Bologna)

skrzydłem) wyrastającymi z ramion oraz, jak píše Adolf Goldschmidt, ptakiem trzepoczącym się między jego nogami, zamiast małych skrzydeł przy kostkach³⁵. Warto tu jeszcze odnotować, że w ręku Merkurego zamiast kaduceusza pojawił się prosty kij³⁶. Tak więc, jak wolno sądzić, na skutek niedokładnego zrozumienia tekstu *De Universo* i prawdopodobnie także z powodu braku źródeł ikonograficznych powstało pierwsze średniowieczne przedstawienie Merkurego wielkoskrzydłego. Na początku XV w. w Fuldzie, macierzystym klasztorze Rabana Maura, wykonano (zapewne bezpośrednio z karolińskiego oryginału) inną kopię dzieła *De rerum natura*, znajdującego się obecnie w Bibliotece Watykańskiej³⁷ (il. 13). Tym razem kopista przedstawił Mer-

kurego-Anubisa z mniejszą parą skrzydeł u kostek i wielkimi skrzydłami wyrastającymi z karku. Tak właśnie umiejscowione duże skrzydła stanowią ważny element ikonograficzny dwóch innych XV-wiecznych wyobrażeń posłańca bogów (tym razem już z ludzką głową) — w ilustrowanym w Italii około 1420 roku i przechowywanym obecnie w Watykanie rękopisie *De deorum imaginibus libellus*³⁸ i manuskrypcie o treści astronomicznej w zbiorach oxfordzkiej Bodleian Library³⁹. Dla naszych poszukiwań najważniejsze są jednak przedstawienia zdobiące rękopis *Komentarza Remigiusza z Auxerre do De nuptiis Philologiae et Mercurii* Martianusa Capelli z około 1100 r.⁴⁰ (Monachium) oraz francuskie kodeksy *Ovide moralisé en verse* z końca XIV w. (opatrzone ilustracjami „à la Berchorius”) — jeden w Watykanie i drugi w Genewie⁴¹. Szczególnie interesujące jest unikatowe przedstawienie Merkurego widniejące w dolnym prawym rogu słynnej całostronicowej miniatury monachijskiego *Komentarza Remigiusza* (il. 14, 15). Młody, niemal całkowicie nagi bóg w ciemnej czapce, trzymając w lewym ręku, zamiast kaduceusza, dziwny przedmiot przypominający rozwidloną gałąź kroczy w prawo przed rydwanem Marsa. Z jego ramion wyrastają wielkie, jakby podwójne skrzydła. Są to jedyne skrzydła boga, którego tożsamość poświadcza napis umieszczony nad głową — *Mercurius*. Z kolei miniatury w rękopisach bibliotek Watykańskiej i genewskiej, bardzo do siebie podobne (nie licząc nieistotnych dla nas szczegółów), ukazują Merkurego z Argusem, który zasypia właśnie pod wpływem muzyki jego czarodziejskiego fletu (il. 16, 17). Ustawiony frontalnie syn i posłaniec Jowisza posiada tu dwie pary skrzydeł — wielkie, wyrastające z ramion i mniejsze u kostek nóg. Tym razem, w kontekście krakowskiego za- bytku, ważne są nie tylko skrzydła, ale także ubiór i typ fizyczny boga. Jak na naszym *cassone* Merkury jest wysokim, szczupłym młodzieńcem ubranym w dopasowaną, sięgającą połowy ud tunikę, obcisłe nogawice i buty z wydłużonymi nosami.

Merkury na krakowskim *cassone* nie zamyka serii przedstawień tego boga z wielkimi skrzydłami. Wielu podobnych i bardzo interesujących przykładów dostarcza sztuka XV w., zarówno włoska, jak i ta tworzona na północ od Alp. Należy tu wymienić przede wszystkim miniaturę Loyseta Liedeta w rękopisie *Epistres* (lub *Epitre*) *d'Othéa* Christine de Pisan (przereadowanym przez Jean'a Mielot), z ok. 1460 r., obecnie w Brukseli⁴², (il. 24), do której jeszcze powrócimy oraz relief Domenico Gagginię pochodzący z portalu w Palermo (County Museum of Art w Los Angeles)⁴³, (il. 18). Również w następnych wiekach, w epoce gdy artyści z archeologiczną dokładnością przedstawiali powszechnie Merkurego *all'antica*, pojawiał się on wielokrotnie (niekiedy nawet w ilustracjach do *Metamorfoz*) w nieklasycznej postaci, z wielkimi skrzydłami u ramion⁴⁴, (il. 19). Jeszcze w naszym stuleciu Academia de San Fernando w Barcelonie obdarowywała swych honorowych członków medalami ozdobionymi wizerunkiem tego boga o wielkich skrzydłach i, co niezwykle ciekawe, z twarzą praksytelesowego Hermesa z Olimpji⁴⁵, (il. 20). Merkury, posłaniec pogańskich bogów (*angelos*), ze skrzydłami anioła — posłańca chrześcijańskiego Boga, stworzony zapewne przez średniowiecznych miniaturzystów, którzy nie znali antycznej ikonografii mieszkańców Olimpu, lub znali ją w stopniu niewystarczającym, stał się zatem trwałym, choć może niezbyt popularnym przedstawieniem w sztuce⁴⁶.

Przeprowadzone poszukiwania pozwalają zatem przyjąć, że skrzydlaty młodzieniec na krakowskim *cassone* to Merkury. Czy zatem osobnikami ukazanymi po jego prawej i lewej stronie są, zgodnie z cytowanym tekstem *Metamorfoz* Battus i Apollo? W wypadku tego ostatniego, tylko kontekst przemawia za taką identyfikacją oraz być może złocisty kij. Apollodoros omawiając w swej *Bibliotece* (VII, 10) historię porwania stada przez Merkurego podaje bowiem, że Apollo poszukiwał swego bydła posługując się takim właśnie złotym kijem⁴⁷. Z kolei za identyfikacją mężczyzny

w czerwonym kapturze jako Battusa obserwującego Merkurego i porwane przez niego stado, zdaje się przemawiać nie tylko kontekst literacki ale także fakt, że pasterz ów zjawia się w ówczesnej ikonografii tej sceny. W szczególności ukazuje go jedna z miniatur rękopisu *Owidiusza moralizowanego* Berchoriusa w Gotha⁴⁸, (il. 21). Według Owidiusza (II, 678—709), a za nim także Berchoriusa, Battus otrzymał od Merkurego jedną jałówkę w zamian za zachowanie tajemnicy. Nie dowierając jednak staremu pasterzowi powrócił bóg niebawem pod zmienioną postacią oferując mu dwie sztuki bydła za informację o stadzie Apollina. Battus przystał na tę transakcję za co Merkury, karząc wiarołomstwo zamienił go w kamień. Historia ta opowiedziana została na miniaturze aż w czterech scenach o charakterze symultanicznym. Może więc na niezachowanej części krakowskiego *cassone* ukazany był również epizod metamorfozy Battusa?

Do wyjaśnienia pozostała jeszcze jedna scena naszego *cassone*, ta mianowicie w której Merkury wskazuje kciukiem prawej ręki na usytuowaną ponad nim postać niewiasty⁴⁹. Do tej sceny zdaje się też przynależać budowla, dziś widoczna na obu obrazach tylko we fragmentach, pierwotnie zapewne o wiele okazałsza. W tekście *Metamorfoz*, pomiędzy opowieścią o Merkurym uprowadzającym stado Apollina i zamieniającym Battusa w kamień a opowieścią o porwaniu Europy, znajduje się historia miłości Merkurego do pięknej Atenki — Herse (II, 708—842). Występują w niej również dwie siostry Herse, Pandrossos i Aglauros. Wszystkie trzy panny, córki Kekropsa, zamieszkiwały w jednym domu, przed którym Merkury spotkał właśnie Aglauros. W zamian za pomoc w pozyskaniu względów Herse zażądała ona znacznej ilości złota. Gdy bóg zjawił się ponownie ze złotem, Aglauros nakłoniona przez Zawieść (*Invidia*) nasłaną na nią z woli Ateny, odmówiła przyjęcia wynagrodzenia. Zazdrość o pięknego młodzieńca, który miał zostać mężem siostry kończy się dla dziewczyny tragicznie. Przeszkadzająca



Il. 9. Scena z mitu o Europie, miniatura w rękopisie *Ovidius moralizatus Petrusa Berchoriusa*, koniec XIV w., Gotha, *Forschungsbibliothek*, Membr. I. 98, fol. 16^v (fot. wg *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, VI, 1973, 369—370)

Merkuremu Aglauros zostaje zamieniona w kamień, podobnie jak wcześniej Battus. Owidiusz niewiele mówi o Herse — obiekcje pozażądań Merkurego, skupiając swą uwagę, zgodnie z tytułem dzieła, na metamorfozie Aglauros. Kim zatem jest dama, na którą wskazuje skrzydlaty bóg?

Tematem odpowiedniejszym dla *cassone*, które miało stanowić dar ślubny, wydaje się być historią miłości dwojga ludzi nie zaś zazdrość i jej ukaranie. Moralizowane

wersje mówią dużo więcej o Herse niż właściwy tekst *Metamorfoz*; chwalona jest w nich jej uroda i zalety ducha a nadto dowiadujemy się o szczęśliwych zaślubinach z Merkurym⁵⁰. Istnieją także ilustracje do *Ovide moralisé en verse* w manuskryptach w Rouen i Paryżu, gdzie ukazane są zaślubiny młodej pary⁵¹. Ikonograficznie i kompozycyjnie niewiele jednak mają one wspólnego ze sceną na krakowskim *cassone*, a nadto występuje w nich wiele postaci. Ilustratorów kodeksów, podob-



Il. 10 Francesco di Giorgio Martini. Porwanie Europy. *Cassone* z około 1470 r., Paryż, Louvre (fot. wg *Die Verführung der Europa*)



Il. 11 Scena z mitu o Europie, drzeworyt w *Ars amatoria* Owidiusza. Venetiae 1509 (fot. wg Prince d'Essling II, 1.189)

nie jak Owidiusza, bardziej interesował moment przemiany Aglauros w kamień i ten właśnie epizod został zapewne ukazany na *cassone*.

Najwcześniejsze przedstawienie owej sceny odnajdujemy w XIV-wiecznym rękopisie *Ovide moralisé en vers* z Rouen⁵², (il. 22). Widzimy tu Merkurego, ubranego niczym średniowieczny król czy księżę krwi, któremu Aglauros zastępuje drogę do Herse siedzącej wraz z Pandrossos w budowli znajdującej się po lewej. Na samym początku XV w. powstały dwie, niemal identyczne miniatury z interesującą nas historią ozdabiające kodeksy wspomnianego już dzieła Christine de Pisan *Epistre d'Othéa*, przechowywane w Paryżu i Londynie⁵³, (il. 23). Tło dla całej sceny stanowi okazała budowla z wieżyczkami na narożach, w której drzwiach, czy raczej zamkniętym półkoliście portalu, siedzi Aglauros. Przed nią, po lewej stoi Merkury z dużą sakwą u pasa i podniesioną laską. Jeszcze bardziej znacząca dla naszych rozważań, choć późniejsza od krakowskiego *cassone*, jest ilu-

stracja w rękopisie *Epistre d'Othéa* z Brukseli przedstawiająca Merkurego z wielkimi skrzydłami⁵⁴, (il. 24). Bóg ubrany w zimową czapkę i ciężki, podbity futrem płaszcz — jakżeż odległy od swych klasycznych wyobrażeń — dzierży w ręku ozdobny trzoz, zapewne ze złotem przeznaczonym dla Aglauros siedzącej na progu domu.

O tym, że krakowskie *cassone* zawiera scenę przemiany Aglauros w kamień zdaje się wreszcie przekonywać analogiczna metamorfoza Battusa ukazana na wspomnianej już ilustracji w rękopisie *Owidiusza moralizowanego* Berchorusa z Gotha, (il. 21). W czwartej sekwencji miniatury widać głowę Battusa wystającą ponad skałą, w którą obróciła się już reszta jego postaci. Podobnie jest, jak się wydaje, z Aglauros na krakowskim *cassone*. Choć twarze wszystkich niemal osób, a szczególnie kobiet są tam skupione i poważne, oblicze Aglauros emanuje szczególnie głębokim smutkiem. Jest to jakby dokładna ilustracja słów Owidiusza:

Milczy, i choćby chciała mówić, nie ma siły,



Il. 12 Bogowie pogańscy, miniatura w rękopisie *De rerum natura* Rabana Maura, 1023 r., Monte Cassino, MS. 132, fol. 386 (fot. Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

Nie ma głosu, jej usta w głąz się przemieniły.
Siedzi jak martwy posąg, lecz i posąg bład
Zachowuje na twarzy dawnych uczuć ślady
(II, 829 nn.)⁵⁵

Nasuwa się jeszcze pytanie, czy budowla stanowiąca środkową część krakowskiego *casone* zawierała jakieś przedstawienie. Promienie, które się z niej wydobywają i jej domniemana okazałość zdają się sugerować taką możliwość. Opowieść Owidiusza kończy się na epizodzie zamiany Aglauros w kamień, ale Bonsignori w swoim tłumaczeniu, nie wolnym przecież od wielu dodatków i alegorycznych *E quando fu stato quello tempo che a lui connera di Herse a tutto suo piacere* i dopiero potem, wracając do wersji oryginału, dodaje *E quando fu stato quello tempo che lui contento se parti e uolo in cielo* (II cap. XLII)⁵⁶. W tym miejscu przywołać należy miniatury rękopisów *Ovide moralisé en vers* z Rouen i Paryża, o których była już wcześniej mowa, ukazując zaślubiny Merkurego i Herse. Może zatem spotkanie tej pary lub jej zaślubiny były źródłem owego światła, które w postaci

złotych promieni emanuje z przykrytej złotym dachem czerwonej budowli⁵⁷.

*

W swym znanym artykule o Apollonio di Giovanni Ernst H. Gombrich pisał, że malowidła *casone* miały z jednej strony odznaczać się splendorem, tzn. „cieszyć oko”, z drugiej zaś miały być warte pamiętania, a więc ukazywać interesujące tematy⁵⁸. Jest zupełnie prawdopodobne, że obydwa te aspekty brane były pod uwagę także w przypadku naszego dzieła. *Cassone* krakowskie z wyobrażeniami strojnych niewiast, złotoskrzydłego Merkurego i okazałej budowli emanującej promienie oraz ze złożoną dekoracją ornamentalną u góry i u dołu, dającą malowidłom, by użyć słów Vasari’ego, *bellissimo vedere*, bez wątplenia charakteryzowało się splendorem⁵⁹. Co zatem miało być warte pamiętania — czyli jakimi treściami przemawiały owe malowidła będące tak dokładną, a przez to unikatową w sztuce nie tylko XV w., ilustracją ostatniej części II księgi *Metamorfoz*, gdzie głównymi bohaterami są Merkury i Europa⁶⁰?



Il. 13 Bogowie pogańscy, miniatura w rękopisie *De rerum natura* Rabana Maura, 1 poł. XV w., Rzym, Biblioteca Apostolica Vaticana, Palat. Lat. 291, fol. 190 (fot. wg Panofsky)



Il. 14 Bogowie pogańscy, fragment miniatury w komentarzu Remigiusza z Auxerre do *De nuptiis... Martiana Capelli*, około 1100, Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, clm. 14271, fol. 11r (fot. Zentralinstitut für Kunstgeschichte)

Porwanie Europy to temat wielokrotnie występujący na malowidłach *cassoni*. Łatwo czytelny był bowiem związek między córką Agenora a panną młodą, która „porwana” z grona przyjaciółek zaczynała nowe życie⁶¹. W naszym przypadku — jak się zdaje — nie o porwanie jednak chodzi *sensu stricto* lecz o wieńczenie byka-Jupitera, która to scena zdaje się nabierać szczególnego znaczenia. Pochód zwieńczonych i niosących wieńce niewiast, na którego przedzie znajduje się postać, mającej być niebawem porwaną Europą robi wrażenie pochodu weselnego (*pompa nuziale*). W epoce Trecenta i Quattrocenta wzajemne obdarowywanie się wieńcami przez zakochanych było bardzo rozpowszechnione⁶². Wieńce z kwiatów

jako *messaggero d'amore* występował nawet w zwyczajach dworów książęcych i królewskich. Francesco da Barberino w dziele *Del reggimento e de'costumi delle donne* podaje np., że królowa przesłała girlandę lub wieńiec swojemu małżonkowi nazajutrz po *notte d'amore*⁶³. Innym istotnym elementem omawianej sceny jest ukazana w „sferze nieba” głowa białego byka. Być może autor „programu” krakowskiego *cassone* nawiązał do *passu* w tekście Mitografa III: *Agenor... qui in Tyro et Sidone regnavit, filiam habuit mirificae formae, nomine Europam, quam Juppiter in specie candidi tauri rapuit. Unde postea in signum honoris taurus translatus est in caelum, et ex eo factum signum quod dicitur Taurus* (XV, 2)⁶⁴. Taurus jest zodiakalnym znakiem środka wiosny (19 kwiecień—20 maj), gdy ziemia znajduje się pod wpły-



Il. 15 Merkury, fragment miniatury w clm. 14271, fol. 11r (fot. wg Himmelmann)



Il. 16 Merkury z Argusem, miniatura w rękopisie *Ovide moralisé en vers*, koniec XIV w., Rzym, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1480, fol. 241r (fot. Biblioteca Vat.), nie publikowana



Il. 17 Merkury z Argusem, miniatura w rękopisie *Ovide moralisé en vers*, koniec XIV w., Genewa, Bibliothèque Publique et Universitaire, MS. fr. 176, fol. 239r (fot. F. Martin), nie publikowana

wem planety Wenus. Trudno, zaiste, byłoby znaleźć bardziej odpowiedni temat na ozdobienie skrzyni, przeznaczonej przecież jako prezent ślubny. Należy w tym miejscu wspomnieć, że w 1407 r., właśnie w czasie, gdy Słońce znajdowało się w znaku Byka, dokładnie 23 kwietnia, miały miejsce zaślubiny Władysława z Durazzo, króla Neapolu, o którym była już wcześniej mowa, z księżną Tarentu późniejszą królową Sycylii, Marią d'Enghien⁶⁵. Czy zatem *cassone* z Muzeum Czartoryskich, które zdaje się przynależać do dzieł malarstwa południowowłoskiego, nie było czasem jednym z pary *cassoni*, jakie zwyczajowo powinna otrzymać w prezencie ślubnym księżna Tarentu?

Z kolei warto się zastanowić jakie treści

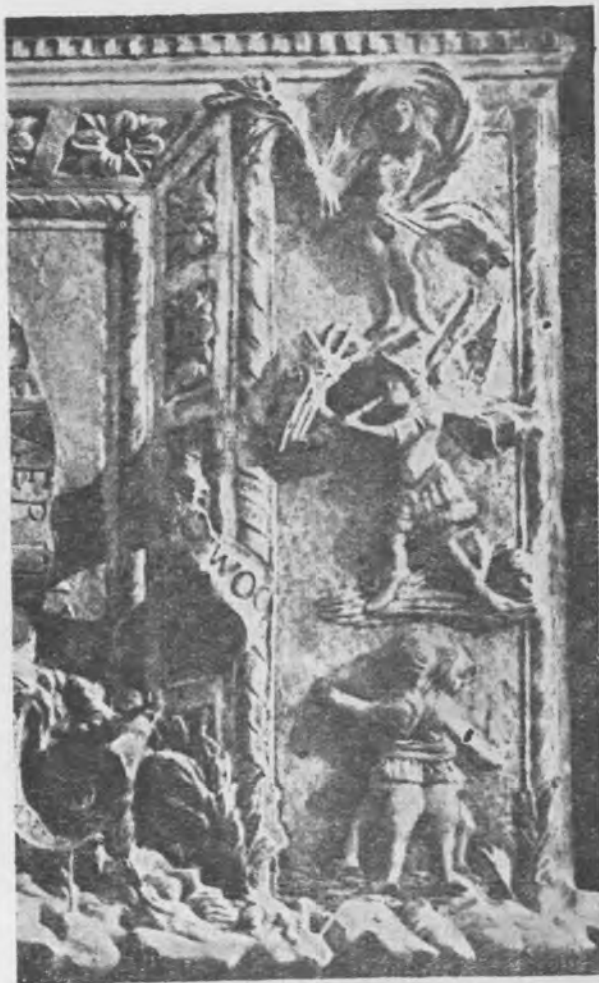
miał przekazywać prawy obraz naszego *cassone*. W ukazaniu Battusa i Aglauros kryć się mogło z jednej strony nawiązanie do herbu lub dewizy właścicieli, jeśli występowały w nich np. skała lub krzemień⁶⁶. Z drugiej zaś strony chodzić mogło o napiętnowanie „występków” — zdrady (Battus) i zawiści (Aglauros). Berchorius w swoim moralizowaniu metamorfozy Battusa pisze m.in.: *ista fabula potest allegari contra proditores*⁶⁷, zaś Bonsignori powiada o zazdrosnej siostrze Herse: *per Aglauros (Ovidio) intendo gli invidiosi*⁶⁸. W głównej postaci tej części malowidła — Merkurym — który tak ważne miejsce zajmował w tekstach późnoantycznych i średniowiecznych mitografów oraz innych pisarzy (Makrobiusz, Martianus Capella, Berchorius, Bonsig-

nor, Boccaccio etc.), widzieć można było *homo di bona fama*, opiekuna pisarzy artystów i mówców⁶⁹. Bóg ten oznaczał wreszcie i rozum, a jego skrzydła określono jako *alis contemplationis*. Stąd Merkurego uważano za przewodnika we wszelkich intelektualnych przedsięwzięciach⁷⁰. Pełen alegorii i symboli świat późnego średniowiecza i wczesnego renesansu pozwalał, być może, nie tylko w postaci Europy widzieć odniesienie do panny młodej ale również w Merkurym — „figurę” jej oblubieńca⁷¹.

Powiedzieć jeszcze należy o problemie kolejności scen na *cassone* z Muzeum Czartoryskich. „Odczytywaliśmy” je tu z lewej ku prawej stronie, co na pierwszy rzut oka zdaje się mieć uzasadnienie gdyż większość postaci skierowanych jest na prawo. W ten jednak sposób opowieści z II księgi *Metamorfoz* ukazały się dokładnie w odwrotnej kolejności — tam bowiem czytamy najpierw o przypadkach Merkurego (uprowadzenie stada Apollina, miłość do Herse, wiążące się z tym perypetie z Aglauros) i dopiero o porwaniu Europy. Być może zatem powinniśmy tutaj odejść od zwyczajowego „odczytywania” à droite⁷²? Sugeruje to nie tylko tekst *Metamorfoz* ale także *cassone* z Metropolitan Museum of Art z przedstawieniami Władysława z Durazzo (lub jego ojca Karola), (il. 6) w wielu elementach tak podobnego do krakowskiego Merkurego.

Postscriptum:

1. Wydaje się, że z malarzem (lub warsztatem), który wykonał „*cassone*” w Muzeum Czartoryskich łączyć też należy trzy inne „*cassoni*” przechowywane w trzech różnych muzeach: 1) w Ashmolean Museum w Oxfordzie (nr A 231) przedstawiające Tarkwiniusza i Lukrecję; zob. Ch. Lloyd, „*A Catalogue of the Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum*”, Oxford 1977, s. 132 i tabl. 93, przypisane, ze znakiem zapytania „Anonimowemu malarzowi ze szkoły neapolitańskiej”, 2) w Metropolitan Museum of Art w Nowym Yorku (nr 32.75.2A) z nierozpoznaną tematyką; zob.



Il. 18 Domenico Gaggini, fragment rzeźbionego nadproża, Los Angeles, County Museum of Art (fot. wg Chastel)

F. Zeri, with the assistance of E.E. Gardner, „*Italian Paintings*”. „*A Catalogue of the Metropolitan Museum of Art: Florentine School*”. New York 1970, s. 60—61, przypisane „nieznanemu malarzowi florenckiemu”, obydwa wymienione *cassoni* datowane są na pierwszą ćwierć w. XV. Zarówno Gardner jak Lloyd powołują się lakonicznie na list M. Boskovitsa i nazywają malarza *cassoni* w Nowym Yorku i Oxfordzie „*Master of the Cracow*” (Lloyd lub „*Master of the Cracow cassone*” (Gardner) 3) w Stibbert Museum we Florencji (nr 165) ze scenami mitu o Dianie, zob. G. Cantelli, *Il museo Stibbert a Firenze*, vol. 2, tavole. Milano



Il. 19 Medal Jacob'a Fugger, XVI w. (fot. wg Brink)



Il. 20 Hermes-Merkury, opiekun sztuk, medal, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1948 (fot. wg Lopez i Moro)

1974, il. 12, z określeniem: „arte dell'Italia centro-settentrionale”.

2. O malarzu, autorze cassone w Metropolitan Museum of Art, z Władysławem (lub Karolem) z Durazzo pisali ostatnio: P. Leone de Castris, „Arte di corte nella Napoli Angioina da Carlo I a Roberto il Saggio” (1266—1343). Firenze 1986, s. 89 i F. Navarro, *La pittura a Napoli e Meridione nel Quattrocento* (w:) „La pittura in Italia. Il Quattrocento”, ed. F. Zeri. Milano 1987, vol. 2, s. 446 nn.

3. W liście z 8 września 1990 r. Profesor Miklos Boskovits zechciał mnie uprzejmie poinformować, że on i Everett Fahy z Metropolitan Museum of Art, niezależnie doszli do wniosku wiele lat temu, że „Mistrz zdobycia

Tarentu” (zob. przyp. 8), wcześniej nazywany „Mistrzem krakowskiego cassone”, był malarzem florenckim. Malarz ten działający na przełomie XIV i XV w. ma być autorem wielu cassoni, deschi da parto i innych malowideł. Twórczość tego malarza została omówiona przez Boskovitsa w mającym się niebawem ukazać artykule. Profesor Boskovits sugeruje też, że kodeks „Ovide moralise” w Gotha pochodzi z lat 1340/50, a nie z około 1390 r. (zob. il. 9 i 21 i przyp. 20).

4. Niniejszy artykuł był referowany na Symposium: *Die Rezeption der „Metamorphosen” des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild* zorganizowanym w Bad Homburg przez Uniwersytet w Mannheim w dniach od 22 do 25 kwietnia 1991 r.



Il. 21 Merkury i Battus, miniatura w rękopisie Ovidius moralizatus, koniec XIV w., Gotha, Forschungsbibliothek, Membr. I, 98, fol. 15r (fot. The Warburg Institute), nie publikowana



Il. 22 Merkury i Aglauros, miniatura w rękopisie Ovide moralisé en vers, 1 ćw. XIV w., Rouen, Bibl. Municipale, MS. O. 4., fol. 64v (fot. The Warburg Institute, za zgodą C. Lord), nie publikowana



Il. 23 Merkury i Aglauros, miniatura w rękopisie Christine de Pisan Epistre d'Othéa, początek XV w., London, British Library, MS. Harley 4431, fol. 104v (fot. The Warburg Institute), nie publikowana



Il. 24 Merkury i Aglauros, miniatura w rękopisie Epistre d'Othéa zredagowanym przez Jean'a Mielot, około 1460, Bruksela, Bibl. Royale, MS. 9292, fol. 21v (fot. Bibl. Royale).

Przypisy

- * Tomaszowi Polańskiemu z Muzeum Czartoryskich pragnę podziękować za zwrócenie mojej uwagi na obrazy, które są przedmiotem niniejszych rozważań. Słowa wdzięczności za liczne sugestie i wskazówki bibliograficzne zechcą przyjąć Sir Prof. Ernst H. Gombrich, Prof. Joseph B. Trapp, Prof. Carla Lord, Dr Christopher Ligota, Dr Elisabeth McGrath i Dr Jean-Michel Massing. Za pomoc w pozyskaniu ilustracji dziękuję Prof. Jennifer Montagu, Keithowi Christiansen i Dr Michelowi Evans a za cenne uwagi przy redakcji tekstu Prof. Stanisławowi Mossakowskiemu i Dr Wandzie Mossakowskiej. Artykuł ten mógł być napisany dzięki Fellowship w Instytucie Warburga (Saxl Fund), za które serdecznie dziękuję jego Dyrektorowi Prof. Josephowi B. Trapp.
- ¹ Nos. 76651 A i B; 35 × 47 cm, 35 × 47 cm. Tempera na desce. Nie udało się dotąd ustalić gdzie i kiedy obrazy zostały zakupione. Nie wyjaśniono też pozostaje sprawa ich przemalowań i konserwacji.
- ² F. KOPERA, K. BUCZKOWSKI, *Wystawa dzieł dawnego malarstwa włoskiego, flamandzkiego i holenderskiego ze Zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1949, no. 4: szkoła włoska XV w.; *Wystawa obrazów dawnych mistrzów*, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1955, no. 1: szkoła sjeneńska (?), poł. XV w.; *Malarstwo włoskie XIV i XV w. Wystawa z muzeów i zbiorów polskich z udziałem Galerii Narodowej w Pradze i Muzeum Sztuki w Bukareszcie*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Galeria Czartoryskich, Kraków 1961, nr 32 (opr. A. RÓŻYCKA-BRYZEK): szkoła florencka, pocz. XV w.; nadto w tym katalogu sugerowano, że malowidła: *Łączą się z twórczością grupy konserwatywnych malarzy w rodzaju Agnolo Gaddiego i Cenni'ego di Francesco*. Opinię tę powtarzają T. CHRUSCICKI, F. STOŁOT, *The National Museum in Cracow. A Historical Outline and Selected Objects*, Warsaw 1987, s. 220, cat. 87, z kolorową reprodukcją prawego fragmentu (B).
- ³ Jedynie A. RÓŻYCKA-BRYZEK, *Malarstwo włoskie XIV i XV w.*, o.c. nr 32, podjęła próbę rozwiązania problemu ikonografii pisząc: *Temat scen, głównie ze względu na ich fragmentaryczny charakter, pozostaje zagadkowy. O ile pierwsza zdaje się nawiązywać do mitologii, to już druga przez wprowadzenie uskrzydłonych postaci pasteryz odpowiada być może jakiemś wątkowi biblijnemu, albo też epizodowi z legendy o archaniele Michale?*
- ⁴ Na skutek obciążenia i przemalowania dolnej partii obrazu trudno jest stwierdzić czy mężczyzna ten przedstawiony został w całej postaci czy też częściowo przesłonięty pofalowaniem terenu.
- ⁵ P. SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, 2 wyd. Leipzig 1923, I, s. 240, nr 96; II, pl. XV. Cassone to (z herbami Strozich i Rondinellich) znajdować się miało najpierw w posiadaniu CH. Butlera w Londynie a następnie w Antykwariacie Bochlera w Monachium; obecne miejsce przechowywania nie jest znane. R. van MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IX, The Hague 1927, s. 102, datuje je na około 1400 r. Złocone dekoracje na cassoni wykonywane były nawet przez wybitnych artystów. Vasari podaje, że: *E Donatello essendo giovanetto, dicono che gli (Dello Delli) atuto, facendovi di sua mano con stucco, gesso, colla e matton pesto alcune storie ed ornamenti di basso relievo, che poi messi d'oro accompagnarono con bellissimo vedere le storie dipinte* — cyt. wg G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. G. Milanesi, Firenze 1906, II, s. 150 (Vita di Dello Delli).
- ⁶ Pokrewieństwo ze wspomnianym wyżej cassone z pałacu Strozich (zob. il. 4, przyp. 5) ogranicza się jedynie do stiukowej dekoracji.
- ⁷ Zob. SCHUBRING, o.c., I, no. 794, II, pl. CLXVI; F. BOLOGNA, *I pittori alla corte Angioina di Napoli 1266—1414* (Saggi e studi di storia dell'arte 2), Roma 1969, s. 343—346, pl. VIII 2, 3; J. POPE-HENNESSY, K. CHRISTIANSEN, *Secular Painting in 15th Century Tuscany: Birth Trays, Cassone Panels, and Portraits*, „Metropolitan Museum of Art Bulletin”, XXXVIII, 1, 1980, s. 13 i il. 13—17.
- ⁸ Wg BOLOGNA o.c., s. 343 n. malowidła cassone ukazują zajęcia Tarentu na wiosnę 1407 r. przez króla Władysława, który niedługo po tym poślubił Marię d'Enghien, władczynią tego miasta. Cassone miałyby być wykonane jako prezent ślubny na tę właśnie uroczystość przez „Maestro della presa di Tarento”. Wg POPE-HENNESSY i CHRISTIANSEN o.c., s. 13, królem przedstawionym na cassone jest Karol z Durazzo, który w 1381 r. pokonał wojska Ottona Brunzwickiego, męża królowej Neapolu Joanny I i zdobył Neapol. Cassone miało być zamówione przez Władysława. W obydwu publikacjach zwrócono uwagę na stylistyczne podobieństwo między cassone z Metropolitan Museum a freskami w kościele św. Katarzyny w Galatina (Apulia).
- ⁹ Zob. R. L. PISETZKY, *Storia del costume*, vol. 2, II Trecento e il Quattrocento, Milano 1964, ss. 97; 120; pl. III i il. 52 na s. 120. Tamże (s. 39) o męskich tunikach sięgających do połowy ud i eksponujących budowę klatki piersiowej oraz butach z wydłużonymi nosami, a więc takich jakie występują zarówno na krakowskim jak i nowojorskim cassone. Ten typ tuniki oraz obuwia stał się modny w latach 1360—1370 i występował aż po pierwsze dziesięciolecie XV w. Zob. też P. WATSON, *The Garden of Love in Tuscan Art of Early Renaissance*, Philadelphia 1979, pl. 51 do tekstu na s. 81.
- ¹⁰ Por. BOLOGNA, o.c., s. 344—346 i pl. VIII, 3—4. Zob. też SCHUBRING, o.c., I, no. 18 i pl. III; E. CALLMANN, *The Growing Threat to Marital Bliss as Seen in Fifteenth-Century Florentine Paintings*, Studies in Iconography, 5, 1979, s. 78 i przyp. 8. Na podobieństwo cassone z Metropolitan Museum i cassone z Bargello zwracają uwagę także POPE-HENNESSY i CHRISTIANSEN o.c., s. 13.
- ¹¹ Giorgio VASARI, *Zywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. K. Estreicher, Warszawa, Kraków 1985, t. 2, s. 31—32,

- tekst oryginalny w Vasari-Milanesi (jak w przyp. 5), II, s. 148. Tekst ten, dobrze znany badaczom casonni, doczekał się już dawno szczegółowego omówienia przez SCUBRINGA o.c., I, s. 19 nn. i 32, który wykazał, że opinia o popularności tematów czerpanych z Owidiusza jest w tym wypadku przesadzona, gdyż częstsze były inspiracje dziełami Boccaccia, Dantego i Petrarci.
- ¹² Na temat źródeł inspiracji dla malarzy casonni pisali ostatnio: E. CALLMANN, *Apollonio di Giovanni* (Oxford Studies in the History of Art and Architecture), Oxford 1974, s. 39 nn.; tenże, *The Growing Threat...*, s. 73 nn.; POPE-HENNESSY i CHRISTIANSEN, o.c., s. 12.
- ¹³ Na temat popularności Owidiusza w średniowieczu patrz m.in. F. GHISALBERTI, *Mediaeval Bibliographies of Ovid*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, IX, 1946, ss. 10 nn.; G. PANSA, *Ovid in Mitteleuropa*, Zürich-Stuttgart 1960; S. BATTAGLIA, *La tradizione di Ovidio nel Medio Evo* (w:) *Filologia romanza*, VI, 1959, ss. 185—224; S. VIARRE, *La survie d'Ovide dans la littérature scientifique de XII et XIII siècles*, Poitiers 1966. Zob. też R.E. KASKE in collaboration with A. GROOS and M.W. TWOMEY, *Medieval Christian Literary Imagery. A Guide to Interpretation*, Toronto—Buffalo—London 1988, s. 122—126.
- ¹⁴ Zob. m.in. GHISALBERTI, *Arnaldo d'Orleans, un culture di Ovidio nel secolo XII*, Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano, Memorie XX, 1932, ss. 157—234; tenże (ed.), *Integumenta super Ovidium Metamorphoseos: Poemetto inedito del secolo XIII, Testi e documenti inediti o rari 2*, Messina 1933; tenże, *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorphosi di Ovidio*, Giornale Dantesco XXXIV (n.s. IV = Annuario Dantesco 1931), 1933, ss. 1—110. Zob. też I. LAVIN, *Cephalus and Procris. Transformation of an Ovidian Myth*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XVII, 1954, przyp. 2 na s. 262; Don C. ALLEN, *Mysteriously Meant, The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore—London 1970, ss. 163 nn.
- ¹⁵ Zob. B. GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Formen und Funktionen der Volkssprachlichen Wiedergabe klassischer Dichtung in der italienischen Renaissance* (Veröffentlichungen zur Humanismusforschung), Boppard am Rhein 1981: o Ovidio Maggiore Arrigo Simintendiego z Prato (z około 1333) — s. 104 nn. (przekład ten, nigdy nie drukowany w epoce renesansu, został opublikowany przez Ranieri Guastiego w Prato w 1846 r.: I Primi V Libri delle Metamorfosi d'Ovidio); o Ovidio Metamorphoseos vulgare Giovanniego dei Bonsignosi z Città di Castello (z około 1375 r.) — s. 56 nn. (przekład ten był wielokrotnie drukowany, po raz pierwszy w 1497 r. w Wenecji); o popularności powyższych przekładów w epoce Quattrocenta — s. 164 nn. — i o innych jeszcze przekładach na włoski (m.in. Girolamo da Siena) w tymże czasie — s. 129 nn. O znaczeniu przekładów Owidiusza dla sztuki piszą: C. GINZBURG, *Tiziano, Ovidio e i codici della figurazione erotica del Cinquecento*, Paragone, 339, 1978, ss. 3—24; P. WATSON, *The Art of Narrative: Apollo and Daphne, Pollaiuolo and Ovid*, Trivium, 18, 1983, s. 55—72, szczeg. s. 56.
- ¹⁶ Zob. E. PANOFKY, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Stockholm 1960, przyp. 2 na s. 78 nn.; ALLEN, o.c., s. 166 nn. Chociaż pierwsza moralizowana interpretacja powstała już w XI w. (zob. LAVIN, o.c., przyp. 2 na s. 262), dopiero *Ovide moralisé en vers*, napisany w I ćwierci XIV w. przez nieznanego autora, jest moralizacją sensu stricto. Ten ogromny wierszowany poemat został wydany przez C. de Boera jako *Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle*, Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen: Afdeling Letterkunde, n.r. XV i nn. w latach 1915—1938 w Amsterdamie. Na ten temat zob. J. ENGELS, *Études sur l'Ovide moralisé*, Groningen 1945. Kolejnym dziełem tego rodzaju był łaciński *Ovidius moralizatus* Petrusa BERCHORIUSA z około 1340 r. (stanowiący przedostatnią księgę *Reductorium morale*). Na temat tego rękopisu, na który składa się *Proemium* (ks. I) i *Ovidius moralizatus* (ks. II—XV), jego skomplikowanej historii oraz istnienia trzech wersji (A, P, W) pisze F. GHISALBERTI, *L'Ovidius moralizatus di Pierre Bersuire*, „Studj Romanzi” XXIII, 1933, ss. 5—136; zob. też ALLEN, o.c., ss. 168 nn. Ową przedostatnią księgę *Reductorium morale* wydał niedawno w dwóch osobnych publikacjach J. ENGELS — zob. Petrus BERCHORIUS, *Reductorium morale*, Liber XV, cap. I, *De Formis Figurisque Deorum*, Instituut voor Laet Latijn der Rijkuniversiteit, Werkmateriaal 1, Utrecht 1960, tenże. *Reductorium morale*, Liber XV, cap. II—XV, *Ovidius Moralizatus*, Instituut voor Laet Latijn der Rijkuniversiteit, Werkmateriaal 2, Utrecht 1962. *Ovide moralisé en prose* z 1466 roku, który jest niejako skrótem *Ovide moralisé en vers*, wydał C. de Boer w Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. Letterkunde, New Ser., LXI, Utrecht 1954.
- ¹⁷ Jak zauważył Michael BAXANDALL *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford—New York 1974, s. 3 *in the fifteenth century painting was still too important to be left to the painters*.
- ¹⁸ P. OWIDUSZA NAZONA *Przemiany*, przeł. Brunon Kiciński, Warszawa 1925, I, s. 137 n. Por. teksty Bonsignori'ego, fab. XLV (o.c., fol. XVII) i Simintendi'ego, I primi V libri... o.c., s. 97.
- ¹⁹ Por. C. LORD, *Three Manuscripts of the Ovide moralisé*, Art Bulletin 57, 1975, ss. 161—175, il. 11 (Rouen, Bibl. Municipale, MS. 0. 4, fol. 71), il. 12 (Paryż, Bibl. de l'Arsenal, MS. 5069, fol. 27). Miniaturę w rękopisie z Lyonu (Bibl. de la Ville, MS. 742, fol. 40) reprodukuje E. PANOF-SKY i Fritz SAXL, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, Metropolitan Museum Studies, IV, 2, 1933, il. 58; F. KOBLEK, *Europa* (w:) *Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, VI, 1973, il. w szp. 368. U Koblera (szp. 366 nn.) zestawienie źródeł literackich do mitu o Europie i wcześniejsza literatura przedmiotu (Hanke, Lombardi, etc.). Zob. też M. BIRSCHENK, *Die Europa-Fabel in der Literatur und in bildlichen Darstellungen des Mittelalters* (w:) *Die Veröffentlichung der Europa, Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Berlin*, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 2 August bis 30 Oktober 1988, Frankfurt am Main 1988, il. 71—72.
- ²⁰ GOTHA, *Forschungsbibliothek*, Membr. I, 98 —

- zob. KOBLER, o.c., il. w szp. 369—370; BIER-SCHENK, o.c., il. 75 do tekstu na s. 69 n. Na temat tego manuskryptu: PANOFSKY, *Renaissance...*, przyp. 2 na s. 78 nn.; por. też H. ROOB, *Umvollendete Miniaturen in einer Ovid-Handschrift der Gothaer Bibliothek*, „Forschungen und Fortschritte”, XXXVIII, 1964, s. 174—177. Tekst BERCHORIUSA (fab. XXIII, fol. XXX) jest następujący: *Mirata igitur puella istius tauri pulchritudinem albedinem et mansuetudinem colligebat flores et ei sertum inter cornua faciebat* — cyt. wg Ovidius *moralizatus* (ed. Engels), s. 61.
- ²¹ SCHUBRING, o.c., nr 466, pl. CX; *Die Verführung der Europa* (jak w przyp. 19), il. V. Wieńczenie byka-Jowisza przez Europę występuje także w przedstawieniach antycznych, zob. M. ROBERTSON, *Europa* (w:) *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, IV, Zürich—München, ss. 77—78 i pl. 33 nr 11 i 18.
- ²² SCHUBRING, o.c., nr 781, pl. CLXIV.
- ²³ P. Ovidii *Metamorphoseos*, ed. Zoane Rosso, Venetiae 1497, fol. XVIIIv; por. B. MUNDT, *Illustrationen zu Ovid* (w:) *Die Verführung der Europa* (jak w przyp. 19), il. 16 do tekstu na s. 108 n., kat. nr 25. Ilustracja ta była przedrukowywana w kolejnych wydaniach *Metamorfoz* w XVI w.
- ²⁴ Zob. Francesco COLONNA, *Hypnerotomahia Poliphili* (ed. Aldus Manuntius), Venetiae 1499, fols. K. III i K. Vv. Por. BIERSCHEK, o.c., il. 78, kat. 27.
- ²⁵ PRINCE D'ESSLING, *Les livres de figures Vénitiens de la fin du XVe s. et du commencement du XVIe*, Florence—Paris 1909, II, 1, s. 189. Za zwrócenie mojej uwagi na tę ilustrację dziękuję Dr Elisabeth McGrath.
- ²⁶ Zob. T. RAFF, *Die Ikonografie der mittelalterlichen Windpersonifikationen*, „Aachener Kunstblätter”, 48, 1978/79, ils., 60—71. Niekiedy w ilustracjach do owidiańskiej opowieści o porwaniu Europy pojawia się „sfera nieba” z Jowiszem przed zstąpieniem na ziemię, lecz ukazany w ludzkiej postaci, jak na majolikach z Urbino (1 połowa XV w.) — zob. *Die Verführung der Europa* (jak w przyp. 19), il. 79, kat. 63 i il. 86, kat. 71.
- ²⁷ P. Ovidiusza *Nazona Przemiany*, o.c., s. 125; por. tłumaczenie Bonsignori'ego, cap. XXXIII (o.c., fol. XV) i Simintendiego, I primi V libri..., o.c., s. 89.
- ²⁸ Scena z Merkurym uprowadzającym trzodę Apollina, ale bez Battusa i Apollina, ukazana została przez Peruzkiego na fryzie w Sala del Freggio w Farnesinie. Merkury przedstawiony jest tutaj all'antica ze skrzydlatymi butami i kapeluszem — zob. F. SAXL, *The Villa Farnesina* (w:) *Lectures* 1957, I, s. 193, II, pl. 126 a; Ch.L. FROMMEL, *Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien—München 1967/68, s. 62.
- ²⁹ Już po ukończeniu artykułu odnalazłem dwa przedstawienia wielkoskrzydłowego Hermesa-Merkurego; zdołał one greckie wazy z okresu późnoarchaicznego (2 poł. VI w.): czarnofigurowy kylix, przechowywany teraz w Musée Municipale w Boulogne-sur-Mer (zob. R. EISLER, *Orpheus the Fisher, Comparative Studies in Orphic and Early Christian Cult Symbolism*, London 1921, pl. 26) i czarnofigurową amforę, znaną w Vulci, obecnie w British Museum (zob. F. LENORMANT-DE WITTE, *Elite de monu-*
- ments céramographiques*, Paris 1844 nn., II, s. 114—116, pl. 36, fig. D; J.B. BEAZLEY, *Attic Black Figure Vase Painters*, Oxford 1956, s. 297—298, nr 1). W obydwu wypadkach ukazano Hermesa z brodą, co jest bardzo częste w jego ikonografii do połowy V w. przed Chr. Wydaje się mało prawdopodobne by archaiczna wersja wielkoskrzydłowego Merkurego znana była artystom średniowiecznym i nowożytnym.
- ³⁰ Na temat ikonografii Merkurego (Hermesa) zob. m.in.: Ch. SCHERER, *Hermes* (w:) *Ausführliches Lexikon den griechischen und römischen Mythologie*, herausgegeben W.H. Roscher, I, Leipzig 1884—1890, szp. 2342—2432, szczeg. 2390 nn.; A. HAUBER, *Planetenbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des Menschlichen Glaubens und Irrrens*, Strassburg 1916, ss. 137—139; SICHTER-MANN, *Hermes* (w:) *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, IV, Roma 1961, ss. 2—10; F. SAXL, *Rinascimento dell'antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs*, Repertorium für Kunstwissenschaft, XLIII, 1922, ss. 220—272, passim i szczeg. 252—254; SAXL, PANOFSKY, o.c., ss. 228—280, szczeg. s. 250 nn.; J. SEZNEC, *The Survival of the Pagan Gods*, New York 1961, passim. Zob. też A.P. MIRIMONDE, *Les allégories de la musique*, II: *Le retour de Mercure et les allégoriques de beaux arts*, „Gazette des Beaux-Arts”, LXXII, 1969, ss. 343—362; *Mercur à la Renaissance*, Actes de Journées d'Etude des 4—5 octobre 1984, Lille, Paris 1988, szczeg. ss. 69—84 — artykuł M. VASSELIN, *Mercur Bellinfontain et les tradition figuratives de Mercure à la Renaissance*; K.A. NEUHAUSEN, *De Mercurio renascentibus obvio litteris* (w:) *Acta Conventus Neo-Latini Guelpherbytani. Proceedings of the Sixth International Congress of Neo-Latin Studies*, Wolfenbüttel 12 August to 16 August 1986, Binghamton, New York 1988, ss. 117—126.
- ³¹ Zestawienia opisów Merkurego autorstwa różnych mitografów zamieszczają H. LIEBESCHÜTZ, *Fulgentius metaforalis. Ein Beitrag zur Geschichte der Antiken Mythologie im Mittelalter* (Studien der Bibliothek Warburg IV), Leipzig—Berlin 1926, ss. 60—61; SEZNEC, o.c., ss. 294—295. Zob. też E.H. WILKINS, *Descriptions of Pagan Divinities from Petrarch to Chaucer*, „Speculum” XXXII, 3, 1957, s. 511—522, szczeg. s. 518.
- ³² G.H. Bode (ed.) *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, Cellis 1334 (III, 9, 5), s. 216. Por. *Mythographus* I, 117; *Mythographus* II, 54; 55; 170 — zob. *Mythographii Vaticani* I et II, ed. p. Kulcsár, Corpus Christianorum, Series Latina XCI c, Turnhout 1987, s. 48, 138—140, 229—230.
- ³³ *De formis figurisque deorum* (ed. J. Engels), s. 17—18. Zob. też GHISALBERTI, L., *Ovidius moralizatus*, o.c., s. 96—97.
- ³⁴ Jej miejsce przechowywania pozostało niezmienione, MS. 132. O ilustracjach zob. E. PANOFSKY, *Hercules Agricola: A Further Complication in the Problem of the Illustrated Hrabanus Manuscripts* (w:) *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, s. 20—28; M. REUTER, *Text und Bild im Codex 132 der Bibliothek von Montecassino. „Liber Rabani de originibus rerum”*, Münchner Beiträge zur Mediävistik und Renaissance Forschung, 34, München 1984. F. SAXL (*Illustrated Mediaeval Encyclopaedias*, I, The

- Classical Heritage. Lectures I*, s. 233—239 sugerował, że pierwszą średniowieczną ilustrowaną encyklopedią mogły być *Etymologie Izydora z Seville*, gdzie jest także rozdział poświęcony bogom antycznym — zob. J.P. Migne (ed.), *Patrologia Latina*, LXXXIII, cap. VIII, opis Merkurego w szp. 319). Por. też PANOFSKY, *Renaissance*, o.c., s. 83; tegoż, *Hercules Agricola*, o.c. s. 23.
- ³¹ Zob. P. AMELLI, *Miniature sacre e profane dell' anno 1023* (facsimile), Montecassino 1896, fol. 336; N. HIMMELMANN, *Antike Götter im Mittelalter. Trierer Winckelmannsprogramme*, VII, 1985, pl. 3, 1. Na temat Merkurego jako Anubisa, zob. PANOFSKY, *Hercules Agricola*, o.c., przyp. 37 na s. 28. Por. też PIETSCHMANN, *Anubis* (w:) *Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, E. Pauly, G. Wissowa (ed.) I, Stuttgart 1894, szp. 2645—2649, szczeg. 2649.
- ³⁵ GOLDSCHMIDT, *Frühmittelalterliche illustrierte Encyklopädien* (w:) *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1923—24*, Leipzig — Berlin 1926, s. 217. Odnośny tekst Rabana Maura (wg *Patrologia Latina*, CXI, szp. 430): *Alas eius in capite et in pedibus significare volucrum fieri per aera sermone... Virgam tenet, qua serpentes dividit... Cur autem eum capite canino fingunt, haec ratio dicitur, quod inter omnia animalia canis sagacissimum genus et perspicax habeatur*. Różne aspekty tego przedstawienia i jego odniesienia do tekstu omawiają: PANOFSKY, SAXL, o.c., s. 250; R.H.L. HAMANN-MCLEAN, *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, XV, 1949/50, s. 212; Reuter, o.c., s. 179.
- ³⁶ Zob. PANOFSKY, SAXL, o.c., s. 250: *...Mercury kills a snake with a long staff obviously results from a misreading of the textual description of the caduceus. (Hrabanus reads «Virga, qua serpentes dividit», that is, «a staff by means of which he cuts snakes to pieces» instead of «virga, quae serpentes dividit», that is, «a staff which separates two snakes»)*. Zob. też GOLDSCHMIDT, o.c., s. 217. Na temat kaduceusza i różnych jego form w średniowieczu pisze SEZNEC, o.c., ss. 181 n. i passim.
- ³⁷ Cod Palat. Lat. 291, fol. 190, o którym zob. P. LEHMANN, *Illustrierte Hrabanus Codices*. Fuldaer Studien II, Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1927, s. 13 nn.; PANOFSKY, SAXL, o.c., il. 41 do tekstu na s. 258; PANOFSKY, *Hercules Agricola*, o.c., il. 2; SEZNEC, o.c., il. 66.
- ³⁸ Reg. Lat. 1290, fol. 2r; por. LIEBENSCHÜTZ, o.c., il. 28 — tu także, na s. 119, przedrukowany łaciński tekst *De deorum imaginibus libellus*, cap. VI, z opisem Merkurego. Zob. też SAXL, *Rinascimento dell'antichità*, o.c., il. 16; PANOFSKY, SAXL, o.c., il. 40 do tekstu na s. 257 nn.
- ³⁹ Rawlison, B. 214, fol. 198v; por. F. SAXL and H. MEIERN, *Verzeichnis Astrologischer und Mythologischer Illustrierter Handschriften in englischen Bibliotheken*, London 1953, pl. VI, 19; SEZNEC, o.c., il. 70 do tekstu na s. 181.
- ⁴⁰ Staatsbibliothek, Clm. 14271, fol. 11v; por. PANOFSKY, SAXL, o.c., fig. 39 do tekstu na ss. 253 nn.; SAXL, *Rinascimento dell'antichità*, o.c., il. 12 do tekstu na s. 243 n.; PANOFSKY, *Renaissance*, o.c., il. 53 do tekstu na s. 85; SEZNEC, o.c., il. 67 do tekstu na ss. 167 n. i 181. Na temat tego manuskryptu zob. nadto G. SWARZENSKI, *Die Regensburger Buchmalerei*, Leipzig 1901, s. 172; LIEBENSCHÜTZ, o.c., ss. 44—45. Zarówno w tekście Martianusa Capelli jak i w komentarzu Remigiusza, nie ma żadnych wzmianek o Merkuryem ze skrzydłami u ramion. Opis Merkurego i jego atrybutów występuje tylko w kilku miejscach I księgi dzieła Remigiusza, np. I, 9,5; I, 9,11; I, 9,14 — zob. REMIGII AUTISIODORENSIS, *Commentum in Martianum Capellam*. Libri I—II, ed. by C.E. Lutz, Leiden 1962, ss. 82 i 101. SEZNEC (o.c., s. 181), który zwrócił uwagę na „anielski aspekt” tego przedstawienia Hermesa, wyraził przypuszczenie, że mogło być ono wzorowane na wyobrażeniach Merkurego-Anubisa.
- ⁴¹ Biblioteka Watykańska, MS. Reg. Lat. 1480, fol. 241r; Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, MS. Fr. 176, fol. 239r; ogólnie o tych manuskryptach i ich aspekcie „a la Berchorius” (tzn. nawiązaniu do opisu w *De formis figurisque deorum*) zob. PANOFSKY, *Renaissance*, o.c., przyp. 2 na ss. 80 n.; zob. też A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, ed. G. Bing and F. Rougemout, Berlin 1932, II, s. 627 n.
- ⁴² Bibl. Roy MS. 9392, fol. 21v; zob. J. van GHEYN, *Christine de Pisan, Épitre d'Othéa déesse de la Prudence a Hector, chef de Toyens. Reproduction des 100 miniatures du MS. 9392 de Jean Mielot*, Bruxelles 1913, pl. 18. Skrzydła Merkurego mniej tutaj dziwią niż jego ubiór, gdyż wszyscy niemal bogowie antyczni przedstawieni w tym manuskrypcie są uskrzydleni, por. m.in. fol. 13v (Apollo), fol. 14v (Mars), fol. 16v (Minerwa), fol. 24v (Bachus), fol. 25v (Wenus) etc. Christine de Pisan w swym słynnym *Épitre (lub Épitre) d'Othéa* (o którym patrz poniżej, przyp. 53) nic nie mówi na temat skrzydeł Merkurego i innych bogów; bez skrzydeł są też oni przedstawiani w ilustrowanych rękopisach jej dzieła. Pamiętać jednak należy, że kodeks brukselski, o którym tu mowa, zawiera zupełnie niemal nowy tekst (choć wiele czerpiący z dzieła Christine de Pisan) pióra Jeana Mielot, w którym być może „skrzydlatość” bogów jest omawiana. Do tekstu Jeana Mielot nie udało mi się jednak dotrzeć. Na temat tego kodeksu zob. G. MOMBELLO, *La tradizione manoscritta dell' „Épitre Othéa” di Christine de Pisan. Prolegomeni dell'edizione del testo* (Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino. Classi di Scienze morali, storiche e filologiche, ser 4, 15), Torino 1967, ss. 147—153. Należy tu odnotować, że uskrzydleni Wenus i Apollo pojawiają się wielokrotnie także w sztuce włoskiej XV i XVI w. Na temat skrzydlatej Wenus zob. L. SOTH, *Two Paintings by Corregio*, „Art Bulletin” XLX, 1964, s. 542, il. 13 i 14; WATSON, *Garden of Love*, o.c., pl. 67; skrzydlatego Apolla odnotowujemy nawet na kilku cassoni z warsztatu Apollonio di Giovanni, zob. CALLMANN, *Apollonio di Giovanni*, o.c., il. 184, 186, 187, 213; E.H. GOMBRICH, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance I*, London 1966, pl. 27 i 40; z wielkimi skrzydłami (trzema) przedstawiony jest też Summus Deus w jednej z ilustracji do *Fulgentius metaphoralis*, MS. Palat. 1066, fol. 242v; zob. LIEBENSCHÜTZ, o.c., pl. XIV, 21.
- ⁴³ Zob. A. C'HASTEL, *La grande officina. Arte italiana 1460—1500*, Milano 1966, il. 170 do tekstu na s. 157.

- ⁴⁴ Np. na rewersie medalu Jacob'a Fugger z XVI w. (S. BRINK, *Mercurius Mediceus. Studien zur panegyrischen Verwertung der Merkurgestalt im Florenz des 16. Jahrhunderts*, Worms 1987, il. 2a i b do tekstu na s. 45) oraz rycinach w paryskim wydaniu *Metamorfoz* z 1570 r. (M.D. HENKEL, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV, XVI und XVII Jahrhundert*, (w:) *Vorträge der Bibliothek Warburg 1926—1927*, Leipzig — Berlin 1930, il. 22 do tekstu na s. 82) i w *De lapide sapientum*, Basiliusa VALENTINUSA z początku XVII w. (w:) *Musaeum Hermeticum Reformatum et Ampliatum*, ed. K.R.H. Frick, Graz 1970, il. na s. 396. Z wielkimi skrzydłami występuje też wielokrotnie w sztuce renesansu Merkury jako dziecko, np. wśród ilustracji do *Ab verbe condita* LIWIUSZA, wykonanych przez Mariano del Buono w 1477 r., obecnie w Bibl. Medicea Laurenziana pl. 27, 35 f. 1 — zob. A. GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento*, Firenze 1985, t. 2, il. 690—692 do tekstu w t. 1, s. 200. SAXL (m.in. *Rinascimento dell'antichità*, o.c., s. 252—254) wywodzi powstanie nowożytnej (*all'antica*) ikonografii Merkurego od słynnego rysunku Cyriaka z Ankony (obecnie w Bodleian Library, MS. Canonicus lat. misc. 280) będącego przerysem reliefu z Hermesem, który Cyriak odnalazł w Panticapajon (Panticapeum). Opinię Saxla powtarza SEZNEC (o.c., s. 200—202). Jak słusznie zwraca uwagę CALLMANN (*Apollo di Giovanni*, o.c., przyp. 42 na s. 47) *Saxl seems to have oversimplified the process... and omitted some probable sources and evolutionary steps*. Problem ten, podobnie jak zagadnienie wielkich skrzydeł różnych pogańskich bogów w sztuce późnośredniowiecznej i renesansowej, wymaga osobnego omówienia.
- ⁴⁵ Zob. M.A. Blanca PIQUERO LÓPEZ y M. del Carmen SALINERO MORO, *Inventario de la Colección de medallas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, „Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, 66, 1988, s. 257—362, nr 65; por. też nr 61, 64—67, 70, 80. Pierwszy z tych medali wybity został jeszcze w 2. poł. XIX w.
- ⁴⁶ Zestawienie Merkury-angelos występuje u BERTHORIUSA w „moralizowaniu” porwania Europy: *Moralitas tallis est: Jupiter... i. Deus, misit Mercurium i. facundiam, angelum suum, Europe i. bone rippe: Maria que rippa et finis fuit Veteri Testamenti* — cyt. wg GHISALBERTI, *L'„Ovidius moralizatus”*, o.c., s. 44 (tzw. wersja P). Na temat „angelos” i problemu jego skrzydeł zob. F. SAXL, *Continuity and Variation in the Meaning of Images*, (w:) *Lectures*, o.c., I, ss. 7 nn.; zob. też P. CAROLIDIS, *Anubis. Hermes. Michael. Ein Beitrag zur Geschichte des religiös-philosophischen Synkretismus im griechischen Orient*, Strassburg 1913.
- ⁴⁷ APOLLODOROS, *The Library*, with an English tr. by J.G. Frazer, II, London etc., 1921, ss. 5 nn., interesujący nas fragment: *Apollo wanted this (shepherd's pipe) to give him (Mercury) the golden staff, which he carried while tending cattle*. Opowieść Owidiusza kończy się zamianą Battusa w kamień, ale o poszukiwaniu stada przez Apollina i przekazaniu laski Merkuremu, która stała się kaduceuszem, mówią także: Mitograf II (II, 55; zob. *Mythographi Vaticani I et II*, o.c., s. 140); *Ovide moralisé en vers* (II, 3575 nn.; zob. de BOER, o.c., I, s. 247); Giovanni BOCCACCIO, *Della genealogia de gli dei*, tr. Giuseppe Bettusi, Venetia 1627, fol. 30^r. Na temat późnośredniowiecznej i wczesnorenesansowej ikonografii Apollina (nierzadko długowłosego) zob.: E. SCHRÖTER, *Die Ikonographie des Themata Parnass vor Raffael*, New York — Hildesheim 1977, ss. 251 nn.
- ⁴⁸ *Forschungsbibliothek*, Memb. I, 98 — niepublikowana; korzystałem z albumu ilustracji w Bibliotece the Warburg Institute. Wg Helen ROEDER (*The Borders of Filarete's Bronze Doors to St. Peter's*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, X, 1947, s. 153) przedstawienie Merkurego i Battusa występuje także na bordiurze brązowych drzwi wykonanych przez Filarete dla bazyliki watykańskiej w 2 ćwierci XV w. Odniesienie innych przedstawień Battusa zob. A. PIGLER, *Barockthemen*, II, Budapest 1974, s. 34.
- ⁴⁹ Merkury czyniący gest wskazywania ku górze pojawia się wielokrotnie w sztuce renesansu, lecz chodzi tam raczej o niebo co nie dotyczy krakowskiego cassone — por. PANOFKY, *Renaissance*, o.c., przyp. 2 na s. 194; E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958, ss. 106 nn.
- ⁵⁰ *Ovide moralisé en vers* (II, 4077—4081; cyt. wg de BOER, o.c., I, s. 258): *L'histoire est telle, ce m'est vis, / Que Mercurius, filz Jovis, / Prist Hersé, fille au roi Athènes, / L'une des trois Cyclopienes, / Par amours et par mariage*; zob. też APOLLODOROS, *Bibliotheca* III, 14, 3 (APOLLODOROS, *The Library*, o.c., s. 82) i *Ovide moralisé en prose*, II, 38 (ed. de BOER, o.c., s. 107).
- ⁵¹ Rouen, Bibl. Municipale, MS. 04, fol. 66^v; Paryż, Arsenal, MS. 5069, fol. 23^r; zob. LORD, o.c. (Appendix), s. 171. Ilustracje nie publikowane. Korzystałem z albumów ilustracji w Fototece Instytutu Warburga.
- ⁵² Bibl. Municipale, fol. 64^v — ilustracja nie publikowana; zob. LORD, o.c. (Appendix), s. 171.
- ⁵³ Bibliothèque Nationale, MS. fr. 606, fol. 104^v, British Library, Harley 4431, fol. 104^v — obie nie publikowane. Na temat dzieła Christine de Pisan i ilustracji do niego zob. S.L. HINDMAN, *Christine de Pisan's „Epistre Othéa”*, *Painting and Politics at the Court of Charles VI*, Toronto 1986. Zob. też L. SCHAEFER, *Die Illustrationen zu den Handschriften der Christine de Pisan*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, X, 1937, ss. 119—208; M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries*, London 1974, ss. 23—41. Tekst mówiący o Aglauros i Merkury (cap. XVIII) — zob. *The Epistre of Othéa*, tr. by S. Scrope, ed. C.F. Bühler, Oxford 1970, ss. 29—30.
- ⁵⁴ Zob. przyp. 41.
- ⁵⁵ P. Owidiusza *Nazona Przemiany*, o.c., s. 135. Zob. też SIMINTENDI, I primi V libri, o.c., s. 96; BONSIGNORI, o.c., fol. XVI^v (cap. XLII).
- ⁵⁶ BONSIGNORI, o.c., fol. XVI^v (cap. XLII).
- ⁵⁷ Zob. przyp. 51. Należy tu jeszcze zwrócić uwagę na fakt, że jednym z przedstawień w cyklach scen Porwania Europy jest jej spotkanie z Jupiterem już pod ludzką postacią (zob. BIER-SCHENK, o.c., il. 76 do tekstu na s. 69). Niekiedy, jak w rękopisie „Fall of Princes” Johna Lydgate z około 1450 r. (London, British Museum, Sloane, MS, 2452, fol. 7^r — zob. SAXL, MEIER, o.c., s. 245 n.; BIER-SCHENK, o.c., il. 74 do tekstu na s. 68), będącym angielskim tłumaczeniem De

- casibus virorum illustrium* BOCCACCIA, Jupiter ukazany jest jako emanujący promienie światła. Nie udało się jednak odnaleźć przedstawienia spotkania Europy i Jupitera w ludzkiej postaci w obrębie murów miasta czy na dziedzińcu pałacu.
- ⁵⁸ E.H. GOMBRICH, *Apollonio di Giovanni. A Florentine Cassone Workshop Seen through the Eyes of a Humanist Poet* (w:) tegoż *Norm and Form*, ss. 20—21.
- ⁵⁹ Odnosny tekst Vasari'ego — zob. przyp. 5.
- ⁶⁰ Na temat przedstawień inspirowanych *Metamorfozami* pisze C. LORD, *Some Ovidian Themes in Italian Renaissance Art*, diss. Columbia University, New York 1968; zob. id. *Three Manuscripts*, o.c., ss. 161—175. O bordiurze watykańskich drzwi Filareta, gdzie ukazano wiele opowieści z *Metamorfoz*, ale bez troski o ich kolejność zob. B. SAUER, *Die Randreliefe an Filarete's Bronzetür von St. Peter*, „*Repertorium für Kunstwissenschaft*”, XX, 1897, ss. 1—22; M. LAZZARONI i A. MUÑOZ, *Filarete — scultore e architetto del secolo XV*, Roma 1908, ss. 50—68; ROEDER, o.c., ss. 150—153; V. NILGEN, *Filaretes Bronzetür von St. Peter. Zur Interpretation von Bild und Rahmen* (w:) *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada 1973, III, Granada 1978, s. 581.
- ⁶¹ Problematiczne jest czy w przedstawieniu Europy na krakowskim *cassone* można dopatrywać się chrześcijańskich znaczeń czerpanych z Ovidiusz *moralizatus*, zob. np. interesujący *passus* z tegoż dzieła BERCHORIUSA (fabula XXIII), gdzie Europa oznacza duszę, byk zaś „*dei filium*”: *Puella ista significat animam quale regis et dei filia est spiritalis. Iuppiter summus deus significat dei filium qui ut virginem istam id est animam rationalem quam amabat posset habere in taurum pulcherrimum se mutavit id est in hominem corpore um et mortalem carnem humanam assumendo et personaliter in mundum veniendo. Iste autem taurus fuit pulcherrimus sine macula et ruga: albissimus per castitatem mitissimus per benignitatem. In societate haerbas per caritatem: iuxta mare habitans per poenitentiae austeritatem Istum debet puella id est anima per caritatem tangere: per fidem sicut supra firmissimum fundamentum ascendere et per perseuerantiam ad eum im mobiliter se tenere et sic ab ipso per eius poenitentiae austeritatem portabitur et eius solatio perfruetur*. O różnych interpretacjach przedstawień Porwania Europy zob. E. PANOF-SKY, *Letter to the Editor*, „*Art Bulletin*”, XXX, 1948, ss. 242—244. Por. też *Verführung der Europa* (jak w przyp. 19), *passim*. O problemie inspiracji Owidiuszem moralizowanym w sztuce renesansu: LORD, *Three Manuscripts*, o.c., s. 161; zob. też id., *Solar Imagery in Filarete's Doors to St. Peter*, „*Gazette des Beaux Arts*”, LXXXVII, 1976, ss. 143—150; E. PARLATO, *Il gusto all' antica di Filarete scultore* (w:) *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Roma Musei Capitolini 24 maggio — 19 luglio 1988, ss. 118—120. *Ovidius moralizatus* (błędnie uznany w XVI w. za dzieło Thoma Walleys) w swej pierwotnej łacińskiej wersji lub też (z licznymi zmianami) we francuskim tłumaczeniu jako *La Bible des poets* pozostał jednym z popularniejszych dzieł literackich nie tylko w XV ale i następnych wiekach.
- ⁶² Na temat zwyczaju obdarowywania wieńcami i symboliki wieńca w interesującym nas czasie — zob. PISETZKY, o.c., ss. 126 nn.
- ⁶³ Por. PISETZKY, o.c., s. 126.
- ⁶⁴ Por. BODE, o.c., s. 253.
- ⁶⁵ Na temat tego ślubu, jego okoliczności i daty zob. A. Cutolo, *Re Ladislao d'Angio Durazzo*, sec. ed., Napoli 1969, s. 303—309, szczeg. 308. Zob. też BOLOGNA, o.c., ss. 343 nn.
- ⁶⁶ Na taką ewentualność zwrócił moją uwagę Prof. Ernst H. Gombrich. Choć kwestia ta pozostaje wciąż do wyjaśnienia, to jednak wydaje się zupełnie prawdopodobna. Nie tylko bowiem Battus i Aglauros ukazani są na tle szczytów gór, ale nadto na każdym z malowideł występuje motyw góry, na którą padają z nieba promienie światła. O popularności „*pierre a feu*” wśród znaków herbowych pisze E.H. GOMBRICH, *The Sense of Order. A study in the Psychology of Decorative Art*, London 1979, s. 232.
- ⁶⁷ BERCHORIUS, *Ovidius moralizatus*, fab XXI (w ed. Engelsa, o.c., s. 59).
- ⁶⁸ *Bonsignori*, o.c., cap. 43, fol. XVI. Nie jest wykluczone, że scena ta wiąże się z jakąś „*Love affair*” podobną w okolicznościach do tej z Owidiuszowego poematu. Interesującego porównania dostarcza tu obraz Veronese (Hermes, Herse i Aglauros) przechowywany w Fitzwilliam Museum w Cambridge — zob. J.W. GOODISON i G.H. ROBERTSON, *Fitzwilliam Museum. Catalogue of Paintings. II, Italian Schools*, Cambridge 1967, pl. 36, nr 143 do tekstu na s. 125—127 (z wcześniejszą bibliografią i omówieniem interpretacji). Za zwrócenie mojej uwagi na ten obraz dziękuję Doktorowi Jean-Michel Massing'owi.
- ⁶⁹ Jako „*homo di bona fama*” określony jest Merkur przez *Bonsignori*'ego, o.c., cap. XLIII, fol. XVI. Zob. też MAKROBIUSZ, *Saturnalia*, I, 19, 7—16, (ed. J. Willis, Teubneriana, Leipzig 1970, ss. 109—111); *Mitograf III*, cap. 9 (Bode, o.c., s. 213—221); BERCHORIUS, *De formis figurisque deorum*, cap. VI (ed. Engels, s. 17—19); BOCCACCIO, *Della genealogia*, o.c., fol. 30r; *De deorum imaginibus libellus*, cap. VI (Liebeschütz, o.c., s. 119); por. SEZNEC, o.c., *passim*; BRINK, o.c., *passim*.
- ⁷⁰ O „*alis contemplationis*” pisze BERCHORIUS (*De formis figurisque deorum*, cap. VI, ed. Engels, s. 18); por. Makrobiusz, I, 19, 7—10; zob. też B.L. WELCH, *Ronsard's Mercury*, New York 1986, s. 5 nn.
- ⁷¹ Merkur mógł być „*figurą*” króla Władysława już choćby z tego powodu, że jego koronacja w 1940 r. odbyła się 29 maja — gdy Słońce znajdowało się „*w mocy*” planety Merkury. O dacie ślubu — CUTOLO, o.c., s. 110.
- ⁷² Z prawej ku lewej stronie rozwija się akcja także na innych *cassoni* — przykładem *cassone* Francesco di Giorgio Martinięgo z Porwania Europy w Luwrze, zob. przyp. 21 i il. 10.

THE RAPE OF EUROPA AND „STORIE” OF MERCURY ON TWO CASSONE PANELS
IN THE CZARTORYSKI COLLECTION IN CRACOW*

This paper deals with the iconography of two cassone panels presented to the Czartoryski Collection by Stanisław Ursyn Rusiecki in 1939 (figs. 1—2). Although the article concentrates on the iconography which has not been deciphered so far, it also offers some observations about the date of the panels and their authorship; moreover a partial reconstruction is supplied.

1. Reconstruction, workshop, date:

The partial reconstruction, as on fig. 3, made mainly on the basis of the study of the gilt gesso adorning the upper of both panels (a similar gesso also adorned the bottom of the panels) leads to the obvious conclusion that once they belonged to the front of the same cassone. It is suggested here that this cassone might have been executed in the south of Italy. It bears some features which occur also on two other cassioni which were probably produced there (in Naples?) at the beginning of the Quattrocento. One of them is now in the Metropolitan Museum of Art in New York (fig. 5). The similarities occur in the representations of Ladislav of Durazzo, king of Naples (or Charles, Ladislav's father) repeated three times on the Metropolitan cassone (figs. 5—7) and of the winged person on the Czartoryski panel (B, fig. 2); in the yellow roofs of buildings; in the manner of presenting mountains in the background; and in the punchwork. Note that the narration starts here on the right side and develops to the left. Another cassone, now in the Bargello Museum (fig. 8), shows a woman wearing a cipriana characterised by numerous buttons, and with a wreath on her head. Similar cipriane and wreaths are to be seen on the Czartoryski panel (A, fig. 1). Taking all these details into consideration one may surmise that the Czartoryski panels were painted at the beginning of the Quattrocento.

2. Iconography

The „Bible of painters” i.e. Ovid's *Metamorphoses* is suggested here as the main literary source. Other sources might have been *Ovide moralisé in verse*, Berchorius' *Ovidius moralizatus* and Simintendi's and Bonsignori's „adaptations” of the *Metamorphoses*.

The first panel (A) depicts the Rape of Europa (*Metamorphoses* II, 835 ff.). Ovid says: „when her (Europa's) fear has little by little been allayed, he (Jovè in a form of white bull) yields his breast for her maiden hands to pat and his horns to entwine with garlands of fresh flowers”. It suffices to compare this panel with the representations in the *Ovidius moralizatus* made in the north of Italy ca 1390 (now in Gotha, fig. 9) and in the *Ars amatoria* published in Venice in 1509, (fig. 11) to leave aside any doubt regarding the above interpretation.

The second panel (B). In the same book of the *Metamorphoses* there is also a fable about Apollo, Mercury and Battus: „And while thy (Apollo) thoughts were all of love, and while thou didst discourse sweetly on the pipe, the cattle thou wast keeping strayed, 'tis said, all unguarded into the Pylian fields. There Maia's son spied them, and by his native craft drove them into the woods and hid them there. Nobody saw the theft except one old man well known in that neighbourhood, called Battus by all the countryside” (*Metamorphoses* II, 680 ff.). The man with long hair flowing to his back carrying a golden staff, depicted at the bottom might be Apollo, the winged man in the centre — Mercury, and the man with a red hood and a club pictured in the upper right corner of the panel — Battus. The key-person is the winged man. The representations gathered in this paper (some published for the first time) seem to demonstrate clearly enough that the „winged she-

pherd" is Mercury, though in all literary descriptions this god has the wings at his feet and on his head (see e.g.: Macrobe, Martianus Capella, Fulgentius, Rhabanus Maurus, the Mythographus tertius, Berchorius, Petrarca). The most important illustrations are in the Remigius' commentary upon Martianus Capella's *De nuptiis...* (Cod. Monac. lat. 14271, figs. 14—15) and in two codices of the *Ovide moralisé en vers* (but with images à la Berchorius) — one in the Bibl. Vaticana (Ms. Reg. lat. 1480, fol. 241^r, fig. 16) and another in Geneva (Bibl. Publique et Universitaire, Ms. fr. 176, fol. 239^r, fig. 17). As to the person with long hair, not only the context but also a passage in the Apollodoros' *Bibliotheca* indicate that he is Apollo. Apollodoros says: „Apollo wanted this (shepherd's pipe) to give him (Mercury) the golden staff, which he carried while tending cattle..." (*Bibliotheca* VII, 10, quoted from Frazer's tr. in the Loeb p. 5f.). Contemporary representation of Battus may be found in the Gotha *Ovidius moralizatus* (fig. 21) and perhaps also on the Filarete's door in the Vatican basilica of St. Peter. The last scene that remains to be deciphered is that on the left side of the panel. Here again Mercury is shown (note his wings and a black staff), and a woman above him. Mercury seems to be pointing at her with his right thumb. The comparative material makes feasible a hypothesis that this might be Mercury with Aglauros, Herse's sister with whom Jove's son was in love. Because of her envy (like Battus because of his faithlessness) — Aglauros was turned by Mercury into a flinty stone. The unusual portrayal of the woman above Mercury, especially her face, suits Ovid's words: „she no longer tried to speak, and, if she had tried, her voice would have found no way of utterance. There she sat, her neck, her lips all changed to lifeless stone" (*Metamorphoses* II, 828 ff.). The most important among the illustrations collected in this paper to support such an interpretation is that in the *Epitre d'Othea* in Brussels (Bibl. Roy. Ms. 9392, fol. 21^v, fig. 24). Although

executed half a century later than the Czartoryski panel it depicts Mercury with huge wings.

Finally, it is suggested that the central part of the Czartoryski cassone might have been occupied by a scene of the Marriage of Mercury with Herse, or a meeting of these lovers. „Pure" Ovid does not even mention such a happy event, but *Ovide moralisé* and Bonsignori do. *Ovide moralisé in vers* says: „L'istorie est tele, ce m'est vis,) Que Mercurius, filz Jovis, (Prist Hersé, fille au roi Athènes,) L'une des trois Cyclopienes (Par amours et par mariage" (II, 4077 ff., quoted from de Boer (ed.) I, p. 258). These are the words of Bonsignori: „Mercurio ando in camera di Herse a tutto suo piacer. E quando fu stato quello tempo che a lui contento se parti e volo in cielo" (Bonsignori II, cap. XLII). The Marriage scene may be found in two illustrated manuscripts of the *Ovide moralisé in vers* — one in Rouen and the other in Paris (see note 51).

3. Meaning

During the Renaissance, scenes of the Rape of Europa prefigured, as it were „the new bride torn away from the companions". But in the case of the Czartoryski cassone one might also think about a wedding itself. This unusual abduction, or rather its introductory stage — the coronation of the white bull includes a sort of *pompa nuziale*, with women carrying wreaths. It should be noted that wreaths of flowers were then used as *messaggeri d'amore*. From Ferdinando da Barberino's book *Del reggimento e de'costumi delle donne* we learn, that „la regina dopo la prima notte d'amore mandi in dono una ghirlanda al re suo sposo" (quoted from Pisetzky 1964). Perhaps the Czartoryski cassone was executed for Maria d'Enghien for her wedding with the king of Naples Ladislav of Durazzo, celebrated on 23rd April, 1407. The head of the white bull against the sky may have a special astrological significance. The „Mythographus tertius" says: „Agenor... qui in Tyro et Sidone regna-

vit, filiam habuit mirificae formae, nomine Europam, quam Jupiter in specie candidi tauri rapuit. Unde postea in signum honoris taurus translatus est in caelum, et ex eo factum signum quod dicitur Taurus" (XV, 2, quoted from Bode 1834, p. 253). In relation to the path of the sun, the Bull is the Sign of April, while in relation to the path of the planets, it is one of the mansions of Venus. Indeed it would be difficult to find a more appropriate subject for a bridal present. It should also be recalled that in terms of Christian allegory Jove was seen as Christ incarnate in a bull „pulcherrimus sine macula et ruga, albissimus" carrying off a human soul to heaven (see Berchorius' *Ovidius moralizatus*, fab. XXIII).

In the case of the second panel one may consider Battus and Aglauros as standing for „proditores" and „invidiosi". Bonsignori remarks on Herse's sister: „per Aglauros (Ovidio) intendo gli invidiosi". While Berchorius, commenting on Battus, suggests that "ista fabula potest allegari contra proditores" (see notes 67—68).

Mercury, in Antiquity (as well as in modern handbooks of mythology), regarded as a minor Olympian was much more important in the Middle Ages (to be precise, starting from Macrobe and Martianus Capella) and in the Renaissance. He held patronage of oratory and other intellectual pursuits, and was supposed to be the patron of writers and painters. His wings were called „alis contemplationis" (Berchorius, see note 70). As he was also believed to signify the mind (Macrobe, *Saturnalia* I, 19, 7—9), there was enough reason to consider him a guide to contemplation and

all kinds of intellectual activities. To sum up, if Europa was intended to be a *figura* for *sposa nuova*, Mercury might have been a *figura* for *sposo nuovo*.

It is worth noting that the Czartoryski cassone should perhaps be viewed not from the left side to the right, as it was done in this paper, but *vice versa*. This is suggested both by the Ovid's text, which first speaks about Mercury and then on Europa, and by the above mentioned cassone from the Metropolitan Museum of Art. The Metropolitan cassone not only has a story to be „read" à gauche but also the portrayal of Ladislav of Durazzo (or his father Charles), who looks like Mercury on the Czartoryski cassone. Note that Ladislav was crowned the king of Naples on 29th May, 1390, when the Earth was under the influence of the planet Mercury.

Translated by the author.

Miklós Boskovits (in a letter of September 8, 1990) kindly informs me that both Everett Fahy of the Metropolitan Museum and himself, independently, have come several years ago to the conclusion, that the „Master of the Siege of Taranto" was a Florentine painter, author of several painted *cassoni*, *deschi da parto* and of other paintings, some of which is certainly of Florentine provenance. The anonymous painter was active, in their opinion, between the last decades of the 14th and the first of the 15th century. The figure of the „Master of the Siege of Taranto" will be discussed by Boskovits in a forthcoming article. In the same letter Boskovits argues that the Gotha manuscript of the *Ovide moralisé* (figs. 7 and 15 in this paper) was illuminated not around 1390 as I repeated after Panofsky and Kobler (see in this paper n. 20) but c. 1340/50.

* All quotations from the „*Metamorphoses*" are taken from the Loeb ed. tr. by F.J. Miller, 1916.