

"Florentina libertas". La 'Storia di Lucrezia romana e la cacciata del tiranno' sui cassoni del primo Rinascimento

Jerzy Miziolek

Che cosa significa infatti essere fiorentino, se non essere per natura e per legge cittadino romano?

Coluccio Salutati, *Invettiva contro Antonio Loschi*¹

Il primo Rinascimento ci ha lasciato numerosi forzieri nuziali istoriati (ora chiamati di solito cassoni) la cui cronologia e iconografia rimangono in prevalenza oscure.² Non solo mancano le fonti d'archivio per la loro datazione, ma inoltre lo

stato di conservazione è il fatto che molti cassoni siano stati ridipinti complicando le ricerche degli storici dell'arte. Inoltre ci rimane di solito soltanto una delle due fronti di cassoni della coppia che solitamente veniva eseguita in occasione di un matrimonio.³ Queste fronti poi, nell'Ottocento sono state inserite in cassoni nuovi o tagliati in pezzi più piccoli. Per dare un'idea delle difficoltà delle suddette ricerche basta notare che molti cassoni, ovviamente creati a Firenze, continuano ancora oggi ad essere considerati veronesi o napoletani.⁴ Malgrado le sopramenzionate difficoltà, più di venti anni fa Miklós Boskovits⁵ ed Everett Fahy⁶ hanno identificato un maestro fiorentino anonimo che, a cavallo fra Tre e Quattrocento, dipinse molti cassoni istoriati e deschi da parto adesso dispersi in tutto il mondo. Questo maestro è stato denominato prima 'Maestro dei cassoni di Cracovia' (a causa dei due suoi cassoni presenti in questa città), poi 'Maestro della presa di Taranto', 'Maestro di Ladislao d'Angio Durazzo' e recentemente 'Maestro di Carlo III Durazzo'⁷; egli appare dunque un artista chiave per la nostra conoscenza della pittura di cassone negli anni intorno al 1400 e anche per la nasci-

ta del cassone istoriato in quanto genere artistico.⁸ Le sue opere, a parte tre o quattro pezzi, non sono state finora studiate a fondo.⁹ In questa sede sarà considerato un gruppo di cassoni poco conosciuti, a volte inediti e mai propriamente studiati del nostro, raffiguranti la 'Storia di Lucrezia romana'.

La storia di questa eroina è tra le più conosciute leggende romane e costituisce uno dei *topoi* della civiltà occidentale; dall'età di Augusto fino ai tempi moderni è stata sempre raccontata in vari modi, ma di solito senza allontanarsi molto dal canone creato da Tito Livio.¹⁰ Nel primo libro del suo *Ab urbe condita* Livio racconta la storia dell'eroina romana nel modo seguente.¹¹ Nel 509 a.C. il re di Roma, Tarquinio il Superbo, assediò con il suo esercito l'antica città di Rutuli. Durante una cena nella tenda dei suoi figli il discorso cadde sull'onestà delle spose. Ispirati dal Collatino, convinto che sua moglie Lucrezia superasse tutte le altre, decisero di andare a Roma e a Collazio. Lucrezia si mostrò ancora più degna di lode: mentre le giovani nuore del re erano occupate in giochi, ella filava la lana con le sue serve. Trionfante, Collatino

1. 'Storia di Lucrezia', *Ab urbe condita* di Tito Livio, illustrato a Venezia nel 1372-1373. Milano, Ambrosiana Ms. C. 214 inf., fol. 27v.



organizzò una festa durante la quale Sesto, uno dei figli del re Tarquinio, colpito dalla bellezza e dalla virtù di Lucrezia, minacciò di ucciderla insieme con un suo servo e di accusarla come adultera, riuscendo a sedurla con il terrore. Lucrezia chiamò subito il padre e il marito, chiedendo che venissero soli con i due amici Publio Valerio e Lucio Giunio Bruto. Raccontò loro la sua tragedia e, mentre essi cercavano di calmarla, si trafisse con un pugnale. Prima di uccidersi, pronunciò le significative parole: “A nessuna donna romana serva da esempio Lucrezia per convincersi che alle svergognate è lecita la vita”. Sesto fu ucciso poco dopo a Gabie e suo padre, il re Tarquinio il Superbo, fu cacciato da Roma. Fu Lucio Giunio Bruto a sollevare il popolo, che cacciò il tiranno; così fu spianata la strada alla repubblica e alla libertà.

La storia della moglie di Collatino compare in innumerevoli opere letterarie, incluse quelle di Ovidio,¹² Valerio Massimo,¹³ Sant’Agostino (il quale criticò severamente il suicidio di Lucrezia),¹⁴ il Mitografo primo Vaticano,¹⁵ l’anonimo autore delle *Gesta romanorum*,¹⁶ Boccaccio,¹⁷ Giovanni Sercambi¹⁸ e Coluccio Salutati,¹⁹ famoso cancelliere della repubblica fiorentina dal 1375 al 1406, la cui *Declamatio Lucretiae* divenne uno dei testi più letti nel primo Rinascimento. Il nome di Lucrezia o sintesi della sua storia si trovano nelle opere di Dante, Arrigo da Settimello (*Elegia* III, 217), Petrarca, Fazio degli Uberti, Giovanni Gherardo da Prato e in opere e lettere di altri autori ancora.²⁰ Spesso con aggiunte di nuovi elementi alla storia. Alcune fonti letterarie ambientano la morte di Lucrezia in un luogo pubblico di Roma e non a Collazio.²¹ Nei *Gesta romanorum* si parla di lettere scritte da Lucrezia al marito e al padre con la richiesta che venissero con molte altre persone, compreso lo stesso re Tarquinio il Superbo, e non solo con due amici.²²

Giova aggiungere che numerose opere dei classici menzionati sopra, incluso Livio, Valerio Massimo e Ovidio, furono nel Trecento volgarizzati²³ e a volte anche illustrati, come per esempio l’opera di Livio tradotta nel Veneto negli anni Settanta (fig. 1).²⁴ Quasi nello stesso tempo a Padova nella Sala Virorum Illustrium, tra le storie tratte dal *De viris illustribus* di Petrarca (ora conosciute solo tramite un manoscritto illustrato, conservato a Darmstadt), apparvero anche Lucrezia e Bruto, colui che cacciò il re tiranno, con l’iscrizione “Libertà” sul petto (fig. 2).²⁵

Lo stesso Boccaccio, tra gli altri, tradusse in italiano alcune decime di Tito Livio e diffuse molto i *Detti e fatti memorabili* di Valerio Massimo.²⁶ Fin dall’età di Petrarca e Boccaccio (e certamente nell’età di Coluccio Salutati) la storia dell’eroina romana era nota a tutti.

La ‘Storia di Lucrezia’ è fra i temi più diffusi nell’arte rinascimentale nonché nella pittura di cassone.²⁷ Abbiamo nove forzieri raffiguranti questa storia del primo Rinascimento che possono essere considerati fiorentini. Quindi nessun altro soggetto era così popolare nei primi forzieri/cassoni istoriati conservati finora.²⁸ Per quanto riguarda la datazione di tutti questi pezzi, si ritiene che alcuni possano essere riferiti al 1400 circa, altri in maniera più generica alla prima metà del secolo. Noi, però, cercheremo di dimostrare in questa sede che la maggior parte di essi fu eseguita ancora nel Trecento. Altri invece non più tardi del primo decennio del Quattrocento.

In questo gruppo di forzieri il più antico, di solito datato intorno al 1400, sembra essere quello che fino al 1926 si trovava presso il Castello di Vincigliata; ma da allora, la sua ubicazione è diventata purtroppo sconosciuta (fig. 3).²⁹ La ‘Storia di Lucrezia e della cacciata del re Tarquinio’ viene raccontata qui in tre scene riccamente profilate con decorazione a pastiglia dorata. Si vedono da sinistra a destra Sesto che si introduce nella stanza di Lucrezia; nella seguente Lucrezia che si trafigge con un pugnale e infine la cacciata del re da Roma. La narrazione è estremamente sintetica – in tutte e tre le scene appaiono solo dodici persone. Nel secondo e terzo scomparto, si leggono i nomi di “Lucrezia” e “Roma” che evidenziano il tema dei dipinti.

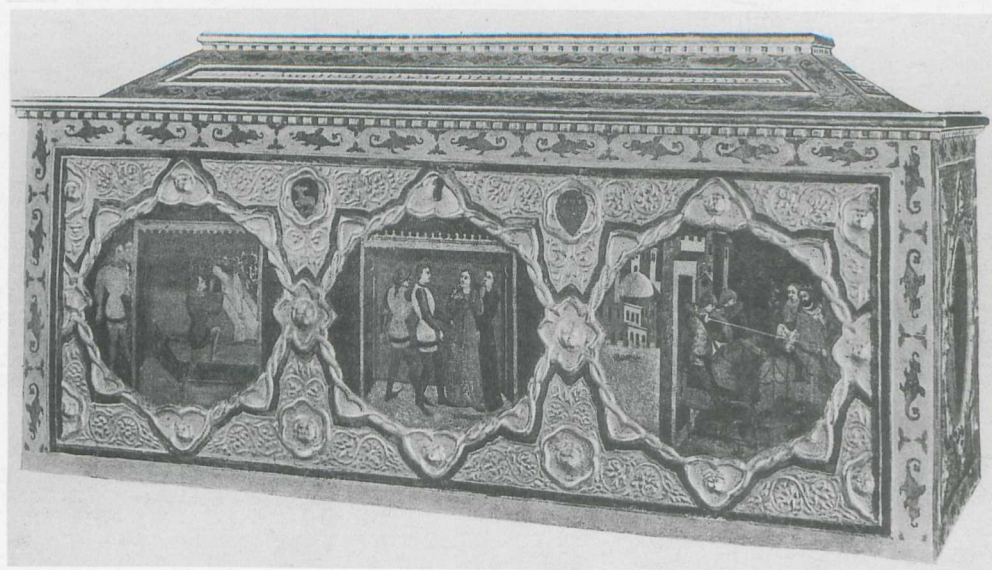
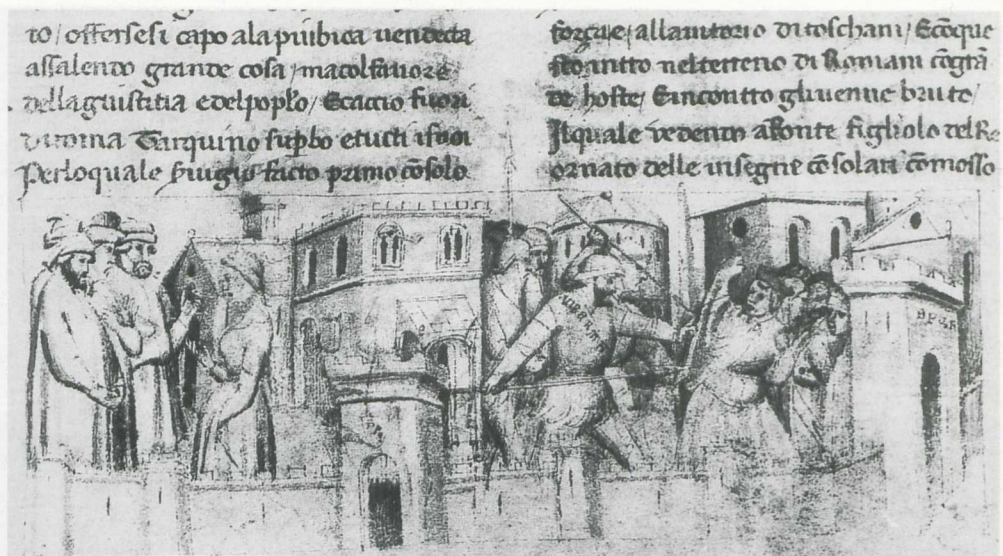
Seguono quattro opere considerate a volte veronesi o napoletane, e datate tra il 1400 e il 1430, che illustrano la seconda parte della storia di Lucrezia.³⁰ La particolarità di queste quattro opere sta nel fatto che in esse ritroviamo gli stessi episodi, cioè l’aggressione di Sesto Tarquinio; Lucrezia che, secondo i *Gesta romanorum* scrive le lettere (in questi casi le lettere vengono dettate a una serva); l’arrivo di Collatino e Bruto con il seguito; la morte di Lucrezia e la cacciata del re tiranno e dei suoi figli da parte di un gruppo di romani che portano uno stendardo rosso con l’iscrizione “SPQR”. La prima di queste fronti di forzieri si trova presso l’Ashmolean Museum ad Oxford (fig. 7),³¹ la seconda, purtroppo molto rovinata, nel Schweizerisches Landesmuseum di Zurigo (fig. 4),³² la terza nella Hearst Collection di San Simeone in Ca-

lifornia (fig. 5)³³ e l’ultima nel Musée Jacquemart-André a Parigi (fig. 6).³⁴ Non solo la seconda scena, con ‘Lucrezia che detta le lettere’, ma anche la terza, raffigurante l’‘Arrivo di Collatino e Bruto’ con grande seguito (nel caso di quell’ultimo vediamo anche il re Tarquinio con la corona sul capo) invece che con altre due persone soltanto, fu basata sul racconto dei *Gesta romanorum* (cap. 135). La quarta scena – il ‘Suicidio di Lucrezia’ – è un avvenimento pubblico quindi, con ogni probabilità, illustrante le parole del Mitografo primo Vaticano (cap. 74) e del Sercambi (exemplo XLII). Non ho avuto finora l’opportunità di studiare direttamente i cassoni presso la Collezione Hearst e nel Museo Jacquemart-André, ma dalle riproduzioni si può ritenere che siano stati molto ridipinti e inoltre, nel caso del secondo, la parte destra è stata completamente rifatta in epoca successiva e raffigura solamente il suicidio dell’eroina. Dello stile delle tavole di Oxford e di Zurigo, come pure del forziere di Vincigliata, si parlerà più diffusamente tra poco.

Altri due cassoni, eseguiti circa un decennio più tardi – uno nella Collezione Czartoryski a Cracovia (fig. 8)³⁵ e un altro di ubicazione sconosciuta (fig. 9)³⁶ – propongono di nuovo la prima parte della storia. Il dipinto di Cracovia si interrompe coll’arrivo della comitiva a Collazio, mentre il secondo comprende anche la scena dell’entrata di Sesto nella camera di Lucrezia e l’aggressione. È stata avanzata da alcuni studiosi l’ipotesi che questo ultimo dipinto sia un falso, però il linguaggio figurativo e il carattere dell’opera sono invece credibili. Pare che questo pezzo, come del resto quello di Cracovia che è stato studiato con l’uso di luce ultravioletta, sia stato restaurato e molto ridipinto. Un altro cassone, giustamente datato da Nino Barbantini ai primi del Quattrocento, si trova ora nella Collezione Cini a Venezia e il suo stato di conservazione non permette una sicura attribuzione al nostro maestro (fig. 10).³⁷ In questo caso la storia si svolge in fregio continuo, con una cornice a pastiglia dorata con un motivo trilobato sia in alto sia in basso. Vi è raffigurata di nuovo la prima parte della storia, dal momento in cui viene presa la decisione di compiere il viaggio a Roma, e finisce con l’ingresso di Sesto nella camera di Lucrezia e con l’aggressione. Le vesti dei protagonisti, specie di Lucrezia, con il colletto piegato all’infuori del tutto caratteristico, indicano il primo decennio del Quattrocento come epoca di esecuzione dell’opera. Giova menzionare qui ancora una fronte

di cassone conservata al Metropolitan Museum of Art di New York che finora, stranamente, si è creduto mostrasse tre scene di virtù muliebri, mentre noi riteniamo che illustri chiaramente gli episodi della 'Storia de Lucrezia' dal banchetto sino alla scena della violenza da parte di Sesto (fig. 11).³⁸ Inoltre, quasi al margine destro, vi è la stessa Lucrezia che detta le lettere da inviare, secondo i *Gesta romanorum*, al marito e al padre. È la stessa scena che avevamo incontrato nei quattro cassoni quasi identici, già menzionati, raffiguranti la seconda parte della storia dell'eroina romana. Questo dipinto si distingue dagli altri perché l'episodio centrale non sembra avere altre attestazioni finora note. All'interno di un edificio con le volte ad archi acuti, come in una chiesa, vi è una donna che tiene in grembo un bambino. All'esterno vediamo un cavaliere con un piccolo seguito che si rivolge a lei. Anche se questa scena è diversa dalla tradizione figurativa della storia di Lucrezia, trova però una giustificazione proprio nella notissima *Declamatio Lucretiae* del cancelliere Salutati. Qui il padre dell'eroina fa espresso riferimento alla sua condizione di madre: "Non render vedovo, o Lucrezia, tuo marito, non privar della figlia tuo padre, non strappare la madre ai tuoi figli... Violato è il corpo, ma integra l'anima."³⁹ Quindi, come risulta dal materiale presentato finora, la 'Storia di Lucrezia' fu raffigurata a Firenze in diversi modi; non solo la prima deca di Livio, ma anche altre fonti letterarie furono usate per dipingerla.

Adesso veniamo ad esaminare lo stile di alcuni dipinti più approfonditamente. Torniamo dunque al cassone un tempo nel Castello di Vincigliata (fig. 3).⁴⁰ Secondo Paul Schubring questo forziere, da lui datato intorno al 1400, è ornato con il Marzocco e lo stemma dell'Arte della Lana. Dalle poche riproduzioni fotografiche che possiamo, si vede che lo stemma di sinistra – cioè del marito – in verità rappresenta una pecora – ma una pecora bicipite, dunque lo stemma degli Alessandri.⁴¹ È cosa nota che nel 1372 Alessandro e Niccolò degli Albizi rinunciarono alla Consorteria, cambiarono il loro stemma e si fecero chiamare degli Alessandri.⁴² La pecora biface è ovviamente ispirata dallo stemma dell'Arte della Lana a causa dei forti rapporti degli Alessandri con quest'Arte. E proprio a partire da quella data gli Alessandri furono per alcuni secoli proprietari del Castello di Vincigliata e di Villa Zatti, adesso chiamata I Tatti, dove il loro stemma compare dappertutto.⁴³ Sappiamo anche che nella



2. 'Storia di Lucrezia'. Darmstadt, Staatsbibliothek, Cod. 101, fol. 8r.

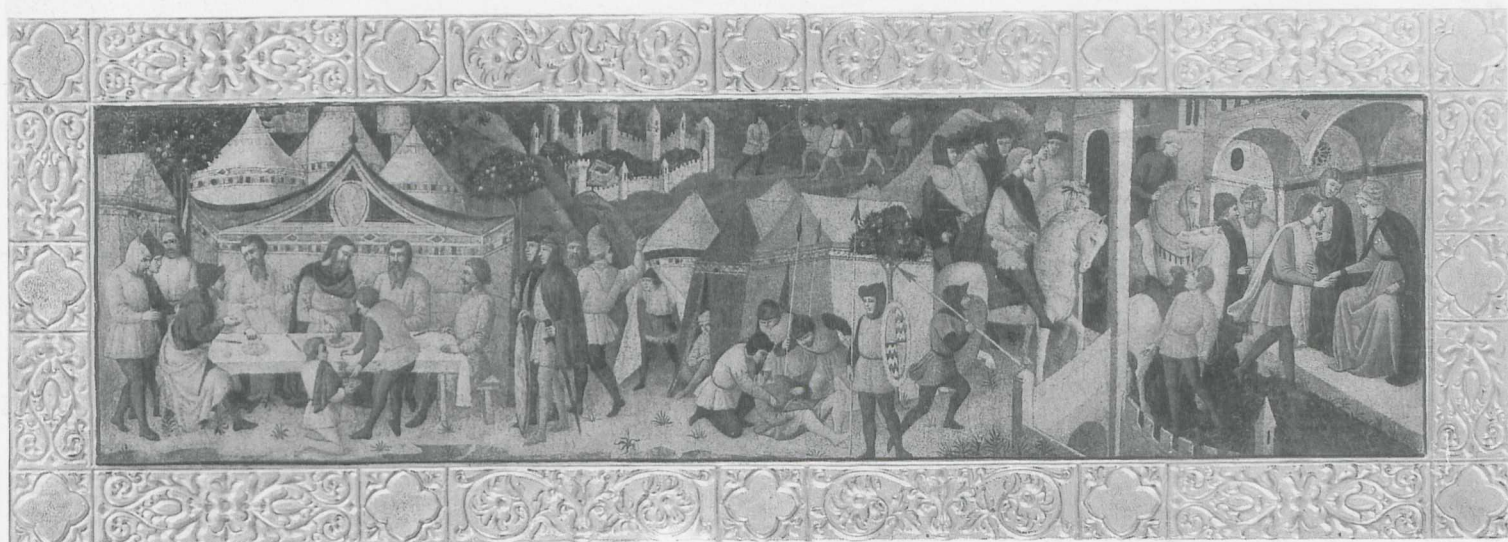
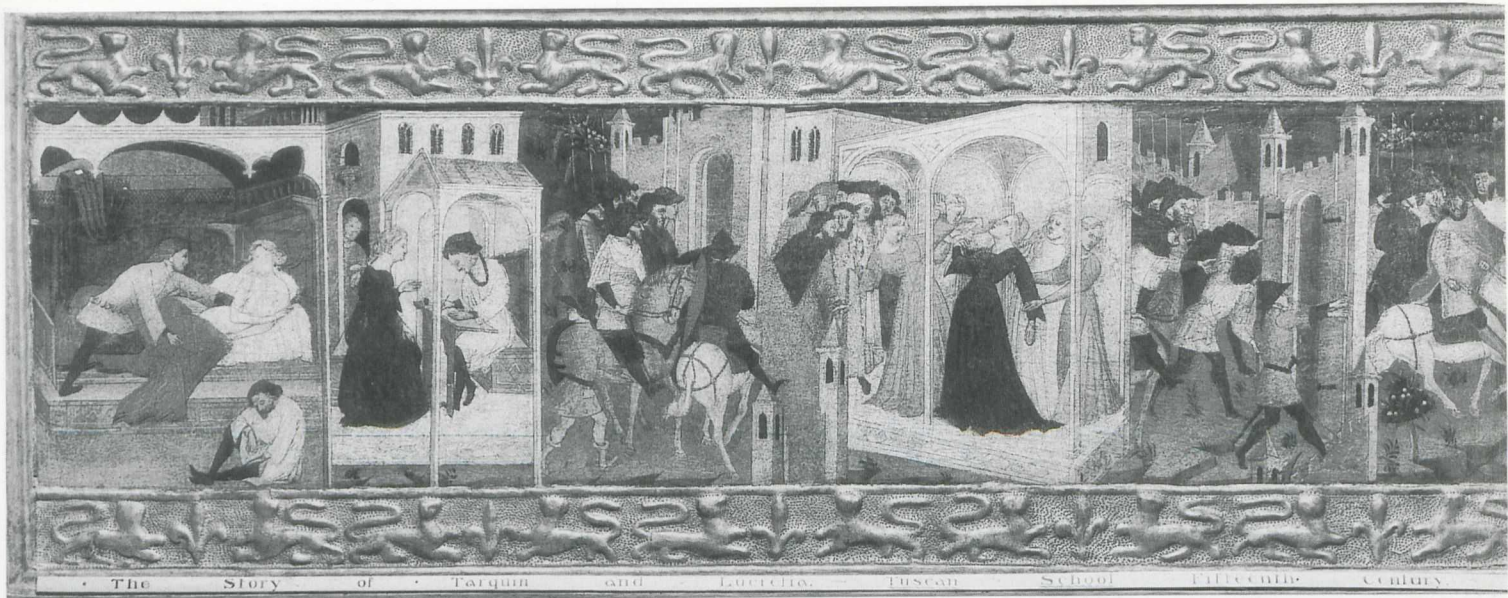
3. 'Storia di Lucrezia', cassone. Già a Firenze, Castello di Vincigliata.

primavera del 1381 proprio Niccolò, figlio di Messer Bartolommeo degli Alessandri, sposò Agnoletta Ricasoli – figlia del ben più conosciuto Bettino Ricasoli, in esilio nei primi anni del tumulto dei Ciompi e rientrato a Firenze all'inizio del 1381.⁴⁴ Non si sa purtroppo con certezza quale fosse il secondo stemma sul nostro forziere. Lo Schubring, come ricordiamo, riteneva che questo rappresentasse il Marzocco, dunque un leone, mentre Lucy Baxter, autrice con lo pseudonimo Leader Scott, dell'ampia guida *The Castle of Vincigliata*, del 1897, pensava si trattasse dello stemma degli Acciaiuoli, cioè un leone rampante.⁴⁵ Bisogna ricordare, però, che anche i Ricasoli si fregiavano di un leone rampante nel loro stemma, del tutto simile a quello degli Acciaiuoli salvo i colori.⁴⁶ Da alcuni passi della sopramenzionata guida di Lucy Baxter si deduce chiaramente che l'autrice non conosceva molto bene i complicati problemi dell'araldica.⁴⁷ Ma è possibile

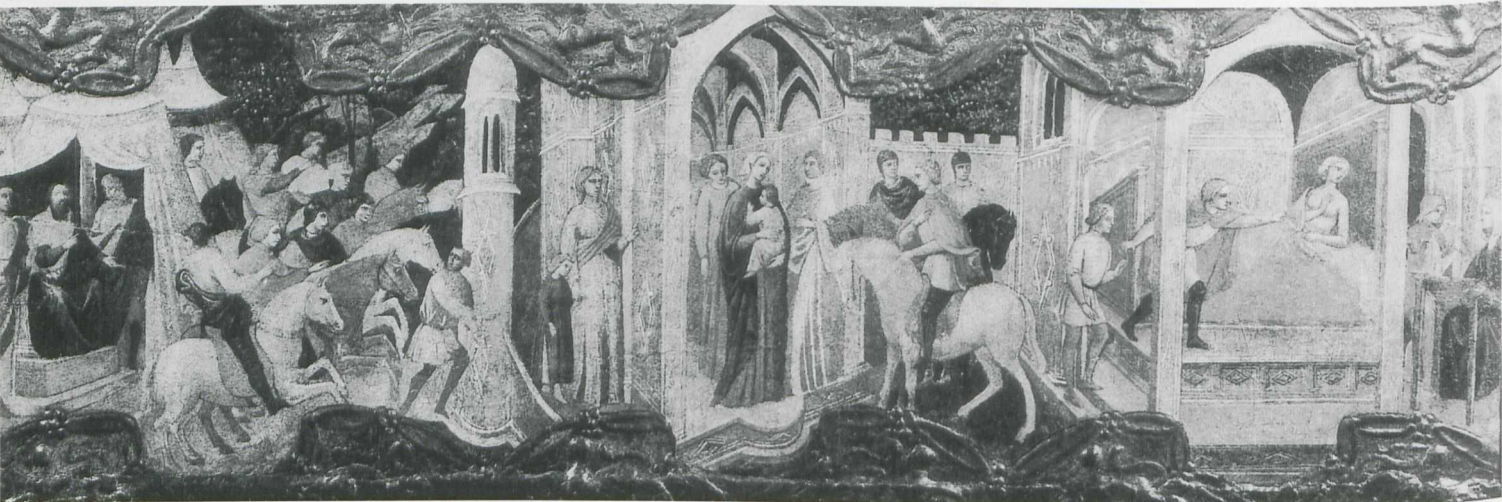
riferire una data così precoce – cioè il 1381 – a questo cassone? Inoltre si potrebbe dubitare che il cassone sia stato rifatto. È necessario perciò paragonarlo adesso ad un'altra opera, questa volta ben conservata, del nostro maestro ancora *in situ*, e a pochi passi dal Castello di Vincigliata. Si tratta del Reliquiario di Sant'Andrea di Scozia (o d'Irlanda) del 1389, commissionato da Leonardo di Jacopo Buonafede, che si trovava sempre nei domini degli Alessandri presso la chiesa di San Martino a Mensola (fig. 12).⁴⁸ Non solo le pitture e le decorazioni in gesso dorato dimostrano la mano dello stesso maestro, ma anche la forma della cassa e il coperchio sono quasi identiche. Studiando tutte e due le opere si capiscono inoltre bene le parole del Vasari sulla vita di Dello Delli: "usandosi in que' tempi per le camere de' cittadini cassoni grandi di legname a uso di sepoltura e con altre varie fogge né coperchi, niuno era che i detti cassoni non facesse dipingere..."⁴⁹ Molti sarcofagi, come per esem-



4. 'Storia di Lucrezia', fronte di cassone. Zurigo, Schweizerisches Landesmuseum.
5. 'Storia di Lucrezia'. San Simeon (Calif.), Hearst Collection.
6. 'Storia di Lucrezia'. Paris, Musée Jacquemart André.



7. 'Storia di Lucrezia'. Oxford, Ashmolean Museum.
 8. 'Storia di Lucrezia'. Cracovia, Collezione Czartoryski.
 9. 'Storia di Lucrezia'. Ubicazione sconosciuta.



pio quelli presso la chiesa di Santa Croce, nella Cattedrale di Firenze e di Siena o nel Duomo di Massa Marittima, hanno proprio questa forma, che può dirsi identica specialmente per quanto riguarda i coperchi.⁵⁰ Di particolare interesse è paragonare l'architettura dipinta nell'ultimo riquadro del forziere (fig. 17) e nel primo scomparto del Reliquiario di Sant'Andrea (fig. 13). Sul Reliquiario, dipinto qualche anno più tardi rispetto al cassone, si vedono case, tetti, mura e torri assolutamente caratteristici, che poi venivano ripetuti continuamente dallo stesso pittore.

È importante confrontare adesso il cassone già nel Castello di Vincigliata con lo stesso *name-piece* del gruppo dei cassoni di cui ci occupiamo eseguito dal nostro anonimo – cioè con la tavola che fin dai primi del nostro secolo si trova nella raccolta del Metropolitan Museum of Art di New York e che raffigura imprese belliche di un re napoletano, Carlo III d'Angio Durazzo (morto nel 1386) o suo figlio Ladislao (morto nel 1414), (fig. 14).⁵¹ La tavola divisa in tre scomparti, inquadrati in un'incorniciatura a pastiglia dorata, rappresenta due battaglie e la presa d'una città, situata sul mare. In tutti e tre gli scomparti l'esercito è guidato da un giovane re con i capelli gonfi.⁵² Inoltre vi appaiono le bandiere dei re Angioini, quella d'Ungheria e lo stendardo del Gonfaloniere della chiesa. L'arma angioina di Napoli – gigli e Croce di Gerusalemme – appare anche sugli scudi che affiancano tutti i tre i riquadri. Everett Fahy ha ripreso recentemente un'ipotesi formulata qualche decennio fa da Harry Wehle e poi sviluppata da John Pope-Hennessy e Keith Christiansen secondo cui la tavola raffigurerebbe le 'Battaglie con Ottone di Brunswick', marito della regina Giovanna. Secondo Fahy, però, sarebbe stata eseguita non al tempo del re Ladislao, come suggerito da Pope-Hennessy, ma tra il settembre del 1381, quando la notizia della presa di Napoli giunse Firenze, e il settembre dell'anno seguente, quando Carlo divenne il re d'Ungheria.⁵³ L'ipotesi dello studioso americano, basata sullo studio dell'araldica, risulta del tutto plausibile. Ma, oltre alle sue ricerche sugli stemmi e sulle bandiere, a tal proposito si potrebbe indicare anche il modo di raffigurare sia il paesaggio sia le figure e il loro abbigliamento, del tutto simili a quelli nel cassone del Castello di

Vincigliata (figg. 15 e 17). E ora, paragonando questo cassone con la tavola newyorkese, vediamo numerose affinità che riguardano non solo il modo di dipingere le figure e l'architettura ma anche le misure, la divisione in tre scomparti, la pastiglia dorata, le punzonature e gli strannissimi esseri sul bordo.⁵⁴ Per quanto riguarda questi esseri, nella tavola al Metropolitan Museum viene ripetuto un animale di aspetto quasi preistorico, mentre nel cassone appare un elefante alato con una coda del tutto insolita. Per quanto riguarda le raffigurazioni degli uomini, le loro pose sono ugualmente un

po' rigide e schematiche; il loro abbigliamento – cioè i farsetti – quasi mini-gonne un po' gonfie, le cinture molto abbassate, le calze appuntite e tutto il resto (figg. 16 e 18), erano in voga negli anni Settanta e Ottanta del Trecento, come si può vedere per esempio nella 'Storia di Lucrezia' del manoscritto illustrato a Venezia nel 1372-73 (fig. 1).⁵⁵ Anche nel caso dell'architettura, vediamo quasi la stessa porta, le stesse case, le stesse mura e le stesse torri, simili anche a quelle dipinte sul Reliquiario di Sant'Andrea (fig. 13). Questa datazione così precoce della tavola newyorkese sarà forse ancora più plau-



nella pagina a fronte:
 10. 'Storia di Lucrezia', cassone. Venezia, Collezione Cini.
 11. 'Storia di Lucrezia'. New York, The Metropolitan Museum of Art.
 12. Reliquiario di Sant'Andrea di Scozia. Firenze - Settignano, chiesa di San Martino a Mensola.

13. 'Sant'Andrea nella casa di un malato', particolare della figura 12.

sibile se la colleghiamo con due lettere (finora non ricordate dagli storici dell'arte e mai collegate con la tavola in esame) scritte da Coluccio Salutati nel 1381. Una di esse, a nome della Signoria, fu inviata subito dopo la presa di Napoli da parte di Carlo III e la seconda, molto lunga, non è stata mai finita e mai inviata.⁵⁶ Bisogna aggiungere a questo punto che la vittoria di Carlo sulla regina Giovanna e suo marito Ottone di Brunswick fu accolta con grande soddisfazione a Firenze, poiché la Signoria e il Salutati stesso ritenevano che il re avrebbe messo fine provvidenzialmente al grande scisma.⁵⁷ In molti passi le sopramenzionate lettere costituiscono un parallelo dell'impresa figurativa del cassone. Salutati descrive infatti con grande accuratezza le diverse fasi della guerra contro Ottone fino alla presa, o piuttosto alla pacifica entrata, dopo le due battaglie, a Napoli. Si potrebbe formulare un'ipotesi: la tavola newyorkese fu commissionata dalla Signoria e dal cancelliere per farne dono al re. Così come la lettera di Salutati, questa tavola molto probabilmente non fu mai inviata; infatti fin dal 1382 Carlo III si rivelò un sovrano tutt'altro che ideale.⁵⁸ Quindi, poiché la tavola newyorkese senza dubbio raffigura la presa di Napoli con il suo golfo, le chiese e i palazzi, sarebbe forse conveniente chiamare il nostro anonimo il 'Maestro della presa di Napoli', invece che 'Maestro della presa di Taranto'.

Se le nostre osservazioni sono giuste, la data di nascita del cassone istoriato come genere artistico dev'essere spostata indietro rispetto alla finora magica datazione intorno al 1400 circa. Inoltre il cassone del Castello di Vincigliata sarebbe uno dei primi cassoni nuziali istoriati arriva-

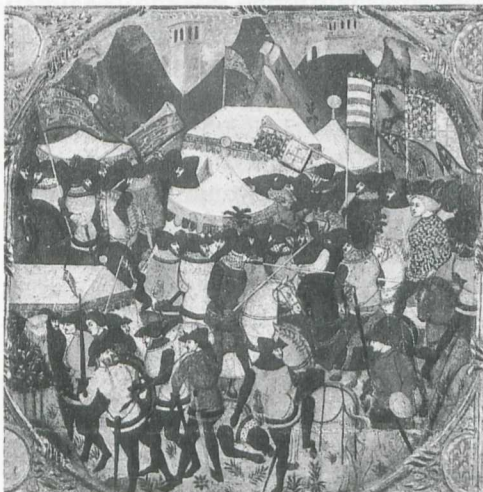
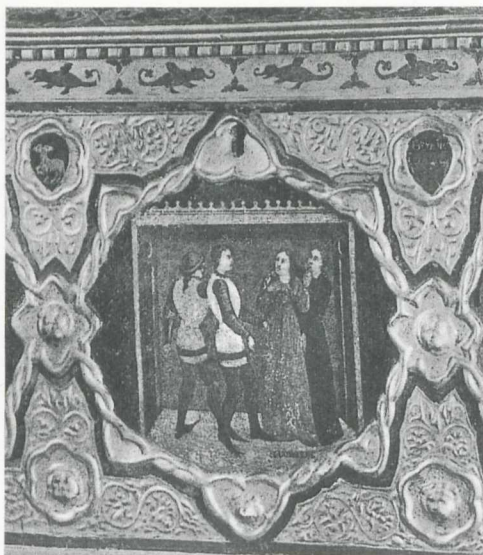
to fino a noi. Per essere pronti alla data delle nozze nella primavera del 1381, sia il pezzo conservato sia il suo *pendant* raffigurante la prima parte della storia, probabilmente distrutto nei secoli successivi, dovettero essere ordinati già nel 1380 se non prima. Sappiamo bene che a quei tempi ogni spotalizio, avendo almeno tre fasi – cioè il giuramento, 'l'anellamento' e il *ductio ad domum mariti* – poteva durare più di un anno.⁵⁹

Le tavole di cassoni ora a Zurigo (figg. 4, 19-22) e ad Oxford (fig. 7), senza dubbio, in confronto al cassone precedente, rappresentano un passo avanti nel campo della pittura di cassone. Questa volta abbiamo un fregio continuo: in un unico riquadro si svolgono uno accanto all'altro cinque diversi episodi di un'unica storia.⁶⁰ Sono l'architettura, un importante elemento scenografico, le mura e gli edifici a creare gli ambienti o lo sfondo per le scene. Già al primo colpo d'occhio, malgrado lo stato di conservazione assai cattivo delle tavole, specie di quella che si trova a Zurigo, si vede che la composizione è stata molto meditata non solo per quanto riguarda l'architettura presentata in scorci imponenti, ma anche, e prima di tutto, nelle raffigurazioni degli uomini e dei cavalli. Ci colpiscono subito l'immensa vergogna di Lucrezia nella prima scena e la grande tristezza del re Tarquinio cacciato dai romani, dietro le cui spalle si chiude una porta delle mura di Roma dove sventola la bandiera della nuova repubblica con l'iscrizione "SPQR". Ma è prima di tutto la parte centrale – l'arrivo di Collatino e Bruto con il seguito e la morte di Lucrezia – che assorbono ancora di più la nostra attenzione a causa del loro dinamismo e della loro drammaticità. Il suicidio dell'eroina è un vero capolavoro. La scena che si svolge in un portico è divisa in due gruppi: a sinistra è quello stipato degli uomini,

ni, un po' inaciditi, e a destra, alta e bella, Lucrezia che si trafigge con un pugnale attornata da un gruppo di quattro donne spaventate (fig. 21). La scena appare fortemente ispirata a dipinti, trecenteschi fiorentini. L'architettura in scorcio si rifà alla scena della 'Presentazione di Maria al Tempio' nella Cappella Baroncelli; malgrado alcune differenze, la concezione e le componenti sono simili specialmente nel caso del portico in primo piano affiancato al tempio (fig. 23).⁶¹ La donna a sinistra di Lucrezia (fig. 24), con le mani alzate, ripete in qualche modo la posa della 'Incostanza' di Giotto nella Cappella dell'Arena a Padova, ma prima di tutto riprende la posa di 'San Francesco Stigmatizzato' sopra la cappella Bardi (fig. 25).⁶² La donna a destra di Lucrezia ha quasi la stessa faccia (fig. 26) di quella nella scena della 'Crocifissione' di Agnolo Gaddi, ora nella Galleria degli Uffizi (fig. 27).⁶³ Esiste inoltre un altro paragone di grande importanza: il gruppo degli uomini a destra di Lucrezia assomiglia molto a quello che si vede su una fronte di cassone inedito, conservato a Firenze nei depositi del Museo Stibbert (fig. 28).⁶⁴ Basta un colpo d'occhio per capire che abbiamo a che fare con lo stesso pittore, e soprattutto nel caso del personaggio accigliato e di quello barbuto. Senza dubbio il nostro anonimo è un fiorentino che dipinse, con ogni probabilità, sia la tavola di Oxford sia quella di Zurigo nell'ultimo decennio del Trecento. Lo dimostrano i paragoni già fatti per esempio con la pittura di Agnolo Gaddi e lo studio degli abbigliamenti. Per esempio, la gonna di Lucrezia con le maniche allargate e appuntite appare in molte pitture dell'ultimo Trecento fiorentino.⁶⁵ Vale anche la pena di confrontare la nostra scena della cacciata del re tiranno, e particolarmente il gruppo degli uomini che lo incalzano, con un affresco precisamente datato al

14. 'Battaglia del re Carlo III con Ottone di Brunswick e entrata a Napoli nel 1381', fronte di cassone. New York, The Metropolitan Museum of Art.





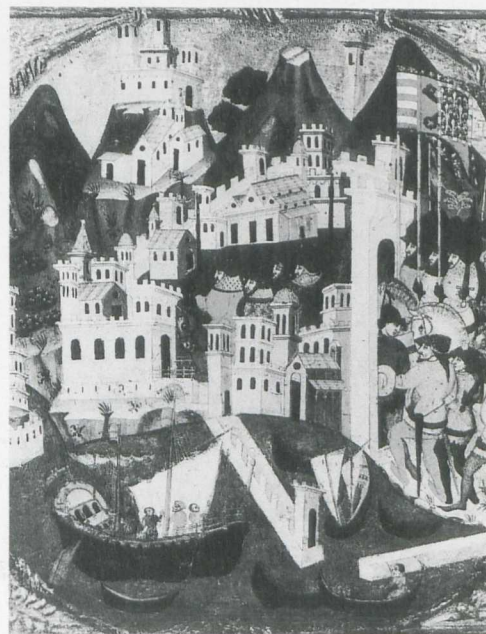
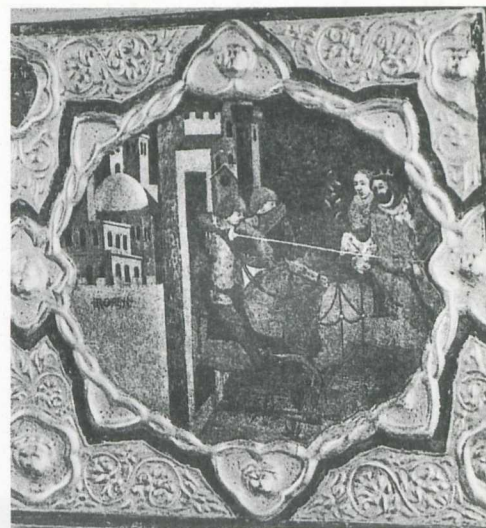
15. 'Morte di Lucrezia' (part.). Già a Firenze, Castello di Vincigliata.
16. 'Scena di battaglia' (part.). New York, The Metropolitan Museum of Art.

1395 nel Paradiso degli Alberti in Piano di Ripoli – raffigurante 'Cristo davanti a Caifa' e dipinto da Niccolò di Pietro Gerini ed altri pittori.⁶⁶ In particolare giova mettere a confronto le due teste di profilo con l'elmo sul capo che appaiono molto simili (figg. 29-30). Anche le torri e le mura del tutto caratteristiche nella pittura del nostro derivano da qualche affresco di un altro famoso pittore del Trecento, Spinello Aretino. Ne è un esempio quello con il 'Battesimo di Santa Caterina' nell'Oratorio di Santa Caterina all'Antella nelle vicinanze di Firenze, risalente al penultimo decennio del Trecento (fig. 31).⁶⁷ Vi è poi il problema dell'incisione del tutto insolita e un po' misteriosa che domina nelle tavole in esame. Non solo l'architettura come di norma, ma anche gli uomini e i cavalli sono molto 'disegnati'. Sia questo elemento, sia il numero delle tavole quasi identiche fanno pensare che il tema di Lucrezia in questa particolare 'redazione' abbia avuto un grande successo e sia stato ripetuto più volte tramite una specie di disegni-

modelli. È ben noto che l'uso del cartone non si ha prima della metà del Quattrocento.⁶⁸

Abbiamo già notato in precedenza che della coppia di cassoni che solitamente veniva eseguita in occasione di un matrimonio ci rimane molto spesso solo un pezzo. Anche tra i cassoni esaminati in quest'articolo non esiste neanche una coppia eseguita per lo stesso matrimonio. Non è difficile scoprire, però, che il cassone nella Collezione Czartoryski a Cracovia (fig. 8) e i tre cassoni ora a Zurigo (fig. 4), Oxford (fig. 7) e San Simeon (fig. 5) offrono un racconto completo della 'Storia di Lucrezia'. Anche se il cassone di Cracovia fu eseguito più tardi rispetto a questi tre pannelli, con ogni probabilità ricalca fedelmente un archetipo ideato nel penultimo decennio del Trecento. Lo stile del nostro anonimo è in questo caso più maturo e gli abbigliamenti dei protagonisti ben diversi. D'altra parte, però, tanto le mura, quanto le torri e un cavaliere in arrivo seguito da un giovane con una lancia sono molto simili a quelli nei tre cassoni trecenteschi (figg. 32 e 33).⁶⁹

Come abbiamo visto, i cassoni con la 'Storia di Lucrezia', che spesso si conclude con la scena della cacciata del re tiranno da parte dei romani che sventolano uno stendardo della nascente repubblica con l'iscrizione "SPQR", erano molto diffusi a Firenze alla fine del Trecento e nei primi del Quattrocento. Dobbiamo adesso considerare il significato della storia e perché il tema fosse così diffuso. Occorre tener presente prima di tutto che i forzieri nuziali, anche se destinati alla camera da letto degli sposi, con ogni probabilità venivano prima esposti e quindi visti da molti. È certo che, almeno dalla metà del Trecento e fino alla metà del Quattrocento, alla conclusione del rito nuziale si portavano mobili per le strade durante la cosiddetta *domumductio*, il solenne insediamento della sposa novella nella casa del marito.⁷⁰ Questo era il punto culminante di ogni spozalizio e proprio durante la *domumductio* i forzieri erano visti da tutta la cittadinanza. Oltre alla ricchezza delle famiglie, mettevano in evidenza la posizione sociale e la scelta delle storie 'degne di memoria' dipinte sui cassoni.⁷¹ Leggendo una qualsiasi delle ricordanze scritte a Firenze nella seconda metà del Trecento o nel primo Quattrocento si possono trovare interessanti descrizioni di *domumductio*. Ecco un esempio tratto dalle ricordanze di messer Guccio di Cino de' Nobili: "A di 10 di novembre 1380 n'andò la detta Francesca a marito con grandi feste e



17. 'Cacciata del re Tarquinio' (part.). Già a Firenze, Castello di Vincigliata.
18. 'Entrata a Napoli' (part.). New York, The Metropolitan Museum of Art.

accompagnòlla messer Giovanni di messer Francesco Rinuccini e messer Vieri di Gherardo di Gualtieri de' Bardi, e dietro l'andarono dieci donne a cortearla co forzieri dretto (= dietro) come s'usa ne quali forzieri avea tante donora che costaro fiorini 300 o più co' forzieri".⁷² San Bernardino da Siena in alcune sue omelie paragona la *domumductio* al trionfo.⁷³ L'Alberti nel *De Famiglia* scrive: "E chi conoscerà l'industria, le buone arti, le costanti opere, e maturi consigli, le oneste essercitazioni, le iuste volontà, le ragionevoli espettazioni prostendere e agrandire, ornare, mantenere e difendere le repubbliche e principi... costui credo stimerà questo medesimo come a' principati, così alle famiglie convenirsi".⁷⁴ La patria, che è una repubblica, e la famiglia trovano entrambe il loro rapporto con la

storia di Lucrezia particolarmente a Firenze, che intorno al 1400 dovette difendere la sua libertà repubblicana durante la durissima guerra contro la signoria di Milano, iniziata nel 1390. Come ha dimostrato Hans Baron, il conflitto influì in maniera decisiva sull'umanesimo ed anche sulle arti visive fiorentine.⁷⁵ Inoltre, come scrive Gene Brucker, nessuna guerra della repubblica fiorentina ebbe mai l'approvazione totale della cittadinanza, né fa eccezione questa con Giangaleazzo.⁷⁶ L'Alberti scrisse il suo libro *De Famiglia* nel 1441, ma la sua "pedagogia" affonda le sue radici nell'umanesimo

ancora trecentesco – negli scritti di molti fiorentini e prima di tutto in quelli di Coluccio Salutati e Leonardo Bruni.⁷⁷ È vero che le belle parole su Lucrezia, moglie fedelissima fino alla morte, su Bruto e sulla libertà si trovano già in qualche scritto di Petrarca e Boccaccio, ma per primo il cancelliere Salutati mise veramente a profitto nella vita politica la sapienza dell'antichità.⁷⁸ Prima di essere eletto cancelliere di Firenze, nel 1375, aveva insegnato l'amore per una patria repubblicana e proposto Giunio Bruto come prototipo di uomo giusto.⁷⁹ "Non c'è nessun amore che regga il confronto

con quello per la patria" – scrisse già nel 1366 – "Romae libertatis auctor Brutus" ripeté spesso fin dal 1374.⁸⁰ Del tutto simile a quella su Giunio Bruto fu la reazione del Salutati nei confronti di Lucrezia e di altre eroine ancora.⁸¹ Così i grandi spiriti dell'antica Roma – ma quella repubblicana – erano considerati come eroi nazionali. "Rileggete, vi preghiamo – scriveva il Salutati in una lettera pubblica (missiva) risalente al tempo della guerra con Giangaleazzo Visconti – rileggete, le storie dei romani, dai quali noi discendiamo; percorrete i loro annali e pensate dopo la cacciata dei re ai secoli dell'autorità consolare".⁸² In questo contesto il suicidio di Lucrezia rimane a perpetua memoria della libertà repubblicana. Non sappiamo purtroppo quando il Salutati scrisse la sua *Declamatio Lucretiae*; comunque ne fa menzione proprio durante la guerra contro Giangaleazzo Visconti, in una lettera del 27 febbraio 1391 indirizzata a Filippo di Bartoletto di Valle di Querciola.⁸³ È importante sottolineare che nessun'altra opera del Salutati incontrò la stessa grande popolarità della *Declamatio*. Scrive Hans Baron, che "a Firenze venne copiata e ricopiata al tempo dell'umanesimo civile"; si conservano, come risulta dalle ricerche di Enrico Menesto e Stephanie Jed, più di sessanta manoscritti di quest'opera, ormai dispersi in tutto il mondo.⁸⁴ Non è necessario analizzarla in modo approfondito in questa sede, avendolo già fatto gli autori sopramenzionati. Basti però dire che, oltre a tutti i dettagli della leggenda di Lucrezia, si trova in essa non solo la giustificazione della morte dell'eroina, quasi un inno alle virtù muliebri, ma anche una grave condanna della tirannide e del potere signorile. Il nome di Lucrezia, al pari di quello di Bruto, è ricordato molte altre volte; ad esempio, al margine della copia personale del *De Viris Illustribus* di Petrarca, nella già menzionata lettera a Filippo di Bartoletto di Valle di Querciola del 1391,⁸⁵ in un'altra lettera indirizzata a Bernardo Moglio,⁸⁶ in un'epigramma composto per l'*aula minor* di Palazzo Vecchio che incomincia proprio con quel nome.⁸⁷ Lo stesso si può dire della cacciata del re Tarquinio che viene menzionata tra l'altro nel *De tyranno*, nell'*Invettiva contro Antonio Loschi di Vicenza*, nella lettera del 1381 indirizzata a Carlo d'Angiò Durazzo e nella 'missiva', cioè la lettera pubblica, poc'anzi citata.⁸⁸ Per meglio capire la grande popolarità della *Declamatio* e la grande diffusione dei cassoni raffiguranti la 'Storia di Lucrezia', è il caso di citare anche una lettera del Salutati del maggio 1390 che recita:



19-20. 'Storia di Lucrezia' (particolari). Zurigo, Schweizerisches Landesmuseum.

“Al tiranno lombardo che vuol essere unto re noi dichiariamo guerra per la difesa della nostra libertà e prendiamo le armi per la libertà dei popoli oppressi da così terribile giogo. Confidiamo nell’eterna ineffabile giustizia del sommo Dio, perché protegga la nostra città, perché guardi alla miseria dei lombardi, non voglia anteporre l’ambizione di un solo uomo mortale alla libertà del popolo che non muore e alla salvezza di tanti paesi”.⁸⁹ Tuttavia non c’era solo il Salutati a pensarla così: per esempio Donato Acciaiuoli, allora gonfaloniere di giustizia, in una lettera del 1391 indirizzata a Franco Sacchetti scriveva: “Il tuo conforto di vera benevolenza a la patria e a me ricevo volentieri, e con quello utile esemplo de l’antiche istorie mi fai animare al diso de le loro vestigie, de’ quali serà sempiterna memoria. Andato sono con la mente dove mi pigni: a Romolo, primo re de’ Romani, duca d’alto animo, fondatore de la città, de lo ’mperio e de la fortezza di tutte l’altre terre; e poi di quello primo fondatore de la libertà, cioè Iunio Bruto: per lo sdegno e dolore di Lucrezia commosso e ardito, col favore del popolo e dela iustizia, assalio così gran cosa come la reale superbia del re Traquinio, e di Roma il cacciò, e fondò il principio de la libertà; come padre de la città e di iustizia, primo consolo di Roma fu fatto”.⁹⁰ Le antiche storie sono quindi per Donato Acciaiuoli “sempiterna memoria” e Lucrezia stessa appare, *expressis verbis*, accanto a Romolo e Bruto, come un “esempio” proprio nei primi anni della guerra con il tiranno lombardo.⁹¹ A supporto di ciò si potrebbero citare tanti altri testi, per esempio alcuni scritti di Leonardo Bruni⁹² o di Goro Dati,⁹³ a volte veri inni alla fiorentina libertà. Ma noi scegliamo qui un passo dal *Paradiso degli Alberti* (I, 139) di Giovanni Gherardi da Prato che, anche se scritto nel terzo decennio del Quattrocento, ci riporta all’atmosfera di Firenze nell’ultimo Trecento: “Io per me mai ridire non potrei, se cento e cento anni fosse il mio tempo, quello che dai sette regi fu fatto fino ch’el gran Bruto colla inusitata onta di Lucrezia, cacciando Tarquinio, vendicòe la già potentissima città ad libertà dolcissima magnanimamente redusse formando il santissimo consolato, principio, fondamento della gloria immortale del popolo romano averso, contrario e nimico d’ogni spaventevole tirannia. O quanto la sua patria con zelo innistimabile ferventissimamente amòe!”.⁹⁴

Come abbiamo visto a Firenze, che si sentiva erede di Roma repubblicana, nell’ultimo Trecento bastava menzionare sia

il nome di Bruto sia quello di Lucrezia per pensare subito alla patria, alla fine della tirannia e alla libertà. Cassoni nuziali raffiguranti Lucrezia vestita come una fiorentina e la cacciata del re tiranno, dopo essere stati pubblicamente esposti per le strade e poi messi nella stanza principale della casa, erano nei tempi della durissima guerra con Giangaleazzo Visconti non solo le illustrazioni degli esempi delle virtù muliebri ma anche un vero e proprio inno alla *fiorentina libertas*. Abbiamo già notato che nessun altro soggetto dipinto nei cassoni a cavallo fra Tre e Quattrocento fu tanto diffuso.⁹⁵ La

‘Storia di Lucrezia’ fu popolare nell’arte italiana di tutto il Rinascimento, ma a Firenze il suo rilancio nella seconda metà del Quattrocento e particolarmente negli anni intorno al 1500 tornò ad avere uno stretto rapporto con le idee repubblicane e la libertà.⁹⁶

1) Quest’articolo è stato scritto nel 1995, usufruendo di due borse di studio presso Villa I Tatti (Andrew W. Mellon Fellowship) e il Kunsthistorisches Institut di Firenze. È stato presentato il 29 maggio dello stesso anno in una conferenza tenuta presso la Fondazione Longhi. Sono molto riconoscente ai Professori Mina Gregori e Max Seidel per la possibilità di studiare a Firenze e presentare ivi il frutto



21-22. ‘Storia di Lucrezia’ (particolari). Zurigo, Schweizerisches Landesmuseum.

delle mie ricerche. Sono particolarmente grato ai Professori Luciano Bellosi e Miklós Boskovits per aver discusso con me anche a proposito della retrodatazione dell'origine del cassone istoriato. Everett Fahy e Jeannette Frey mi hanno gentilmente inviato le fotografie dei cassoni conservati presso il Metropolitan Museum of Art di New York e lo Schweizerisches Landesmuseum di Zurigo. Grazie a Don Carlo Bazzi ho potuto studiare *in situ* il Requiario di Sant'Andrea di Scozia. Ringrazio infine Paolo Gessumunno e Anchise Tempestini per aver corretto il mio italiano.

1) Coluccio Salutati, *Invectiva in Antonium Luschum Vincentium*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Milano e Napoli 1952, pp. 32-33.

2) Le diverse denominazioni di cassoni/forzieri sono discusse, tra gli altri, da A. Schiaparelli, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli XIV e XV*, Firenze 1983 (ristampa della pubblicazione del 1908), vol.

"dui pava de chofani"; S. Caroselli, *Italian Panel Painting of the Early Renaissance in the Collection of the Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles 1994, p. 123. Giovanna Orsini ebbe nella sua *domumductio* nel 1397 tre paia di forzieri, si veda *Cronache e storie inedite della città di Perugia dal MCL al MDLXIII*, parte I, 1150-1491, in *Archivio Storico Italiano*, XVI, 1, p. 262.

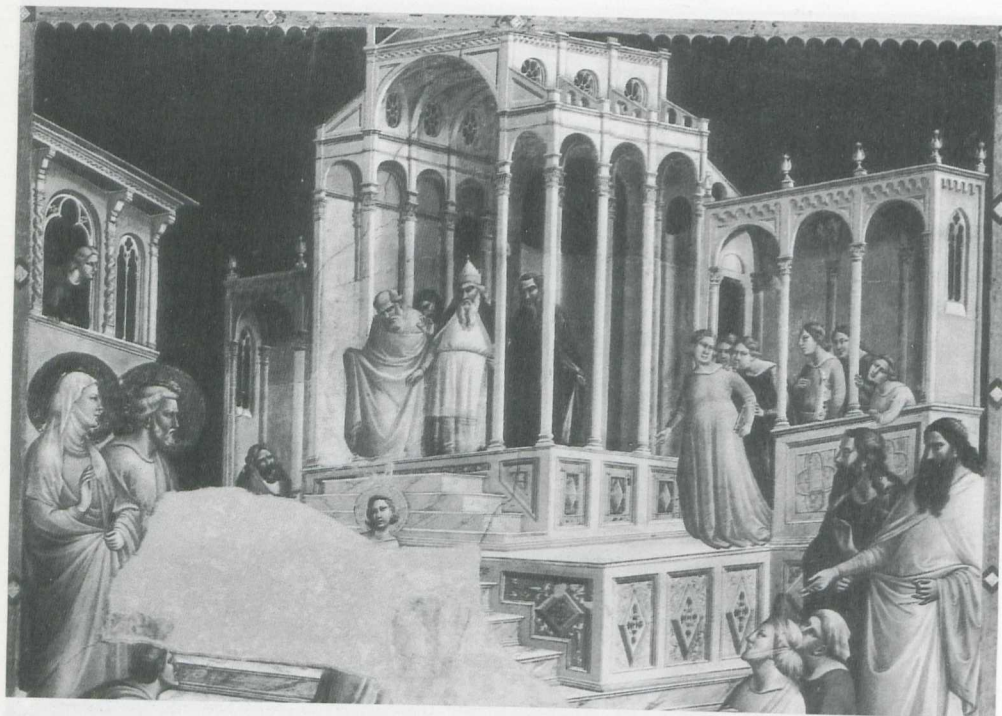
4) Schubring, *op. cit.*, pp. 158-59 e 368; F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414*, Roma 1969, pp. 343-46; Idem, *Il soffitto della Sala magna allo Steri di Palermo*, Palermo 1975, p. 123; J. Pope-Hennessy e K. Christiansen, *Secular Painting in 15th-Century Tuscany: Birth Trays, Cassone Panels and Portraits*, in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XXXVIII, 1, 1980, pp. 13, 20 sgg.; P. Leone de Castris, *'Il Maestro dei Penna' e due altri problemi di pittura primo-quattrocentesca a Napoli*, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, p. 55; F. Navarro, *La*

la'; quindi sia il ben noto altare nella chiesa di San Martino a Mensola, sia un Reliquiario ivi conservato con i resti di Sant'Andrea di Scozia di cui trattiamo più avanti sarebbero attribuibili alla stessa mano. Noi, però, riteniamo che queste due opere siano state eseguite da due pittori distinti. Cfr. L. Bellosi, *Francesco di Michele, il Maestro di San Martino a Mensola*, in *'Paragone'*, XXXVI, 419-423, 1985, pp. 57-63; A. Ladis, *The Reflective Memory of a Late Trecento Painter: Speculations on the Origins and Development of the Master of San Martino a Mensola*, in *'Arte Cristiana'*, LXXX, 752, 1992, pp. 323-334. Sembra, però, che il 'Maestro di San Martino a Mensola' abbia veramente eseguito alcuni cassoni e deschi da parto: per esempio 1) un cassone inedito raffigurante la 'Storia di Susanna' un tempo presso l'antiquario Alberto Bruschi, ora in una raccolta privata, che conosco tramite fotografie regalatemi generosamente dallo stesso Bruschi; 2) un desco raffigurante il 'Trionfo di Venere' ora al Louvre, attribuito giustamente a questo maestro dal Fahy (*op. cit.*, p. 239, fig. 237). Il desco del Louvre mostra numerose somiglianze con un dipinto ora nel Castello Reale di Cracovia, raffigurante la 'Madonna col Bambino e Santi'; una riproduzione, si veda M. Skubiszewska, *Malarstwo wloskie w zbiorach wawelskich*, Krakow 1973, n. 2.

7) La prima denominazione (menzionata tra gli altri da Zeri e Gardner, *op. cit.*, 1971, p. 61, Lloyd, *op. cit.*, p. 133) è di Boskovits (cfr. *supra* la nota 4). Nel 1969 il Bologna, *I pittori alla corte angioina cit.*, pp. 343-46, ha creato la seconda denominazione, cioè 'Maestro della presa di Taranto', secondo lui, il famoso cassone presso il Metropolitan Museum of Art (fig. 14) fu eseguito a Napoli e raffigura l'assedio e la presa di Taranto nel 1407; si veda anche Idem, *Il soffitto cit.*, p. 123; Leone de Castris, *'Il Maestro dei Penna' cit.*, p. 55; Idem, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze 1986, p. 83. Anch'egli crede che il nostro sia un napoletano, dimostrando nello stesso tempo che la città dipinta sul cassone è Napoli. La terza denominazione è nuovamente del Boskovits, *Il Maestro di Incisa Scapaccino cit.*, pp. 38 sgg.; e recentemente Fahy ha introdotto l'ultima denominazione.

8) È opinione assai comune che il cassone istoriato sia nato agli inizi del Quattrocento; si veda, per esempio, R. Van Marle, *Development of the Italian Schools of Painting*, IX, The Hague 1927, pp. 92 sgg.; P.F. Watson, *Virtù and voluptas in cassone Painting*, Ann Arbor 1970, *passim*; Callmann, *Growing Threat cit.*, pp. 73-92. Si veda anche Schiaparelli, *op. cit.*, a causa di mancanza di fonti d'archivio, spesso appare l'indicazione "um 1400". Lo Schubring, però, come anche il Müntz, *op. cit.*, pp. 6 sgg., era consapevole che numerosi cassoni furono eseguiti negli ultimi decenni del Trecento. I più antichi cassoni databili intorno al 1350 ca., ora nella Collezione Cini, nel Victoria and Albert Museum, nel Metropolitan Museum of Art, nel Palazzo Davanzati e in una collezione privata, sono ferrati e non istoriati. Fronti di tre di questi forzieri sono divisi in dodici scomparti nei quali si alternano: la fontana d'amore, un giovane cavaliere e una donna incoronata; invece, altri due forzieri sono a gigli, si veda *Dipinti toscani e oggetti d'arte dalla Collezione Vittorio Cini*, a cura di F. Zeri et alii, Venezia 1984, n. 32, pp. 58-61, figg. 65 ss.; P. Young et alii, *A Sienese cassone at the Victoria and Albert Museum*, in *'Conservator'*, 15, 1991, pp. 45-53; *Il Museo di Palazzo Davanzati a Firenze*, a cura di L. Berti, Firenze 1971, pp. 199 e 203; G. Wannenes, *Mobili d'Italia*, Milano 1988, pp. 66, 85 e fig. 24.

9) Fahy, *op. cit. passim*; J. Miziolek, *Europa and the Winged Mercury on two cassone Panels from the Czartoryski Collection*, in *'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes'*, LVI, 1993, pp. 63-74; Idem, *The Story of Lucretia on an Early-Renaissance cassone at the National Museum in Warsaw*, in *'Bulletin du Musée National de Varsovie'*, XXXV, 1994, pp. 31-52. Si veda anche E.B. Cantelupo, *The Anonymus Thruimpff of Venus in the Louvre: an Early Italian Renaissance Example of Mythological Disguise*, in *'The Art Bulletin'*, XLIV, 1962, pp. 238-42. Il desco di Louvre, però, risulta dipinto dal 'Maestro di San Martino a Mensola'; cfr. n. 6 *supra*.



23. Taddeo Gaddi: 'Presentazione di Maria al Tempio'. Firenze, Santa Croce, Cappella Baroncelli.

1, p. 257; P. Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, seconda ed., Leipzig 1923, vol. 1, p. 13; P. Thornton, *Cassoni, forzieri, goffani e cassette. Terminology and its problems*, in *'Apollo'*, CXX, 1984, pp. 246-51; Idem, *The Italian Renaissance interior 1400-1600*, London 1991, pp. 97, 192 sgg.; N. Pons e C. Filippini, *Il tempio in casa: immagini, allegorie, mobili "istoriati"*, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, a cura di M. Gregori, A. Paolucci e C. Acidini Luchinat, Firenze-Milano 1993, pp. 219-250.

3) E. Müntz, *Les plateaux d'accouches et la peinture sur meubles du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris 1894, pp. 13-15; Schubring, *op. cit.*, pp. 17-18; E. Callmann, *Apollonio di Giovanni*, Oxford 1974, pp. 25-26; M. Wackernagel, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino*, trad. A. Sbrilli, Roma 1994, p. 182. Nel caso dei ricchi però erano molto frequenti le eccezioni alla regola; per esempio, Paola Gonzaga per il suo sposalizio ebbe due paia di cassoni; cfr. Schubring, *loc. cit.* Anche Barbara di Brandeburgo commissionò nel 1462 a Marco di Ruggero, meglio conosciuto come Marco Zoppo, quattro cassoni per il matrimonio del figlio Federico con Margherita di Baviera; cfr. L. Armstrong, *The Paintings and Drawings of Marco Zoppo*, New York-London 1976, pp. 331-32, dove leggiamo di

pittura a Napoli e nel Meridione nel Quattrocento, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. Zeri, II, Milano 1987, p. 446. Si veda anche E. Callmann, *The Growing Threat to Marital Bliss as seen in fifteenth-century Florentine Painting*, in *'Studies in Iconography'*, V, 1979, pp. 84, 91.

5) M. Boskovits, *Il Maestro di Incisa Scapaccino e alcuni problemi di pittura tardogotica in Italia*, in *'Paragone'*, 501, 1991 (pubblicato nel 1994), pp. 35-53 (e specialmente pp. 38 e 46-48). Miklós Boskovits, in modo del tutto convincente, osserva che: "il suo [del nostro anonimo] repertorio figurativo e le stesse peculiarità morfologiche dei suoi dipinti si rivelano fermamente radicati nelle tradizioni della bottega oragnesca". Il primo elenco delle opere del nostro anonimo fu compilato dal Boskovits nel 1968 e circolò tra gli studiosi in Europa e in America. Quest'elenco, con le aggiunte di Everett Fahy del 1983, è stato accettato, per esempio, da Jan Bialostocki. Già negli anni settanta era citato da alcuni studiosi; cfr. F. Zeri e E.E. Gardner, *Italian Paintings. A Catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. Florentine School*, New York 1971, p. 61; C. Lloyd, *A Catalogue of Earlier Italian Paintings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1977, p. 133.

6) E. Fahy, *Florence and Naples: a cassone panel in the Metropolitan Museum of Art, in Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano-Paris 1994, pp. 213-43. In questo importante articolo Fahy suggerisce che il Nostro potrebbe essere identificato con Francesco di Michele, nel contempo identificato con il cosiddetto 'Maestro di San Martino a Menso-

10) Cfr. H. Galinsky, *Der Lucretia-Stoff in der Weltliteratur*, Breslau 1932; F.A. Ugolini, *I cantari d'argomento classico*, Genève-Firenze 1933, pp. 86-96; G. de Tervarent, *Le banquet de Lucrece*, in *Les enigmes de l'art. L'heritage antique*, Paris 1946, pp. 72-75; J. Donaldson, *The Rapes of Lucretia*, Oxford 1982; S.H. Jed, *Salutati's "Declamatio Lucretiae": the Rape of Lucretia and the Birth of Humanism*, in 'Genre', XX, 2, 1987, pp. 209-226; idem, *Chaste Thinking. The Rape of Lucretia and the Birth of Humanism*, Bloomington 1989. Si veda anche G. Voigt, *Über die Lucrezia-Fabel und ihre literarischen Verwandten*, Abdruck aus den 'Berichten der philol.-histor. Classe Königlichen Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften', Öffentliche Gesamtsitzung am 23.IV.1883, pp. 1-36; R. Kleczewski, *Wandlungen des Lucretia-Bildes im Lateinischen Mittelalter und in der italienischen Literatur der Renaissance*, in *Festschrift für Erich Burck zum 80. Geburtstag*, München 1983, pp. 313-336.



24. 'Storia di Lucrezia' (part.). Zurigo, Schweizerisches Landesmuseum.

25. Giotto: 'San Francesco stigmatizzato'. Firenze, Santa Croce, Cappella Bardi.

11) *Ab urbe condita*, I, 57-59; *Storie, libri I-V*, di Tito Livio, a cura di L. Perelli, Torino 1987, pp. 258-269 (testo latino a fronte).

12) *Fasti*, II, 625-852; *Ovid's Fasti*, with an English tr. by J.G. Frazer (Loeb Classical Library), London e New York 1931, pp. 107-119.

13) *Valeri Maximi Factorum et dictorum memorabilium*, VI, 1; Valerio Massimo, *Dei e fatti memorabili*. Testo latino a fronte, Torino 1988, p. 396.

14) *De civitate Dei*, I, 19; Saint Augustine, *The City of God against the Pagans*, with an English tr. by G.E. McCracken (Loeb Classical Library), vol. I, Cambridge, Mass. 1954, pp. 82-91. È interessante osservare che malgrado la grande autorità di San Agostino la sua condanna del suicidio di Lucrezia non esercitò grande influsso, cfr. Donaldson, *op. cit.*, pp. 21-39, particolarmente 28 ss. Come osserva lo studioso, Lucrezia sia per San Gerolamo sia per Tertulliano era fra i più grandi spiriti sia pagani che cristiani. Si veda anche S. Behuniak-Long, *The Significance of Lucretia in Machiavelli's La mandragola*, in 'The Review of Politics', 51, 1989, pp. 269-80, particolarmente 274 ss.

15) *Mythographus primus*, 74, in *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, a cura di G.H. Bode, Celle 1834, pp. 25-26.

16) *Gesta romanorum*, a cura di H. Osterley, Hildesheim e New York 1980, cap. 135, pp. 489 s.; *Tales of the Monks from the "Gesta romanorum"*, trad. di Ch. Swan, London 1936, pp. 218-19.

17) *De claris mulieribus*, 48; *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. X, Milano 1967, pp. 194-197; *De cassibus virorum illustrium*, II, 3, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. IX, 1983, pp. 203-9.

18) G. Sercambi, *Novelle*, a cura di L. Rossi, Roma 1974, vol. I, pp. 263-266 (exemplo XLII).

19) *Declamatio Lucretiae*, in Jed, *Chaste Thinking* cit., Appendix, pp. 145-152; E. Menesto, *Coluccio Salutati editi e inediti latini dal Ms. 53 della Biblioteca Comunale di Todi*, Todi 1971, pp. 67-70; *Coluccio Salutati, Index*, a cura di C. Zintzen et alii (Indices zur lateinische Literatur der Renaissance, I), Tübingen 1992, pp. 268-273. Sul Salutati, cfr. R.G. Witt, *Hercules at the Crossroads. The Life, Works, and Thought of Coluccio Salutati*, Durham 1983, ma rimane ancora utilissimo B.L. Ullman, *The Humanism of Coluccio Salutati*, Padova 1963, per ulteriore bibliografia si veda la nota 75 *infra*.

20) Dante, *Inferno*, IV, 128; *Paradiso*, VI, 41; Petrarca, *Africa*, III, 684-802 (si veda Francesco Petrarca, *L'Africa*, ed. critica di N. Festa, Firenze 1923, pp. 79-83); Idem, *De viris illustribus*, in Francesco Petrarca, *Prose*, a cura di G. Martellotti et alii, Milano-Napoli 1982, pp. 230-233; Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo*, cap. XX, in *Il Dittamondo e le rime*, I, a cura di G. Corsi, Bari 1952, p. 59; G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di A. Lanza, Roma 1975, p. 46. Si veda anche Guido da Pisa, *I fatti di Enea*, a cura di F. Foffano, Firenze 1978, p.31. Giova ricordare infine un gruppo di sonetti composti "sul cadere del Trecento, probabilmente in Toscana" per accompagnare ritratti di donne famose, ora distrutti, pubblicati prima da Francesco Novati (*Un cassone nuziale senese e le raffigurazioni delle donne illustri nell'arte italiana dei secoli XIV e XV*, in 'Rassegna d'arte', XI, 4, 1911, pp.61-67, specialmente 65-67) e poi da Francesco Ugolini (*I cantari cit.*, pp.88 e 229). Il sonetto dedicato a Lucrezia recita:

Letto, i' son Lucrezia, e fu' romana.

E uccisi me stessa per dolore,
E per volere mantener mio onore
E non valere aver fama mondana.

Perchè a Roma er' una legge strana
Che chi faceva fallo o disonore
A suo marito era presa a furore,
E lapidata al suon della campana.

Di che, contr'a mia voglia, fu' sforzata
Dal figliuolo dello re Tarquinio;
Ond'io m'uccisi come desperata.

E la mia morte gli misse al dichino,
Che la sua setta dalla mia fu cacciata
Per la pietà del mio corpo meschino.

E 'l padre mio fu messo nello stato,
E primo consol Bruto fu chiamato.

21) *Mythographus primus*, cap. 74, cfr. nota 15. Si veda anche Sercambi, *op. cit.*, pp. 263 s. (exemplo XLII).

22) *Gesta romanorum*, cap. 135, p. 490: "ipsa vero multum dolens patrem et maritum, fratres et imperatorem, nepotes et proconsules vocavit per litteras, quos omnes presente sic alloquitur dicens...". Si veda anche Sercambi 1974, p. 265.

23) Cfr. G. Fogolari, *La prima decina di Livio illustrata nel Trecento a Venezia*, in 'L'Arte', 10, 1907, pp. 330-45; C. de la Mare, *Florentine Manuscripts of Livy in the fifteenth century*, in *Livy*, a cura di T.A. Dorey, London 1974, pp. 177-99; *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, a cura di C. Segre, Torino 1980, pp. 447 ss. e 467 ss. Il più completo elenco di volgarizzamenti è in articolo di B. Guthmüller, *Die volgarizzamenti*, in *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance*, vol. 2, a cura di A. Buck, Heidelberg 1989, pp. 201-254 e 333-348. Sul ruolo dei



26. 'Storia di Lucrezia' (part.). Zurigo, Schweizerisches Landesmuseum.

27. Agnolo Gaddi: 'Crocifissione' (part.). Firenze, Galleria degli Uffizi.

volgarizzamenti tratta P.F. Gehl, *Preachers, Teachers, and Translators. The Social Meaning of Language Study in Trecento Tuscany*, in 'Viator', 25, 1994, pp. 289-323. Si veda anche G. Billanovich, *Petrarch and the textual Tradition of Livy*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', XIV, 1951, pp. 137-208.

24) B. Degenhart, A. Schmitt, *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450*, Berlin 1980, II, 1, pp. 106 ss., II, 3, tav. 40; si veda anche *La pittura nel Veneto*, a cura di M. Lucco, Milano 1992, II, p. 407, figg. 530-31.

25) T.E. Mommsen, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium a Padua*, in 'The Art Bulletin', XXXIV, 1952, pp. 108 s. e fig. 15; D. Norman, *Splendid models and examples from the past: Carrara patronage of art, in Siena, Florence and Padua. Art, society and religion 1280-1400*, New Haven e London 1995, p. 168 e tav. 178. Per il problema della "libertas" in Italia e particolarmente

Barolsky, *Why Mona Lisa Smiles and other Tales by Vasari*, University Park 1991, pp. 73 s., C. Baskins, *Corporeal Authority in the Speaking Pictures: The Representation of Lucretia in Tuscan Domestic Painting, in Gender Rhetorics. Postures of Dominance and Submission in History*, a cura di R.C. Trexler, Binghamton 1994, pp. 187-200; A. Barriault, *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes*, University Park 1994, pp. 124-28; Miziolek, *The Story of Lucretia* cit.

28) Cfr. gli elenchi delle opere del nostro compilati da Boskovits, *Maestro di Incisa Scapaccino*, cit., pp. 46-48; Fahy, *op. cit.*, pp. 242 s. Si veda anche Miziolek, *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Varsavia 1986, *passim*.

29) Schiaparelli, *op. cit.*, p. 225, Van Marle, *op. cit.*, pp. 94; Schubring, *op. cit.*, no. 21, p. 223, tav. III.

30) Miziolek, *The Story of Lucretia* cit., pp. 42 ss.,

35) Schubring, *op. cit.*, no. 97, p. 226, tav. XIV; J. Bialostocki e M. Walicki, *Europäische Malerei in Polnischen Sammlungen 1300-1800*, Warszawa 1956, p. 466, figg. 12-14; A. Różycka-Bryzek, *Historia Lukrecji rzymskiej na cassone w zbiorach Czartoryskich*, in *Materiały Muzeum Wnętrz Zamkowych w Pszczynie*, VII, 1992, p. 263-79, in cui sono menzionati esami di questo pezzo con l'uso dei raggi ultravioletti. Il nostro cassone veniva datato ora negli anni intorno al 1400 ora verso il 1430 o 1450, ma con ogni probabilità, prendendo in considerazione sia il tipo dell'abbigliamento dei protagonisti sia il modo di dipingere l'architettura e il paesaggio, fu fabbricato nel rimo decennio del Quattrocento, cfr. Miziolek, *The Story of Lucretia* cit., p. 42 ss.

36) W. Angelelli e A.G. De Marchi, *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, Milano 1991, n. 46, p. 37.

37) N. Barbantini, *Il Castello di Monselice*, Venezia 1940, fig. 191, con una ampia didascalia. Si veda anche M. Tinti, *Il mobilio fiorentino*, Milano e Roma 1928, tav. XCI; Angelelli e De Marchi, *op. cit.*, n. 47, p. 37. Questo cassone, un tempo nella Collezione Gualini a Genova, poi nel Castello di Monselice e ora nella Collezione Cini - si trova nell'elenco delle opere del nostro compilato da Fahy, *op. cit.*, p. 242. Sembra però, che questo pezzo non sia stato dipinto da questo maestro.

38) Zeri e Gardner, *op. cit.*, pp. 60 s. (con ulteriore bibliografia), dove leggiamo tra l'altro: "the style is that of late Gothic Florentine painting, recalling particularly the late followers of Agnolo Gaddi and the Gerini. It was probably painted about 1410".

39) *Declamatio Lucretiae*, in Jed, *Chaste Thinking* cit., p. 146; Menesto, *Coluccio Salutati* cit., p. 68. Sulla diffusione di questo scritto del cancelliere si vedano le note 83 e 84 *infra*.

40) Schubring, *op. cit.*, n. 21, p. 223, afferma che il coperchio di questo cassone è moderno. Secondo Van Marle, *op. cit.*, p. 98, solo i dipinti sono originali.

41) Cfr. G. De Nicola, *Notes on the Museo Nazionale of Florence - VI*, in 'The Burlington Magazine', XXXII, 1918, p. 170. Del loro stemma trattano: L. Passerini, *Sommario storico delle famiglie celebri toscane*, I, Firenze 1862; Degl'Alessandri, pp. 1-3; V. Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Bologna 1981, V, 1, p. 352 s. (ristampa dell'edizione del 1928). Per l'Arte della Lana e lo stemma di quell'Arte si vedano E. Staley, *The Guide of Florence*, London, pp. 139-169; L. Artusi, *Le Arti e i mestieri di Firenze*, Roma 1990, pp. 74-86. Il cambiamento dello stemma e del nome di Alessandro e Bartolommeo degl'Albizi in quello degli Alessandri fu dovuto a ragioni di simpatie repubblicane, cfr. Passerini, *loc. cit.* Giova ricordare che anche Coluccio Salutati venne scritto all'Arte della Lana nel 1383, si veda, A. Perucci, *Coluccio Salutati*, Roma 1972, p. 64. Sul difficile problema del repubblicanesimo delle Arti, si veda, J.M. Najemy, *Guild Republicanism in Trecento Florence*, in 'The American Historical Review', 84, 1979, pp. 53-71.

42) Marchione di Coppo Stefani, *Cronaca fiorentina*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XXX, 8, 1, Città di Castello 1955, p. 287; Passerini, *op. cit.*; Degl'Alessandri, p. 1; Spreti, *op. cit.*, p. 352.

43) Cfr. G. Raspini, *San Martino a Martino a Mensola: la chiesa, il museo, il monastero*, Firenze 1977, pp. 73-5 e *passim*.

44) G.F. Baroni, *Il Castello di Vincigliata e i contorni*, Firenze 1871, p. 38; G. Marcotti, *Vincigliata*, Firenze 1879, pp. 152-154. Per i Ricasoni si veda Spreti, *op. cit.*, V, pp. 668 ss. La scena dello Sposalizio in esame fu illustrata negli anni Sessanta dell'Ottocento nel chiostro del Castello da Gaetano Bianchi. Il monumentale affresco, eseguito nello stile del primo Rinascimento, non esiste più e lo si conosce solo tramite una fotografia finora inedita. Di quest'affresco e dello sposalizio di Niccolò e Agnoletta tratta F. Baldry nella sua tesi *John Temple Leader e il Castello di Vincigliata. Un episodio di collezionismo e restauro nella Firenze di secondo Ottocento* presentata nel 1993 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia all'Università di Firenze, ora in



28. 'Achille davanti ad Agamemnone' (part.). Firenze, Museo Stibbert.

te a Firenze nel primo Rinascimento si vedano le note 75 e 89 *infra*. Il motto "Libertas" ebbe grande fortuna nella seconda metà del Trecento e nel Quattrocento. Per esempio durante la guerra degli Otto Santi (1375-78) i fiorentini inviarono alle alcuni città una bandiera con questa parola, cfr. la nota 75 *infra*.

26) M.T. Casella, *Il Valerio Massimo in volgare: dal Lancia al Boccaccio*, in 'Italia Medioevale e Umanistica', VI, 1963, pp. 49-136; E. Cecchini, *Giovanni del Virgilio, Dante, Boccaccio. Appunti su un'attribuzione controversa*, in 'Italia Medioevale e Umanistica', XIV, 1971, pp. 25-56. R. Guerrini, *Studi su Valerio Massimo*, Pisa 1981.

27) Cfr. de Tervarent, *op. cit.*, pp. 72-5; G. Walton, *The Lucretia Panel in the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston*, in *Essays in Honour of Walter Friedländer*, New York, 1965, pp. 177-86; W. Stechow, *Lucretiae Statua*, in *Essays in Honour of Georg Swarzenski*, Berlin e Chicago 1951, pp. 114-124; Idem, *The Authorship of the Walters' Lucretia*, in 'Journal of the Walters Art Gallery', XXI, II, 1960, pp. 73-85; H. Diehl, *Bewhored Images. The Iconoclastic Rhetoric of Cranach's Lucretia*, in *Renaissance Papers*, Durham 1990, pp. 1-17; P.

figg. 13-14. Cfr. gli elenchi di Boskovits, *Maestro di Incisa Scapaccino* cit., pp. 46 ss., e Fahy, *op. cit.*, pp. 242 s. Callmann, *Growing Threath* cit., pp. 84 e 91 è in opinione che tutti questi pezzi furono eseguiti nell'Italia settentrionale.

31) Lloyd, *op. cit.*, pp. 132 s., fig. 93, che lo considera napoletano non escludendo anche la provenienza fiorentina. Schubring, *op. cit.*, p. 368, lo considera veronese, cfr. Boskovits, *Maestro di Incisa Scapaccino* cit., p. 47.

32) G. Freuler, *Manifestatori delle cose miracolose. Arte Italiana del '300 e '400 da Collezioni in Svizzera e nel Lichtenstein*, Milano 1991, Appendice, n. 8, p. 284, dove viene attribuito a Bicci di Lorenzo, cfr. Bokovits, *Maestro di Incisa Scapaccino* cit., p. 47.

33) Questo cassone proviene dalla famosa Collezione Holford, si veda *The Holford Collection, Dorchester House*, vol. II, Oxford 1927, n. 207, tav. CLXXIV; B.B. Fredericksen, *Handbook of the Paintings in the Hearst San Simeon State Historical Monument*, Malibu 1977, n. 10. In tutte e due le pubblicazioni esso viene datato verso il 1450, noi però riteniamo che questo cassone - anche se è una ripetizione dei cassoni ora a Zurigo e ad Oxford - fu fabbricato negli anni intorno al 1400, cfr. Miziolek, *The Story of Lucretia* cit., pp. 42 s.

34) Schubring, *op. cit.*, no. 644, p. 368, tav. CXXXVIII; Miziolek, *The Story of Lucretia* cit.

corso di stampa. Ringrazio Francesca Baldry per le informazioni sulle sue ricerche.

45) L. Scott (Lucy Baxter), *The Castle of Vincigliata*, Firenze 1897, p. 155. Per lo stemma degli Acciaiuoli si veda Passerini, *op. cit.*, Acciaiuoli, pp. 1-8. Fino ai primi del nostro secolo presso il Castello di Vincigliata si trovava un cassone a pastiglia dorata con gli stemmi degli Alessandri, a sinistra è un leone rampante dei Ricasoli a destra (oppure degli Acciaiuoli), cfr. Schiaparelli, *op. cit.*, tav. 150; F. Schottmüller, *I mobili e l'abitazione del Rinascimento in Italia*, Stuttgart 1928, fig. 76.

46) Cfr. Spreti, *op. cit.*, V, pp. 668 ss. Si veda anche L. Passerini, *Genealogia e storia della famiglia Ricasoli*, Firenze 1861.

47) Scott (Lucy Baxter), *op. cit.*, *passim* e specialmente p. 169.

48) G.F. Baroni, *La parrocchia di S. Martino a Mensola*, Firenze 1866, pp. 22-24; Raspini, *op. cit.*, pp. 55-57; Boskovits, *Maestro di Incisa Scapaccino*

cit., p. 37 e fig. 17b; Fahy, *op. cit.*, p. 239 e fig. 234; si veda anche G. Kaftal, *Saints in Italian Art: Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florence 1952, pp. 46-48; A.M. Massinelli, *Il mobile toscano*, Milano 1993, tavv. 1-3. Di solito, seguendo Baroni o Raspini (come sopra), si ritiene che il Reliquiario sia stato eseguito nel 1389. Non mi è stato possibile ritrovare finora una fonte d'archivio, probabilmente nota a Baroni, in cui sia menzionata questa data. R. Fremantle (*Some additions to a late Trecento Florentine: the Master of San Martino a Mensola*, in 'Antichità viva', XII, 1, 1973, p.3, figg.1-2) che sembra non conoscere il libro di Baroni, propone la data *ante* 1385.

49) G. Vasari, *Vita di Dello Delli*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1906, II, p. 150.

50) Si veda il materiale raccolto in *Siena, Florence and Padua* *cit.*, I, tav. 116, II, tavv. 126, 145; R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956,

tavv. 76-77. D. Dubon, *Renaissance Furniture: Sixteenth-Century Italian and French*, in *The Frick Collection. An Illustrated Catalogue. V. Furniture: Italian and French*, Princeton 1992, p. 6.

51) W. Rankin, *Cassone fronts and salvers in American collections - VII*, in 'The Burlington Magazine', XIII, 1908, p. 382, pensa che il dipinto raffiguri "The Capture of Salerno by Ronert Guiscard" e che sia stato eseguito negli anni 1420 ca.; van Marle, *op. cit.*, pp. 98 s.; H.B. Wehle, *A Catalogue of Italian, Spanish, and Byzantine Paintings*, New York 1940, p. 19; Pope-Hennessy e Christiansen, *op. cit.*, pp. 13 e 20 ss.; Miziolek, *Europa* *cit.*, pp. 64 ss. e tav. 14; Fahy, *op. cit.*, *passim* (con ulteriore bibliografia), ci informa che il dipinto fu acquistato a Firenze. È stato già Wehle a dimostrare che questo cassone raffigura la 'Battaglia di Carlo III', però lo stendardo di Ottone di Brunswick è stato identificato da Pope Hennessy e Christiansen (*loc. cit.*). Ferdinando Bologna crede che la città dipinta sul cassone sia



29. 'Storia di Lucrezia' (part.). Zurigo, Schweizerisches Landesmuseum.

30. Niccolò di Pietro Gerini e altri: 'Cristo davanti a Caifa'. Firenze, Paradiso degli Alberti.

31. Spinello Aretino: 'Battesimo di Santa Caterina'. Antella, Oratorio di Santa Caterina.



32. 'Storia di Lucrezia' (part.). Zurigo, Schweizerisches Landesmuseum.

33. 'Storia di Lucrezia' (part.). Cracovia, Collezione Czartoryski.

Taranto, cfr. nota 6 sopra. È stato Leone de Castris, *Arte di corte* cit., pp. 83 e 91, e figg. 1-4, a dimostrare in modo convincente che il nostro cassone raffigura Napoli. Per una descrizione di Napoli nel primo Rinascimento si veda P.O. Kristeller, *An Unpublished description of Naples by Francesco Bandini*, in Idem, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma 1956, pp. 395-410, in particolare pp. 407 s.

52) Miklós Boskovits (*Maestro di Incisa Scapaccino* cit., nota 13), che ritiene che la fronte rappresenti le battaglie del re Ladislao, ha notato una certa somiglianza tra il re raffigurato su questo cassone e l'immagine di Ladislao Durazzo, figlio del Carlo III nel monumento funebre in San Giovanni a Carbonara a Napoli: ciò è rifiutato da Fahy, *op. cit.*, nota 11. Quest'ultimo studioso però ha confrontato l'immagine seduta; invece, solo questa giacente eseguita tramite una maschera funebre rappresenta le somiglianze con il dipinto; per le fotografie delle sculture presso la chiesa di San Giovanni a Carbonara si veda R. Pane, *Il Rinascimento in Italia meridionale*, Milano 1975, I, figg. 66-8. Della maschera funebre del re Ladislao e la sua tomba tratta E. Romano, *Saggio di iconografia dei reali Angioini di Napoli*, Napoli 1920, p. 92 e tavv. XIX e XX. Anche Mercurio dipinto sul cassone della Collezione Czartoryski di Cracovia mostra alcune somiglianze con il re sul cassone newyorkese, cfr. Miziolek, *Europa* cit., p. 65, tav. XIV. Purtroppo non si conoscono ritratti sicuri di Carlo per paragonarli al dipinto in esame.

53) Fahy, *op. cit.* Riguardo alla data (metà settembre) di arrivo della notizia a Firenze della vittoria del re Carlo III scrive Witt, *Hercules at the Crossroads*, cit., p. 209.

54) Diverse creature sono da rintracciare su molte

opere duecentesche e trecentesche, cfr. per esempio il nimbo della recentemente restaurata Madonna di Giotto, si veda *La Madonna di San Giorgio alla Costa di Giotto. Studi e restauro*, a cura di M. Ciatti e C. Frosinini, Firenze 1995, pp. 70-73 e fig. 11 e 12. Si veda anche G.C. Druce, *The Medieval Bestiaries and their Influence on Ecclesiastical Decorative Art*, in 'Journal of the British Archeological Association', XXV, 1919, pp. 41-82 e XXVI, 1920, pp. 35-79; Idem, *The Elephant in Medieval Legend and Art*, in 'Archeological Journal', 76, 1919, pp. 1-73. Sembra che le raffigurazioni delle creature così diffuse sia nell'arte religiosa sia quella prodotta per le case private siano state basate su numerosi Bestiari e enciclopedie come per esempio *Li livres dou Tresor* di Brunetto Latini (cfr. B. Latini, *Li livres dou tresor de Brunetto Latini*, ed. by F.J. Carmody, Berkeley and Los Angeles 1948) e hanno il loro significato; per esempio l'elefante si potrebbe collegare alla fertilità etc. Si veda inoltre *Il Bestiario Toscano secondo la lezione dei Codici di Parigi e di Londra*, a cura di M.S. Garver e K. Mc Kenzie, in 'Studj Romanzi', VIII, 1912, pp. 1-100; *Il Bestiame moralizzante in: Testi e interpretazioni*, a cura di M. Romano, Milano-Napoli, 1978, pp. 721-888; si veda anche *Physiologus*, trans. by M.J. Curley, Austin e London 1979; F. Mc Culloch, *Medieval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill 1962; H. Friedman, *A Bestiary for Saint Jerome. Animal Symbolism in European Religious Art*, Washington, D.C., 1980.

55) Sull'utilità dello studio dei costumi in rapporto alla datazione delle opere d'arte, si veda L. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974, pp. 41-54 con ulteriore bibliografia: Idem, *Limbourg, precursori di van Eyck? Nuove osservazioni sui "Mesi" di Chantilly*, in 'Prospettiva', 1, 1975, pp. 24-34; si veda anche R.L. Pissetzky, *Storia del costume in Italia, II, Il Trecento e il Quattrocento*, Milano 1964, *passim*.

56) Si veda Archivio di Stato di Firenze; Signori, *Missive della Prima Cancelleria*, 19, cc. 170 r-172 r. Questa eloquente congratulatoria del 14 settembre 1381 finora inedita incomincia con le seguenti parole: "Serenissime atque victoriosissime Princeps,

columna fidei, spes guelforum et huius devotissimi vostri populi benignissime pater". Per la lunghissima lettera privata del cancelliere si veda: *Epistolario di Coluccio Salutati*, a cura di F. Novati, vol. II, Roma 1893, pp. 11-46. Per la traduzione italiana di questa lettera si veda Coluccio Salutati, *Il trattato "De tyranno" e lettere scelte*, a cura di F. Ercole, Bologna 1942, pp. 215-234, dove tra l'altro leggiamo: "Che cosa, dunque, mi spinge a scriverti? Soltanto la fede incrollabile e la devozione, che è nella mia famiglia tradizionale, verso il sacratissimo sangue regio, e anche la speranza alimentata in me dalla tua ben nota umanità nei confronti degli umili. E mi invita inoltre a rivolgermi a Te la nobiltà del soggetto e la grandezza e la vastità delle tue gesta, che basterebbero ad eccitare il più addormentato ed inerte degli ingegni. E, per riassumerne in breve la serie, quale è a noi pervenuta... Ti sei, molto più presto di quanto altri attendesse, mosso verso la valle cosiddetta di Gaudio o anche Caudina, in cui l'esercito romano venne circondato dai Sanniti, ingrossando le tue schiere per via, a guida di un fiume che avanza, incontro alla persona e all'esercito dell'illustre principe Ottone, duca di Brunswick, a quel giorno ovunque vittorioso. E collocati vicini gli accampamenti, dai quali ciascuno poteva vedere i fuochi e ascoltare i suoni degli strumenti di guerra, quell'uomo bellicoso, a cui non è possibile trovare, se si deve credere alla fama, tra i vivi l'uguale, nè in Germania, nè in Italia, non esitò, memorie delle sue glorie passate, e confidando in sé e nel proprio esercito, a provocarti pubblicamente a battaglia... Tu perciò, muovendo alacramente col tuo esercito verso la mura della tua Napoli, Ti mostrasti finalmente a quel glorioso popolo, che Ti aveva atteso con tanto appassionata pazienza, non, benchè in armi, come minaccioso nemico, ma come signore benevolo e pacifico. E fu spettacolo mirabile e lietissimo vedere con quanto favore del popolo, con quanta allegria, rotta l'obbedienza al governo, e, se sia lecito dire la verità, scosso l'antico e soavissimo giogo della sovranità della Regina, Tu e il tuo esercito foste accolti entro il bastione delle mura". In questa lettera Salutati discute inoltre il significato del nome 'Carlo' e anche la simbologia della corona

e dello scettro con cui il re è raffigurato nel nostro dipinto.

57) Della situazione politica a Firenze negli anni Sessanta e Ottanta del Trecento e dello scisma tratta G. Holmes, *Florence and the Great Schism*, in 'Proceedings of the British Academy', LXXXV, 1989, pp. 291-312. Si veda anche Witt, *Hercules at the Crossroads* cit., pp. 132, 209 s. e *passim*. Cfr. anche *La Cronaca di Bindo da Travalle (1315-1416)*, a cura di V. Lusini, Siena 1900, pp. 10 ss.; *Cronaca fiorentina (Rerum Italicarum Scriptores, XXX, 1)*, Bologna 1955, pp. 430 ss.

58) Si vedano i commenti di Novati nella prima nota alla lettera indirizzata a Carlo Durazzo nell'Epistolario di Coluccio Salutati, cit., p. 13 (scrive Novati: "L'assassinio di Giovanna, lo scempio d'Arezzo, l'usurpazione violenta de' beni de' Fiorentini dimoranti a Napoli, i dissapori ben presto degenerati in fiera e scandalosa discordia fra Urbano VI e Carlo; tutto ciò ed altro ancora dovette far nascere nell'animo del Salutati de' sentimenti ben diversi da quelli che gli avean posto fra le mani la penna". La storia del re viene raccontata da Goro Dati, si veda G. Dati, *Istoria di Firenze*, Firenze 1735, libro II, 5-11, e di Ercole in Coluccio Salutati, *Il trattato cit.* (cfr. nota 56), pp. 216 e 234. Si veda anche s.v. Carlo III d'Angiò Durazzo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, Roma 1977, pp. 235-239. Si vedano inoltre le cronache citate nella nota precedente.

59) Cfr. Ch. Klapisch-Zuber, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Bari 1988, si vedano i capitoli: IV - Un'etnologia del matrimonio in età umanistica, pp. 91 ss.; V - Zaccaria, o il padre spodestato. I riti nuziali in Toscana tra Giotto e il Concilio di Trento, pp. 109 ss.; Idem, *Les femmes dans les rituels de l'alliance et de la naissance a Florence, in Riti e rituali nelle società medievali*, a cura di J. Chiffolleau et alii, Spoleto 1994, pp. 3-32; L. Fabbri, *Alleanza matrimoniale e patriziato nella Firenze del '400. Studio sulla famiglia Strozzi*, Firenze 1991, pp. 175 ss.; M.A. Ceppari e P. Turrini, *Il mulino delle vanità*, Siena 1993, pp. 31 ss. Si veda anche Ch. Bec, *Il libro degli affari proprii di casa de Lapo di Giovanni Niccolini de' Sirigati*, Paris 1969, pp. 94 s., 100, 109.

60) È da verificare quindi l'opinione assai comune che solo dopo il 1430 circa saranno in voga i cassoni a fregio continuo, cfr. C. Molinari, *Spettacoli fiorentini del Quattrocento*, Venezia 1961, p. 87; Pope-Hennessy e Christiansen, *op. cit.*, p. 13.

61) *Il complesso monumentale di Santa Croce: la basilica, le cappelle, i chiostri, il museo*, a cura di U. Baldini e B. Nardini, Firenze 1983, fig. a p. 134; *Maestri e botteghe* cit., fig. 8 a p. 189.

62) *Il complesso monumentale di Santa Croce* cit., fig. a p. 90; L. Bellosi, *Giotto*, Firenze 1991, fig. 161; *L'opera completa di Giotto (Classici dell'Arte Rizzoli)*, Milano 1977, figg. 105 e 138.

63) L. Marcucci, *Gallerie Nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIV*, Roma 1965, n. 98, pp. 138-139, con ulteriore bibliografia. Per l'illustrazione a colori si veda *I Gaddi (I Giganti della pittura)*, Peruzzo Editore, 1987, tav. X.

64) Su questo cassone finora inedito tratta J. Miziolek, *La storia di Achille su due cassoni fiorentini dell'ultimo Trecento*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', in corso di stampa; Idem, *Soggetti classici*, cit., pp. 67-85 e tavv. 37 e 46. Cfr. G. Cantelli, *Il Museo Stibbert a Firenze, IV: I dipinti e l'archivio*, Milano 1976, n. 109, p. 62 e tav. 141.

65) Si veda per esempio un affresco solo parzialmente conservato presso la tomba di Galileo Galilei, raffigurante 'Santa Maria Maddalena', nella chiesa di Santa Croce: *Il complesso monumentale di Santa Croce* cit., fig. a p. 269. Si veda anche la 'Madonna con il Bambino e Santi', dipinta probabilmente dal 'Maestro di San Martino a Mensola', ora nel Castello Reale di Cracovia, cfr. Skubiszewska, *op. cit.*, n. 2.

66) F. Todini, *Nicolò Gerini e gli affreschi dell'antica chiesa, in Il "Paradiso" in Pian Ripoli. Studi e ricerche su un antico monastero*, a cura di M. Gregori, Firenze 1985, pp. 80-93 in particolare p. 84 e figg. 70-71.

67) R. Fremantle, *Florentine Gothic Painters. From Giotto to Masaccio. A guide to Painting in and near Florence 1300 to 1450*, London 1975, fig. 719.

68) Cfr. C.B. Cappel, *The tradition of poucing drawings in the Italian Renaissance Workshop: Innovation and derivation*, Ann Arbor 1995, pp. 18 ss., 65 ss. e *passim*, con ulteriore bibliografia. Su libri di modelli tratta R.W. Scheller, *A Survey of Medieval Model Books*, Haarlem 1963; Idem, *Exemplum. Model Book Drawings and the practice of artistic transmission in Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam 1995; L. Bellosi, *Su alcuni disegni italiani tra la fine del Due e la metà del Quattrocento*, in 'Bollettino d'Arte', 30, 1995, pp. 1-42, in particolare 15-21.

69) Il problema della ripetizione dei soggetti sui più antichi cassoni istoriati non è stato finora studiato. Sappiamo però, che oltre dei cassoni raffiguranti la 'Storia di Lucrezia' anche la 'Storia di Messer Torello' fu ripetuta assai fedelmente più di una volta, cfr. due pubblicazioni di Ellen Callmann e Massimiliano Rossi sui soggetti ispirati dal Boccaccio, adesso in corso di stampa.

70) B. Witthoft, *Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence*, in 'Artibus et Historiae', 1982, pp. 43-59. M. Seidel, *Hochzeitsikonographie im Trecento*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', XXXVIII, 1, 1994, pp. 1-47 in particolare 21 ss.; cfr. Klapisch-Zuber, *Les femmes dans les rituels de l'alliance* cit., pp. 6 ss.; Ceppari e Turrini, *op. cit.*, pp. 179 ss. Si veda anche J.K. Lydecker, *The domestic setting of the arts in Renaissance Florence*, Ann Arbor 1987, pp. 155 ss. Sia Lydecker sia Klapisch-Zuber (come sopra) dimostrano in modo convincente che dopo la metà del Quattrocento i cassoni nuziali non venivano portati più per le strade durante domumductio. Alcuni cassoni finora conservati raffigurano la domumductio e i cassoni portati per la casa del marito, si veda *Le tems revient: Il tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Ventrone, Milano 1992, n. 2.3, p. 152; L. Faenson, *Italian cassoni from the Art Collections of Soviet Museums*, Leningrad 1983, nn. 28-32, non è escluso però, che questo cassone dall'Ermitage sia un falso; Schubring, *op. cit.*, no. 139 (sembra che il cassone riprodotto dallo studioso, un tempo nella collezione di Heinrich Brockhaus a Lipsia, non esista più). Su una coppia di cassoni di Niccolò Alunno raffiguranti una domumductio, ora in una collezione privata a Londra, tratta F. Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, Milano 1989, I, p. 243 e II, fig. 983.

71) Cfr. E. Gombrich, *Apollonio di Giovanni. Una bottega di cassoni fiorentini vista attraverso gli occhi di un poeta umanista, in Norma e forma*, Torino 1970, pp. 32 ss. Witthoft, *op. cit.*, p. 51.

72) Citazione ripresa da Klapisch-Zuber, *Les femmes dans les rituels de l'alliance*, cit., pp. 8-9. Per un'altra interessante domumductio trecentesca si veda *Mostra documentaria e iconografica degli aspetti di vita privata fiorentina nel Trecento*, Firenze 1962, n. 18, pp. 13-14.

73) *Le prediche volgari di San Bernardino da Siena dette nella Piazza del Campo l'anno MCCCCXXVII*, a cura di L. Banchi, vol. III, Siena 1888, p. 359: "Doh, considera un poco la donna, quando ella ne va al suo sposo. Tu vedi quando ella ne va a marito, ella ne va a cavallo tutta ornata con tanti suoni, con tanto trionfo: ella fa del grosso, quando ella va per via e la strada e tutta piena di fiori. Ella è vestita tanto ornamentale... Ella è a cavallo in tanto trionfo, che mai non fu simile". Si veda anche Francesco da Barberino, *Del reggimento e de' Costumi delle donne*, a cura di G. Manzi, Milano 1842, pp. 102 ss.

74) L.B. Alberti, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti; nuova ed. a cura di F. Furlan, Torino 1994, p. 11 (Prologo 241-251).

75) Cfr. Brucker, *Dal Comune alla Signoria. La vita pubblica a Firenze nel primo Rinascimento*, Bologna 1981, pp. 151-219; E. Garin, *I cancellieri umanisti della Repubblica fiorentina da Coluccio Salutati a Bartolomeo Scala, in La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Fi-

renze 1992, pp. 14-17; A. Lanza, *Firenze contro Milano. Gli intellettuali fiorentini nelle guerre con i Visconti (1390-1440)*, Roma 1991, pp. 13-96. La 'patria' costituisce uno dei concetti chiave del pensiero fiorentino dell'ultimo Trecento, cfr. Petrucci, *Coluccio Salutati* cit., pp. 17-38; D. De Rosa, *Coluccio Salutati: Il cancelliere e il pensatore politico*, Firenze 1980, pp. 101 ss. Per quanto riguarda l'ideologia della "Libertas" si veda H. Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton 1966, *passim*, e N. Rubinstein, *Florence and the Despots. Some Aspects of Florentine Diplomacy in the fourteenth Century*, in 'Transactions of the Royal Society', ser. 5, II, 1952, pp. 21-45. Per ulteriore bibliografia si veda *infra* la nota 89. Marchione di Coppo Stefani (*Cronaca fiorentina* cit., pp. 293 s.) ci informa come i fiorentini nel 1375 inviarono alle città che si erano ribellate al governo pontificio una bandiera con il motto "Libertas". Qualche decennio più tardi Goro Dati nella sua *Istoria di Firenze* cit., p. 127 scriveva: "Il quinto è il segno della Liberta, che con detta insegna hanno avuto onora a Tiranni, e a muovere i popoli a reggersi a libertà. Sin dall'inizio del cancellierato del Salutati il tema della "libertà" ebbe un posto di primaria importanza nelle sue lettere, cfr. P. Herde, *Politik und Rhetorik in Florenz am Vorabend der Renaissance*, in 'Archiv für Kulturgeschichte', XLVII, 1965, pp. 141-220. Per un certo influsso su mercanti del pensiero del Salutati della "libertas" si veda Ch. Bec, *Les marchands écrivains: affaires et humanisme à Florence 1375-1434*, Paris 1967, pp. 173, 374 ss.

76) Brucker, *op. cit.*, p. 155.

77) Cfr. *Il pensiero pedagogico dello Umanesimo*, a cura di E. Garin, Firenze 1958, *passim*; *The Earthly Republic. Italian Humanists on Government and Society*, ed. by B.G. Kohl, R.G. Witt with E.B. Welles, Philadelphia 1978, *passim*. Si veda anche B.G. Kohl, *Humanism and Education, in Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*, ed. by A. Rabil, Jr., III, Philadelphia 1988, pp. 5-22.

78) Cfr. C. Voigt, *Il risorgimento dell'Antichità classica, ovvero il primo secolo dell'Umanesimo*, trad. di D. Valbusa, I, Firenze 1888, pp. 200 ss. Si veda anche C. Jordan, *Boccaccio's In-famous Women. Gender and Civic virtue in the "De mulieribus claris"*, in *Ambiguous Realities. Women in the Middle Ages and Renaissance*, ed. by C. Levin et alii, Detroit 1987, p. 34.

79) Si veda Baron, *The Crisis* cit., pp. 114-115. Del Bruto nell'arte fiorentina trattano S. Morpurgo, *Bruto, "il buon giudice" nell'Udienza dell'Arte della Lana in Firenze*, in *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Igino Benvenuto Supino*, Firenze 1933, pp. 141-163; M.M. Donato, *Gli eroi tra storia ad "exemplum". I primi cicli umanistici di Uomini Famosi, in Memoria dell'antico nell'arte italiana. II. I generi e i temi ritrovati*, a cura di S. Settis, Torino 1985, pp. 97-152, in particolare 128 ss.; G. Ruck, *Brutus als Modell des guten Richters. Bild und Rhetoric in einem Florentine Zunfgehände, in Malerei und Stadtkultur in der Dantzeit. Die Argumentation der Bilder*, ed. by H. Belting et alii, München 1989, pp. 115-131. Si veda anche L. Bellosi, *Una precisazione sulla Madonna di Orsanmichele, in Scritti di Storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, vol. I, Firenze 1977, pp. 152-156, e recentemente R. Bartolini, *Maso, la cronologia della cappella Bardi di Vernio e il giovane Orcagna, in "Prospettiva"*, 77, 1995, pp. 23 s. e figg. 10-11.

80) *Epistolario di Coluccio Salutati* cit., I, pp. 191 ss.

81) Baron, *The Crisis* cit., p. 115.

82) La citazione ripresa dal Garin, *I cancellieri umanisti* cit., p. 16.

83) *Epistolario di Coluccio Salutati* cit., IV, 1, p. 253.

84) Baron, *The Crisis* cit., p. 115. Menesto, *Coluccio Salutati* cit.; Idem, *La "Declamatio Lucretiae" del Salutati: manoscritti e fonti*, in 'Studi Medievali', ser. III, XX, 2, 1979, pp. 917-924, in particolare

p. 922; Jed, *Chaste Thinking* cit. Per il testo del *Declamatio Lucretiae* cfr. n. 19 *supra*.

85) C. Bianca in *Coluccio Salutati. De fato et fortuna*, a cura di C. Bianca, Firenze 1985, p. LXVI; *Epistolario di Coluccio Salutati* cit., IV, 1, p. 253.

86) B. Ullman, *Studies in the Italian Renaissance*, Roma, 1973, p. 290.

87) T. Hankey, *Salutati's Epigrams for the Palazzo Vecchio*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', 22, 1959, p. 364; N. Rubinstein, *Classical Themes in the Decoration of the Palazzo Vecchio in Florence*, in 'Journal of the Warburg and Courtauld Institutes', 50, 1987, pp. 29 ss.; R. Guerrini, *Effigies procerum modelli antichi (Virgilio, Floro, "De viris illustribus") negli epigrammi del Salutati per Palazzo Vecchio a Firenze*, in 'Athenaeum', LXXXI, 1993, p. 202; Coluccio Salutati, *Index*, cit., p. 261.

88) Per il *De tyranno* si veda E. Emerton, *Humanism and Tyranny. Studies in the Italian Trecento*, Cambridge 1925, pp. 70-116; *Invettiva*, in *Prosatori latini del Quattrocento* cit., pp. 16-17; *La lettera a Carlo III di Durazzo re di Napoli*, in C. Salutati, *Il Trattato* cit., p. 233.

89) Citazione ripresa da Garin, *I cancellieri umanisti* cit., p. 15. Per il concetto di "Libertas" politica in Italia e a Firenze si veda R. Witt, *The Rebirth of the Concept of Republican Liberty in Italy*, in *Renaissance Studies in Honor of Hans Baron*, ed. by A. Molho et alii, Firenze 1971, pp. 175-199; e prima di tutto N. Rubinstein, *Florentina Libertas*, in 'Rinascimento', XXVI, 1986, pp. 3-26, a cui il presente articolo deve molto.

90) Citazione ripresa dal Lanza, *Firenze contro Milano* cit., p. 164. Si veda anche la lettera di Sacchetti, *ibidem*, pp. 163-164; F. Sacchetti, *La battaglia delle belle donne. Le lettere. Le sposizioni di Vangeli*, a cura di A. Chiari, Bari 1938, pp. 91-94. Sul patriottismo di Sacchetti tratta L. Battaglia Ricci, *Palazzo Vecchio e dintorni: Studio su Franco Sacchetti e le fabbriche di Firenze*, Roma 1990, pp. 32 ss., e specialmente pp. 32 e 40, dove vengono citati e discussi un sonetto intitolato "Amor la patria sua è virtù degna" e un bel passo che incomincia in modo seguente: "Florentia civitas Dei et Domina Libertatis".

91) Cfr. F.C. Tubach, *Exempla in the Decline*, in 'Traditio', XVIII, 1962, pp. 407-417; C. Delcorno, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna 1989. Si veda anche Walton, *op. cit.*; Bianca in C. Salutati, *De Fato et fortuna* cit., pp. L-LI con ulteriore bibliografia. Donato, *op. cit.*, *passim*.

92) L. Bruni, *Laudatio Florentinae Urbis*, in *From Petrarch to Leonardo Bruni. Studies in Humanistic and Political Literature*, Chicago and London 1968, pp. 232-263. Per la datazione si veda Lanza, *Firenze contro Milano* cit., pp. 65-74. Si veda anche L. Bruni, *Dialogo a Pier Paolo Vergerio*, in *Prosatori latini del Quattrocento* cit., pp. 45-99. Cfr. H. Baron, *Humanistic and Political Literature in Florence and Venice at the Beginning of the Quattrocento*, Cambridge 1955, pp. 126 ss.

93) Goro Dati, *Istoria di Firenze*, in Lanza, *Firenze contro Milano* cit., pp. 211-218 e *passim*, per altri interessanti esempi. Si veda anche edizione del 1735 citata *supra* nella nota 75.

94) Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti* cit., p. 46. Per la datazione di questo libro si veda Baron, *Humanistic and Political Literature* cit., pp. 13 ss. Cfr. P. Salwa, *Nuovi appunti sul "Paradiso degli Alberti" di Giovanni Gherardi da Prato*, in 'Filologia e critica', XVI, 3, 1991, pp. 419-434; M. Marietti, *Le marchand seigneur dans il "Paradiso degli Alberti" de Giovanni Gherardi*, in B. Laroche, *L'après Boccace. La nouvelle italienne aux XV^e e XVI^e siècles*, Paris 1994, pp. 47-48.

95) Cfr. Miziolek, *The Story of Lucretia* cit., pp. 31-52; Idem, *Soggetti classici* cit., *passim*.

96) Walton, *op. cit.*, pp. 177-186; R. Lightbown, *Sandro Botticelli. Life and Work*, New York 1989, pp. 267-269, tavv. 107-108. Si veda anche Baskins, *op. cit.*; Barriault, *op. cit.*, pp. 124 ss.; P. Emison, *The Singularity of Raphael's Lucretia*, in 'Art History', 14, 3, 1991, pp. 373-396.