

## 'Exempla' di giustizia. Tre tavole di cassone di Alvise Donati

JERZY MIZIOLEK

Exemplum est dictum  
vel factum alicuius  
autentice persone, dignum imitatione.  
*Giovanni di Garlandia\**

### Lo stato delle ricerche

Tra gli ottanta dipinti italiani donati nel 1994 dalla Fondazione Lanckoronski al Castello Reale di Cracovia<sup>1</sup> meritano attenzione — e non tanto per il loro pregio artistico quanto per il soggetto trattato — tre opere stilisticamente omogenee, appartenute alla già celebre collezione viennese del conte polacco Karol Lanckoronski<sup>2</sup>. Due di questi dipinti hanno forma rettangolare (cm 42×49), mentre il terzo è quasi quadrato (cm 42×43). Le scene raffigurate, cioè il *Giudizio di Salomone* (fig. 1), la *Sagittazione del padre morto* (detta anche *Leggenda del re morto*; fig. 2) e la *Storia della vestale Tuccia* (fig. 3)<sup>3</sup> a tutt'oggi non hanno ottenuto uno studio monografico anche se sono state menzionate — di solito separatamente — in alcune pubblicazioni<sup>4</sup>. Il presente saggio si propone di approfondire tale argomento. La *Sagittazione del padre morto* e la *Storia della vestale Tuccia* sono tra i soggetti meno noti dell'iconografia tardomedievale e moderna, confusi in

qualche caso, anche in tempi non molto lontani, con episodi della vita di santi (la *Leggenda del re morto* con il *Martirio di san Cristoforo*, la *Storia di Tuccia* con la *Vita di santa Scolastica*)<sup>5</sup>. Le immagini qui riprodotte, utili come materiale comparativo, riguardano per la maggior parte opere ancora poco note e in alcuni casi del tutto inedite.

Il primo a pubblicare i dipinti in esame fu lo stesso Karol Lanckoronski in un piccolo volumetto del 1905 dedicato alla sua collezione di dipinti italiani di uso domestico<sup>6</sup>. Successivamente le opere furono aggregate al *corpus* di cassoni di Paul Schubring, il quale li datò agli anni Sessanta del Quattrocento, attribuendoli alla mano del pittore bolognese Marco di Antonio Ruggero detto lo Zoppo<sup>7</sup>. Prima dell'ultima guerra mondiale, Wilhelm Suida al pari dei suoi predecessori non riconobbe il soggetto del secondo dipinto (fig. 2), tuttavia aggiustò la datazione alla seconda decade del Cinquecento e, con altrettanto acume, attribuì i dipinti alla scuola pittorica lombarda, non a quella emiliana<sup>8</sup>. A far testo, tuttavia, non fu la tesi del Suida (pubblicata in una rivista scientifica svizzera accessibile solo in biblioteche specializzate), ma quella dello

Schubring, ripetuta ostinatamente fin quasi ai giorni nostri a causa della più grande diffusione della sua opera. Alla datazione di Schubring si rifanno, tra gli altri, Wolfgang Stechow (che accenna al secondo dei nostri dipinti — riconoscendone il soggetto — nell'ottimo, seppure ormai un po' invecchiato saggio iconografico sulla *Leggenda del re morto*)<sup>9</sup>, Antonio Vannugli<sup>10</sup>, Carlo Delcorno<sup>11</sup> e Anne B. Barriault<sup>12</sup>, a ciò indotti anche dallo stile piuttosto arcaico dell'autore dei dipinti di Cracovia e dall'assenza di studi specifici della sua opera. Finalmente, con le sue ricerche pubblicate nel 1990 e basate su precedenti osservazioni di Mauro Natale e Janice Shell, Alessandro Porro ha identificato l'autore dei dipinti Lanckoronski in Alvise (Ludovico) Donati<sup>13</sup>.

### Paternità e destinazione originaria dei dipinti

Pittore conservatore ispiratosi allo stile di Vincenzo Foppa e di Bergognone, e solo in minimo grado influenzato da Leonardo e dai suoi imitatori, Alvise Donati fu autore di pale d'altare e di altri quadretti di soggetto religioso eseguiti per lo più in collaborazione con Bernardino de Conti<sup>14</sup>. Rimangono ignoti sia l'anno sia il luogo della sua nascita. Viene menzionato per la prima volta nel 1491 a Vercelli; qui lavorò fino al 1494, quando si trasferì a Milano dove ebbe bottega. La presenza dei Donati nella capitale lombarda è documentata solo fino al 1501, ma è probabile che egli vi sia rimasto per quasi tutto il primo decennio del secolo. Non si conoscono sue opere né del periodo vercellese né di quello iniziale a Milano; tra le più importanti giunte sino a noi si annoverano il politico raffigurante la *Madonna col Bambino e santi* della parrocchiale di San Martino e Sant'Agata a Moltrasio (1507), la *Pietà* o *Compianto di Cristo morto* del Museo di Ginevra e la *Madonna col Bambino e quattro angeli* del Musée des Beaux-Arts di Lione (datata 1510). L'ultimo quadro datato del nostro pittore è il registro centrale del politico eseguito nel 1514 per la chiesa di Santa Maria Annunziata di Breno a Vignola (Bellagio) sul lago di Como. Il pittore, già morto, è menzionato per l'ultima volta nel 1534.

I tre dipinti della collezione di Karol Lanckoronski potrebbero risalire, come suggerito da Natale e Porro, agli anni 1505-1508. L'accostamento con alcuni quadri del Donati del primo decennio del Cinquecento, come l'*Adorazione del Bambino Gesù* di collezione privata svizzera e la *Pietà* presso il Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra (fig. 4) non lascia dubbi sulla fondatezza del giudizio dei due studiosi italiani<sup>15</sup>. In queste opere spicca infatti una definizione insistita sia della fisionomia dei personaggi (tarchiati, con indosso vesti abbondanti, dai volti sgraziati e larghi, ritratti di profilo o di tre quarti, con le labbra protruse), sia dell'architettura, semplificata, al limite della stilizzazione, con il motivo ricorrente delle scalinate. Acco-



1. Alvise Donati: *Giudizio di Salomone*, circa 1508, tempera su tavola, cm 42×49. Cracovia, Castello Reale.

stati alle pale d'altare e al dipinto ginevrino qui riprodotto, i dipinti di Cracovia appaiono piuttosto dimessi e ciò in virtù del loro carattere — come cercheremo di dimostrare — utilitario e an-

che, a tutt'oggi, del mancato restauro.

Fu lo stesso conte Lanckoronski a suggerire<sup>16</sup> che i tre dipinti risalissero tutti allo stesso fronte di cassone (ovvero una cassa nuziale, tradizionalmente

eseguita in coppia con un'altra)<sup>17</sup>, smantellato in epoca imprecisata. L'ipotesi — a tutt'oggi non documentata — può essere facilmente avvalorata dal materiale comparativo dell'epoca. Basta menzionare a questo proposito alcuni cassoni nuziali del Nord Italia di provenienza milanese, veronese e veneziana<sup>18</sup>, suddivisi di regola in tre sezioni o scomparti, con quello mediano di poco più piccolo. Alcuni rappresentano varie sequenze della stessa storia nelle successive sezioni, come nel cassone del Museo d'Arti Applicate di Milano con la *Storia di Lucrezia*<sup>19</sup> e in quello del Metropolitan Museum of Art di New York con la *Storia di Nabucodonosor*<sup>20</sup>. Su altri troviamo rappresentati tre soggetti distinti ma idealmente concatenati, anche se talora in termini estremamente laconici, costruiti sulla sineddoche (*pars pro toto*). I fruitori dovevano essere dunque persone colte, di notevole erudizione. Esempi significativi sono due cassoni conservati integralmente, di cui uno a tre sezioni rettangolari (quella mediana ispirata all'*Eneide* quelle esterne laterali probabilmente a *Storie della vita di Giulio Cesare*), custodito presso il Museo Bagatti Valsecchi a Milano (fig. 5)<sup>21</sup>, l'altro raffigurante, fra l'altro, il mito di *Ero e Leandro*, presso l'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, dei cui soggetti si tratterà ancora più avanti (fig. 6)<sup>22</sup>. Il fronte di quest'ultimo cassone presenta la sezione mediana quasi quadrata, le altre due rettangolari. I nostri tre dipinti, di cui uno con la scena della *Leggenda del re morto*, sono di forma quasi quadrata e risalgono con ogni probabilità a un cassone similare (fig. 7). La sequenza originaria dei dipinti del Castello Reale di Cracovia (i due rettangolari ai lati, raf-



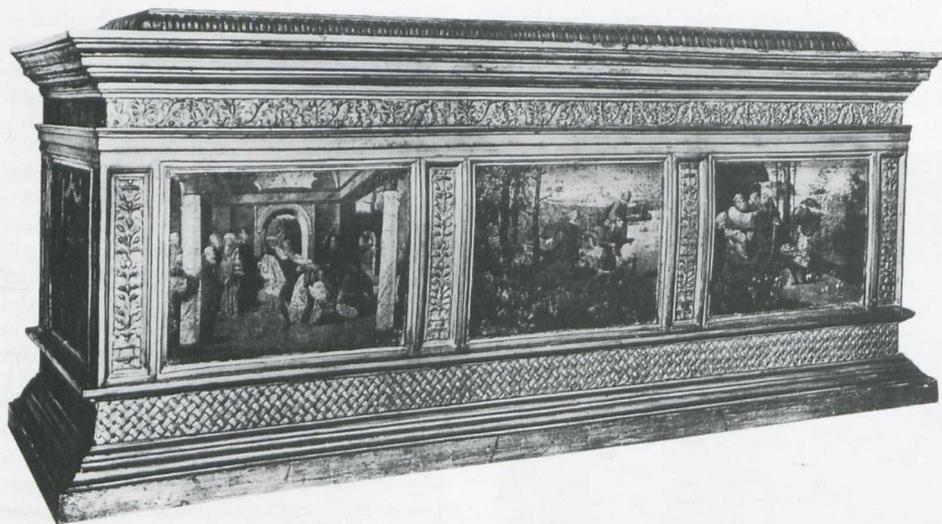
2. Alvise Donati: *Sagittazione del padre morto (o Leggenda del re morto)*, circa 1508, tempera su tavola, cm 42×43. Cracovia, Castello Reale.



3. Alvise Donati: *Storia della vestale Tuccia*, circa 1508, tempera su tavola, cm 42×49. Cracovia, Castello Reale.



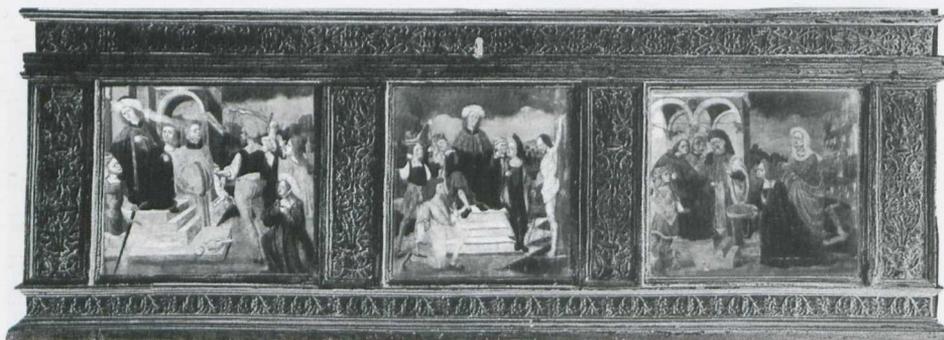
4. Alvise Donati: *Pietà*, particolare, primo Cinquecento, tempera su tavola. Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire.



5. Cassone lombardo, fine Quattrocento, tempera su tavola, pastiglia dorata, cm 190×77. Milano, Museo Bagatti Valsecchi.



6. Cassone dell'Italia settentrionale, fine Quattrocento, tempera su tavola, pastiglia dorata. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.



7. Ricostruzione del fronte del cassone di Alvise Donati.

figuranti rispettivamente il *Giudizio di Salomone* e la *Storia della vestale Tuccia*, e al centro la scena della *Sagittazione del re morto*) dovrebbe essere confermata anche dalla loro analisi iconografica.

Come risulta inequivocabilmente dai documenti pubblicati di recente da Janice Shell, Alvise Donati, al pari di tanti altri pittori fiorentini e veneziani (compresi i più illustri), praticò la decorazione per mobilio. Nel 1500 dipinse due «capse» a copertura delle spese di alloggio<sup>23</sup>. Il loro prezzo modico fa supporre che i dipinti avessero carattere ornamentale e non narrativo.

### Il Giudizio di Salomone

Presenza costante di tutti e tre i quadri è la figura del giudice assiso su uno scranno posto su un basamento a gradini<sup>24</sup>. Nel primo (fig. 1) Salomone, visibile a sinistra, ha emesso la sua celebre sentenza sulla disputa fra due madri, tramandata dal *Primo Libro dei Re* (III, 16-28) e dalle *Antichità giudaiche* di Flavio Giuseppe<sup>25</sup>, successivamente citata e commentata da numerosi teologi e predicatori (tra gli altri san Bernardino da Siena)<sup>26</sup> e da scrittori laici (per esempio Franco Sacchetti<sup>27</sup> o Giovanni Sercambi<sup>28</sup>). L'opera di

Giuseppe Flavio, di grande popolarità e ripetutamente illustrata nel Quattro e Cinquecento, parafrasa così il passo biblico:

Mentre nessuno poteva decidere, essendo tutti ugualmente ciechi, come davanti a un indovinello, alla ricerca di una soluzione, uno il re decise il piano seguente: ordinò che gli portassero ambedue i bambini, di modo che ognuna delle due donne potesse avere metà del morto e metà del vivo. A questo punto tutto il popolo, sottovoce, scherniva il re come un ragazzo. Ma subito, mentre la donna che aveva richiesto il bambino, ed era la sua vera madre, gridò a gran voce che questo non si doveva fare, ma si doveva dare il bambino all'altra come se fosse suo; lei si sarebbe accontentata di saperlo vivo e guardarlo, anche se appariva di un'altra; l'altra donna, invece, era pronta a vederlo diviso e chiedeva che anch'essa fosse sottoposta alla tortura. Il re comprese che le parole di ambedue erano dettate dai loro veri sentimenti e aggiudicò il bambino a quella che aveva gridato, perché lei ne era veramente la madre [...]. Tutta la moltitudine considerò [questo] un grande segno e una prova della prudenza e della saggezza del re, e da quel giorno lo ascoltarono come persona dotata di una mente divina<sup>29</sup>.

Il dipinto di Cracovia presenta un Salomone con indosso un ampio mantello, mentre si rivolge a un milite armato di lunga spada. Il monarca indica colla mano destra il proprio servitore, che ha sollevato la spada, o piuttosto una sciabola possente, per troncare in due l'infante retto con la sinistra. Alle sue spalle una donna sgomenta, le braccia in alto, fa per fermarlo, mentre l'altra — sicuramente la madre del bambino morto che giace ai piedi del trono — è inginocchiata con le mani conserte sul petto<sup>30</sup>.

La composizione del dipinto rimanda a numerose raffigurazioni del tardo Medioevo e del Rinascimento italiano sullo stesso soggetto, con Salomone assiso sul trono e il servitore in procinto di troncare di spada un infante vivo<sup>31</sup>, raffigurazioni che ornano non solo i fogli delle Bibbie miniate e le pareti di chiese e battisteri<sup>32</sup>, ma anche edifici di pubblica utilità (per esempio il palazzo comunale di Asciano, 1430 circa)<sup>33</sup> e residenze private (il palazzo dello Steri di Palermo, 1381)<sup>34</sup>, e poi cassoni, scrigni per gioielli e deschi da parto, usati per servire il pasto alle donne di più insigne lignaggio dopo i travagli del parto. Alcune rappresentazioni del *Giudizio di Salomone* assunsero proporzioni veramente monumentali, ospitate anche dalle facciate dei più importanti edifici, come a Venezia, dove a metà del Quattrocento Bartolomeo Buon eseguì il suo famoso bassorilievo sulla facciata del Palazzo dei Dogi<sup>35</sup>. Sui cassoni coevi a questa scultura, decorati con la tecnica della pastiglia dorata, Salomone siede sul lato destro della composizione, mentre al centro è raffigurato il soldato che tiene il bambino nella mano sinistra e una possente spada nella destra<sup>36</sup>. Uno di questi cassoni (che nella composizione si richiama ad



8. Giudizio di Salomone, particolare di fronte di cassone, metà del Quattrocento, pastiglia dorata, dimensioni del fronte intero cm 190×48. Firenze, Galleria d'Antiquariato di Mary Pavan de Carlo.

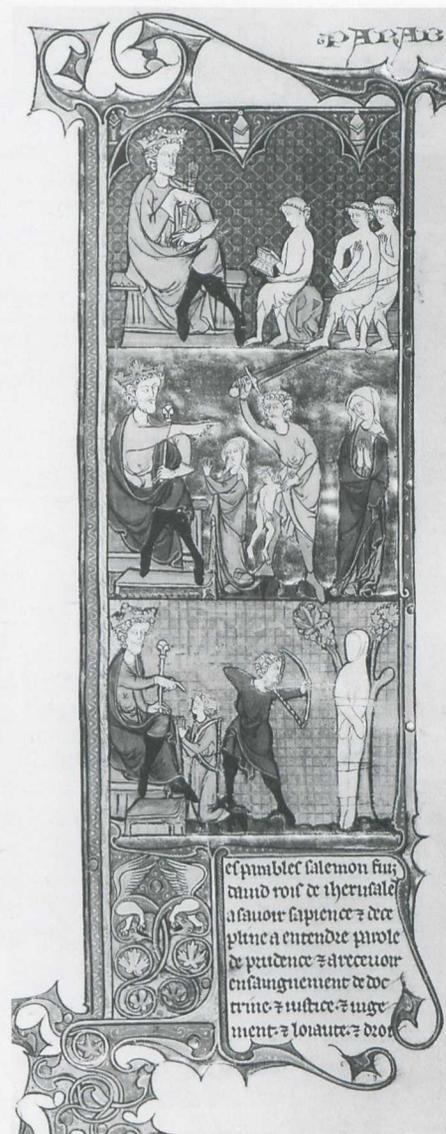


10. Leggenda del re morto, pettine d'avorio della seconda metà del Trecento. Lucerna, collezione privata.

alcuni bassorilievi di Lorenzo Ghiberti) si trova attualmente presso la galleria d'antiquariato fiorentino di Mary Pavan de Carlo (fig. 8), un altro in una collezione europea non meglio identificata. In alcune rappresentazioni del Quattro e Cinquecento il personaggio di Salomone figurava al centro di scenari più o meno popolati. Possono fungere da esempio l'affresco del Palazzo della Ragione a Padova<sup>37</sup>, il desco da parto del Virginia Museum of Fine Arts di Richmond<sup>38</sup> e il forzierino a pastiglia dorata custodito al Victoria and Albert Museum di Londra<sup>39</sup>. In qualche caso l'immagine di Salomone, sia nel *Giudizio* sia in altre raffigurazioni, è accompagnata da iscrizioni. Nel ciclo degli *Uomini famosi* del palazzo comunale di Lucignano (tra Siena e Arezzo), affrescato a metà Quattrocento, la figura monumentale del re d'Israele è sovrastata dall'iscrizione SALOMON REX SAPIENS IUDEX INSIPIENS<sup>40</sup>. Anche nell'arte laica italiana egli rappresentò dunque un *exemplum* di saggezza e giustizia.

### La Leggenda del re morto

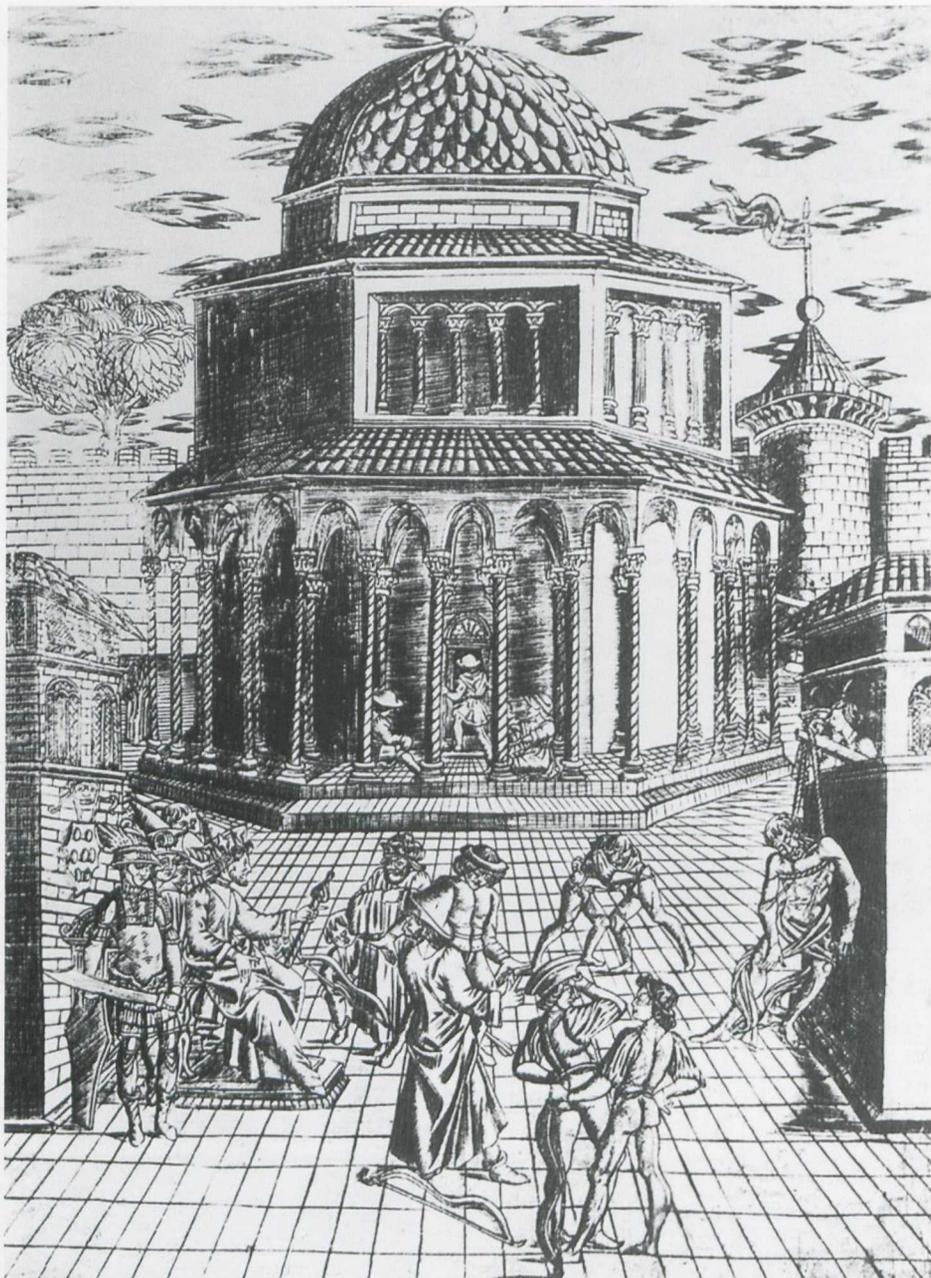
Sul secondo dei nostri dipinti un giudice, simile a Salomone e con indosso vesti sostanzialmente identiche alle sue, siede sul trono collocato al centro della composizione (fig. 2). Il suo sguardo è rivolto a destra, a un uomo morto legato a un palo. Il corpo del morto, inarcato e quasi completamente nudo, con le braccia legate sopra il capo, è trafitto da due frecce all'altezza del cuore. Un arciere sta alla destra del giudice, l'altro a sinistra, con l'arco ancora sollevato in alto. In primo piano, chino sul ginocchio destro, un giovinetto dalla lunga chioma, lo sguardo fisso sul corpo martoriato. I suoi gesti parrebbero indicare la riluttanza a unirsi alla cruenta gara di tiro. Accanto al trono del giudice vi sono altri due testimoni degli avvenimenti, un vecchio e un soldato con l'elmo. Contrariamente al *Giudizio di Salomone* l'iconografia della *Sagittazione del padre morto* (o *Leggenda del re morto*) è molto meno



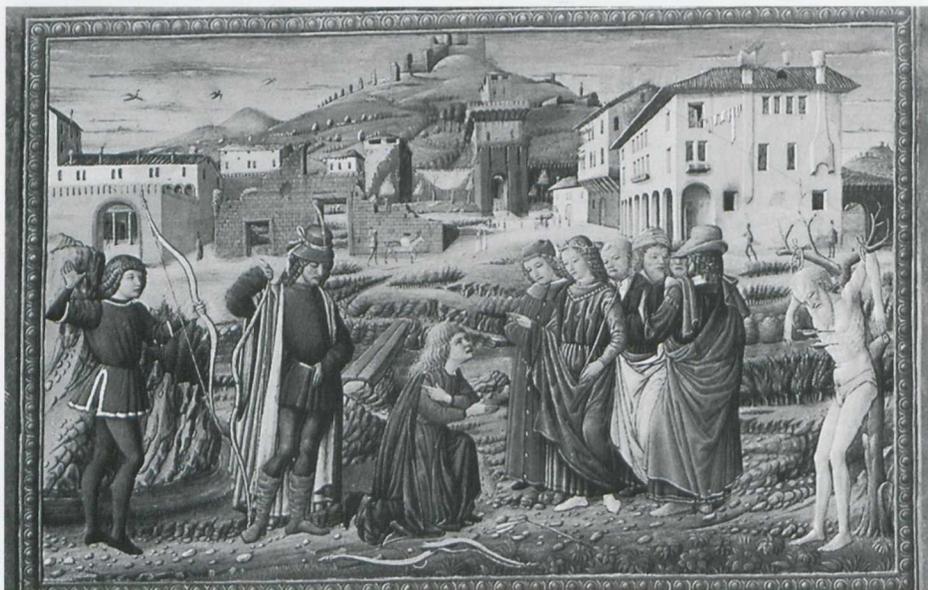
9. Scene della vita di Salomone, Bibbia francese della seconda metà del XIII secolo. New York, Pierpont Morgan Library, ms. 494, f. 330.

nota e richiede pertanto una trattazione più ampia.

Abbondano le fonti letterarie che avrebbero potuto ispirare l'autore del dipinto del Castello di Cracovia o, forse, il suo erudito consulente<sup>41</sup>. Come dimostrato da Wolfgang Stechow, la cruda, e al primo sguardo addirittura orrida storia trova la sua fonte nel *Talmud babilonese* (App. 1)<sup>42</sup>: un uomo apprende dalla moglie fedifraga che soltanto uno dei suoi dieci figli è frutto della loro unione, mentre tutti gli altri sono bastardi. Morta prematuramente la donna senza aver rivelato l'identità del legittimo discendente, e non essendo riuscito il povero padre ad accertare la verità, sul letto di morte egli chiede al rabbino di trasmettere tutti i suoi beni al legittimo erede. Il rabbino conduce perciò i figli sulla tomba del padre perché bussino uno dopo l'altro alla sua bara, finché il defunto non resuscita per sciogliere la questione. Solo il vero figlio rifiuta di commettere quella profanazione, e ciò rivela al rabbino la verità, con la conse-



11. Baccio Baldini: *Leggenda del re morto*, incisione, terzo quarto del Quattrocento. Londra, British Museum.



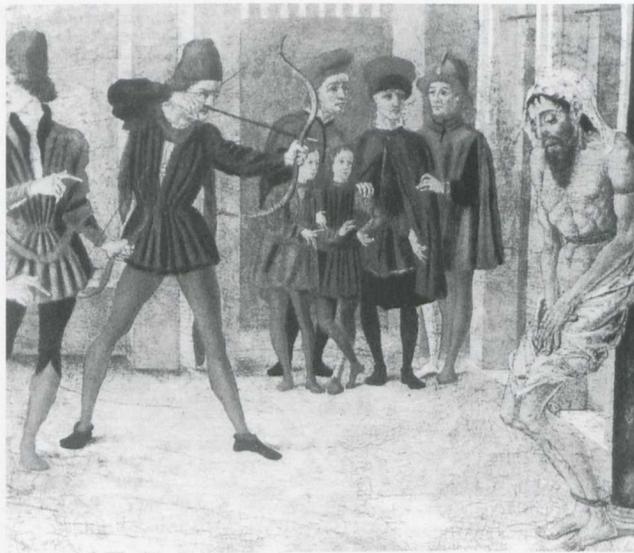
12. Maestro dei Putti: *Leggenda del re morto*, miniatura della «Biblia italica», Venezia 1471, presso Vindelin de Spira. New York, Pierpont Morgan Library, PML 26984.

guente consegna di tutto il patrimonio del genitore<sup>43</sup>. Il racconto talmudico risalente al IV secolo fu mutuato dalla letteratura cristiana, ma sensibilmente rielaborato intorno al 1200 per opera di Alexander Neckam<sup>44</sup> (spesso identificato con il III Mitografo Vaticano). Questi, però, parla di tre e non di dieci figli, e di un padre «miles strenuus» (App. 2). Col tempo il racconto subì ulteriori rimaneggiamenti all'interno di vari sermoni e raccolte di *exempla*<sup>45</sup>. Il numero dei figli variò da due a quattro; il padre non era più un soldato, ma, come nei *fabliaux*, re di Saissone (Soissons)<sup>46</sup> o, come nei *Gesta romanorum*<sup>47</sup>, un re romano di nome Polemius. Fu proprio quest'opera letteraria di straordinaria popolarità nel Medioevo e nel primo Rinascimento a far ribattezzare il racconto come *Leggenda del re morto*. Nei *Gesta romanorum* sono presenti quattro figli, laddove nei *fabliaux* sono solo due. La disputa non doveva essere risolta mediante lo scuotimento della bara e l'attesa del verdetto del defunto stesso, ma attraverso una macabra gara di tiro con l'arco. Nelle versioni più antiche della leggenda i figli dovevano trafiggere il cuore del padre con picche o lance<sup>48</sup>. Nella celebre opera del predicatore francese Guglielmo Peraldo (morto nel 1266) *Summa virtutum ac vitiorum*, alle picche si sostituivano archi e frecce. Sono queste appunto le armi mutate dalle arti figurative<sup>49</sup>. Nel ruolo di giudice ora è un «comes», ora il principe di quella terra, ora un podestà, ora un non meglio identificato re di Gerusalemme, ora lo stesso Salomone<sup>50</sup>. Il racconto diede adito abbastanza presto a interpretazioni allegoriche. Nei testi di predicatori e teologi i bastardi sono accomunati ai blasfemi, il giudice a Dio Padre e il figlio legittimo al Figlio di Dio. Nei *Gesta romanorum* i tre bastardi stanno a significare pagani, ebrei ed eretici, mentre il figlio legittimo i cristiani<sup>51</sup>.

Al volgere della prima metà del Cinquecento, la leggenda s'era ormai trasformata in una storia antica vera e propria, perdendo del tutto il suo carattere cristiano moralizzatore. La nuova e intricata versione si fondava tra l'altro su un capitolo della *Biblioteca storica* di Diodoro Siculo. Il padre sventurato viene chiamato re di Sicilia o sovrano della Scizia, mentre il giudice è un non meglio precisato re di Tracia e deve pronunciarsi sulla successione al trono tra i figli del defunto<sup>52</sup>.

La leggenda, diffusa già nel Duecento soprattutto in Francia, divenne popolarissima nell'Italia medievale e rinascimentale. La ritroviamo, fra l'altro, negli scritti di Alberto da Padova<sup>53</sup>, Simone da Cremona<sup>54</sup> (App. 3), Domenico Cavalca<sup>55</sup>, Bernardino di Bustis, san Bernardino da Siena<sup>56</sup> (App. 4) e Giovanni Sercambi<sup>57</sup>. Va precisato che, tra questi, alcuni scrissero in volgare, come san Bernardino e Giovanni Sercambi. Fin dal Quattrocento era inoltre disponibile l'opera, popolarissima anche in Italia, del già citato Peraldo tradotta in volgare<sup>58</sup>.

Sarà utile citare per esteso una del-



13a-b. Marco Zoppo: *Leggenda del re morto*, circa 1462, spalliera, tempera su tavola; a: lato sinistro, cm 52,1×69,9, Los Angeles, County Museum of Art; b: lato destro, collezione privata italiana.



14. *Leggenda del re morto*, targhetta in bronzo dell'Italia settentrionale, circa 1500, cm 2,3×2,7. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.



15. *Leggenda del re morto*, targhetta in bronzo dell'Italia settentrionale, primo Cinquecento, cm 4,3×8,2. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

le numerose versioni della storia. Scegliamo quella di Domenico Cavalca, esposta nel suo *Pungilingua* del 1330 circa; l'opera fu pubblicata numerose volte ancora nel Rinascimento:

[...] Turbandosi una donna col marito, si rimproverò che, di tre figliuoli che egli si credeva avere di lei, non era suo se non uno, e non gli disse quale si fosse. E morta che fu la donna, il marito poi fece testamento in caso di morte e lasciò tutta la eredità a colui il quale fosse suo vero figlio. E morto che fu poi, ciascuno di loro diceva che la voleva. Essendo in grande questione insieme, dicendo ciascuno di loro che era il vero suo figliuolo, ed essendo questa questione dinanzi al signore della terra, al quale s'apparteneva di dare la sentenza, sentenziò che quel morto fosse legato a un palo e quelli che si riputavano suoi figliuoli lo saettassero; e quegli che più diritto al cuore lo saettava, avesse tutta la eredità. Allora il primo ed il secondo lo saettarono arditamente al meglio che sepper; ma il terzo, che era il minore, ed era il vero figliuolo, si sentì sì intenerire che per nessun modo gli poté patire il cuore di saettarlo, ma piuttosto vo-

leva perdere la eredità. La qual cosa vedendo e udendo, il giudice conobbe che quel minore era il figliuolo, e fecegli dare tutta l'eredità<sup>59</sup>.

Attinge alla versione di Guglielmo Peraldo anche il milanese Bernardino de Bustis nel suo *Rosarium sermonum* pubblicato per la prima volta nel 1498 e in seguito riedito più volte: i figli sono tre, il giudice è «princeps regionis» e così via<sup>60</sup>. È del tutto probabile che proprio questa versione, di certo nota ai teologi e ai predicatori milanesi, sia stata la principale, anche se non la sola fonte di ispirazione letteraria del nostro secondo dipinto.

Sia nel *Rosarium sermonum* di Bernardino de Bustis sia negli scritti di san Bernardino da Siena<sup>61</sup>, la leggenda viene accostata al racconto biblico del giudizio di re Salomone. Del resto anche in altre versioni — tra le quali quella del Sercambi, ma non quelle di Guglielmo Peraldo e di Bernardino de Bustis — il giudice è identificato con Salomone. Sercambi rappresenta Salomone bam-

bino o giovinetto e l'episodio ha luogo ancora sotto il regno di David. Si parla di un tal 'Melchizedek', e di due soli figli, Zaccaria e Adamo. Quest'ultimo, il vero figlio, non solo estrae dal corpo del padre morto la freccia scoccata dal bastardo, ma lo avvolge nelle proprie vesti per dargli solenne sepoltura. Alla fine perdona al fratellastro la profanazione delle spoglie del padre e lo abbraccia<sup>62</sup>. Solo dopo aver riferito la sentenza del giovane Salomone (*Exemplum LXII*), Sercambi riporta il racconto del *Primo Libro dei Re* (III, 16-28) e delle *Antichità giudaiche* di Flavio Giuseppe, dove il re d'Israele è, come nella Bibbia, uomo maturo (*Exemplum LXIII*)<sup>63</sup>. Giova precisare che nella raccolta quattrocentesca italiana di *exempla* comprendente la nostra leggenda e conservata presso la British Library, si può leggere: «Hoc iudicium fuit simile iudicio Salomonis»<sup>64</sup>.

Un simile accostamento dei due episodi aventi per protagonista Salomone nel ruolo di giudice (completati talora da altre scene) ricorre in varie opere d'arte del Due, Tre e Quattrocen-



16. *Leggenda del re morto*, circa 1540, bassorilievo in marmo alabastrino, cm 32 × 44,5. Firenze, Museo Bardini.



17. Raffaellino del Colle: *Leggenda del re morto*, metà del Cinquecento, disegno a penna, cm 25,0 × 27,6. Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut.

to<sup>65</sup>. Si tratta di miniature o bassorilievi lignei o eburnei. Uno dei primi e più interessanti esempi è offerto dalla miniatura di una *Bibbia* francese della prima metà del Duecento, conservata presso la Pierpont Morgan Library di New York (fig. 9)<sup>66</sup>. Decora l'incipit del *Libro dei Proverbi* e raffigura tre scene sovrapposte nel seguente ordine: il *Magistero di*

*Salomone*, il *Giudizio di Salomone* e la *Sagittazione del padre morto*. Wolfgang Stechow<sup>67</sup> ha giustamente osservato come — nella *Bibbia* appena citata e in altre che menzioneremo in seguito — l'episodio della *Sagittazione del padre morto* venga collocata proprio all'inizio del *Libro dei Proverbi* con un preciso collegamento ai due passi relativi al rappor-

to tra genitori e figli. Essi recitano: «Chi rovina il padre e fa fuggire la madre è un figlio disonorato e infame. Figlio mio, cessa pure di ascoltare l'istruzione, se vuoi allontanarti dalle parole della sapienza» (XIX, 26-27); «Chi maledice il padre e la madre vedrà spegnersi la sua lucerna nel cuore delle tenebre» (XX, 20).

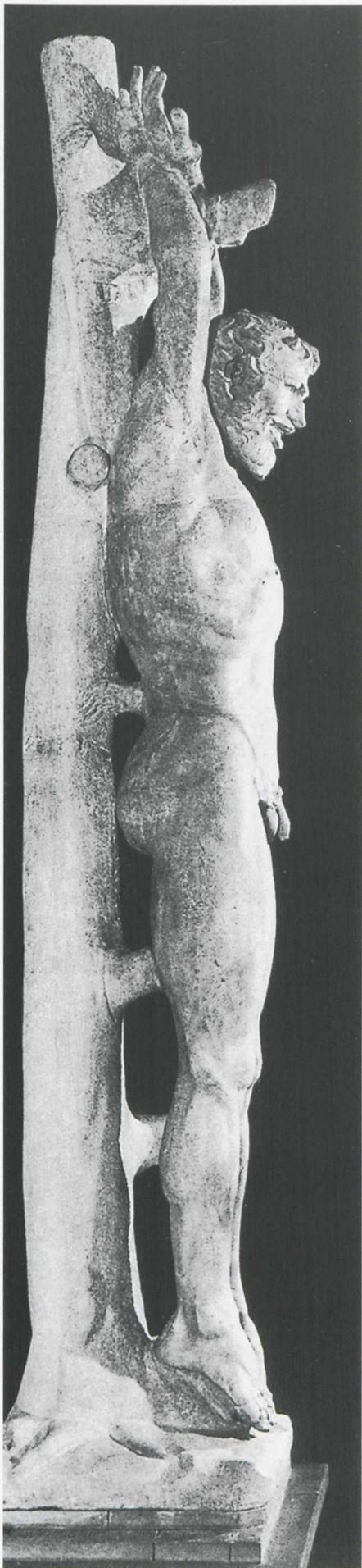
In alcuni esemplari della cosiddetta *Bibbia historiale* (versione ampliata della *Historia scholastica* di Pietro Comestore), rinveniamo ben quattro scene. Oltre a quelle note dalla *Bibbia* della Pierpont Morgan Library vi figura un'altra illustrazione in cui i figli chiedono a Salomone di dirimere la disputa sull'eredità del padre defunto<sup>68</sup>. Altre volte, come in una *Bibbia* francese del 1400 circa, conservata nella parigina Bibliothèque de l'Arsenal, invece di quest'ultimo soggetto figura l'*Arrivo della regina di Saba*<sup>69</sup>. La stessa rappresentazione, di cui tratteremo in seguito, compare anche in un ciclo pittorico cinquecentesco in cui la nostra leggenda adorna manufatti in maiolica di Faenza.

Per contro, sui bassorilievi degli stalli della cattedrale di Colonia (circa 1340) si ritrovano unicamente le rappresentazioni dei due giudizi, quello biblico e quello leggendario<sup>70</sup>. Pare indubbio che in tutti i casi il giudice sia Salomone, che porta infatti la corona sul capo, impugna lo scettro e indossa le stesse vesti. Lo sventurato padre, bersaglio delle frecce dei figli bastardi, sulle miniature francesi è avvolto in un sudario e ricorda vagamente una mummia egizia.

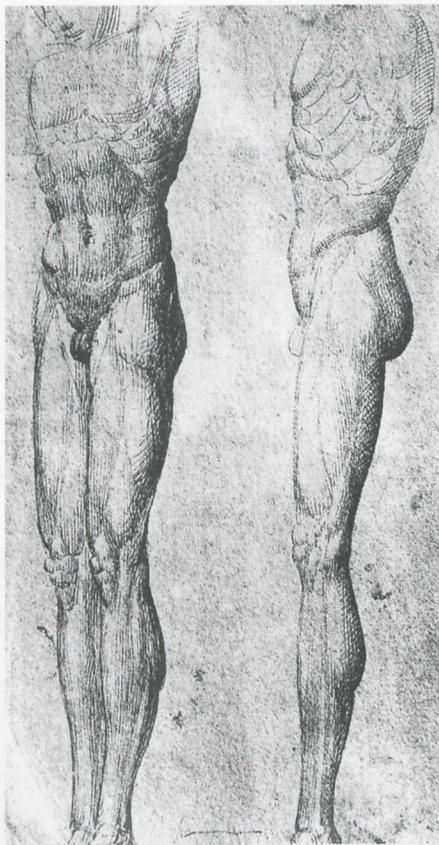
Le prime rappresentazioni italiane della leggenda risalgono alla seconda metà del Trecento e si rapportano al *Giudizio di Salomone* vero e proprio. Fra queste un pettine eburneo ignoto a Stechow, conservato presso una collezione privata di Lucerna. Un verso è decorato dal giudizio biblico, l'altro dalla versione leggendaria (fig. 10)<sup>71</sup>: le spoglie del padre, tra le fronde di un albero, sono già trafitte da una freccia e vengono prese di mira dal secondo figlio bastardo, armato di arco, mentre il figlio legittimo si è disfatto dell'arma e, a mani giunte come per pregare, si rivolge al re che gli sta a fianco, intento a conversare con un servitore.

Le successive rappresentazioni del soggetto pervenuteci risalgono al secolo successivo. Tra queste un'incisione del fiorentino Baccio Baldini (fig. 11)<sup>72</sup>, la miniatura di anonimo veneziano detto Maestro dei Putti che adorna la cosiddetta *Bibbia italiana* (fig. 12)<sup>73</sup> e, più interessante di tutte, la spalliera (e non il fronte di cassone, come opinione comune) del bolognese Marco Zoppo<sup>74</sup>.

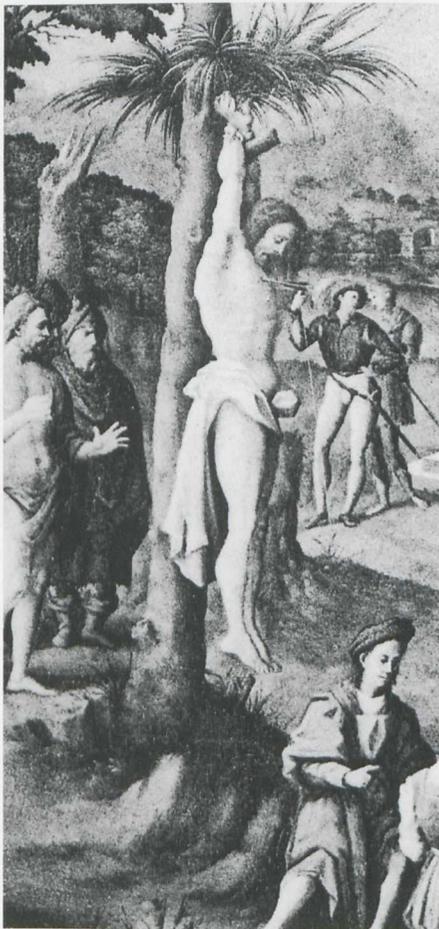
L'incisione del Baldini ambienta l'episodio nel cuore di una città, certamente Gerusalemme, con una rotonda a dominare lo sfondo, probabile riferimento al Sepolcro di Cristo. Salomone è assiso sul trono a sinistra della scena, circondato dalla sua guardia. Di fronte a lui, appeso a un muro per mezzo di corde, il defunto con due frecce piantate nel petto. Con ogni probabilità il figlio legittimo è il giovane raffigurato in



18. Marsia, statua del II sec. d.C. con interventi di Mino da Fiesole o Andrea Verrocchio, marmo, cm 249. Firenze, Galleria degli Uffizi.



19. Artista dell'Italia settentrionale: Marsia, disegno a penna, circa 1500. Parigi, collezione privata.



20. Francesco Ubertini detto Bacchiacca: Leggenda del re morto, particolare della fig. 21.

primo piano con l'arco in pugno. Il Maestro dei Putti traspose la leggenda nella realtà della terraferma veneta. Salomone è un giovinetto, come nella versione del Sercambi. Anche in questo caso la macabra tenzone è giunta al termine. Inginocchiato al cospetto del giovane sovrano sta il figlio minore dello sventurato padre, che pende da un albero sul lato sinistro.

La spalliera di Marco Zoppo, databile all'inizio degli anni Settanta del Quattrocento, si è conservata fino a oggi in due frammenti di grandezza pressoché identica. La parte sinistra si trova presso il County Museum di Los Angeles (fig. 13a), mentre la destra (fig. 13b) presso una collezione privata di Firenze. Il dipinto — egregiamente conservato sebbene barbaramente mutilato — raffigura il sovrano con lo scettro nella sinistra e la corona sul capo, assiso sul lato sinistro, attorniato dai suoi cortigiani e intento a osservare i tre arcieri. Uno di questi, il più vicino al giudice e rivolto a lui, si è disfatto dell'arma. Un altro tiene l'arco nella sinistra, mentre il terzo sta puntando contro il corpo del defunto, quasi nudo e legato a un palo<sup>75</sup>. Oltre ai cortigiani che attorniano Salomone, assistono alla macabra competizione con l'arco tre uomini e due ragazzetti poco distanti, sullo sfondo delle mura cittadine. Ancora di recente, secondo alcuni studiosi la scena, impressionante per lo straordinario realismo, era interpretabile come un *Martirio di san Cristoforo*<sup>76</sup>.

Espressivamente meno drammatiche risultano due piccole targhette in bronzo, di probabile provenienza padana, della National Gallery di Washington (Samuel H. Kress Collection) del primissimo Cinquecento. Sulla prima (fig. 14), il giudice è raffigurato su un cavallo, sulla seconda, come nella maggior parte dei casi, è assiso attorniato da soldati su un trono collocato su un piedistallo (fig. 15)<sup>77</sup>. Nonostante la posa del defunto, simile nei due bassorilievi, le due scene illustrano chiaramente due versioni diverse dell'episodio. Mentre la prima targhetta presenta il cadavere trafitto da due frecce, la seconda mostra il corpo incolume. È presumibile che il giudice abbia risolto la disputa prima dell'inizio della tenzone, quando il vero figlio, prostratosi in ginocchio davanti a lui, rifiuta di profanare le spoglie del padre. Uno dei due bastardi non solo regge nella mano l'arco, ma anche una freccia evidentemente non ancora scoccata. È difficile stabilire se anche in questo caso il giudice (che sulla seconda placchetta indossa una corazza all'antica) sia Salomone o un non meglio precisato principe o sovrano. Va anche ricordato che la prima delle placchette di Washington non è la sola rappresentazione cinquecentesca della *Leggenda del re morto* con il giudice assiso su un cavallo. Lo ritroviamo cavaliere anche in un disegno del 1505 ricondotto ora ad Albrecht Dürer, ora a Hans Schaufelein, e conservato presso la Kunsthalle di Brema<sup>78</sup>.

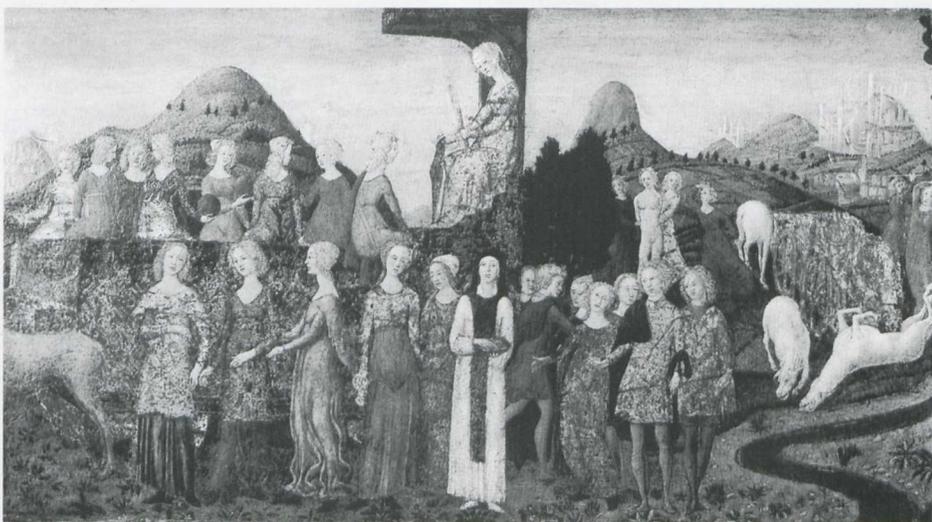
La seconda targhetta di Washington inaugura la serie delle rappresenta-

zioni cinquecentesche 'all'antica' della leggenda. Due spiccano sulle altre. La prima orna un bassorilievo ovale in marmo, a tutt'oggi inedito (Firenze, Museo Bardini; fig. 16)<sup>79</sup>, la seconda è un disegno poco noto (Francoforte sul Meno, Städtisches Kunstinstitut; fig. 17)<sup>80</sup>. Entrambe le opere furono probabilmente eseguite poco prima della metà del Cinquecento. L'autore del bassorilievo resta ignoto, mentre il disegno appartiene a Raffaellino del Colle, operante principalmente a Roma. Per le nostre considerazioni è di grande rilevanza il fatto che il bassorilievo presenti una composizione simmetrica della leggenda, simile a quella del dipinto di Cracovia, con il giudice raffigurato frontalmente al centro e il giovane inginocchiato alla sua sinistra. È dunque probabile che il quadro abbia ispirato l'autore del bassorilievo. Vi riscontriamo, infatti, accanto a uno stile all'antica del tutto differente, quasi stilizzato, anche un importante elemento rilevabile in alcune rappresentazioni citate in precedenza. Ai piedi del personaggio inginocchiato giacciono l'arco, la faretra e una freccia spezzata. Non vi è il minimo dubbio che sia lui il figlio legittimo. I fasci littori (in qualche modo simboli della giustizia romana)<sup>81</sup>, le antiche corazze scolpite con precisione, la corona radiata sul capo del giudice, lo scettro che egli regge sormontato dall'aquila, non consentono di interpretare la scena in modo univoco come *Giudizio di Salomone*. Un altro importante elemento del bassorilievo indica invece la conoscenza dell'arte di Michelangelo da parte dell'autore: è il vecchio rappresentato a sinistra del sovrano, che si tocca la barba e rimanda chiaramente al Mosè del sepolcro di Giulio II nella chiesa di San Pietro in Vincoli a Roma<sup>82</sup>.

Sul disegno di Raffaellino del Colle, come pure sulla seconda targhetta della National Gallery di Washington (fig. 15), il giudice assiso sul trono posto alla destra ha chiaramente risolto la disputa prima della sagittazione e indica il giovane in piedi di fronte a lui; il cadavere del padre legato al palo non è stato trafitto da alcuna freccia. Il disegno, che denota alti pregi artistici e una composizione interessante, presenta anche un elemento comune con il dipinto di Alvisse Donati. In ambedue i casi, infatti, il cadavere del padre si ispira alla celebre scultura classica di *Marsia* (detta *Marsia rosso* per la coloritura del marmo), custodita attualmente agli Uffizi di Firenze (fig. 18)<sup>83</sup>. La probabilità che la scultura fosse conosciuta fuori Firenze (dove dall'ultimo quarto del Quattrocento si trovava presso le collezioni dei Medici) è attestata tra l'altro da un disegno del 1500 circa, conservato presso una collezione privata di Parigi (fig. 19)<sup>84</sup>. Interessanti riproposizioni del soggetto del *Marsia* mediceo nelle rappresentazioni della nostra leggenda figurano nella spalliera del Bachiacca (fig. 20) e in due disegni della fine del Cinquecento. Il primo, del 1584, appartiene attualmente all'Art Institute di Chicago, l'altro, di poco posteriore, si trova presso la Historical Society di Madison (Wisconsin)<sup>85</sup>. Nel caso del fioren-



21. Francesco Ubertini detto Bachiacca, *Leggenda del re morto*, spalliera, circa 1523, tempera su tavola, cm 84,5 × 196. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Alte Meister.



22. Pittore senese (Francesco di Giorgio Martini?): *Triumphus Pudicitiae*, particolare di un dipinto per cassone, circa 1470, tempera su tavola, dimensioni dell'intero fronte cm 37 × 121. Los Angeles, The Getty Museum.



23. Pittore senese: *Storia della vestale Tuccia*, fronte di cassone, circa 1470, tempera su tela, cm 34,3 × 101,6. Richmond, Virginia Museum of Fine Arts.

tino Bachiacca o degli autori dei tre disegni classicheggianti, l'ispirazione offerta da una scultura classica per rappresentare il leggendario padre è assolutamente naturale. Per contro il richiamo all'arte classica da parte di un autore poco incline ai canoni rinascimentali come Alvisse Donati risulta alquanto sorprendente.

La rappresentazione sicuramente più nota della nostra leggenda adorna la già citata spalliera di Francesco Ubertini, detto Bachiacca (Galleria di Dresda; fig. 21)<sup>86</sup>. Insieme ad altri quattro quadri

di altri pittori andò a decorare intorno al 1523 una delle anticamere della dimora di Giovannaria Benintendi a Firenze. Del ciclo parla in maniera interessante, ma purtroppo poco precisa, Giorgio Vasari nelle *Vite* di alcuni artisti fiorentini<sup>87</sup>. Questa volta assistono al fatto una quindicina di persone. Il padre morto, con le membra inarcate, pende da un albero visibile a sinistra. Il giudice, sicuramente Salomone, è in piedi sotto il porticato di un edificio posto al centro e presentato in secondo piano. Sulla scalinata che porta all'edificio è inginocchiato il figlio

legittimo del defunto, mentre uno dei bastardi, in piedi poco distante, sta tendendo il suo arco.

Probabilmente a Firenze, ancora alla fine del Cinquecento, fu eseguito un altro dipinto con la nostra storia. Si tratta di un'opera bella ma poco nota, che forse potrebbe essere attribuita a Federico Zuccari, custodita in una sconosciuta collezione privata. Anche questa volta il padre sventurato, appeso al palo, fu modellato sul *Marsia* delle collezioni medicee.

Intorno al 1590, infine, a Roma venne eseguito un interessante ciclo di affreschi, un tempo attribuito ai fratelli Zuccari, nel quale compare anche la *Leggenda del re morto*. Si tratta degli affreschi nel salone grande di palazzo Giustiniani, sul cui soffitto, oltre alla nostra, figurano altre quattro scene tratte dalla vita di Salomone, e tra queste *l'Arrivo della regina di Saba* e il *Giudizio di Salomone*. In tutte e tre le scene il sovrano è assiso nel centro con la corona sul capo. Nell'affresco con la nostra leggenda il corpo del morto è raffigurato con le braccia pendenti, in modo del tutto simile all'ovale del Museo Bardi. Questa volta, però, il suo cadavere non è trafitto da alcun dardo<sup>88</sup>.

### La Storia della vestale Tuccia

Il terzo dipinto del Castello Reale di Cracovia (fig. 3) raffigura due donne al cospetto di un giudice assiso sul lato sinistro, sotto un piccolo porticato, attorniate da tre uomini. Una, con un grosso recipiente tra le mani, è inginocchiata; la seconda, molto più anziana della prima, rimane più indietro. Mentre il giudice indica il recipiente, la donna in piedi punta il dito della mano sinistra verso la sua giovane assistita. Come nelle altre due scene precedenti, l'artista ha raffigurato il punto culminante della storia narrata, la formulazione della sentenza, questa volta, però, senza ricavarlo dalla Bibbia o dalle raccolte di prediche o di *exempla* cristiani, ma dalla letteratura classica e da altre opere letterarie a questa ispirate.

La chiave per la corretta interpretazione del quadro — già fornita dal Lanckoronski — è il recipiente tenuto in mano dalla giovane donna<sup>89</sup>. È un setaccio con il quale, per intervento divino, ha prodigiosamente trasportato acqua dal Tevere. La *Storia della vestale Tuccia* è nota da molte fonti letterarie. Ne parlano, o semplicemente vi accennano, Livio<sup>90</sup>, Dionigi di Alicarnasso<sup>91</sup>, Valerio Massimo<sup>92</sup>, Plinio<sup>93</sup> e, dopo di loro, sant'Agostino, Petrarca e uno dei commentatori quattrocenteschi delle opere del Petrarca, il senese Bernardo Lapini, detto Ilicino (o alla latina Ilicinus)<sup>94</sup>. Sono particolarmente rilevanti per la nostra trattazione gli scritti degli ultimi tre autori citati.

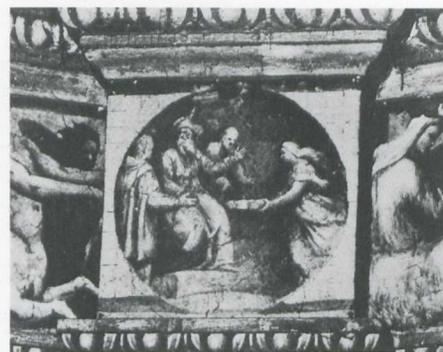
Nel *Triumphus pudicitiae* il Petrarca decanta in soli quattro versi la vergine:

Fra l'altre la vestal vergine pia  
che baldanzosamente corse al Tibro,  
e per purgarsi d'ogni fama ria  
portò del fiume al tempio acqua col cri-  
bro<sup>95</sup>.

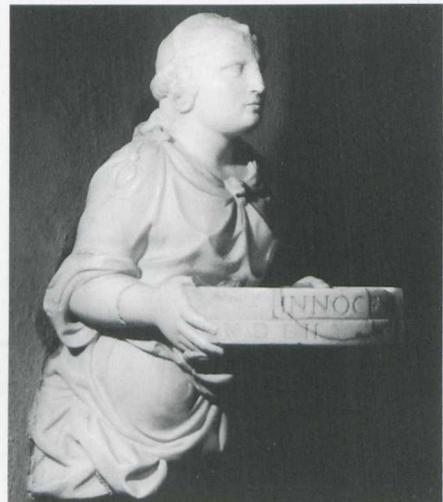
Ilicino, molto popolare nel Rinascimento, dedica alla vestale un lungo passo in cui è detto che il giudice della causa fu un non meglio precisato sacerdote<sup>96</sup>. La sua *Sposizione dei Trionfi del Petrarca* ebbe a cavallo dei secoli XV e XVI ben venti edizioni, tra le quali sicuramente una a Milano, nel 1512<sup>97</sup>. Sant'Agostino, che nel *De civitate Dei* richiama due volte la storia della vestale romana, narra e commenta così:

Fra i miracoli dei loro dèi è notevole certamente quello che ricorda Varrone, cioè che una vergine vestale, poiché era in pericolo di vita per un falso sospetto di offesa alla verginità, riempì un crivello con acqua del Tevere e lo portò ai propri giudici senza che ne uscisse una goccia. Chi trattenne il peso dell'acqua entro il crivello? Chi ha concesso che neppure una goccia ne cadesse in terra da tanti forellini aperti? Risponderanno: 'Un dio o un demone'. Se è un dio, forse che ve n'è uno più potente del Dio che ha creato questo mondo? Se è un demone, forse che ve n'è qualcuno più potente di un angelo che è a disposizione di Dio da cui è stato creato il mondo? Dunque un dio meno potente o un angelo o un demone ha potuto rendere così leggero il peso dell'umido elemento al punto che sembrava mutata la natura dell'acqua. E allora Dio onnipotente, che ha creato tutti gli elementi, non potrà forse sottrarre a un corpo il grave peso affinché, vivificato, abbia sede nel medesimo elemento in cui vorrà lo spirito che lo vivifica?<sup>98</sup>

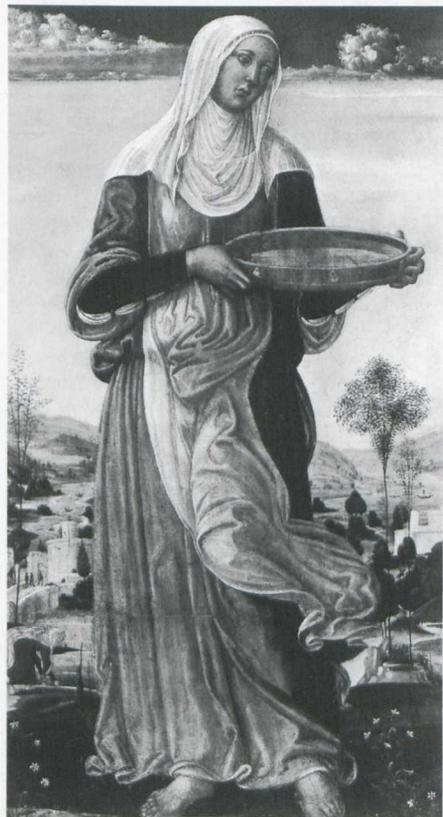
Il commento di Ilicino, ma ancor di più la citazione dal *De civitate Dei*, consentono di interpretare l'iconografia del dipinto della collezione Lanckoronski come scena del giudizio per eccellenza, ma spiegano anche l'accostamento disinvolto, sul medesimo fronte di cassone, di un'eroina dell'antica Roma e di due versioni del *Giudizio di Salomone*. L'autorità di sant'Agostino l'aveva in qualche modo omologata tra gli *exempla* cristiani. La 'cristianizzazione' della storia della vestale è anche attestata da alcune rappresentazioni rinascimentali, che la ritraggono infatti come monaca, generalmente agostiniana. Così la raffigurano i fronti di cassoni spesso attribuiti a Francesco di Giorgio Martini, di cui uno conservato attualmente presso il Getty Museum di Los Angeles (fig. 22)<sup>99</sup>, l'altro presso il Virginia Museum of Fine Arts di Richmond (fig. 23)<sup>100</sup>. Sul primo dipinto, ispirato al *Triumphus pudicitiae* del Petrarca, la vestale è il personaggio centrale del corteo di donne virtuose. Sul secondo fronte di cassone, interamente dedicato all'episodio, è intenta a riempire il setaccio nel Tevere, per poi portarlo al cospetto della priora agostiniana, assisa a mo' di giudice all'interno di un edificio a pianta centrale, colonnato. Ancora di recente, soprattutto in virtù dell'abbigliamento delle vestali, il dipinto era interpretato come *Scene della vita di santa Scolastica*<sup>101</sup>. Una scena ancor più composita adorna le spalliere di Matteo Balducci, del primo quarto del Cinquecento (Rouen, Musée Municipal)<sup>102</sup>. In questo caso risultano rappresentate non due sequenze della storia, come sul fronte di Richmond, ma tre: la raccolta del-



24. Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone: *Storia della vestale Tuccia*, circa 1530, affresco nella cupola di Santa Maria di Campagna a Piacenza.



25. Tuccia con il suo setaccio, *acquasantiera*, marmo, firmato 'G. Bapt. Bava' e datato 1552. Volterra, chiesa di San Francesco.



26. Girolamo di Benvenuto: *Vestale Tuccia*, circa 1500, tempera su tavola, cm 52×97. Boemia, Castello Šternbek.



27. Melchiorre Toller: *Storia della vestale Tuccia, disegno dall'affresco di Pomponio Amalteo nel Palazzo del Consiglio dei Nobili di Belluno.*



28. Pittore dell'Italia settentrionale, particolare della fig. 6.

l'acqua, il trasporto del setaccio al tempio in compagnia di altre vestali, infine la sua esibizione dinanzi alla statua del dio e al cospetto della donna, sicuramente la sacerdotessa di cui parla Valerio Massimo<sup>103</sup>. L'arco di trionfo nelle vicinanze del tempio indicherebbe l'ambientazione romana dell'episodio.

In questo contesto giova rammentare anche altre rappresentazioni del soggetto come quella su una spalliera di Jacopo del Sellaio del Museo Bandini di Fiesole<sup>104</sup>. Anche in questo caso la fonte di ispirazione fu il *Triumphus pudicitiae* del Petrarca o il commento di Ilicino. La vestale cammina o forse addirittura corre trasportando un grosso setaccio pieno d'acqua, cercando di raggiungere la biga della Castitas. Intorno al 1530 Tuccia, con il suo setaccio pieno d'acqua deposto al cospetto del sacerdote o del giudice, trovò posto persino negli affreschi con i quali Giovanni Antonio de Sacchis detto il Pordenone adornò il tamburo della cupola della chiesa di Santa Maria di Campagna a Piacenza (fig. 24)<sup>105</sup>. Tanto nell'affresco del Pordenone quanto in quello del suo collaboratore Pomponio Amalteo nel palazzo comunale di Belluno, di cui tratteremo ancora in seguito (fig. 27), la vestale porta il suo setaccio al cospetto di giudici barbati<sup>106</sup>.

La cristianizzazione più ovvia del soggetto in esame è rintracciabile a Volterra. Si tratta di un'acquasantiera poco nota, quasi inedita, ora nella chiesa di San Francesco, proveniente dalla chiesa soppressa della Badia (fig. 25). In una delle guide ottocentesche si legge che nella chiesa «vedesi scolpita in marmo una mezza figura di donna, tenente nelle mani un vaglio, che serve per l'acqua benedetta; e intorno la iscrizione *Innocens nihil timet*; opera pregevole del 1552»<sup>107</sup>. L'opera non è solo datata ma anche firmata da un «G. Bapt. Bava», un artista quasi enigmatico. È davvero affascinante il concetto — per quanto io sappia unico in tutt'Europa — di usare come contenitore d'acqua santa proprio il setaccio della vestale accusata di infamia. L'iscrizione sul setaccio non lascia nessun dubbio sul fat-

to che abbiamo a che fare con un'acquasantiera che nello stesso tempo funge da *exemplum*.

Talora la 'pia vergine' figura nei cicli delle donne celebri. In tal caso viene rappresentata di fronte, come nel quadro del senese Girolamo di Benvenuto (un tempo nella collezione Chigi-Saracini di Siena, oggi presso il Castello Sternbek in Moravia), mentre fiera esibisce il suo utensile (fig. 26)<sup>108</sup>. Nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, la vestale ingiustamente accusata di aver perduto la verginità assurde a personificazione della *castitas*<sup>109</sup>. Persino la regina inglese Elisabetta I assume le sembianze di Tuccia nel ritratto conservato attualmente presso la Pinacoteca Nazionale di Siena<sup>110</sup>.

Da quanto argomentato appare quindi indubbio che i tre dipinti dell'antica collezione di Karol Lanckoronski ornavano un fronte di cassone nella successione scenica qui proposta: ai lati il *Giudizio di Salomone* e la *Storia della vestale Tuccia*, nel mezzo la *Sagittazione del padre morto* (che in questo caso è una ovvia variante medievale e rinascimentale del giudizio biblico stesso). Lo confermano l'analisi iconografica dei dipinti e la posizione centrale del giudice, rappresentato di fronte.

### I dipinti del Castello Reale e alcuni cicli analoghi

Si è osservato in precedenza che in Lombardia e in Veneto non erano una rarità i cassoni che sul fronte presentavano due o tre soggetti, sovente raffigurati nella convenzione della *sinceddoche*, concentrati intorno alla stessa idea. L'usanza continua fino alla metà del Cinquecento, allorché la maggior parte dei fronti di cassone (per esempio quelli attribuiti a Jacopo Tintoretto o al Veronese) non presentano più le tre sezioni distinte, ma un unico dipinto omogeneo<sup>111</sup>. Un esempio del genere è fornito dal fronte di cassone di Antonio Palma del 1550 circa, già appartenuto alla collezione Lanckoronski e oggi perduto, raffigurante la *Magnanimità di Scipione*, il *Ratto delle Sabine* e il *Ratto di Proserpina*<sup>112</sup>. In questo caso tutte le scene parlano delle nozze di uomini o dei. Nonostante svariate peripezie e la grande drammaticità degli episodi, tutte e tre le storie hanno un epilogo felice.

Gioverà a questo punto domandarsi se siano esistiti cassoni o altri cicli pittorici con le scene trattate nel presente articolo. Va subito detto che, fra i



29. Bartolomeo Montagna: cassone, tempera su tavola e gesso dorato, circa 1500. Milano, Museo Poldi Pezzoli.



30. *L'incontro della Regina di Saba con Salomone*, piatto di maiolica, circa 1540. Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche.



31. *Leggenda del re morto*, piatto di maiolica, circa 1540. Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche.



32. *Storia della vestale Tuccia*, piatto di maiolica, circa 1540. Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche.

cassoni nuziali o di altra destinazione, non ne figurano altri decorati con scene identiche — salvo una sola — a quelli dei dipinti del Castello Reale di Cracovia. Qui è richiesta una breve digressione sui cassoni del 1500 circa, e cioè quello dipinto da Bartolomeo Montagna e quello, già menzionato, custodito presso l'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (fig. 6).

Il pezzo di Boston risulta sostanzialmente inedito; finora non sono stati riconosciuti nemmeno i soggetti che ornano i suoi tre scompartimenti, il cui stato di conservazione è sfortunatamente assai cattivo<sup>113</sup>. Abbiamo già suggerito sopra che una delle scene (si tratta di quella a destra) possa raffigurare la *Storia di Ero e Leandro*. A sua volta pare probabile che il dipinto di sinistra raffiguri di nuovo la *Vestale Tuccia* (fig. 28). Infatti la donna, seguita da un'altra (quindi similmente al dipinto proveniente dalla collezione Lanckoronski) porta fra le mani un recipiente avvicinandosi a un gruppo di uomini, uno dei quali è rappresentato a guisa di sacerdote o giudice. Il soggetto della scena centrale rimane enigmatico.

Il cassone del Montagna, egregiamente conservato, è custodito presso il Museo Poldi Pezzoli di Milano (fig. 29). Il fronte è diviso da semicolonne in tre scomparti che recano al centro tre tondi: due raffigurano le storie della *Vestale Tuccia* e di *Duilio con la moglie Bilia*, mentre il terzo, quello centrale, è uno stemma, con orso rampante su fondo oro, probabilmente della famiglia Buri di Verona<sup>114</sup>. Secondo la convincente ipotesi di Elise K. Waterhouse, il cassone aveva un tempo un *pendant* (come accennato in precedenza, le casse nuziali erano di solito prodotte in coppia). Di quest'ultimo si sono salvati solo due tondi dipinti (Ashmolean Museum di Oxford) con le rappresentazioni della *Vestale Claudia* e delle *Nozze di Antioco e Stratonice*<sup>115</sup>. Basandoci sull'esempio dei cassoni del Montagna si può presumere che anche il cassone cui facevano da ornamento i dipinti attualmente nel Castello Reale di Cracovia possedesse un proprio *pendant*.

Vale la pena di tornare a questo punto al ciclo di spalliere eseguite per Giovanmaria Benintendi. Oltre alla *Sagittazione del padre morto* del Bachiacca, facevano parte di quel ciclo, attualmente disperso, il *Bagno di Betsabea* dipinto da Francesco di Cristoforo detto il Franciabigio unico pezzo firmato e datato di tutto il ciclo (1523; oggi nella Galleria di Dresda)<sup>116</sup>, l'*Adorazione dei Magi* di Jacopo Carucci detto il Pontorno (Palazzo Pitti, Firenze)<sup>117</sup> e un altro dipinto del Bachiacca, il *Battesimo di Cristo* (Staatliche Museen di Berlino)<sup>118</sup>. Nella sua monografia su Andrea del Sarto, John Shearman suggeriva in modo convincente di includere nel ciclo anche un altro dipinto dello stesso artista raffigurante *San Giovanni Battista*, conservato al pari dell'*Adorazione dei Magi* del Bachiacca a Palazzo Pitti<sup>119</sup>. Rimandando ad altra sede la trattazione particolareggiata dei dipinti in questione va comunque osservato che il loro messaggio, diversamente da quanto sostenuto da alcuni studiosi, è reso omogeneo da un'idea profondamente spirituale, che verte sulla rivelazione del 'figlio vero' o, come nell'*Adorazione dei Magi* (Matteo 2, 1-12) nel riconoscimento del Figlio di Dio e del 'vero re e sovrano'. Mentre si compie il battesimo di Cristo nelle acque del Giordano, Dio Padre pronuncia le parole «Questo è il mio figlio prediletto nel quale mi sono compiaciuto» (Matteo, 3, 17). Davide e Betsabea figurano qui come genitori di Salomone, giudice saggio e giusto. Inoltre il Cristo, 'figlio prediletto e vero' è anche 'figlio di Davide'. Giovanni Battista figura non solo come colui che ha battezzato il Cristo nelle acque del Giordano, ma anche come santo patrono di Giovanmaria Benintendi, fondatore e proprietario dello straordinario ciclo di spalliere<sup>120</sup>.

Si è comunque riusciti a rinvenire un ciclo di dipinti contenente tre rappresentazioni di soggetto praticamente identico a quelli di Alvise Donati. Ci riferiamo alla serie di piatti di maiolica della collezione Strozzi Sacinati di Faenza, eseguita nel 1540 circa e da poco pubblicata. Vi sono raffigurati tra l'altro

l'*Arrivo della regina di Saba da re Salomone* (fig. 30), la *Sagittazione del padre morto* (fig. 31) e la *Storia della vestale Tuccia* (fig. 32)<sup>121</sup>. Giova ricordare quanto già annotato precedentemente, e cioè che in alcune miniature tardomedievali, accanto al *Giudizio di Salomone* e alla *Leggenda del re morto*, figura appunto l'*Arrivo della regina di Saba*; lo stesso accostamento appare infatti anche negli affreschi di palazzo Giustiniani a Roma<sup>122</sup>. Illustrando il *Giudizio*, l'autore della maiolica faentina collocò Salomone al centro della composizione, con corona radiata sul capo, mentre nella scena leggendaria è assiso seminudo sul lato destro e privo di corona. Il corpo del padre sventurato è già trafitto dalle frecce dei due bastardi. Il vero figlio è crollato in ginocchio dinanzi al sovrano, dopo essersi liberato della faretra riempita di dardi. La giovane e bella vestale, raffigurata sul terzo piatto, è abbigliata all'antica e porta il setaccio al cospetto di quattro sacerdoti<sup>123</sup>. Tutte le maioliche, di alto pregio artistico, sono corredate sul retro di iscrizioni che non lasciano dubbi circa l'identificazione delle scene rappresentate. La scritta incisa sul secondo è: «La sentenza di Salomone a li tre fratelli che al padre sagittavano»<sup>124</sup>.

Non privo di importanza per le presenti considerazioni è anche il fatto che le scene di giudizio, un tema assimilabile ai nostri dipinti di cassone, erano tra i soggetti più diffusi dell'arte monumentale dell'Italia settentrionale nella prima metà del Cinquecento. A meno di un quarto di secolo dall'esecuzione dei dipinti del Castello Reale di Cracovia, il Pordenone e Pomponio Amalteo eseguirono nei palazzi comunali di Ceneda e di Belluno monumentali cicli di affreschi, conservati solo in parte, con scene di varie sentenze, fungenti da *exempla iustitiae*<sup>125</sup>. Si tratta comunque di dipinti ben noti nei soggetti e nelle composizioni grazie ai disegni preparatori e alle copie disegnate in seguito<sup>126</sup>. Il ciclo del Palazzo del Consiglio dei Nobili di Belluno, datato 1529, contiene le seguenti rappresentazioni: la *Vestale Tuccia* (fig. 27), il *Giudizio di*

Tito Manlio Torquato e il cosiddetto *Giuramento di Catilina*<sup>127</sup>. Nel secondo ciclo di affreschi, di poco seriore, della Loggia municipale di Ceneda vennero rappresentati il *Giudizio di Salomone*, il *Giudizio di Daniele* e una scena della *Giustizia di Traiano*, un *exemplum* consistente nella risoluzione equa e saggia del caso di una vedova alla quale era stato ucciso l'unico figlio<sup>128</sup>.

Probabilmente, però, il più ricco ciclo di scene di sentenze, composto da otto dipinti su tela oggi purtroppo dispersi, fu eseguito a Brescia dal cremonese Antonio Campi nel 1549 nella Sala del Consiglio dei Giureconsulti della Loggia<sup>129</sup>. Oltre a temi molto diffusi come il *Giudizio di Salomone*, la *Giustizia di Traiano*, *Susanna e i vecchioni* e la cosiddetta *Giustizia di Cambise*<sup>130</sup>, comprendeva anche soggetti molto più rari come *Seleuco da Locri che condanna suo figlio all'accecamento per adulterio* e *Tito Manlio che condanna a morte il figlio per aver infranto la legge*<sup>131</sup>. Il *Giudizio di Salomone*, la *Giustizia di Traiano* e le scene di altre celebri sentenze (tra cui la *Giustizia di Cambise*) ricorrevano spesso anche nelle decorazioni delle sedi municipali dell'Europa settentrionale tardomedievale e rinascimentale<sup>132</sup>. Comunque in nessuno di questi cicli monumentali di *exempla iustitiae*, sia italiani sia nord europei, si ritrova la

*Leggenda del re morto*. Sicuramente, in ragione della sua crudezza, il soggetto si adattava piuttosto a miniature, disegni e tavole. Come abbiamo visto, sporadica fu la sua adozione su spalliere (due volte soltanto); rimangono inoltre il piccolo bassorilievo del Museo Bardi (fig. 16) e i piatti in maiolica, destinati, come le spalliere e i cassoni, a un uso strettamente privato. Non si sa quale fosse la destinazione del quadro attribuito a Zuccari sopra menzionato, la cui odierna collocazione rimane sconosciuta. Quindi il ciclo di affreschi nel salone grande di palazzo Giustiniani, eseguito attorno al 1590, rimane l'unico a rappresentare la *Leggenda del re morto* in forma veramente monumentale.

\*\*\*

Alla luce di quanto detto fin qui non vi è dubbio che i tre dipinti di Alvise Donati oggi al Castello Reale di Cracovia rientravano in un interessante programma iconografico, certo originale, ma non del tutto avulso dai canoni, elaborato da un profondo conoscitore della letteratura antica, medievale e rinascimentale. Pur rifacendosi a fonti letterarie eterogenee, tutti i dipinti formulano, nel linguaggio degli *exempla*, tanto popolare nell'Italia del Nord, l'elogio dei buoni giudici, del trionfo della

verità e della virtù (nel Rinascimento la castità fu la virtù muliebre più decantata)<sup>133</sup>. I nostri dipinti possono perciò risalire tanto a un cassone eseguito per un uomo di Chiesa<sup>134</sup> o per un magistrato quanto a un cassone nuziale destinato a un'ignota coppia di dotti sposi. Allo stato attuale è possibile soltanto ipotizzare la presenza di un *pendant*. Se veramente esistette un secondo cassone, esso poteva riportare alcune delle scene di celebri sentenze citate in precedenza, per esempio la *Giustizia di Traiano*, il *Giudizio di Daniele* e la *Giustizia di Cambise*<sup>135</sup>. I dipinti del Castello Reale di Cracovia, al pari delle maioliche della collezione Strozzi Sacinati, sono un esempio insigne di tradizione antica in epoca rinascimentale matura. Infatti la *Storia di Tuccia*, soggetto squisitamente classico ma di fatto cristianizzato, si ritrova accostato a un soggetto biblico e all'illustrazione di una leggenda-*exemplum* medievale<sup>136</sup>. I tre dipinti di cassone provenienti dalla collezione Lanckoronski e il materiale comparativo qui presentato ci sembrano dimostrare come, in epoca rinascimentale, anche le semplici suppellettili potessero veicolare messaggi estremamente elevati.

Institut Archeologii,  
Uniwersytet Warszawski

Vengono qui presentati gli esiti di una ricerca elaborata nel corso di una borsa di studio presso il Center for Advanced Study in the Visual Arts della National Gallery of Art di Washington D.C. nell'autunno del 1998. Il lavoro si è giovato anche dell'aiuto offertomi dall'Interlibrary Loan Division presso la Biblioteca della National Gallery. Vorrei ringraziare per le foto ottenute il Castello Reale di Cracovia, il Kunsthistorisches Institut di Firenze, The Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, The National Gallery of Art a Washington D.C., i Musei Comunali di Firenze, The Getty Center a Los Angeles, The Virginia Museum of Fine Arts a Richmond, la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Siena e Grosseto, il Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza. Sono molto riconoscente a Daniela Fausti e Roberto Guerrini dell'Università di Siena e a Valerio Pacini di Villa I Tatti per le fotocopie e gli importanti consigli. I miei più sentiti ringraziamenti vanno a Paolo Gesumunno dell'Istituto Italiano di Cultura a Varsavia per la traduzione della maggior parte del saggio.

\* Cit. in E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. Antonelli, Firenze 1995, 70 nota 85.

<sup>1</sup> J. MIZIOLEK, «The Lanckoronski Collection in Poland», *Antichità Viva*, XXXIV (1995/3), 27-49; J. MIZIOLEK, *The Last of the Lanckoronskis as the Benefactors of the Polish Culture and Learning*, in *Art and National Identity in Poland and England*, Papers delivered at the University of London History of Art Conference in April 1995, London 1996, 73-84; K. KUCZMAN, «The Lanckoronski Collection in the Wawel Royal Castle», *Folia Historiae Artium*, n.s., 1 (1995), 135-144.

<sup>2</sup> Per la storia della collezione: MIZIOLEK, 1995, 27-49.

<sup>3</sup> Di questo soggetto trattano W. STECHOW, «Shooting at Father's Corpse», *Art Bulletin*,

XXIV (1942), 213-225, e C. DELCORNO, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna 1989, 163-191. Si vedano anche H. DREYFUSZ, «Über eine Zeichnung: "Die Söhne nach der Leiche des Vaters Schieszend" im der Bremer Kunsthalle», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, L (1929), 265-270; P. BOESCH, «Schieszen auf den toten Vater. Ein beliebtes Motiv der schweizerischen Glasmaler», *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 15 (1954), 87-92; F. ABBATE, «L'attività giovanile del Bachiacca (fino al viaggio romano del 1524-25)», *Paragone*, 189 (1965), 41, fig. 37b. La maggior parte delle rappresentazioni del soggetto sono state elencate in A. PIGLER, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, II, Budapest 1974, 461.

<sup>4</sup> K. LANCKORONSKI, *Einiges über italienische bemalte Truhen*, Wien 1905, 13-14; P. SCHUBRING, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, Leipzig 1923 (1<sup>a</sup> ed. 1915), nn. 551-553, senza riproduzione della scena con Tuccia; W. SUIDA, «Aus der Gemäldesammlung des Musée d'Art et d'Histoire in Genf», *Genava*, 14 (1936), 228, con la riproduzione del dipinto con Tuccia; STECHOW, 1942, 219; A. VANNUGLI, «Una Vestale Tuccia "pudicitiae testimonium" del Moretto in Palazzo Taverna a Roma», *Bollettino d'Arte*, 47 (1988), 86; DELCORNO, 1989, 187 nota 44; A. B. BARRIAULT, «The Abundant, Beautiful, Chaste, and Wise. Domestic painting of the Italian Renaissance in the Virginia Museum of Fine Arts», *Arts in Virginia*, 3 (1991), 10 e 15; M. NATALE - J. SHELL, *De Donati, Ludovico (Alvise)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIII, Roma 1987, 658; A. PORRO, «Proposte per il primo Cinquecento lombardo: Alvise De Donati e Bernardino De Conti», *Arte Cristiana*, LXXVIII, 741 (1990), 401-402, figg. 11-13, e note

15-16; MIZIOLEK, 1995, 35-36, figg. 28-29; PIGLER, 1974, 346 e 461.

<sup>5</sup> Si vedano le note 76 e 101.

<sup>6</sup> LANCKORONSKI, 1905, 13-14.

<sup>7</sup> SCHUBRING, 1923, nn. 551-553. Sullo Zoppo come pittore di cassoni si vedano L. ARMSTRONG, *The Paintings and Drawings of Marco Zoppo*, New York-London 1976, 6-8, 331 e 348-349; S. L. CAROSELLI, *Italian Panel Painting of the Early Renaissance in the Collection of the Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles 1994, 122-123, n. 18, fig. 22.

<sup>8</sup> SUIDA, 1936, 228.

<sup>9</sup> STECHOW, 1942, 213-225, con breve riferimento al pezzo della collezione Lanckoronski a p. 228.

<sup>10</sup> VANNUGLI, 1988, 86.

<sup>11</sup> DELCORNO, 1989, 187 nota 44.

<sup>12</sup> BARRIAULT, 1991, 10 e 15.

<sup>13</sup> PORRO, 1990, 401-402, figg. 11-13; NATALE - SHELL, 1987, 658. Si veda anche A. DI LORENZO, scheda biografica del pittore in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a c. di M. Gregori, Milano 1994, 280-281; J. SHELL, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1998, 54, 64-68, 104, 170 e ivi l'Appendice, nn. 30, 40-42.

<sup>14</sup> Per ottime illustrazioni si veda SHELL, 1998, figg. 19-20.

<sup>15</sup> PORRO, 1990, figg. 8 e 24; SHELL, 1998, fig. 19. M. NATALE, *Peintures italiennes du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève 1979, fig. 44, 38-41. Si veda anche SUIDA, 1936, 228, tav. XI.

<sup>16</sup> LANCKORONSKI, 1905, 13-14; SCHUBRING, 1923, nn. 551-553; BARRIAULT, 1991, 10 e 15.

<sup>17</sup> Sui cassoni e sui riti nuziali si vedano A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi*, Firenze 1983 (ristampa della prima ed.

del 1908 con le note di M. Sframelli e L. Pagnotta), 254-301; P. THORNTON, «Cassoni, forzieri, goffani e cassette: terminology and its problems», *Apollo*, 120 (1984, October), 246-251; E. CALLMANN, *Cassone*, in *The McMillan Dictionary of Art*, ed. J. Turner, London 1996, VI, 1-7; J. MIZIOLEK, *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Varsavia 1996, con bibliografia; C. L. BASKINS, *Cassone Painting. Humanism, and Gender in Early Modern Florence*, Cambridge 1998.

<sup>18</sup> Su cassoni dell'Italia settentrionale si vedano E. COLLE, *Museo d'arti applicate. Mobili e intagli lignei*, Milano 1996, 121-153; A. G. DE MARCHI, «Cassoni veronesi», *Paragone*, 447 (1990), 63-67; C. ALBERICI, *Il mobile veneto*, Milano 1980; P. TOSETTI GRANDI, «Favole tolte da Ovidio e da altri poeti»: per tre coppie di cassoni nuziali bolognesi», *Bollettino del Museo Civico di Padova*, LXXIX (1990), 223-253; B. GALLIZIA DI VERGANO, «Cassoni lombardi istoriati delle Civiche Raccolte del Castello Sforzesco», *Rassegna di Studi e di Notizie*, XXI (1997), 141-149. Si veda anche J. MIZIOLEK, *Observations on the Artistic Geography of Italian Renaissance Domestic Painting*, in *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*, a c. di K. Murawska-Muthesius, Warszawa 2000, 107-116.

<sup>19</sup> COLLE, 1996, 127-128, n. 149, con bibliografia.

<sup>20</sup> C. FILIPPINI, «Il re Nabucodonosor e il profeta Daniele: una storia biblica illustrata dal Maestro Marradi», *Paragone*, 503 (1992), 31-37, fig. 51. Secondo Keith Christiansen del Metropolitan Museum of Art questo cassone dovrebbe essere stato eseguito nelle Marche (comunicazione orale).

<sup>21</sup> ALBERICI, 1980, 21, fig. 17-18, con una breve descrizione del pezzo.

<sup>22</sup> Per quanto io sappia questo cassone non è stato finora riprodotto; viene però menzionato nella guida *Isabella Stewart Gardner Museum. Guide to the Collection*, Boston 1997 (3ª ed.), 60, e datato verso la fine del Quattrocento. Sono grato a Isabelle T. Eaton dello Stewart Gardner Museum per le fotografie dell'opera.

<sup>23</sup> SHELL, 1998, 104.

<sup>24</sup> Per le scene dei giudizi nell'arte si veda K. SIMON, *Abendländische Gerechtigkeitsbilder*, Frankfurt am Main 1948; R. KAHSNITZ, *Gerechtigkeitsbilder*, in *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, a c. di E. Kirschbaum, II, Roma-Freiburg 1970, 134-140; W. SCHILD, *Bilder von Recht und Gerechtigkeit*, Köln 1995, in particolare 200-216.

<sup>25</sup> Si veda nota 29.

<sup>26</sup> SAN BERNARDINO DA SIENA, *Le prediche volgari inedite. Firenze 1424, 1425 - Siena 1425*, a c. di D. Pacetti, Siena 1935, 145-146. Sugli scritti del santo cfr. il saggio *Bernardino narratore* in DELCORNO, 1989, 127-161.

<sup>27</sup> F. SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a c. di A. Lanza, Firenze 1990, 451 (*Novella CXCVI*); F. SACCHETTI, *Sposizioni di Vangeli*, XLV, in *La battaglia delle belle donne. Le lettere. Le sposizioni di Vangeli*, Bari 1938, 193 (dove si legge: «Salomone fu per la scienza giusto [...] e molti altri, che avendo la scienza furono giustissimi») e 267. Il famoso mercante di Prato Francesco Datini in una delle sue lettere menziona Salomone insieme con «Aristotile, Platone, Vergilio, Titto Livio e Boezio», i quali sono secondo lui «valenti uomeni»; si veda F. MELIS, *Aspetti della vita economica medievale*, Siena 1962, 92 ss.

<sup>28</sup> G. SERCAMBI, *Il Novelliere*, a c. di L. Rossi, II, Roma 1974, 34 ss. (*Exemplo LXIII*). Su questo scrittore vedi P. SALWA, *Narrazione, persuasione, ideologia. Una lettura del Novel-*

*liere di Giovanni Sercambi, lucchese*, Lucca 1991. Per l'iconografia di Salomone nell'arte italiana si veda M. M. DONATO, «Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena), Palazzo Pubblico e l'iconografia 'politica' alla fine del medioevo», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, XVIII (1988), 1105-1272, in particolare 1205-1214. Si veda anche J. MIZIOLEK, «The Queen of Sheba and Solomon on some cassoni a pastiglia dorata», *Antichità Viva*, XXXVI, (1997/4), 6-23, dove sono citati i testi del Sacchetti e Sercambi.

<sup>29</sup> FLAVIO GIUSEPPE, *Antichità giudaiche*, a c. di L. Morandi, I, libri I-X, Torino 1998, 484-485.

<sup>30</sup> Per il significato del gesto delle mani incrociate sul petto si veda M. BARASCH, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1987, 72-87.

<sup>31</sup> D. C. AHL, «Renaissance Birth Salvagers and the Richmond "Judgment of Solomon"», *Studies in Iconography*, 7/8 (1981-1982), 157-174, fig. 1; DONATO, 1988, 1205-1214, tavv. CCLII-CCLIII; MIZIOLEK, 1997, 9-13; B. F. DAVIDSON, *Raphael's Bible: A Study of the Vatican Logge*, New York 1985, 82-85, fig. 99. Si veda anche P. E. SCHRAMM, *Das Alte und das Neue Testament in der Staatslehre und Staatssymbolik des Mittelalters*, in *La Bibbia nell'alto Medioevo*, Spoleto 1963, 229-255, in particolare 235-240.

<sup>32</sup> La scena del *Giudizio di Salomone* era prevista da Leonardo Bruni anche nel programma della Porta del Paradiso; però Ghiberti voleva su essa l'*Incontro di Salomone con la regina di Saba*; si veda R. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956, 169-188.

<sup>33</sup> DONATO, 1988, 1205-1214, fig. CCLI.

<sup>34</sup> E. GABRICI - E. LEVI, *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, Milano-Roma 1932, 118-119, tav. XLVI; F. BOLOGNA, *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*, Palermo, 1975, 171-172, fig. 5.

<sup>35</sup> W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia 1976, I, 120, e II, figg. 813-820.

<sup>36</sup> MIZIOLEK, 1997, figg. 11-17. Ambedue le figure sembrano essere ispirate alla scena raffigurata da Lorenzo Ghiberti sul frontale dell'Arca di San Zanobi nella cattedrale di Firenze.

<sup>37</sup> E. FROJMOVIC, «Giotto's Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padua: a Reconstruction», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 59 (1996), 24-47, in particolare 30-31 e fig. 8.

<sup>38</sup> AHL, 1981-1982, fig. 1; BARRIAULT, 1991, 12-15, fig. 2; C. DE CARLI, *I deschi da parto e la pittura del primo Rinascimento toscano*, Torino 1997, 134-136, n. 31, con bibliografia.

<sup>39</sup> P. M. DE WINTER, «A Little-Known Creation of Renaissance Decorative Arts: the White Lead Pastiglia Box», *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 14 (1984), 9-42, fig. 36.

<sup>40</sup> DONATO, 1988, 1211 e nota 288.

<sup>41</sup> Sui consulenti dei 'forzerinai' ovvero pittori di cassoni si veda E. C. KLEEMAN - S. G. WILLNER, *Italian paintings 1300-1500 (Museum Boymans-van Beuningen)*, Rotterdam 1993, 83-86; MIZIOLEK, *Soggetti classici...*, 1996, *passim*; BASKINS, 1998, *passim*. Sui consulenti degli artisti nell'età del Rinascimento vedi le diverse posizioni sostenute da M. BAXANDALL, *Painting and Experience in fifteenth-century Italy*, Oxford-New York 1986 (1ª ed. 1972), 1-27, e Ch. HOPE, *Artists, Patrons, and Advisers in the Italian Renaissance*, in *Patronage in the Renaissance*, a c. di G. F. Lytle and S. Orgel, Princeton 1981, 293-353.

<sup>42</sup> STECHOW, 1942, *passim*; W. STECHOW, «Shooting at Father's Corpse: a Note on the Hazards of Faulty Iconography», *Art Bulletin*

*tin*, XXXVII (1955), 55-56; DELCORNO, 1989, 163-191.

<sup>43</sup> *The Babylonian Talmud. Seder Nezikin (II Baba Bathra)*, a c. di Rabbi I. Epstein, London 1935, 234. Il testo è anche incluso in G. LEVI, *Parabole, leggende e pensieri raccolti dai libri talmudici dei primi cinque secoli dell'era volgare*, Firenze, 1861, 264.

<sup>44</sup> Cfr. J. H. HERTAGE, *The Early English Version of Gesta romanorum*, London 1879, 478.

<sup>45</sup> Sugli *exempla*, tra gli altri, vedi *Exempla aus Handschriften des Mittelalters*, a c. di J. Klapper, Heidelberg 1911; F. C. TUBACH, *Index exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki 1969; DELCORNO, 1989, 163-191; C. BREMOND - J. LE GOFF - J. C. SCHMITT, *L'Exemplum: typologie des sources de moyen âge occidental*, Turnhout 1982.

<sup>46</sup> *Fabliaux dits et contes en vers français du XIII<sup>e</sup> siècle. (Fac-similé du manuscrit français 837 de la Bibliothèque Nationale)*, a c. di H. Omont, Paris 1932, 446-448. Il passo che ci interessa non è riportato nelle edizioni delle scelte più recenti dei *fabliaux*; si vedano per esempio *Fabliaux. Ribald Tales from the Old French*, trad. R. Hellman e R. O'Gorman, New York 1965, e *Il falcone desiderato. Poemetti erotici antico-francesi*, a c. di Ch. Lee, Milano 1980.

<sup>47</sup> *Gesta romanorum*, a c. di H. Oesterley, Berlin 1872, 342-344; *Gesta romanorum or Entertaining Moral Stories*, trad. by Ch. Swan, New York 1959, 80-81. Per le differenze tra i *Gesta* continentali e quelli inglesi si veda HERTAGE, 1879, 478. La versione con il re Polemius è nata in Inghilterra.

<sup>48</sup> La versione con le lance è nel *De naturis rerum* di Neckam. Per i *fabliaux*, si veda *Fabliaux dits et contes...*, 1932, 446-448. Cfr. anche STECHOW, 1942, 214.

<sup>49</sup> GUILLAUME PERALDUS, *Summa virtutum ac vitiorum*, Lugduni 1571 (Tract. IX, *De peccato linguae*, pars II, cap. I, *De blasphemia*). Sulle diverse armi usate dai figli del re morto vedi STECHOW, 1942, 216 ss. Su Guglielmo Peraldo, *Dante e Peraldo* in DELCORNO, 1989, 195-227.

<sup>50</sup> Di un conte parlano Peraldo, Domenico Cavalca e Bernardino de Bustis; del re di Gerusalemme i *Gesta romanorum*; del podestà san Bernardino di Siena; cfr. note 47, 54-56, 58-59.

<sup>51</sup> Cfr. DELCORNO, 1989, *passim*. Si veda anche il passo di Simone da Cremona citato nell'Appendice 3.

<sup>52</sup> *Diodorus of Sicily*, trad. C. H. Oldfather, III, Cambridge Mass.-London 1970, 197 ss. (XX, 22). Si veda anche STECHOW, 1942, 223-225.

<sup>53</sup> Cfr. l'interessantissimo studio del DELCORNO, 1989, 163-191.

<sup>54</sup> *Exempla aus Handschriften...*, 1911, 70-71, n. 96.

<sup>55</sup> DOMENICO CAVALCA, *Il Pungilingua*, a c. di G. Bottari, Milano 1837, 23 (cap. II). Su questo domenicano morto nel 1342 vedi DELCORNO, 1989, 183.

<sup>56</sup> SAN BERNARDINO DA SIENA, 1935, 142-144; si veda anche il suo *De christiana religione*, di cui tratta DELCORNO, 1989, 163 ss.

<sup>57</sup> SERCAMBI, 1974, 29-34 (*Exemplo LXII*).

<sup>58</sup> PERALDUS, 1571. Sulla traduzione italiana della sua opera tratta DELCORNO, 1989, 165 ss.

<sup>59</sup> DOMENICO CAVALCA, 1837, 23 (cap. II). Per la bibliografia sul Cavalca cfr. DELCORNO, 1989, 183 nota 16.

<sup>60</sup> BERNARDINUS DE BUSTIS, *Rosarium sermonum*, Hagenaw, per Henricum Gran, 1503, Pars II, sermo IV R, f. XXIII: «O blasphematores iniquissimi, vos estis similes damnatis,

de quibus dicitur (Apoc. XVI): "Blasphemerunt Deum celi pre doloribus et vulneribus suis". Sciatis ergo vos esse filios diaboli et non Dei. Bonus enim filius non potest supportare iniuriam patris sui. Unde legitur, quod cum quedam mulier irata cum marito suo dixisset ei quod ex tribus filiis quos putabat se habere ab illa non habebat nisi unum, tandem mortua ipsa, maritus ipse veniens ad mortem fecit testamentum relinquens totam hereditatem suam illi qui erat suus verus filius. Cum ergo quilibet diceret se esse illum, princeps regionis dedit sententiam ut mortuus ille poneretur ad palum et sagittaretur ab his qui putabant se eius filios. Qui autem in corde eum rectius sagittasset, totam terram haberet hereditatem. Primus ergo et secundus audacter sagittaverunt et melius quam potuerunt, tertius vero, qui erat iunior et verus filius, sentiens nimiam tenebritudinem mentis dixitque [sic] quod nullo modo posset sagittare patrem suum, unde potius volebat perdere totam hereditatem. Quapropter iudex dixit: "Hic est verus filius" et eum constituit heredem. Sic profecto esset de nobis: si essemus veri filii Dei contra eum blasphemie sagittas non iactaremus». Sul-l'autore del *Rosarium sermonum* cfr. A. ALECCI, *Busti (de' Busti, de' Bustis, da Busto)*, *Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XV, Roma 1972, 222-226.

<sup>61</sup> Si vedano le note 26 e 56.

<sup>62</sup> G. SERCAMBI, 1974, 29-34. Questa versione appare per la prima volta nei *Fabliaux dits et contes...*, 1932, 446 ss.

<sup>63</sup> Nelle opere di altri autori l'ordine è rovesciato, si veda per esempio SAN BERNARDINO DI SIENA, 1935, 142-144.

<sup>64</sup> British Library, ms. Add. 27336, f. 15 v. Si veda anche DELCORNO, 1989, 186

<sup>65</sup> PIGLER, 1974, 461-462 elenca 35 esempi; e la sua lista non è completa.

<sup>66</sup> STECHOW, 1942, 216-217, fig. 3. Per il *Salterio* di Nancy (Bibliothèque Municipale, ms. 249, fol. 39) con questa scena si veda L. M. C. RANDALL, «Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination», *Art Bulletin*, XXXIX (1957), 106, fig. 13.

<sup>67</sup> STECHOW, 1942, 216.

<sup>68</sup> STECHOW, 1942, 217-218, figg. 2, 6, 8-9.

<sup>69</sup> STECHOW, 1942, 218, fig. 7.

<sup>70</sup> B. VON TIESCHOWITZ, *Das Chorgestühl des Kölner Domes*, Berlin-Leipzig 1930, 10, figg. 18 e 19.

<sup>71</sup> *Grosse Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz*, Ausstellung 23. April bis 6. Juni 1960, Schnütgen Museum, Köln 1960, n. 31, fig. 24. Un secondo pettine con lo stesso soggetto, conservato presso il Bayerische National Museum di Monaco viene riprodotto da STECHOW, 1942, fig. 4.

<sup>72</sup> J. G. PHILLIPS, *Early Florentine Designers and Engravers*, Cambridge Mass., 1955, 67 (incisione conservata presso il British Museum).

<sup>73</sup> L. ARMSTRONG, *Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. The Master of the Putti and his Venetian Workshop*, London 1981, 106-107, fig. 19; *The Painted Page. Italian Renaissance Book Illumination: 1450-1550*, a c. di J. J. G. Alexander, Munich-New York 1994, 166-169, n. 81, fig. a p. 169; P. FORTINI BROWN, *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven-London 1996, fig. 220.

<sup>74</sup> STECHOW, 1955, 55-56, fig. 1; P. CONISBEE - M. L. LEVKOFF - R. RAND, *The Ahmanson Gifts. European Masterpieces in the Collection of the Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles 1991, n. 20, 83-86; CAROCELLI, 1994, 122-123, n. 18, fig. 22. Dalle fonti d'ar-

chivio pubblicate dalla Armstrong risulta che il pittore fece negli anni del Quattrocento tre paia di cassoni (ARMSTRONG, 1976, 6-8, 331, 348-349). Uno di questi, fatto a Bologna («per una zittadina di Bologna»), doveva costare 200 ducati, e quindi oltre ai cassoni la commissione riguardava sicuramente anche spalliere; una di queste spalliere poteva essere il pezzo in esame.

<sup>75</sup> Vari personaggi dipinti sulla spalliera sono simili ad alcune figure del taccuino del pittore conservato presso il British Museum; si veda H. CHAPMAN, *Padua in the 1450s. Marco Zoppo and his Contemporaries*, London 1998.

<sup>76</sup> R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Firenze 1956, figg. 327-329; E. RUHMER, *Marco Zoppo*, Vicenza 1966, 31-33, fig. 9; cfr. STECHOW, 1955, 55.

<sup>77</sup> J. POPE-HENNESSY, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection. Reliefs, Plaquettes, Statuettes, Utensils and Mortars*, London 1965, 98, fig. 301, e 105, fig. 332.

<sup>78</sup> STECHOW, 1942, 219, fig. 14.

<sup>79</sup> J. MIZIOLEK, «I figli che saettano il padre». Un ovale rinascimentale inedito nel Museo Bardini di Firenze», in corso di stampa.

<sup>80</sup> *Stift und Feder. Zeichnungen aller Zeiten und Ländern in Nachbildungen*, a c. di R. Schrey, Frankfurt am Main 1927, II, fig. 36. Su Raffaellino del Colle si veda il *Dizionario della pittura e dei pittori*, a c. di M. Lacotte, ed. italiana a c. di E. Castelnuovo, IV, Torino 1993, 509-510.

<sup>81</sup> Si veda I. BALDASSARE, *Littore*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, IV, Roma 1961, 662-663.

<sup>82</sup> Cfr. MIZIOLEK, in corso di stampa; H. W. JANSON, *The Right Arm of Michelangelo's 'Moses'*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, a c. di A. Kosegarten e P. Tigler, Berlin 1968, 241-247. L'opera eseguita verso il 1515 fu sistemata nella chiesa di San Pietro in Vincoli a Roma solo verso il 1547.

<sup>83</sup> Sul *Marsia* e la sua fortuna si veda F. CAGLIOTI, «Due 'restauratori' per le antichità dei primi Medici: Mino da Fiesole, Andrea del Verrocchio e il 'Marsia rosso' degli Uffizi, parte I», *Prospettiva*, 72 (1993), 17-42; E. WYSS, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance. An Inquiry into Meaning of Images*, Newark-London 1996, 20-21, 61 ss.; S. OSANO, «Due 'Marsia' nel giardino di via Larga: la ricezione del decor dell'antichità romana nella collezione medicea di sculture antiche», *Artibus et Historiae*, 34 (XVII), 1996, 95-120.

<sup>84</sup> A. SCHMITT, «Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuchs der Renaissance», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XXI, (1970), 113-116, fig. 24.

<sup>85</sup> Tutti e due i disegni sono riprodotti da STECHOW, 1942, figg. 15-16. L'unica riproduzione del dipinto di Federico Zuccari da me conosciuta si trova in PIGLER, 1974, fig. 335.

<sup>86</sup> A. McCOMB, «Francesco Ubertini (Bachiacca)», *Art Bulletin*, VIII (1925-1926), 153; STECHOW, 1942, 220-221, fig. 12; L. NIKOLENKO, *Francesco Ubertini called il Bachiacca*, New York 1955, 17, fig. 28; A. B. BARRIAULT, *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes*, University Park 1994, 162, fig. 19.2.

<sup>87</sup> Il ciclo era montato in una struttura lignea eseguita da Baccio d'Agnolo; si veda la *Vita di Baccio d'Agnolo* in G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a c. di M. Marini, Roma 1991, 826: «A Giovanmaria Benintendi fece un'anticamera et un recinto d'un ornamento, per alcune storie fatte da eccellenti maestri, che fu cosa rara». Nella *Vita di Iacopo Pontormo* il Vasari scrive poi:

«Giovanmaria Benintendi, avendo quasi ne' medesimi tempi adorna una sua anticamera di molti quadri di mano di diversi valentuomini, si fece fare dopo l'opera del Borgherini, da Iacopo Pontormo, stimolato dal sentirlo infinitamente lodare, in un quadro l'adorazione de' Magi che andarono a Cristo in Betelem» (VASARI, 1991, 1015).

<sup>88</sup> Sul dipinto fiorentino vedi PIGLER, 1974, 462, fig. 335. Il dipinto, sconosciuto a Stechow, è stato pubblicato per la prima volta da PIGLER nel 1956, nella prima edizione di *Barockthemen*, fig. a p. 443.

Sul ciclo romano vedi G. MAGNAMINI, *Gli affreschi di Palazzo Giustiniani*, in *I palazzi del Senato. Palazzo Cenci, Palazzo Giustiniani*, a c. di F. Borsi, Roma 1984, 157-174. Il ciclo di Salomone viene ora attribuito a Giovanni Battista Ricci da Novara e Lodovico Lenzone. Va segnalata anche una *Leggenda del re morto* dipinta nel secondo Seicento: si tratta di una tela di Pietro Montanini, allievo di Pietro da Cortona, presentata da H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1924, 572-573, fig. a p. 299.

<sup>89</sup> LANCKORONSKI, 1905, 14.

<sup>90</sup> Livio ricordava la vestale nel perduto libro XX delle *Storie* (*Ab urbe condita*), si veda *Periochae ex lib. XX*, trad. B. O. Foster, IV, London-New York 1926, 558-561.

<sup>91</sup> *The Roman Antiquities of Dionysius of Halicarnassus*, trad. E. Cary, I, Cambridge, Mass.-London 1968, 512-513 (II, 69).

<sup>92</sup> VALERIO MASSIMO, *Detti e fatti memorabili*, a c. di R. Faranda, Milano 1988, 340-343 (VIII, 5). Sulla grande diffusione dell'opera vedi R. GUERRINI, *Studi su Valerio Massimo*, Pisa 1981, *passim*; *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, a c. di L. D. Reynolds, Oxford 1983, 428-430.

<sup>93</sup> PLINY, *Natural History*, trad. W. H. S. Jones, Cambridge, Mass.-London 1963, 10-11 (XXVIII, 3, 12).

<sup>94</sup> Per la storia della vestale e le sue fonti letterarie si vedano VANNUGLI, 1988, 85-89, e M. WARNER, *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, London 1985, 241-266 (cap. VII: *The Sieve of Tuccia*). Si veda anche E. M. MOORMANN - W. UITTERHOEVE, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, ed. italiana a c. di E. Tetamo, Milano 1997, 736-737. PIGLER, 1974, 346-347 elenca 44 rappresentazioni della storia ma il suo elenco non è completo.

<sup>95</sup> F. PETRARCA, *Trionfi*, a c. di G. Bezzola, Milano 1984, 70.

<sup>96</sup> F. PETRARCA, *Trionfi*, commento di Bernardo Lapini (Illicino), Venezia 1498, presso Pellegrino Pasquali e Domenico Bartocchi, g Vv. Si veda anche VANNUGLI, 1988, 90 nota 36. Dionigi d'Alicarnasso parla invece di alcuni sacerdoti come giudici (II, 69), Valerio Massimo menziona una sola sacerdotessa.

<sup>97</sup> C. CORSO, «L'illicino (Bernardo Lapini)», *Bullettino Senese di Storia Patria*, LXIV (1957), 3-108; C. DIONISOTTI, «Fortuna del Petrarca nel Quattrocento», *Italia Medioevale e Umanistica*, XVII (1974), 61-113. Si veda inoltre *Le muse e il principe. Arte di corte nel Rinascimento Padano*, catalogo della mostra, vol. 1, Modena 1991, 224-225, n. 60.

<sup>98</sup> *De civitate Dei*, XXII, 11, 3 (si veda anche X, 16, 2); cit. da SANT'AGOSTINO, *La Città di Dio*, III (libri XIX-XXII), trad. di D. Gentili, Roma 1978, 355; SAINT AUGUSTINE, *The City of God against the Pagans*, VII, with an English trans. by W. M. Green, Cambridge, Mass.-London 1972, 260-263.

<sup>99</sup> B. B. FREDERICKSEN, *The Cassone Painting of Francesco di Giorgio*, Los Angeles 1969, 17-22, figg. 9-10.

- <sup>100</sup> BARRIAULT, 1991, 4-10, fig. 1; FREDERICKSEN, 1969, fig. 26. Come fonte letteraria potrebbe essere indicato VALERIO MASSIMO, 1988, 340-343, che parla di una sacerdotessa come giudice.
- <sup>101</sup> SCHUBRING, 1923, n. 459; *European Art in the Virginia Museum of Fine Arts. A Catalogue*, Richmond 1966, 13, n. 8.
- <sup>102</sup> SCHUBRING, 1923, n. 516, tav. CXX.
- <sup>103</sup> VALERIO MASSIMO, 1988, 340-343 (VIII, 5).
- <sup>104</sup> SCHUBRING, 1923, n. 373; BARRIAULT, 1994, 147 e fig. 7.2.
- <sup>105</sup> R. GUERRINI, *Temi profani e fonti letterarie classiche tra Pordenone e Amalteo*, in *Il Pordenone. Atti del Convegno Internazionale di Studio*, a c. di C. Furlan, Pordenone 1984, 68-69 e fig. 8.12; Ch. E. COHEN, *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone*, Cambridge 1996, II, 647, 651-652, fig. 441. Cfr. J. BISCANTIN, «Il fregio del Pordenone in Santa Maria di Campagna a Piacenza», *Prospettiva*, 20 (1980), 58-69, in particolare 63-64, e fig. 11.
- <sup>106</sup> Per gli affreschi di Belluno si veda nota 125. La fonte letteraria del Pordenone e dell'Amalteo fu probabilmente Dionigi d'Alicarnasso (II, 69) oppure Ilicino.
- <sup>107</sup> A. A. CINCI, *Volterra - guida*, Volterra 1885, 145-146. Si veda anche C. RICCI, *Volterra*, Bergamo 1905, 150; A. E. SOLAINI, *Sommario della storia e guida del Museo e della città di Volterra*, Volterra 1927, 87. Per quanto io sappia l'acquasantiera non è stata mai riprodotta. Il soggetto è stato giustamente riconosciuto solo in una delle ultime edizioni della Guida del Touring Club Italiano, *Toscana*, Milano 1974, 657.
- <sup>108</sup> O. PUJMANOVA, *Arte rinascimentale italiana nelle collezioni ceche. Pitture e sculture*, Praha 1997, 114, n. 55, fig. a p. 115; *Il Museo Bardini a Firenze*, a c. di F. Scalia e C. de Benedictis, Milano 1984, tav. LXXXIX. Si veda anche una bella raffigurazione della vestale di Mantegna che viene riprodotta e discussa da R. LIGHTBOWN, *Mantegna*, Oxford 1986, 450, fig. 144.
- <sup>109</sup> C. RIPA, *Iconologia ovvero descrizione di diverse immagini ricavate dall'antichità o di propria invenzione*, Roma 1603, 33.
- <sup>110</sup> WARNER, 1985, 244 e fig. 70.
- <sup>111</sup> Per i cassoni dipinti da Tintoretto, ora nella Princes Gate Collection a Londra, si veda *The Princes Gate Collection*, a c. di H. Braham, London 1981, 83 e nn. 117-119. Su altre pitture di cassone fatte a Venezia da pittori di fama cfr. M. BONICATTI, *Aspetti dell'Umanesimo nella pittura veneta dal 1455 al 1515*, Roma 1964, 85-106, figg. 90-104; P. HUMFREY, *Cima da Conegliano*, Cambridge 1983, 54-60, fig. 69, 136-140, 170; F. ZERI, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte italiana del Cinquecento*, Torino 1994, 89-90, figg. 149-152; T. PIGNATTI, «Spalliera Paintings by Paolo Veronese», *Burlington Magazine*, CXXIII (1981), 478-481.
- <sup>112</sup> K. M. SWOBODA, *Über einige venezianische Bilder in der Sammlung Lanckoronski*, in *Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoronski*, Wien 1918, 65-67 e tav. XXIII. Del *Ratto delle Sabine* come figura dello spozalizio tratta M. A. ALTIERI, *Li Nuptiali*, a c. di E. Narducci, Roma 1873, 47.
- <sup>113</sup> Si veda nota 22.
- <sup>114</sup> SCHUBRING, 1923, nn. 630-632, tav. CXXXVII; ALBERICI, 1980, 22, figg. 19-21; F. BARBIERI, *Pittori di Vicenza 1480-1520*, Milano 1982, 35, figg. 78-79; *Museo Poldi Pezzoli: ceramiche, vetri, mobili e arredi*, Milano 1983, 312, n. 1, tavv. 1 e 3. Si veda anche L. PUPPI, *Bartolomeo Montagna*, Venezia 1962, 50-51, figg. 69-70 e 72-73.
- <sup>115</sup> E. K. WATERHOUSE, «Two Panels from a cassone by Montagna in the Ashmolean Museum», *Burlington Magazine*, LXXXIX (1947), 46-47, figg. A e B. Per la storia della seconda vestale si veda GIOVANNI BOCCACCIO, *Concerning Famous Women*, trans. by G. A. Guarino, New Brunswick 1963, 135 (cap. LX). Sulla storia di Antioche e Stratonice cfr. W. STECHOW, «The Love of Antiochus with Faire Stratonice in Art», *Art Bulletin*, XXVII, (1945), 221-237.
- <sup>116</sup> Si vedano le note 86-87. Sul dipinto di Franciabigio si veda S. R. MCKILLOP, *Franciabigio*, Berkeley-Los Angeles-London 1974, 88, fig. 103, n. 35.
- <sup>117</sup> P. COSTAMAGNA, *Pontormo*, Milano 1994, 148-150, n. 32.
- <sup>118</sup> BARRIAULT, 1994, n. 19.4.
- <sup>119</sup> J. SHEARMAN, *Andrea del Sarto*, Oxford 1965, II, 259. Si veda anche S. FREEDBERG, *Andrea del Sarto. Catalogue Raisonné*, Cambridge Mass., 1963, 167-168, n. 74. Scrive Giorgio Vasari nella *Vita di Andrea del Sarto*: «Ritornato in Firenze, Andrea fece in un quadro una mezza figura d'un S. Giovan Battista, che è molto bella, la quale gli fu fatta fare da Giovan Maria Benintendi, che poi la donò al signor duca Cosimo» (VASARI, 1991, 711).
- <sup>120</sup> BARRIAULT, 1994, 161-162, n. 19; *Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, a c. di L. Berti, Milano 1986, 126-128, n. XVI, con bibliografia precedente; COSTAMAGNA, 1994, 148-150, n. 32. Anche la famosa camera di Pierfrancesco Borgherini, del 1515 venne smembrata già nel Cinquecento. Sui dipinti della camera Borgherini, ora dispersi, che raffigurano le scene della vita del Giuseppe biblico si veda A. BRAHAM, «The Bed of Pierfrancesco Borgherini», *Burlington Magazine*, CXXI (1979), 754-765. Sia i dipinti del Benintendi sia quelli del Borgherini, con i loro soggetti *stricte* cristiani, potevano essere in qualche modo ispirati dall'insegnamento del Savonarola; fu proprio lui infatti a criticare la voga di ornare i cassoni e le camere nuziali con i soggetti mitologici. Il problema rimane ancora da studiare. Un brano importante di una delle prediche del Savonarola viene citato da E. SCHAEFFER, *Von Bildern und Menschen der Renaissance*, Berlin 1914, 8. Sulla popolarità dell'insegnamento del famoso frate a Firenze dopo la sua morte vedi L. POLIZZOTTO, *The Elect Nation. The Savonarolan Movement in Florence 1494-1545*, Oxford 1994. Si veda anche G. SAVONAROLA, *Prediche e scritti con introduzione, commento, nota bibliografica e uno studio sopra l'influenza del Savonarola su la letteratura e l'arte del Quattrocento*, a c. di M. Ferrara, Milano 1930, 385-397; R. M. STEINBERG, *Fra Girolamo Savonarola, Florentine art, and Renaissance historiography*, Athens 1977.
- <sup>121</sup> *Capolavori di maiolica della Collezione Strozzi Saccati*, a c. di G. C. Bojani e F. Vossilla, Firenze 1998, 96-97, nn. 41-43. Alcune scene del ciclo non sono state ancora identificate.
- <sup>122</sup> Si vedano le note 68 e 69.
- <sup>123</sup> Questa volta, come nel caso di Pordenone e Amalteo, la fonte letteraria fu fornita da Dionigi d'Alicarnasso; cfr. note 94 e 98.
- <sup>124</sup> *Capolavori di maiolica...*, 1998, 96. Le altre due iscrizioni recitano: «Quando la Regina Sabba / andò ad udire la sapientia di Salomone» e «Tuccia Vergine che porta al / tempio acqua co' il cribbo», *Capolavori di maiolica...*, 1998, 98 e 97.
- <sup>125</sup> *Temi profani nell'Amalteo*, a c. di C. Furlan, Spilimbergo 1980, *passim*; D. FAUSTI, «La giustizia rappresentata: iconografia da fonti bibliche e classiche», *Quaderni del Centro Interdipartimentale di Studi Antropologici sulla Letteratura Antica*, (1994), 25-51. Si veda inoltre A. TEMPESTINI, «Temi sacri e profani nel Pordenone», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 83 (1984), 367-374.
- <sup>126</sup> Cfr. E. COHEN, *The Drawings of Giovanni Antonio da Pordenone*, Firenze 1980, 88-90, 111-112 e *passim*; C. FURLAN, *Il Pordenone*, Milano 1988, 303-303, 341.
- <sup>127</sup> Per le fonti letterarie si veda GUERRINI, 1984, 67-71.
- <sup>128</sup> COHEN, 1996, 726-729 e figg. 700-708. Per le fonti letterarie cfr. G. WHATHEY, «The Uses of Hagiography: the Legend of the Pope Gregory and the Emperor Trajan in the Middle Ages», *Viator*, 15 (1984), 25-63. Sull'iconografia di questa leggenda nell'arte italiana del Rinascimento si vedano Ch. KLAPISCH-ZUBER, «Les noces feintes. Sur quelques lectures de deux thèmes iconographiques dans les cassoni florentins», *I Tatti Studies*, 6 (1995), e 11-30; S. SETTIS, «Traiano a Hearst Castle. Due cassoni estensi», *I Tatti Studies*, 6 (1995), 31-62.
- <sup>129</sup> Su questo ciclo vedi FAUSTI, 1994, con le relative illustrazioni.
- <sup>130</sup> H. VAN DER VELDEN, «Cambyses for Example: the Origins and Function of an 'exemplum iustitiae' in Netherlandish art of the fifteenth, sixteenth and seventeenth centuries», *Simiolus*, 23 (1995), 5-39. Per le rappresentazioni nell'arte italiana si veda FAUSTI, 1994. La fonte letteraria è fornita da Valerio Massimo (VI, 3, abstract 3); si veda VALERIO MASSIMO, 1988, 426.
- <sup>131</sup> Alcuni di questi soggetti furono dipinti verso 1530 dal Beccafumi nella Sala del Concistoro del Palazzo Pubblico a Siena; si veda *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Siena 16 giugno - 4 novembre, a c. di P. Torriti, Milano 1990, 522-550.
- <sup>132</sup> Cfr. SIMON, 1948, *passim*; KAHSNITZ, 1970, coll. 134-140; VAN DER VELDEN, 1995, 5-39. Cfr. anche U. LEDERLE, *Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathäusern*, Philippsburg 1937.
- <sup>133</sup> Sul valore della *castitas* insistono gli umanisti del primo Rinascimento, per esempio Francesco Barbaro e Leon Battista Alberti; cfr. F. BARBARO, *On Wifely Duties (from De re uxoria)*, in *The Earthly Republic. Italian Humanists on Government and Society*, a c. di B. G. Kohl e R. G. Witt, University Park 1978, 189-228; L. B. ALBERTI, *I libri della famiglia*, a c. di R. Romano e A. Tenenti, nuova ed. a c. di F. Furlan, Torino 1994, *passim*. Si veda anche P. F. WATSON, *Virtus and voluptas in cassone painting*, Yale University Ph. D., 1970, Ann Arbor 1994, 82 ss, 228 ss.
- <sup>134</sup> Ci è giunto un gruppo di cassoni eseguiti per sacerdoti o vescovi, per esempio quello eseguito da Benedetto Bindo custodito presso la collezione Thyssen-Bornemisza; si veda G. FREULER, «Manifestatori delle cose miracolose». *Arte italiana del '300 e '400 da collezioni in Svizzera e nel Liechtenstein*, Einsiedeln 1991, 86-89, n. 28.
- <sup>135</sup> Un dipinto di Domenico Morone raffigurante la *Giustizia di Traiano* si trova nella collezione Bernard Berenson presso la Villa I Tatti; si veda SETTIS, 1995, 35 ss. e fig. 11, con altri esempi.
- <sup>136</sup> Interessanti accostamenti di scene bibliche con altre pagane in GUERRINI, 1984; M. M. DONATO, «*Famosi cives*: testi, frammenti e cicli perduti a Firenze fra Tre e Quattrocento», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 30 (1986-1987), 27-42; E. MCGRATH, *Rubens Subjects from History*, London 1997, I, 40-54.

## Referenze fotografiche

1-3: Zamek Krolewski (Castello Reale) Cracovia; 4: da SHELL, 1998, fig. 19; 5, 8, 13b: Kunsthistorisches Institut, Firenze; 6: Isabella Stewart Gardner Museum, Boston; 7: elaborazione fotografica dell'Autore; 9, 12: Pierpont Morgan Library, New York; 10: da *Grosse Kunst des Mittelalters...*, 1960, fig.

## APPENDICE

### 1

*Talmud babilonese*, sezione *Baba Bathra*; cit. da G. LEVI, *Parabole, leggende, e pensieri raccolti dai libri talmudici dei primi cinque secoli dell'era volgare*, Firenze 1861, 264-265.

In un momento di confidenziale effusione e di straziante rimorso, una madre raccomandava a calde lagrime l'onestà e la virtù alla sua fanciulla, e con vivi colori le dipingeva la propria infelicità, creata dalle sue colpe, e nell'impeto del ragionare e del piangere lasciava intendere che di dieci suoi figliuoli un solo era legittimo. Il marito ascoltò per caso questo dialogo e questa terribile confessione, la quale, confermando gli antichi sospetti, gli portò nell'animo l'angoscia e la disperazione. Giunto all'ora di disporre dei suoi averi, egli così si esprime: «Lascio tutte le mie ricchezze al mio figlio». Sorse tosto tra i giovani gravissimo dissidio, e ciascuno pretendeva di essere il figliuolo prescelto; e non potendo venire ad un accordo fra loro, si presentarono a Rav Benahà, affinché portasse sentenza. Il savio disse: «Nessuna prova qui soccorre al giudice, sulla quale possa posare la sua sentenza. Or dunque, recatevi tutti al sepolcro del padre e flagellate-lo, finché egli stesso sorgia dalla tomba e spieghi le sue parole». Gli sciocchi si precipitarono tosto al cimitero per tentare la prova suggerita dal savio: Un solo, impedito da natural ribrezzo, stette immobile, e dichiarò che mai non avrebbe potuto risolversi a commetter quel sacrilegio. Il savio allora disse: «Questi è il figlio prescelto: a lui spetta l'eredità paterna».

### 2

ALEXANDER NECKAM, *De naturis rerum*, lib. II, cap. CLXXVI; cit. da J. H. HERRTAGE, *The Early English Version of Gesta romanorum*, London 1879, 478.

Erat igitur miles strenuus rebus abundans, maturi pectoris, nobilitate animi, genus geminans. Qui cum in multis felices haberet ad vota successus, uxorem duxit nobilem genere sed moribus ignobilem. Praetulit enim adulterinis amplexus amplexibus mariti, et remissioris vitae turpibus illecebris corpus exposuit. Advertit autem miles quod uxor eius, soluto pudicitiae fraeno, per campos licentiae discurreret impudenter. Sed rem dissimulans altum concepit mente dolorem. De-tentus igitur lecto doloris, accersiri fecit ad se comitem illustrem, dominum fundi, cui lacrimosis quaestibus et petitione affectuosa supplicavit, ut filium suum constitueret haere-

dem. Mirari caepit tacitus comes quo sermo militis tenderet, eo quod duos milites exercitatos in re militari filios haberet miles pro communi assertione, et adolescentem strenuum nondum cingulo militari donatum. Claudente igitur milite diem supremum, cadaver emortuum patri successurum qui in cadavere ibidem suspenso validissimum ictum praerberet. Milites duo praecepto comitis obtemperantes, vibrantes hastas, corpus emortuum vulneraverunt, ictibus robustissimis ipsum perforantes atrocissime. Adolescens autem lanceam quam manu tenuit abiectis, ob orto imbre lacrimarum, protestans se tantum facinus non aggressurum; sed et domino suo et patribus comminans audacter, indignanter recessit. Qui vix tandem revocatus haereditatem paternam consecutus est.

### 3

SIMONE DA CREMONA, *De filiis qui cada-ver patris sagittis penetraverunt*; cit. da *Exempla aus Handschriften des Mittelalters*, a. c. di J. Klapper, Heidelberg 1911, 70-71, n. 96.

Dicitur enim per exemplum quod nobilis quidam habuit uxorem clam adulterinam, que appropinquans morti ex precepto sui confessoris manifestavit marito quod ex tribus, quos putabat esse filios suos, unus tantum erat genitus ab eo, duo reliqui ex adulterio erant concepti. Quibus verbis ille, graviter vulneratus, non requisivit, quis esset verus filius. Mortua est igitur mulier et ille ex tristitia tabescens post non multos dies decubuit in lecto moriturus. Vocatis itaque ad se tribus adolescentibus illis ait: Unus tantum est ex vobis filius meus, quem relinquo heredem, duos ex adulterio genitos ex hereditate repello. Post mortem patris gravis contencio inter illos oritur. Nam quilibet dicebat se esse filium. Ad iudicem ergo strenuum causa deducitur, qui cum nullis posset deprehendere indicys verum filium, cadaver mortui fecit exhumari et iussit ut tres illi sagittis penetrarent mortuum, hoc diffiniens ut, qui cor patris mortui propius sagitaret, ille verus esset filius. Primus ergo et secundus vulneraverunt mortuum, sed adolescencior filius infusus lacrimis: Cedo, inquit, hereditati paterne, quia ut alij filij ego dilecti patris mei mortuum corpus vulnerare non possum. Quo pietatis indicio compertum est hunc solum esse filium. Sic et quilibet homo deberet pocius velle privari hereditate celesti, antequam offenderet amantissimum patrem, ex quo probatur verus Dei filius, quod sit filius

The Getty Museum, Los Angeles; 23: Virginia Museum of Fine Arts, Richmond; 24: da BISCONTIN, 1980, fig. 11; 25: Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Siena e Grosseto; 26: Národní Galerie, Praga; 27: da *Temi profani nell'Amalteo*, 1980, fig. 8; 30-32: Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza.

et heres. Cuius hereditatis participes nos faciet, qui sine fine vivit et regnat in secula seculorum. Amen.

### 4

SAN BERNARDINO DA SIENA, *Fu uno padre che aveva tre figliuoli*; cit. da *Le prediche volgari inedite, Firenze 1424, 1425-Siena 1425*, a. c. di D. Pacetti, Siena 1935, 142-144.

Fu uno padre che aveva tre figliuoli, e, a caso, la moglie sua, diversa di mala ragione, una volta vennero a gridare insieme. Ella, per dirli el peggio ch'ella potea, gli disse: - Or toglì, che di tre mia figliuoli non altro che uno è tuo - . El marito se ne rise, credendo che sopra a ira l'avesse detto; poi, di piano e di cheto domandandola, mai disse altrimenti. - Quali di questi tre è il mio? Dimmelo! - Io non te lo voglio dire! - Venne a caso [che] la donna infermò; e in confessione mai volle dire altrimenti, se non che solo uno de' tre figliuoli era del marito suo. E così si morì. Rimaso el marito, padre de' tre figliuoli che per suoi teneva, con grande maninconia guarda l'un guarda l'altro; e non sapendo discernere quale si fusse esso, el suo, e pure alla moglie quasi credeva, sopravvisse tanto che i garzoni furono in età perfetta. Poi venne a morte. Fatto testamento, lasciò rēda quale di loro tre fusse suo figliuolo. Morto e sotterrato, la quistione fu grande fra loro: ogni uno diceva essere el figliuolo lui, chi per una cagione e chi per un'altra. Infine se n'andarono dinanzi al podestà, ogniuno con sue ragioni, per avere la eredità. El podestà e il giudice, prudenti, inteso bene ogni cosa, disse loro: - Andate, e fate disotterrare el padre vostro e fatelo condūcere qui nella corte del mio palazzo, e io saprò discernere quale di voi è suo figliuolo. - E così fatto, el podestà fece porre ritto questo loro padre legato a uno palo di lungi cinquanta braccia; poi fece venire uno balestro. E disse loro: - Or bene, quale di voi saetterà questo verrettone e darà più presso al cuore del morto, quello sarà el suo figliuolo, e quello arà la sua eredità. - Allora el maggiore piglia el balestro e il verrettone, e dàlli presso presso al cuore. El sicondo piglia anche il balestro e trae, e dàlli ancora più presso. El minore sta a vedere, e non piglia el balestro. Disse il podestà: - Trai anco tu! - Disse questo: - Io non voglio innanzi la eredità, che io vogli saettare nel petto al mio padre! Date la eredità a loro. - E con lagrime si voleva partire. E allora el podestà el chiamò, e diede la sentenza che questo era el vero figliuolo, e dièlli la eredità. Che fu prudente.