

Originalveröffentlichung in: Branca, Vittore ; Graciotti, Sante (Hrsgg.): *Cultura e nazione in Italia e Polonia dal Rinascimento all'Illuminismo*, Firenze 1986, S. 253-262

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024),

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008953>

STANISŁAW MOSSAKOWSKI

IL CONCETTO ETNOGENETICO PARTICOLARE RIFLESSO NELLA DECORAZIONE DELLA CAPPELLA DEL RE SIGISMONDO

NEL nostro ultimo incontro veneziano, sei anni fa, esaminando la decorazione a soggetto mitologico della Cappella del re Sigismondo I presso la cattedrale di Cracovia ho attirato l'attenzione sui quattro altorilievi che ornano i campi estremi delle pareti fra gli archi dei pennacchi. Si tratta di rappresentazioni il cui significato ha suscitato le maggiori controversie fra gli studiosi di questa eminente opera del Rinascimento polacco.¹

A sinistra della parete sopra l'altare e a destra di quella sopra il trono (figg. 30, 34) appaiono creature a due code, simili ai tritoni ma prive dei tradizionali attributi di essi, caratterizzati invece nella maniera propria più ai satiri, con selvaggie faccie barbute, lunghi capelli che si tramutano in ornamento di foglie, e genitali ben accentuati. Non è facile trovarne il prototipo nell'arte antica o rinascimentale. Le scene di Thiasos marino, nei sarcofagi antichi sono serene ed infondono pace. Nelle lotte degli dei del mare, rappresentate nell'arte rinascimentale (ricordiamo le famose incisioni del Mantegna), le ninfe accompagnatrici non prendono parte alla lotta. L'unica rappresentazione paragonabile a quelle di Cracovia, che io sappia, si può individuare nella Scuola di Atene di Raffaello, in un finto bassorilievo (fig. 33), situato sotto la statua di Apollo, che si dice essere una « libera interpretazione dell'antico ».² La composizione delle mani delle figure, come anche il

¹ S. MOSSAKOWSKI, *La decorazione mitologica della Cappella del re Sigismondo I*, in *Italia Venezia e Polonia tra Medio Evo e Età moderna*, Firenze 1980, pp. 271-287.

² G. BECATTI, *Raffaello e l'antico*, in *Raffaello. L'opera, le fonti, la fortuna*, a cura di M. Salmi, Novara 1968, 2, pp. 521-522.

modo di star seduto della ninfa, ci fanno comprendere che proprio questa invenzione di Raffaello ha ispirato il nostro maestro, ed è stata da lui rielaborata nel rilievo situato a destra, nella parete sopra il trono (fig. 34). La disposizione delle parti inferiori delle « creature » di Cracovia trova invece il suo punto di riferimento in un'incisione veneta (fig. 31) proveniente dalla cerchia di Bellini e Mantegna, opera di Girolamo Mocetto (ca. 1458-dopo 1531), e in un rilievo d'autore ignoto (fig. 32) ispirato da questa stampa che orna la tomba del monumento al cardinale Ludovico Podocataro (morto nel 1504) esistente nella chiesa di Santa Maria del Popolo in Roma.³ Sia la identità mitologica di queste creature, sia anche il significato della raffigurazione raffaellesca, non sono però del tutto chiare.⁴

Le doppie code ricoperte da foglie a squama di serpente ci permettono di avanzare l'ipotesi che i mostri cracoviani rappresentino giganti di un tipo iconografico assai diffuso nell'arte della tarda antichità, derivato dall'altare di Pergamo e codificato nei manuali mitologici, come quello attribuito ad Apollodoro di Atene che descrive i giganti come: « viri invictissimi [...] qui terribili plane vultu, ac promisso ex capite capillo, et prolixa ex mento barba, praediti esse videbantur et anguineos pedes habuisse produntur ».⁵

L'adattamento cracoviano di una rara variante di questo tipo iconografico, cioè quello con le code di pesce al posto delle code di serpente – anche quello derivato dall'arte antica, come è illustrato, fra l'altro, dalla decorazione di una cista di Preneste (fig. 40) datata a cavallo tra il IV e il III secolo prima di Cristo⁶ – è facilmente spiegabile col fatto che i giganti appaiono qui in scene di lotta con le nereidi, e non sulla terra ferma ma nel mare.

Nel mare si svolge anche un'altra scena (figg. 35 e 37) che sembra corroborare la nostra ipotesi. Situata sulla destra della parete

³ A. M. HIND, *Early Italian Engraving*, London 1948, V, pp. 169-170, VII, tav. 733b; E. BENTIVOGLIO e S. VALTIERI, *Santa Maria del Popolo*, Roma 1976, p. 48, fig. 67; C. STRINATI in *Umanesimo e primo Rinascimento in Santa Maria del Popolo*, Roma 1981, pp. 36-37.

⁴ Cfr. A. SPRINGER, *Raffael's Schule von Athen*, « Die Graphischen Künste », V, 1883, p. XLVI; ID., *Raffael und Michelangelo*, ed. Leipzig 1895, 1, p. 250.

⁵ APOLLODORI ATHENIENSIS, *Bibliothecae sive de deorum origine libri III Benedicto Aegio interprete*, Amsterdam 1669, p. 14.

⁶ F. VIAN, *La guerre des géants. Le mythe avant l'époque hellénistique*, Paris 1952, pp. 143-144, tav. LVI (458).

sopra l'altare, essa rappresenta il momento decisivo nella lotta degli dei dell'Olimpo, guidati da Giove, contro i giganti, e precisamente quando gli dei stanno per vincere grazie all'intervento di Ercole. Sulle onde marine, sotto le quali si vedono nuotare i delfini, è in evidenza un gigante barbuto assalito da due satiri – i compagni di Bacco, che prendeva attiva parte al combattimento degli dei – mentre sulla destra si unisce alla lotta un giovane Ercole, riconoscibile dalla pelle di animale sulle spalle. Il fatto che il gigante Alcioneo venne ucciso da Ercole in Sicilia spiega la presenza dell'enigmatico mostro che riempie il campo in alto. È la minacciosa Scilla. All'aspetto primitivo di Scilla, la bella ninfa adorata da Glauco, allude l'erma col busto femminile che esce dalla coda del mostro, riportando alla memoria le parole di Virgilio: « Prima hominis facies et pulchro pectore virgo / pube tenus, postrema immani corpore pistris / delphinum caudas utero commissa luporum » (*Eneide*, III, 426-428). La scena sembra di avere la sua continuazione nel campo di sinistra della parete accanto, situata sopra il trono, dove appare un altro mostro (fig. 41) caratterizzato da una bocca enorme, stilizzata non senza influsso delle maschere teatrali antiche, vale a dire la guardiana della parte opposta dello stretto di Messina, la terribile Cariddi.

Di questa scena di gigantomachia non si riesce a trovare un prototipo rinascimentale. Soltanto la coppia dei satiri si avvicina ad altra simile nell'altorilievo (fig. 39) che orna lo zoccolo di una delle nicchie dei primi del '500 (provenienti dal Palazzo Salviati), oggi nel Museo Nazionale del Bargello e generalmente attribuite a Benedetto da Rovezzano.⁷ La gigantomachia di Cracovia, concepita, come sembra, soprattutto in base a modelli letterari e quasi indipendentemente dalla tradizione iconografica, rivela però certi suoi ben definiti legami coll'arte romana antica. La figura del giovane Ercole colla benda del vincitore che gli cinge il capo (fig. 37) non è stata concepita senza lo studio di *Hercules invictus* (fig. 38) rappresentato in un tondo adrianeo inserito nell'Arco di Costantino,⁸ mentre la stesura di Scilla deve molto al mostro fogliato

⁷ Cfr. E. LUPORINI, *Benedetto da Rovezzano. Scultura e decorazione a Firenze tra il 1490 e il 1520*, Milano 1964, pp. 122-123, figg. 83-84.

⁸ Cfr. *Enciclopedia dell'arte antica*, III, 1960, p. 385, fig. 469. Lo studio dettagliato di questo rilievo lo troviamo nel libro di disegni di Raffaele Ripanda a Oxford, Ashmolean Museum (fol. 45r). Per altri studi sugli artisti rinascimentali dell'arco di Costantino vedi: H. EGGER, *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Wien 1905-1906, pp. 118-119; A. BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma*

(fig. 36) che compare nella decorazione pittorica della *Volta delle civette* della Domus Aurea, un'opera assai studiata dagli artisti rinascimentali, come attestano fra l'altro i disegni del famoso codice escurialense databile nell'anno 1490 (circa).⁹

Cercando di spiegare il senso della collocazione nell'interno di una cappella cristiana della scena di un combattimento tra gli dei dell'Olimpo e i giganti, ho citato un significativo passo di Macrobio (*Saturnalia*, I, 20, 8-9): « Gigantes autem quid aliud fuisse credendum est quam hominum quandam impiam gentem deos negantem et ideo aestimatam deos pellere de celesti sede voluisse? horum pedes in draconum volumina desinebant, quod significat nihil eos rectum, nihil superum cogitasse, totius vitae eorum gressu adque processu in inferna mergente ».

La vittoria degli dei dell'Olimpo guidati da Giove – tanto spesso evocato dagli umanisti quale omonimo del Dio cristiano – mi sembrava, nel contesto di questo testo e di molti altri, fosse una metafora della vittoria del Bene sul Male. Anche la lotta di un gigante selvaggio con una nuda nereide (della quale non esiste un prototipo nella iconografia dei giganti), quando si ricorda il fatto che la nudità rivestiva a quei tempi, sotto l'influsso dell'antropocentrismo antico, un significato quasi metafisico, diventando attributo di principi positivi, mi si presentava in chiaro accordo con la plurisecolare tradizione che intende la mitologia pagana in senso allegorico-morale, come rappresentazione simbolica della lotta fra le forze del Male e del Bene. Verso tale interpretazione ci spinge anche il presumibile significato del finto rilievo raffaellesco, un modello ispiratore dell'artista di Cracovia, considerato dagli studiosi dell'opera come rappresentazione dei concetti morali opposti a quelli che personifica la soprastante statua di Apollo – « the teacher of Ethics » per citare la opinione di Ernst Gombrich.¹⁰

nei disegni degli Uffizi di Firenze, I, 1914, tav. IV, fig. 10; R. FALB, *Il taccuino senese di Giuliano da Sangallo*, Siena 1902, p. 40, tav. XXIV; C. VON FABRICZY, *Die Handzeichnungen Giuliano's da Sangallo. Kritisches Verzeichnis*, Stuttgart 1902, p. 102; C. HÜLSEN, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, Leipzig 1910, pp. 29-30.

⁹ Fol. 12v. Cfr. EGGER, *op. cit.*, p. 73; N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London-Leiden 1968, fig. 43.

¹⁰ E. H. GOMBRICH, *Raphael's Stanza della Segnatura and the Nature of its Symbolism*, in *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford 1978, p. 91.

Tenendo conto però della particolare situazione religiosa in Polonia negli anni fra il 1520 e il 1526, quando cioè si veniva eseguendo la decorazione interna della Cappella, mi sono azzardato ad avanzare anche un'altra ipotesi riguardante il significato più profondo e nello stesso tempo più attuale della gigantomachia cracoviana. Proprio a questi anni risale, in Polonia, la prima ondata degli influssi della riforma protestante, che incontrava una decisa opposizione da parte del re, ortodosso nel suo cattolicesimo. Contro i seguaci di Lutero furono emessi nel 1520 e nel 1527 decreti regali estremamente severi, seguiti dalla relativa polemica letteraria, nella quale, da parte cattolica, furono molto attivi, importanti personaggi di corte, come Lorenzo Międzyleski (1521), Andrea Krzycki (1522, 1524, 1527) – che fu, a quanto pare, il principale consigliere del re nella scelta dei temi per la decorazione della Cappella di Wawel – e infine anche Giovanni Dantyszek (1525, 1535).¹¹

Il punto culminante degli avvenimenti nei quali le questioni di natura religiosa si compenetrarono col conflitto nazionale e sociale (particolarmente suscettibili alla riforma furono le città prussiane, con fortissima presenza tedesca e portate contemporaneamente a sovvertimenti di carattere sociale), era la questione di Danzica. Le tensioni socio-religiose che avevano cominciato a manifestarsi dal 1522 in questa capitale della Prussia polacca, nel 1525 esplosero in una vera e propria ribellione, sedata dal re Sigismondo I, il quale entrò di persona in città con un seguito di ottomila soldati. Scrive un cronista del tempo: « Anno domini 1526 mense Junio heretici Luterani in urbe Gedana quidam decolantur, quidam vincti ferro, compedibus, et quidam in exilium propelluntur ex decreto christianissimi regis Poloniae, Sigismundi primi ».¹²

Alla luce di tali avvenimenti mi sembrava lecito supporre che la lotta mitologica degli dei olimpici contro gli empi giganti, – un motivo tanto eccezionale nella decorazione di un edificio sacro cristiano, e introdotta nella Cappella reale proprio in questo tempo – fosse stata concepita quale allusione alla lotta della ortodossia cattolica con l'eresia protestante, e che l'Ercole pronto ad aiutare il Giove fosse stato concepito come allusione umanistica

¹¹ Cfr. W. POCIECHA, *Królowa Bona*, II, Poznań 1949, pp. 100-106 (Międzyleski); pp. 10-12, 123 (Krzycki); Z. NOWAK, *Jan Dantyszek. Portret renesansowego humanisty*, Wrocław 1982, pp. 124, 166-179, 248-251.

¹² *Monumenta Poloniae Historica*, III, Lwów 1878, pp. 102-103.

al re Sigismondo, il quale operava attivamente in difesa della chiesa cattolica. Questa ipotesi, peraltro suffragata dalle parole di Krzycki, un poeta della corte di Cracovia, che chiamava i seguaci di Lutero: « mostra huius turbulenti seculi nostri » e che nel poema « *Commendatio morae Gdanensis* » (1526), a proposito dell'intervento divino nel momento della entrata del re a Danzica, si esprimeva usando la pagana fraseologia umanistica: « Quando venis urbem, fraudes mox Jupiter omnes / Dissipat arbitrio subdit et omnes Tuo », ¹³ non è stata accettata da tutti gli studiosi. Sto pensando anzitutto a Jan Białostocki, il quale in occasione della ristampa del suo saggio sulla tematica mitologica della Cappella si è mostrato dubbioso circa i supposti legami fra lo schema della decorazione dell'opera e la controffensiva antiprotestante.¹⁴

Perciò mi pare utile ritornare adesso su questo argomento, anche perché il nostro convegno è stato dedicato ai rapporti tra cultura e nazione, e la decorazione mitologica in esame sembra rivelare un concetto etnogenetico particolare finora sfuggito all'attenzione degli studiosi.

Il testo chiave, a questo proposito, mi pare sia un poema latino intitolato *Gedanum sive Dantiscum Urbis illustris et Regna* [...] *carmine heroico tentata*, pubblicato nel 1630 a Danzica dalla stamperia di Giorgio Rhetius, opera di un poeta neolatino ceco poco noto, Waclaw Klemens Žebrácký, il quale dopo la sconfitta boema alla Montagna Bianca si era trasferito nella capitale baltica.¹⁵ Grato per la buona accoglienza ricevuta, egli descrive in pomposi versi latini le bellezze della città, le usanze dei suoi abitanti e la storia della loro patria. La terza parte del poema, concepita come dialogo fra il poeta e un vecchio cittadino di Danzica, è consacrata al problema dell'origine della città. Il vecchio, alla domanda del boemo, risponde: « Quae scio, sed referam, prout à majoribus hausì. / Fama fidem fecit [quamvis obscurior omnis / Fama volet, pudor est priscae diffidere famae] / Gentis reliquias huc commigrasse vetustae, / Roboris immensi, natae de stirpe Gigantum, / Qui conjuratis excindere viribus astra, / Et superis

¹³ A. CRICII, *Carmina*, a cura di K. Morawski, Kraków 1888, p. 107.

¹⁴ J. BIAŁOSTOCKI, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, I, p. 199.

¹⁵ Biblioteca Nazionale di Varsavia, sign. XVII.3.946. Cfr. J. BARTOSZEWICZ, *Studia historyczne i literackie*, I, Kraków 1880, pp. 73-104; Z. NOWAK in *Historia Gdańska*, a cura di E. Cieślak, II, Gdańsk 1982, p. 737.

ausi funestum inducere Bellum: / De quo seminio gens Vandala nascitur, armis / Horrens, continui studiis asperrima Martis / Durum hominum genus, ac armis durabile robur, / Cassubios dicunt, hodie pars parvula vulgi / Nomen adhuc servat, feritas sed prisca recessit », ¹⁶ e in seguito racconta la storia di un duca di questa gente che aveva fondato la città.

Vediamo, pertanto, che nei primi del '600 a Danzica era in auge il mito etnogenetico, dello stesso tipo tanto diffuso in tutta Europa all'epoca dell'Umanesimo, quando generalmente si cercava di rintracciare le radici dei popoli, o le origini delle città, nell'antichità classica, spesso senza curarsi se si trattasse dell'antichità storica o di quella mitologica. Si pone però un problema di primissima importanza: cioè come e quando si fosse formato questo mito, e se potesse già essersi affermato ai primi del '500.

La seconda parte della storia raccontata dallo Žebrácký non è difficile a spiegarsi. Già in pieno Medio Evo gli abitanti delle regioni situate presso il mare Baltico erano considerati discendenti di antichi Vandali. Scrive Gervasio di Tilbury (m. ca. 1211): « Inter Germaniam et Meotides paludes ab oriente Wandalorum gens ferocissima habitat, inter quam et paludes Meotides pereque Sarmate habitant, a quibus mare Sarmaticum dicitur, quod a fluvio Sarmatico et Wandalo, flumine Wandalorum, et Danubio versus orientem impletur ». ¹⁷ Opinioni simili troveremmo in Polonia, nella *Chronica* di Maestro Vincenzo (Kadłubek, fine del XII sec.), ¹⁸ poi, nel '400, negli *Annales* di Giovanni Długosz ¹⁹ e, ai primi del '500, nella *Chronica Polonorum* di Mattia di Miechów, ²⁰ tanto per citare soltanto gli autori più noti. Gli scrittori del '400 e '500, tra i quali anche Enea Silvio Piccolomini, non erano d'accordo se si trattasse di un popolo slavo oppure germanico. ²¹ Fra le numerose opinioni in proposito esisteva anche quella espressa da Bernardo Wapowski nel 1515 (e da lui ripetuta, verso il 1522, nella

¹⁶ P. 53.

¹⁷ Cit. da T. ULEWICZ, *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI wieku*, Kraków 1950, p. 19.

¹⁸ Liber I, cap. VII. *Monumenta Poloniae Historica*, II, Lwów 1872, p. 258.

¹⁹ J. DŁUGOSZ, *Roczniki*, ks. I-II, Warszawa 1962, pp. 93, 137, 155, 195.

²⁰ Cfr. ULEWICZ, *op. cit.*, pp. 57-58; H. BARYCZ, *Życie i twórczość Macieja z Miechowa*, in *Maciej z Miechowa (1457-1523). Historyk, geograf, lekarz, organizator nauki*, Wrocław 1960, pp. 52-53, 96.

²¹ Cfr. ULEWICZ, *op. cit.*, p. 58 e *passim*.

sua *Chronica*), che i Vandali abitassero le terre presso la Vistola prima dell'arrivo degli Slavi e che una parte di loro fosse rimasta sul posto anche dopo.²² Già il Długosz identificava i Vandali con gli abitanti della Pomerania e Mattia di Miechów, nel suo famosissimo trattato *De duabus Sarmatiis* (ed. princeps 1517), affermava che i resti di quel popolo erano sopravvissuti nelle vicinanze di Lubecca e di Rostock.²³ Quanto fosse attuale tutta questa problematica nei primi decenni del '500 lo si deduce dalla discussione riferita da Dantyszek, svoltasi alla corte di Ferdinando d'Asburgo, ad Augusta, il 24 luglio 1530 tra il re e l'ambasciatore polacco, in presenza del nunzio apostolico e degli ambasciatori d'Inghilterra, di Francia e degli stati italiani: Venezia, Ferrara e Mantua: « Inter prandendum serenissimus dominus rex libere fere cum omnibus colloquebatur de variis [...] et dixit de civitatibus septuaginta duabus de Hansa, quas Vandalas vocant, subjacentes imperio, quod illae solae possent plurima, et ignorabat Maiestas sua, quod vocarentur Vandalae. Unde de Vandalis habuimus sermonem, quos lingua uti Polona asserebam, sicut Casubae et adhuc in hodiernum diem quidam rustici in propinquis villis Lubensibus (cioè di Lubecca) ».²⁴ Vediamo, dunque, che nel primo '500 la identificazione degli abitanti di Pomerania in generale e dei Cassubi in particolare coi Vandali antichi era abbastanza comune in Polonia.

Rimane ora da spiegare l'origine della prima parte del mito, cioè quella che riguarda i legami tra gli abitanti della regione baltica e i giganti mitologici. Ci pare che la spinta verso una tale identificazione provenisse dalla lettura di Esiodo e di Plutarco, degli autori e dei testi comunemente conosciuti e studiati dagli umanisti, anche da quelli polacchi.²⁵ La cacciata dei semidei ai confini del mondo civile, dove colla volontà di Zeus vivono felicemente nelle isole di un grande oceano, cantata da Esiodo nelle *Opere e i giorni* (versi 165-173), insieme colla notizia riferita nella *Teogonia* (versi 729-735) che i titani e i giganti sconfitti sono vigilati dal gigante Briareo al di là delle radici della terra, notizia poi ripe-

²² ULEWICZ, *op. cit.*, pp. 48, 49, 90.

²³ MACIEJ Z MIECHOWA, *Opis Sarmacji azjatyckiej i europejskiej*, Wrocław 1972, pp. 47-48.

²⁴ *Acta Tomiciana*, XII, Poznań 1906, p. 196.

²⁵ Cfr. T. SINKO, *Literatura grecka*, I-1, Kraków 1931, p. 219; M. KOPERNIK, *Dzieła wszystkie*, II, Warszawa-Kraków 1976, p. 360; J. HARHALA in J. DANTYSZEK, *Utwory poetyckie*, Lwów 1938, p. xiv.

tuta e sviluppata da Plutarco nel trattato *De facie in orbe lunae* (cap. 26: 941A-942C), sembrano avere indirizzato la fantasia degli umanisti verso quella direzione. Alla nascita del mito che lega gli abitanti della Prussia con i giganti mitologici poteva aver contribuito anche la connotazione negativa di questi ultimi, propria del paganesimo dei vecchi Prussiani e tuttora attuale ai tempi delle polemiche e delle guerre con l'Ordine Teutonico di Prussia, durante tutto il '400 e il primo '500.

Non sappiamo precisamente chi abbia inventato questo mito etnogenetico, però possiamo supporre che esso si sia formato nei primi decenni del XVI secolo. Una indicazione ci viene dalla poesia di circostanza, risalente al tempo delle guerre prussiane tra il 1519 e il 1521. Giovanni Dantyszek, illustre poeta di corte e famoso diplomatico polacco, nel carme intitolato *In exercitum Germanicum Polonos fugientem*, schernendo la sconfitta dei Tedeschi paragona infatti il guerriero prussiano al gigante mitologico fulminato da Giove: « Pellere cum quondam caelesti sede Gigantes / Tentare Jovem, quid retulere, liquet / Tu quoque iunxisti tumefactus Pelion Ossae, / Sed subito fractus fulmine ad ima cadis ».²⁶

La gigantomachia scolpita sulla parete della Cappella reale trova quindi un suo immediato antecedente nel mondo della immaginazione poetica. Anche l'artista di Wawel pensava agli eventi legati alla zona baltica, come risulta dal fatto che abbia scelto l'episodio di una guerra mitologica svoltosi nelle onde del mare. Sarebbe però difficile pensare che le scene mitologiche collocate in un edificio sacro potessero essere prive di significato religioso; e perciò mi sembra probabile che si tratti qui non tanto della simbolica allusione alle guerre prussiane cantate da Dantyszek, ma a più recenti tensioni religiose in Prussia, in particolare alla ribellione di Danzica del 1525. Il fondatore della Cappella di Wawel, re Sigismondo I, in quell'epoca considerava la sua decisa opposizione al luteranesimo come un dovere religioso e politico. Il 19 febbraio 1528 egli scriveva orgogliosamente a Erasmo da Rotterdam: « (Polonia) ab illa plusquam Lutherana lue qua nunc sursum ac deorsum fertur Germania, incontaminata servemus »²⁷ e, nella cerchia vicinissima alla corte di lui, il cronista della cattedrale di Cracovia

²⁶ S. SKIMINA, *Joannis Dantisci poetae laureati Carmina*, Kraków 1950, p. 135.

²⁷ P. S. ALLEN e H. M. ALLEN, *Opus epistolarum Des. Erasmi Rotodami*, VII, Oxford 1928, p. 331 (pos. 1952).

esprimeva le opinioni diffuse a Wawel in tal modo: « Anno 1527 Martinus Luther, hereticorum maximus et Antichristi precursor impiissimus [...] concitavit et seduxit totam Alemaniam contra Romanum pontificem ».²⁸

La scelta di questa e non di altra veste mitologica per esprimere il concetto antiprotestante, basata – come abbiamo detto – sulle antiche opinioni di Macrobio, non venne fatta a caso. È significativo che nei tempi successivi, verso la fine del '500, Sebastiano Klonowic nella sua *Victoria deorum* affermi: « Nomine Gigantum censentur omnes impii, athaei atque theomachi »,²⁹ e poi, in piena Controriforma, il famoso padre Agostino Kordecki intitolò la sua relazione dell'assedio svedese di Częstochowa: « Nova Gigantomachia contra Sacram Imaginem Deiparae Virginis [...] per Suecos et alios Haereticos excitata » (Cracovia 1655). In tal modo un nobile concetto etnogenetico di origine umanistica quasi subito venne trasformato in espressione di offesa contro gli avversari ideologici.

²⁸ *Monumenta Poloniae Historica*, III, Lwón 1878, pp. 103-104.

²⁹ S. KLONOWIC, *Victoria deorum*, Raków (?) ca. 1600, p. 535.

Bibi. Jupp



Fig. 30. - Cracovia, Cattedrale. Cappella del re Sigismondo (part. della parete sopra l'altare) (foto S. Stepniewski).



Fig. 31. – G. MOCETTO, incisione (foto da Hind, tav. 733b).



Fig. 32. – Roma, Chiesa di Santa Maria del Popolo (part. della tomba del cardinale Podocataro) (foto Courtald Institute of Art, Londra, neg. n. 758/47/13 a).

Lib. Jap.



Fig. 33. - RAFFAELLO, part. della Scuola di Atene (foto da P. de Vecchi, *L'opera completa di Raffaello*, Milano 1970, tav. XXIVB).



Fig. 34. - Cracovia, Cattedrale. Cappella del re Sigismondo (part. della parete sopra il trono) (foto S. Stepniewski).



Fig. 35. - Cracovia, Cattedrale. Cappella del re Sigismondo (part. della parete sopra l'altare) (foto S. Stępniewski).

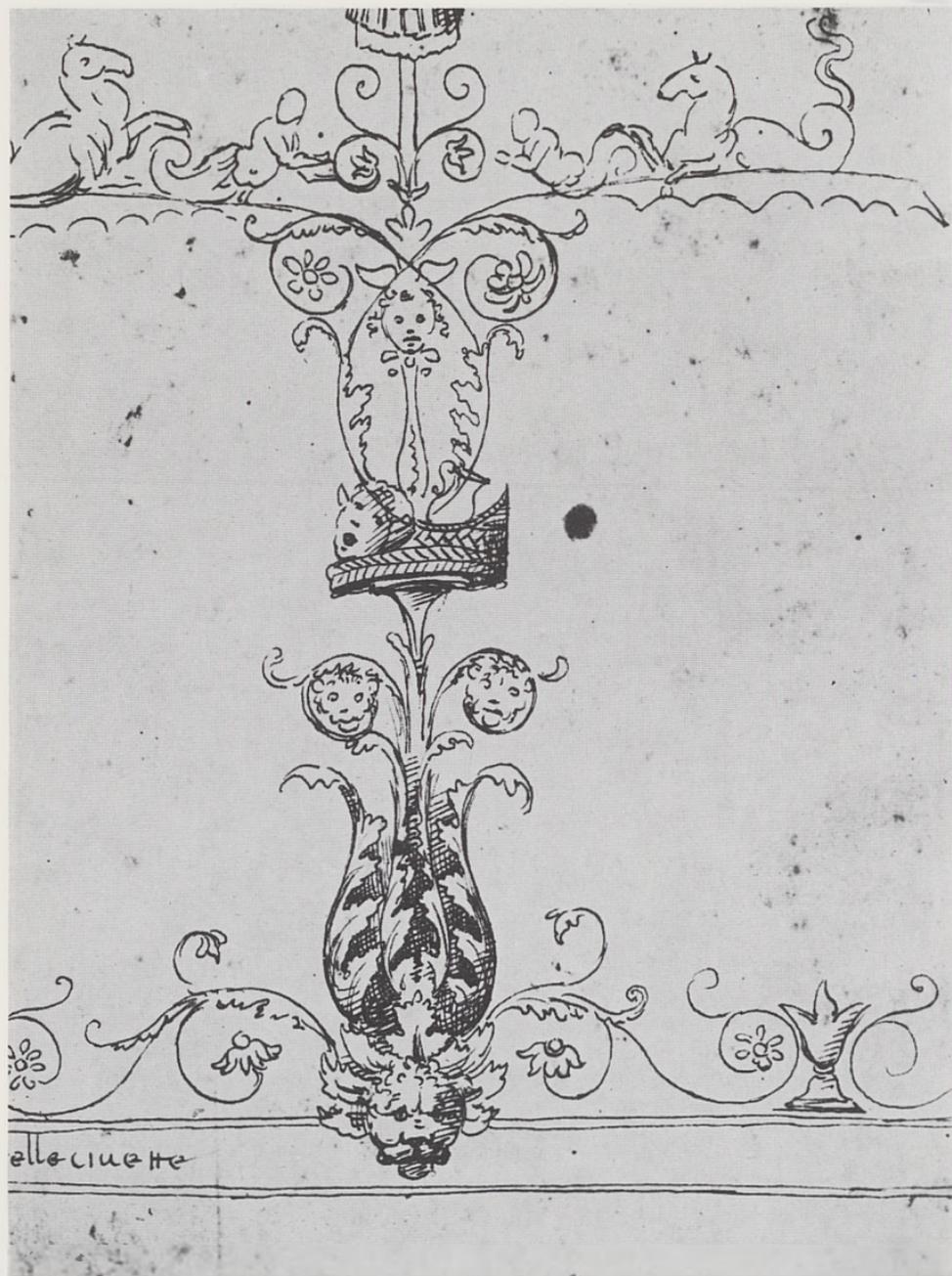


Fig. 36. – Particolare della *Volta delle civette* nel *Codex Escorialensis* f. 12v (foto Deutsche Archäologische Institut, Roma, neg. 1876).



Fig. 37. - Cracovia, Cattedrale. Cappella del re Sigismondo (part. della parete sopra l'altare) (foto S. Stępniewski).



Fig. 38. - *Hercules Invictus* da l'Arco di Costantino (foto a rovescio dall'Enciclopedia dell'Arte Antica, III, fig. 469).

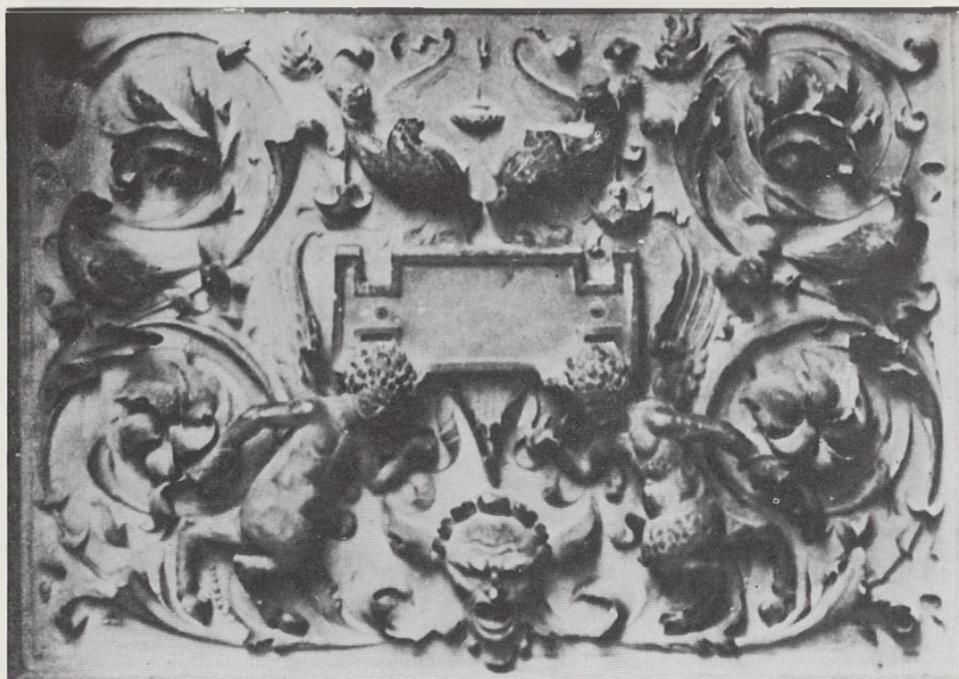


Fig. 39. - Firenze, Museo Nazionale del Bargello (part. dello zoccolo di una nicchia dal Palazzo Salviati) (foto Mannelli, n. 1756).



Fig. 40. - Decorazione della cista di Preneste (foto da Vian, tav. LVI, n. 458).



Fig. 41. - Cracovia, Cattedrale. Cappella del re Sigismondo (part. della parete sopra il trono) (foto S. Stępniewski).