

STANISŁAW MOSSAKOWSKI

Warszawa, Instytut Sztuki PAN

*Il contesto europeo della ricostruzione rinascimentale
del Palazzo Reale di Wawel a Cracovia.
Napoli – Urbino – Buda – Praga*

In due libri recentemente pubblicati – *Rezydencja królewska na Wawelu w czasach Zygmunta Starego. Program użytkowy i ceremonialny (Residenza reale di Wawel nei tempi di Sigismondo il Vecchio. Programma abitativo)*, Varsavia 2013 e *Pałac królewski Zygmunta I na Wawelu jako dzieło renesansowe (Il palazzo reale di Sigismondo I sul colle di Wawel come l'opera rinascimentale)*, Varsavia 2015 – ho cercato di provare che il palazzo rinascimentale di Wawel non è stato costruito secondo un modello ben definito, ma non è stato nemmeno creato *ex nihilo*. Le analisi del programma abitativo del palazzo e della sua decorazione architettonica, scultorea e pittorica, effettuate nei suddetti studi, dimostrano che il nuovo palazzo dei re polacchi era ben radicato nella tradizione europea dell'architettura residenziale di quei tempi.

Dopo il tentativo di stabilire la provenienza delle soluzioni compositive e dei motivi *all'antica*, ai quali ricorsero i maestri italiani e nostrani operanti sul colle di Wawel, bisogna ora occuparsi del contesto storico-artistico della costruzione del palazzo rinascimentale. Si tratta di scoprire quale conoscenza dell'arte e delle idee (non solo artistiche) da essa espresse vantavano i re committenti nel momento in cui presero decisioni sui lavori nel castello. Va subito sottolineato che nel periodo in cui si cominciò a ricostruire il palazzo di Wawel, ossia all'inizio del XVI secolo, sul territorio centro-orientale della parte latina dell'Europa si potevano contare diversi precedenti rilevanti della trasformazione delle residenze monarchiche medioevali alle quali si cercava di far assumere l'aspetto *all'antica*. Intendo soprattutto i palazzi reali che si trovavano nelle capitali dei due paesi confinanti con la Polonia, i quali negli ultimi decenni del XV secolo si trovarono sotto il governo di Ladislao II Jagellone, primogenito di Casimiro re di Polonia. Mi riferisco, cioè, a Praga (dal 1471) e a Buda (dal 1490).

Particolarmente importante per la ricostruzione del complesso di Wawel fu Buda, la capitale dell'Ungheria. In questa città, alla corte del fratello, soggiornò in tutto per più di tre anni (fra il dicembre del 1498 e l'agosto del 1505) il principe Sigismondo, il maggior propagatore dell'uso delle forme *all'antica* negli edifici reali di Cracovia e più tardi, diventato re nel 1507, l'artefice vero e proprio della residenza rinascimentale di Wawel. Già da tempo il castello dei re ungheresi nella Buda capitale attirava l'attenzione della corte polacca. Lo testimonia la descrizione dell'ingresso a Buda del re Ladislao I Jagellone (detto Warneńczyk) avvenuto nel 1440 e descritto da Jan Długosz (*Annales*, lib. XII), il quale ritenne opportuno sottolineare che il giovane monarca entrò allora *castrum Budense, mira pulcritudine et opere per Sigismundum olim imperatorem Romanorum et Hungariae regem constructum lapidibus*.

Il suddetto complesso degli edifici tardo-medioevali divenne sotto il regno del successivo sovrano d'Ungheria, Mattia Corvino (1458-1490), il primo territorio dell'Europa Centrale sul quale furono introdotte nelle residenze monarchiche le forme architettoniche e decorative *all'antica*. I lavori eseguiti in questa chiave sotto il potere di Corvino furono continuati dal suo successore Ladislao II Jagellone (1490-1516). È proprio a questo monarca della dinastia polacco-lituana che deve la sua ricostruzione ispirata alle idee della prima età moderna il palazzo di Hradčany a Praga (1493-1510). La ricostruzione – diretta da Benedetto Ried, maestro proveniente dall'Europa Centrale, che si ispirò agli edifici ungheresi di Mattia Corvino – era caratterizzata da un'analogia, anche se stilisticamente diversa, coesistenza fra le forme architettoniche tardomedioevali e i dettagli rinascimentali.

Come risulta dalle ultime ricerche l'apparizione nel castello di Buda della forma *all'antica* alla fine degli anni settanta del XV secolo era legata al secondo matrimonio contratto nel 1476 dal re Mattia Corvino con la figlia del re di Napoli – unico regno sul territorio italiano – Ferrante I (regnante 1458-1494). La nuova consorte, Beatrice (1457-1508), rappresentante degli Aragona di Spagna, una delle più antiche dinastie europee (che in linea diretta da parte materna provenivano da Carlo Magno), era cresciuta nella residenza napoletana del padre, Castel Nuovo, ricostruita completamente negli anni 1452-1457 in chiave *all'antica* da suo nonno Alfonso I (detto il Magnanimo, regnante 1442-1458). Invece il fratello della regina ungherese, il futuro Alfonso II (regnante 1494-1495), quando era duca di Calabria abitò e ricostruì in modo simile la seconda grande residenza reale a Napoli, Castel Capuano (1487-1488). Questa tradizione della cultura artistica e ideologica della casa natale di Beatrice non poté non influire sulle scelte stilistiche di Mattia Corvino. Si deve notare inoltre che Mattia Corvino era *homo novus* fra i monarchi europei.

In questi due casi, e poi anche a Buda, a Praga e alla fine a Cracovia, si trattava della trasformazione di edifici medioevali nelle residenze della prima età moderna in cui il nuovo aspetto artistico era dovuto alle forme architettoniche decorative ereditate dall'antichità romana. *All'antica* erano perciò i portali e gli stipiti delle finestre, i camini e le volte a cassettoni con rosoni e, per quanto riguarda Castel Nuovo, il portale a più piani, magnificamente scolpito che raffigurava l'ingresso trionfale a Napoli del primo monarca della nuova dinastia, Alfonso I (1443) e sul portale interno l'incoronazione di suo figlio, Ferrante I (1458).

In tutti questi edifici vennero usate forme architettoniche tardomedioevali, anche se ognuna di esse in misura differente. Per tale motivo sia la struttura della mole del Castel Nuovo di Napoli che fungeva inoltre da fortezza medievale, sia la volta gotico-catalana del vestibolo e della stupenda Gran Sala (Sala dei Baroni, 1452-1457) non avevano niente in comune con l'antichità. Pure tardogotiche, anche se in maniera diversa, erano le volte degli interni del palazzo di Hradčany fra cui l'enorme Sala di Ladislao (1493-1500). È indubbio che le ali del palazzo di Buda modernizzate da Mattia Corvino (1470-1490) erano caratterizzate dall'analogia coesistenza fra le forme medioevali e quelle rinascimentali. Perciò la ricchezza e la varietà dei portali tardogotici e delle finestre del pianterreno e del primo piano (1504-1529) del palazzo di Wawel, le quali determinarono l'originalità della residenza cracoviana, non possono essere considerate come qualcosa di completamente nuovo.

Nonostante la diversa genesi – “contemporanea” e “antica” – delle forme utilizzate, agli occhi dei destinatari gli edifici in questione costituivano un insieme omogeneo, venivano paragonati con opere antiche e, come tali, ammirati. Lo confermano le opinioni degli umanisti. E così per esempio Pier Andrea da Verrazzano, nell'operetta scritta in occasione delle nozze di Beatrice d'Aragona con Mattia Corvino (1476) terminò la descrizione della Gran Sala del Castel Nuovo, coronata dalla splendida volta gotico-catalana, con le parole secondo le quali è una *mirabile opera d'architettura, che non credo simile edificio si trovi oggi nel mondo*. Un altro umanista italiano, Antonio Bonfini (1427-1505), segretario della regina Beatrice e storico di corte di Mattia Corvino, insignito nel 1492 del titolo nobiliare da Ladislao Jagellone, descrivendo il castello di Buda affermò che re Mattia *palatium instaurare coeperat, quod, si praestare potuisset, plurimum de superba vetustate referebat*. Anche il canonico Jan Konarski (1486-1522) nel discorso di benvenuto diretto a Cracovia (il 4 febbraio 1515) al re Sigismondo che tornava dalla spedizione di Moscovia pose una domanda retorica: *Ejus vero sacram et excelsam regiam, admirando opere excrescentem, suspiciens, quis est, obsecro, qui non secum cogitari possit, aut Janiculum suo relicto Tyberi in ripis Istule concedisse, aut arcis Tarpeje culmina in vostre Maiestatis hanc inclytam urbem, et quidem cum ipso Marte demigrasse*.

Quali erano dunque i motivi che spingevano i monarchi della prima età moderna a cercare i modelli per la decorazione delle loro residenze proprio negli edifici antichi? Il primo posto spetta all'educazione di carattere umanistico, diffusa non solo fra le élite intellettuali. Non va infatti dimenticato che in tutta l'Europa latina si insegnava a leggere e a scrivere generalmente nella lingua degli antichi romani servendosi sempre più spesso delle opere degli scrittori dell'antichità. Un buon esempio in questa materia viene costituito dai consigli relativi alle letture degli autori classici, racchiusi nel trattato pedagogico *De institutione regii pueri* scritto fra il 1502 e il 1503 su commissione della regina Elisabetta, vedova di Casimiro Jagellone, e destinato al figlio nascituro di Ladislao, re di Boemia e di Ungheria. Non è pertanto strano che i sovrani italiani creassero, non solo per il prestigio, ricche collezioni di libri fra cui spiccavano quelli degli autori greci e romani. Essi fornivano, fra l'altro, informazioni sulle opere d'arte e d'architettura della tanto ammirata antichità stuzzicando l'interesse per i resti degli edifici antichi e dei manufatti archeologici che venivano man mano riscoperti. A quei tempi si diffuse, anche fra i sovrani, una vera e propria passione collezionistica nei confronti delle opere dell'arte

antica. Gli oggetti acquistati venivano sapientemente collocati ed esposti nelle residenze nuove o modernizzate. Insieme ai dettagli rinascimentali, architettonici e scultorei, facevano ulteriormente assumere a questi edifici semimedievali il carattere *all'antica*.

E così nel Castel Nuovo, completamente ricostruito da Alfonso, la decorazione artistica rinascimentale ispirata all'antichità, in cui spicca il magnifico arco trionfale, era completata da una collezione di sculture antiche, non conservate ai nostri tempi. Sopra il portale che conduceva dalla scalinata del cortile alla Gran Sala era incastonata una scultura della ninfa rievocante "Ariadna dormiente" la quale, a partire dalla metà del XV secolo, era un motivo quasi obbligatorio nei giardini letterari adiacenti ai palazzi romani di quell'epoca. Nella sopra menzionata descrizione di Pier Andrea da Verrazzano (1476) leggiamo: *Sopra la qua porta si riposa dormendo un vergine innuda, lavorata di marmo, d'età di xiiii anni, di tanta natural bellezza che, qualunque la vede, tutto ammirato passa dentro taciendo per non la destare*. Probabilmente erano antichi anche due bassorilievi collocati ai lati dell'ingresso e raffiguranti gli imperatori Traiano e Adriano. Le altre fonti, fra cui la relazione di Marino Sanudo (1495), parlano invece della ricca collezione di cose antiche disposta fra le mura dell'altro palazzo reale di Napoli – Castel Capuano – la fortezza ricostruita dopo il 1487 per il duca di Calabria, il futuro Alfonso II. Ci si trovavano numerose opere scultoree nonché la raccolta delle iscrizioni che ogni tanto venivano scoperte nel territorio del Regno di Napoli, fra l'altro a Gaeta.

Il re ungherese Mattia Corvino, seguendo l'esempio dei sovrani italiani fra cui anche gli Aragona, la famiglia della moglie, non solo creò una magnifica raccolta di libri di carattere umanistico, ma anche – similmente ai rappresentanti della dinastia aragonese – collezionò le opere antiche (fra cui, tra l'altro, le stele funerarie risalenti al II secolo) che venivano reperite nel territorio dell'antica provincia romana della Pannonia. È inoltre risaputo che cercò di ottenere dal signore di Milano, Lodovico Sforza (*il Moro*) una statua antica che raffigurava Bacco. Data la scarsità delle opere antiche originali il sovrano ungherese fu costretto a commissionare le sculture mitologiche, destinate alla decorazione del suo palazzo, agli artisti italiani contemporanei. È noto che la statua bronzea di Ercole firmata *divinus Hercules monstrorum domitor*, era collocata su una colonna davanti all'ingresso alla residenza del re ungherese invece le dodici fatiche di quell'eroe ornavano il portone di bronzo che conduceva all'ala dell'edificio, la quale si trovava accanto al primo cortile. Qui era anche sistemato il bassorilievo di

rame raffigurante la lotta fra i Lapiti e i Centauri. Al centro del secondo cortile si trovava invece un pozzo marmoreo coronato da una figura bronzea di Atene con l'elmo. Infine nel giardino del palazzo si potevano ammirare le sculture raffiguranti Apollo con la lira in mano e Diana con la faretra piena di frecce nonché il pozzo ornato dalla figura di una ninfa dormiente probabilmente nella forma a cui un umanista italiano Giovanni Antonio Campano (1470 circa) dedicò una famosissima quartina: *Huius nymphe loci sacri custodia fontis / Dormio dum blandae sentio murmur aquae / Parce meum quisquis tangis cava marmora somnum / Rumpere sive bibas sive lavare tace*.

La scelta degli oggetti e il modo in cui venivano esposti nelle menzionate residenze sia italiane che ungheresi non erano dettati solamente dalla fascinazione umanistica per l'antichità né dall'atteggiamento emozionale ed estetico verso i suoi resti materiali (il che veniva testimoniato in modo particolare dalla collezione del duca di Calabria, futuro Alfonso II, nonno di Bona Sforza) ma soprattutto dai fattori ideologico-propagandistici.

E così nel Castel Nuovo, dimora del primo degli Aragona napoletani, la scultura della ninfa dormiente incastonata sopra l'ingresso alla sala principale (1453) era riconosciuta come l'immagine della nereide Partenope, la mitica fondatrice di Napoli, e il suo sonno simboleggiava la pace che regnò sotto il governo del re proveniente dalla nuova dinastia. Lo diceva la sottostante iscrizione composta dall'umanista Antonio Beccadelli detto il Panoramita (1446): *Illa ego Parthenope bello vexata tot annos / Nunc opera Alphonsi pata iam pace quiesco*. Per motivi altrettanto ideologici ai lati del suddetto portale furono sistemate le statue di Traiano e di Adriano, imperatori romani nati in Spagna. Alfonso, proveniente da una casata spagnola, si considerò sul trono italiano un legittimo successore di questi sovrani antichi. Lo confermava espressamente il suo, già menzionato, scrittore di corte: *Sola Hispania Romae atque Italiae imperatores ac reges dare solita est. At quales imperatores aut quales reges? Traianum, Adrianum, Theodosium, Archadium, Honorium, Theodosium alterum. Postremo Alfonsum, virtutum omnium vivam imaginem, qui cum superioribus his nullo laudationis genere inferior extet, tum maxime religione [...] longe superior est atque celebrior*.

Una simile situazione riguardava anche Buda, dove Mattia Corvino non poteva vantare degli antenati di sangue reale. Proveniva infatti da una famiglia valacca di umili origini arrivata in Ungheria poco prima del 1409 e perciò in modo particolare dovette cercare ulteriori giustificazioni per il proprio governo. Le idee in merito gli venivano suggerite da

un'accurata educazione umanistica impartitagli in giovinezza fra l'altro da un polacco, Grzegorz di Sanok, e da un eccellente protettore degli studiosi János Vitěz, vescovo di Varadino. Comunque la cittadina danubiana Keve (chiamata anche Corvina o Corvinus) in cui sarebbe nato suo padre, il celebre condottiero János Hunyadi, diede le basi alla convinzione che questa famiglia valacca provenisse da *gens Valeria*, eminente casata degli antichi patrizi romani che usava il *cognomen* Corvinus. Per tale motivo un corvo con l'anello in becco divenne lo stemma familiare degli Hunyadi e il *cognomen* Corvinus, per la prima volta citato dalle fonti nel 1472, veniva ufficialmente usato dal figlio di Mattia, Giovanni Corvinus (1488-1490), designato dal padre il suo successore sul trono ungherese. Il primo a motivare la suddetta leggenda sulle origini romane degli Hunyadi (in *Epithoma rerum Hungararum*, 1490 circa) fu il domenicano Petrus Ransanus, vescovo di Lucera mandato come ambasciatore in Ungheria dal padre della regina Beatrice (1488-1490). La leggenda venne ulteriormente ampliata da Antonio Bonfini nella già menzionata opera *Rerum ungaricum decades* (1492), nota bene dedicata dall'autore a Ladislao Jagellone.

Un inequivocabile significato ideologico-propagandistico l'avevano tre statue in bronzo dorato che raffiguravano i tre Hunyadi (Mattia, suo fratello Ladislao e suo padre Jónas) ed erano collocate al centro del secondo cortile del palazzo di Buda accanto alle immagini dei predecessori di Mattia Corvino sul trono ungherese e delle statue *all'antica* di carattere mitologico. Conviene aggiungere che allo stesso tempo Mattia – in qualità di re d'Ungheria e di Boemia che combatté contro i Turchi (1475, 1480) e che negli ultimi anni di vita regnò anche in Austria (1485-1490) – sognava la corona degli imperatori romani e perfino la rinascita dell'impero bizantino.

Il menzionati gruppi scultorei, il messaggio ideologico che trasmettevano e il loro legame con le forme rinascimentali *all'antica* non potevano essere estranee al principe Sigismondo che soggiornò a Buda. Perciò è proprio in questa chiave che va interpretato il carattere italo-rinascimentale della ricostruzione del palazzo di Wawel e della decorazione (voluta intorno al 1517) delle pareti del secondo piano del chiostro con un fregio ornato dalle immagini degli imperatori romani.

La moda di innalzare le residenze *all'antica* si diffuse nelle capitali dei sovrani europei non solo grazie all'attività degli artisti, in particolare quelli di origine fiorentina, grazie alla loro nuova formazione stilistica e grazie alle conoscenze

tecniche. Bisogna tenere presente che i committenti non erano destinatari passivi e ammiratori acritici della corrente rinascimentale nell'arte. La loro scelta delle forme nuove era del tutto consapevole. Oltre agli edifici in cui, non invano, avevano speso tantissimi soldi, lo testimonia pure la loro educazione umanistica spesso unita ad una notevole preparazione teorico-artistica. Sempre più numerosi trattati di architettura erano importanti non solo per i costruttori, ma anche per i loro committenti. Tale attività smise gradualmente di essere una conoscenza segreta riservata a soli artigiani e trovò un posto importante al centro della cultura erudita.

Vale la pena di accennare che perfino il trattato di Vitruvio, nonostante la sua difficile e poco comprensibile terminologia di origine greca, trovò diversi lettori fra colti sovrani. Ad esempio il Panoramita così scriveva del re Alfonso I d'Aragona: *Cum inclytam illam arcem Neapolitanam instaurare instituisset, Vitruvii librum, qui de architectura inscribitur, afferri ad se iussit*. Perciò conforme a quanto raccomandato in quest'opera (*De architectura*, I, 5) vennero, fra l'altro, introdotti in questa residenza fortificata la bugnatura a diamante nonché il sistema di torri e le loro forme cilindriche. Il manoscritto del 1463 contenente il trattato di Vitruvio si trovava anche alla corte di Buda, essendo stato donato dal duca di Milano al figlio di Mattia Corvino. Il più popolare fra i committenti era ovviamente il trattato dell'Alberti *De re aedificatoria* (1452 circa), scritto in latino e destinato in realtà non agli architetti ma ai committenti a cui era stata impartita un'educazione umanistica. Dalle parole di Cristoforo Landino (*Disputationes Camaldulenses*, 1472) apprendiamo ad esempio che durante la costruzione del palazzo di Urbino Federico da Montefeltro si consultò con l'Alberti. Lorenzo de' Medici (*il Magnifico*) possedeva una copia manoscritta del trattato *De re aedificatoria* prima ancora che esso fosse stato pubblicato (la prima edizione, Firenze 1485). Prestandolo al duca di Ferrara, Borso d'Este, gli chiese di restituirglielo al più presto *perché lo ha molto caro e spesso lo legge*. Altre due copie del trattato furono redatte appositamente per il re Mattia Corvino. Una di esse datata al 1484 circa, si trova attualmente nella biblioteca di Olomouc invece l'altra, un manoscritto pergameneo riccamente miniato, è conservato nella biblioteca ducale di Modena.

Un altro importantissimo testo teorico di archi-tettura di quell'epoca era il *Trattato di architettura* di Antonio Averlino detto il Filarete. L'opera, che in quel periodo circolava solo nelle copie manoscritte, era destinata soprattutto ai committenti. Scritta in italiano (fra il 1458 e il 1465) sotto forma di dialogo fra l'artista – architetto e il duca – mecenate fu appositamente tradotta in latino (intorno al 1488, come *De architectura libri XXV*) per

Mattia Corvino da Antonio Bonfini un letterato della sua corte. La lettura di questo trattato – molto vasto, se non addirittura prolisso e pieno di note dettagliate – sembrò indispensabile al re costruttore.

È indubbio che i sovrani che innalzavano e rimodernavano le loro residenze, spesso legati fra di loro dai vincoli familiari o politici, si donavano gli uni agli altri non solo le opere d'arte ma anche modelli e progetti architettonici. A volte essi erano addirittura modelli già pronti degli edifici progettati. E così, per esempio, Lorenzo de' Medici nel 1488 donò al re di Napoli Ferrante I il modello ligneo (preparato dal suo architetto di corte Giuliano da Sangallo) del palazzo *all'antica* che doveva sorgere vicino al Castel Nuovo.

I committenti che cercavano ispirazioni per i loro edifici mostravano un particolare interesse verso le realizzazioni comunemente riconosciute e ammirate. La più importante di tali realizzazioni era la magnifica residenza di Federico da Montefeltro a Urbino costruita in diverse fasi negli anni 1455-1482. Nel 1481 il marchese Federico Gonzaga, dopo aver fatto diversi tentativi, riuscì a ottenerne i progetti completi (*i disegni; li dui piani del palazzo*) i quali dovevano servire (*ad grande instructione*) alla costruzione della nuova ala (*Domus Nova*) del palazzo dei Gonzaga a Mantova (dal 1480). Nello stesso periodo anche Lorenzo de' Medici riuscì a procurarsi le vedute e le misure degli interni della residenza di Urbino. Il 18 giugno 1481 l'architetto Baccio Pontelli da lui mandato a Urbino informava il suo committente che, quando i disegni fossero terminati: *habbia el tucto, la qual vedrà a stantia per stantia quanto è stato facto, et quanto se ha a fare per fornir dicta Casa: la quale se M[agnificenza] V[ostra] la vedesse, credo li pareria vedere una bella cosa per respecto a i cunci, intagli et altri ornamenti che ce sono dentro.*

L'insolita popolarità, di cui godevano fra i sovrani le soluzioni funzionali e compositive, nonché le forme decorative applicate nel palazzo di Urbino, era dovuta sia al valore artistico della costruzione sia all'elevata posizione politica dello stesso Federico da Montefeltro, il primo condottiero d'Italia, e alle sue connessioni politiche. Il signore di Urbino, inizialmente legato ai duchi di Milano, fu dal 1451 al 1482, l'anno della sua morte, comandante supremo dell'esercito degli Aragonesi napoletani, amico e fedele alleato dei successivi re di questa dinastia, Alfonso I e suo figlio Ferrante I, il che non era privo di significato per le questioni artistiche.

Di grande importanza storico-artistica sarebbe stato anche il matrimonio della figlia di Ferdinando di Napoli, Beatrice d'Aragona, con Mattia Corvino (1476) grazie al quale i rapporti politici fra il condottiero italiano e il monarca ungherese –

esistenti già dal 1475 e allacciati in seguito ai comuni progetti antiturchi – divennero ancora più stretti. L'avvicinamento dei due principi, il cui segno evidente era, fra l'altro, l'invito diretto a Federico da Montefeltro a partecipare alle nozze del re svoltesi a Buda, spianava da sé la strada che portava a conoscere le composizioni e le forme della famosa residenza di Urbino contribuendo anche alla loro imitazione durante la modernizzazione del castello di Buda.

Malgrado la nostra incompleta conoscenza dell'originale aspetto del castello a Buda, basata su scarse testimonianze iconografiche, sulle descrizioni dei cronisti e sugli scavi che portarono alla luce i resti dei dettagli architettonico-scultorei, è indubbio che i costruttori delle nuove ali del palazzo presero spesso a modello le soluzioni e le forme decorative applicate a Urbino. Avvenne così sia con il giardino "pensile", adagiato su un interno chiuso dalla volta del primo piano, sia con l'introduzione nel palazzo di Corvino delle finestre incorniciate fra i pilastri (cosiddette *Travéefenster, finestra-campata*). A quei tempi era una soluzione unica applicata appunto per la prima volta dai progettisti del palazzo di Urbino. E proprio da Urbino, probabilmente attraverso Buda, la finestra-campata arrivò nella Sala di Ladislao del castello di Hradčany a Praga (1493) per assumere poi la forma imponente al secondo piano dell'ala occidentale del palazzo di Wawel, la cui costruzione cominciò nel 1504.

Possiamo supporre che dopo esser arrivato a Buda alla fine del 1498 il trentunenne principe Sigismondo sarebbe rimasto abbagliato dallo splendore della ristrutturata residenza di suo fratello la quale era così diversa dal palazzo di Cracovia molto modesto a quei tempi. Lo Jagellone sarebbe stato colpito dalle forme dell'architettura *all'antica*, che gli erano estranee, e da numerose sculture ispirate alla mitologia che conosceva finora solo grazie alle letture. Allo stesso tempo la sua attenzione sarebbe stata attratta dal messaggio ideologico di tutte queste opere. Nel momento in cui Sigismondo scoprì il mondo che gli era nuovo nacque probabilmente il suo interesse per l'architettura e per l'arte così caratteristico per la sua futura attività che svolse sul trono polacco. Il castello di Buda rappresentava per lo Jagellone anche l'esempio di un'armoniosa coesistenza fra le forme dell'architettura precedente e quelle ispirate all'antichità. La coesistenza che può essere considerata tanto naturale per Sigismondo quanto per gli altri committenti dell'architettura e dell'arte di quell'epoca compresi gli italiani.

È molto plausibile che durante il suo soggiorno a Buda (che – con intervalli – durò fino alla fine del 1501) il principe abbia consultato anche la biblioteca conservata nel palazzo di suo fratello. Il

predecessore di Ladislao sul trono ungherese, Mattia Corvino, raccolse in essa quasi tutte le opere più importanti dedicate alle questioni artistiche comprese le opere latine di Vitruvio, Alberti e Pomponio Guarico, nonché il trattato di Filarete tradotto dall'italiano. Lì Sigismondo conobbe anche i progetti architettonici, sia disegni che modelli, simili a quelli che in futuro sarebbero stati eseguiti per lui dagli artigiani operanti sul colle di Wawel. La traccia di questi interessi è visibile in una nota contenuta nel suo libro dei conti datata a Buda il 19 novembre 1502: *Italo qui picturas edificiorum dno principi dedit ½ fl.*

Come si accetta da tempo nella letteratura scientifica polacca l'arrivo a Cracovia (su l'invito di Sigismondo) di Francesco Fiorentino, architetto e scalpellino italiano, nonché l'uso nelle nuove parti della residenza reale delle forme *all'antica* e perfino l'introduzione di un motivo imperiale nel programma ideologico del palazzo devono essere considerate prima di tutto nel contesto di ciò che il futuro sovrano di Polonia aveva incontrato nella capitale dell'Ungheria. Non è inoltre escluso che a Buda Sigismondo abbia potuto vedere i disegni delle decorazioni di Urbino arrivate – come si può supporre – in Ungheria tramite la corte degli Aragona napoletani.

La conoscenza delle forme e dei contenuti ideologici dei palazzi reali di Napoli arrivò a Wawel anche in maniera diretta grazie alla venuta a Cracovia nel 1518 della nuova regina, Bona Sforza d'Aragona, della sua numerosa corte e di altre persone del suo seguito. La nipote, da parte materna, del re Alfonso II, Bona aveva passato la sua infanzia e la sua giovinezza nella Napoli capitale. Negli anni 1500 – 1501 ci soggiornò alla corte dello zio di sua madre, re Federico (1496-1501). Successivamente viaggiò spesso da Bari a Napoli dove lei e la madre presero fissa dimora nel 1510. Durante i loro soggiorni napoletani alloggiavano nel Castel Capuano e proprio lì, in presenza dei numerosi ospiti polacchi, si svolse nel dicembre del 1517 la cerimonia del matrimonio *per procura* della giovane principessa con il re Sigismondo.

Arrivando sul Wawel rinascimentale, già parzialmente ricostruito, la nuova regina doveva paragonare la residenza dei sovrani polacchi con i palazzi degli Aragona napoletani, sia per quanto riguarda la ricchezza dell'arredamento e delle decorazioni, sia per quanto riguarda la struttura funzionale. Sia la regina che le persone con lei venute dall'Italia Meridionale rimasero sicuramente sorprese dalla funzione, anche artistica, delle maestose stufe nelle stanze del castello di Wawel. I frequentatori della corte napoletana non potevano invece restare stupiti dalle caratteristiche della residenza reale come: gli

appartamenti separati dei consorti reali, le forme rinascimentali delle gallerie *all'antica*, l'uso a scopo decorativo delle stupende tappezzerie e perfino il bagno attiguo alla parte femminile del palazzo. Tutte queste cose non mancavano né nel Castel Nuovo né nel Castel Capuano, soprattutto dopo la ricostruzione di quest'ultimo voluta dal nonno di Bona negli anni 1487-1488.

Nasce invece spontanea la domanda se, e in quale misura, la conoscenza, le abitudini e gli eventuali suggerimenti di Bona potessero esser stati presi in considerazione durante le successive fasi della ricostruzione del palazzo.

Sappiamo, per esempio, che il nuovo appartamento reale nel Castel Nuovo, arredato negli anni 1496-1498 dal prozio di Bona, Federico d'Aragona (regnante 1496-1501) e situato nell'ala sud-est con vista sul mare, disponeva di un padiglione con una loggia aperta circondata da colonne e coperta da un tetto di legno decorato. Una simile *camera della terrazza*, attigua del resto al bagno dell'appartamento principale, era comparsa già prima (negli anni 1487-1488) nel Castel Capuano. È perciò difficile da accettare che la graduale introduzione nel palazzo di Wawel dei patio (terrazzi panoramici con tettoia) prima nelle vicinanze degli appartamenti del re sopra la Torre Danese (*Wieża Duńska*, 1530-1535) e poi sopra il bagno della regina (1535-1536) si fosse attuata senza il suo consiglio.

Si può anche supporre che il ricordo dei dettagli decorativi della residenza familiare di Napoli abbia potuto facilitare alla regina la piena accettazione di alcuni motivi adottati nell'appartamento della nuova ala orientale soprattutto negli ambienti destinati alla dimora di suo figlio. Penso qui alle testoline dei serafini (1531), usate nei soffitti progettati da Berecci, nonché all'idea di servirsi del motivo delle teste umane per decorare i cassettoni (1535). Tutti questi motivi erano apparsi sul magnifico arco trionfale dal quale si accedeva al Castel Nuovo. Ai probabili suggerimenti della regina potrebbe essere collegata la figura dell'imperatore Berengario II, capostipite degli Aragona, il quale non fu dimenticato mentre si sceglievano immagini degli imperatori romani che vennero raffigurati nella continuazione pittorica del fregio del secondo piano del chiostro (1535-1536).

Sembra che Bona fosse anche iniziatrice di una delle più grandi curiosità del programma ideologico del palazzo di Wawel, inesistente nelle residenze monarchiche europee, cioè quella di collocare, sui portali e sulle finestre, le iscrizioni latine di carattere filosofico-morale attinte di solito dalle opere di Ovidio, Cicerone e prima di tutti Seneca. Contrariamente alle iscrizioni che ornavano i palazzi di altri sovrani europei quelle di Wawel non riguardavano

la titolatura e non glorificavano le opere del fondatore – erano completamente prive di qualsiasi significato propagandistico-politico. Solo una, alludente ad *aulae et aurata tecta*, sembra lodare la nuova residenza reale. Allo stesso tempo tutte le iscrizioni, tranne un comandamento biblico: *memorare novissima et non peccabis*, hanno un carattere laico. A volte sono delle osservazioni generali: *nihil sine causa; tempora mutantur et nos mutamur in illis o tendit in ardua virtus*. Prevalgono raccomandazioni: *nosce te ipsum; tecum habita; faciliter creditur quod desideratur; in adversis fortis, in prosperis cautus*. Esse erano dirette alle persone che intraprendevano un'azione: *velis quod possis; ne quid nimis; moderata durant*, e secondo il loro significato ogni azione dovrebbe essere efficace: *respice finem; exitus acta probat*. Non mancano dei consigli puramente pratici: *occasionem nosce; quod ratio nequid saepe sanavit mora; digito compeste labelum*. Alcune iscrizioni, alla fine, si riferiscono all'atteggiamento verso il prossimo e in particolar modo verso i sudditi: *cunctis esto benignus, nemini blandus; mores amici noveris non oderis; paucis familiaris, omnibus aequus*, e perfino *ama osurus odi amaturus*.

Tenendo presente che le nuove ali del palazzo furono costruite dopo la nascita dell'erede al trono - Sigismondo Augusto (1520) – e che la decorazione dell'edificio, destinato soprattutto alla sua dimora, venne rifinita dopo la sua incoronazione *vivente rege* (1530), diventa ovvio che proprio il giovanissimo monarca era il principale, pur non unico, destinatario degli ammonimenti contenuti nelle sentenze latine. Si può inoltre supporre che anche Bona abbia contribuito alla scelta delle iscrizioni visto che vantava di un'istruzione umanistica eccellente. Basti ricordare le significative parole del suo precettore Crisostomo Colonna, letterato e poeta (1516): *dna dux Bona Sfortia [...] doctissima est, [...] 4 libros Vergilii, multas Ciceronis epistulas, epigrammata varia, italica multa, Petrarche scit memoriter, doctissime scribit et loquitur*. Fu proprio la regina, nel 1529, a designare Giovanni Silvia de Mathio (morto nel 1537) insegnante del suo figlio unico. Il famoso grecista e giurista siciliano (chiamato anche Joannes Silvius Siculus Amatus), che si è laureato a Padova e che dal 1499 abitava a Cracovia, ebbe un ruolo attivo nel far venire da Venezia in Polonia delle stampe degli autori classici e, come alcuni sospettano, partecipò su commissione di Elisabetta d'Asburgo, vedova del re polacco Casimiro Jagellone, alla redazione di uno scritto pedagogico *De institutione regii pueri* (1502), che conteneva una serie di ammonimenti simili a quelli racchiusi nelle sentenze che decoravano il palazzo di Wawel. È a lui che Sigismondo Augusto doveva la sua

educazione più libresca e laica che casta e timorata di Dio, il che divenne oggetto di un severo monito da parte del vescovo di Cracovia Piotr Tomicki nel 1535.

Senza pregiudicare definitivamente a chi va attribuita l'idea di inserire le iscrizioni latine dal contenuto educativo-morale nella decorazione della residenza di Wawel, si deve notare che questa insolita decisione, se veramente presa dalla regina, poteva essere ispirata alla sua città natale. Uno dei pochissimi, se non addirittura quasi unico, palazzo nobile nel quale sulle finestre della facciata e in alcuni interni si trovano testi latini dal contenuto didattico-moralizzante è il palazzo di Diomede Carafa, conte di Maddaloni (circa 1406-1487), molto ammirato in quell'epoca, edificato a Napoli intorno al 1466. Diomede Carafa, che partecipò all'assedio della città da parte degli Aragona e diventò in seguito il più stretto collaboratore del bisnonno di Bona, Ferdinando I, e perciò soprannominato da alcuni il secondo re, era anche un collezionista eminente di iscrizioni e di sculture antiche. Avendo ricevuto un'educazione umanistica fu, fra l'altro, insegnante di Beatrice d'Aragona (la futura moglie di Mattia Corvino e successivamente, per un breve periodo di tempo la moglie di Ladislao Jagellone) e l'autore, fra l'altro, del trattato pedagogico *De regis et boni principis officio* (circa 1480). È perciò difficile supporre che la sua celebre residenza di Napoli e i particolari della sua decorazione siano sfuggiti all'attenzione della futura sovrana di Polonia che a lungo abitò nella stessa città.

Grazie a tutte le informazioni qui riportate ci rendiamo conto che le cose fondamentali per comprendere l'origine delle opere d'arte sono: la conoscenza della formazione intellettuale dei committenti, la comprensione del mondo delle loro nozioni, nonché il ruolo delle loro esperienze personali svolto nella scelta degli obiettivi delle imprese artistiche. Tale problematica non viene di solito scorta dagli storici dell'arte che concentrano la propria attenzione soprattutto sull'opera stessa, sugli artisti che la realizzarono, sulla loro preparazione tecnica e sul loro talento personale. Le ricerche in questo campo sono invece particolarmente importanti per poter comprendere l'architettura residenziale della prima età moderna in quanto la conoscenza del mondo delle idee dei fondatori, del resto difficilmente reperibile nelle fonti, può facilitare a capire da cosa si lasciavano guidare – consapevolmente o inconsciamente – scegliendo i propri consiglieri e accettando le idee e i modelli proposti dagli architetti e da altri artisti impiegati nella realizzazione dell'opera.

Esaminando l'architettura residenziale è indispensabile riconoscere anche le funzioni primitive degli interni dei palazzi in questione. Con il passar

del tempo esse diventavano spesso poco decifrabili nonostante che una volta fossero importantissime per i fruitori di questi edifici. È una questione di grande rilevanza soprattutto per le residenze monarchiche in quanto sarebbe un vero equivoco paragonarle a costruzioni, pur stilisticamente affini, ma destinate ad altri fruitori, come per esempio edifici pubblici o quelli innalzati per i rappresentanti di altri ceti sociali quali nobili minori o patrizi.

Le considerazioni effettuate hanno dimostrato in che misura i sovrani della nostra parte latina dell'Europa nella prima età moderna, nonostante tutte le differenziazioni individuali, si ispiravano reciprocamente nelle loro iniziative fondatrici. Hanno anche dimostrato che i sovrani erano fortemente legati, oltre che dall'idea principale di creare opere *all'antica*, da altre idee in comune, le quali, accanto alle consuetudini monarchiche storicamente consolidate, riguardavano i programmi funzionali e rappresentativi delle residenze, le forme analoghe della loro decorazione e perfino a volte simili programmi ideologici.

Su tutto il territorio analizzato un ruolo particolare fu svolto in quell'epoca dal ramo napoletano della dinastia reale spagnola degli Aragona le cui idee e modelli residenziali e rappresentativi si diffondevano nelle corti italiane e in quelle dell'Europa centrale principalmente grazie a diversi matrimoni dinastici. Non è invece possibile – ed è una cosa significativa – provare alcuni legami genetici del palazzo di Wawel di Sigismondo il Vecchio con le residenze d'Innsbruck e di Vienna dell'imperatore Massimiliano I, suo cugino e per molti anni avversario politico.

Le origini delle soluzioni funzionali del palazzo di Wawel in minor misura si lasciano spiegare con le residenze romane del papa e dei cardinali, con i palazzi cittadini dei patrizi fiorentini o veneziani e in maggior misura, invece, con le dimore dei sovrani legati alla casata degli Jagelloni, apparentemente differenti dal punto di vista formale, ma simili per quanto riguarda il programma abitativo e rappresentativo. Sono proprio queste le dimore che costituiscono lo sfondo su cui si staglia il proprio carattere individuale del Wawel rinascimentale.

Traduzione Monika Werner

EWA ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT

Cracovia

L'iconografia «bizzarra» del dipinto la Madonna della Pergola

La *Madonna della Pergola*, detta anche *La Madonna dell'Umiltà* o *La Madonna con la mosca*, conservata presso il Museo Civico di Pistoia (n. inv. 42), è un dipinto a tempera grassa su tavola rettangolare collocata longitudinalmente e terminante a semicerchio dalle misure 213 per 164 cm, siglato «B.D.P.». Originariamente era custodito presso l'ospedale di Pergola, una cittadina vicino a Pistoia.

Il dipinto è composto da scene maggiori e minori. Al centro in basso si nota la Madonna in abito rosso e in lungo manto che la copre dalla testa in giù. Maria, seduta in terra, è rivolta a sinistra e regge con ambedue le mani Gesù Bambino, il quale ha il corpo rivolto verso la madre ma la testa girata dalla parte opposta, con lo sguardo diretto verso lo spettatore. Sull'avambraccio destro di Gesù Bambino si nota una mosca che viene osservata dalla Madonna con gli occhi socchiusi.

Sull'asse sopra la testa della Madonna c'è un ragazzo in camicia bianca e giubba nera il quale

regge in mano una cesta di frutta (mela, mela cotogna, fichi, uva) e di fiori (un fiore di zuccina, una rosa bianca appassita). Il ragazzo ha circa dieci anni, il suo viso è circondato da una chioma di capelli chiari con la scriminatura nel mezzo; i capelli sono pettinati alle estremità e ricadono sulle sue spalle formando un'acconciatura molto caratteristica. Il suo sguardo è rivolto verso l'alto in direzione di San Bartolomeo che sta sul suo fianco destro.

Più sopra possiamo notare due scene minori, l'una sopra l'altra. A sinistra la scena inferiore mostra alcune persone sedute sul banco: un bambino nudo con un mulinello in mano ed una donna dai capelli lunghi e sciolti con un vestito di colore rosa con maniche verdi, la quale abbraccia il bambino con la mano destra. La donna regge nella mano sinistra una bambola e rivolge il capo a destra osservando una figura femminile (a destra dello spettatore) presentata di profilo e indossante un vestito lungo e rosso, un cappotto verde ed un copricapo particolare a larghe tese.

La scena principale presenta il giudizio di Re Salomone, più precisamente il momento in cui dal re si presentarono due prostitute per pregarlo di giudicare la loro controversia, ovvero sia a quale donna appartenesse il figlio vivo appena nato e a quale quello morto (1 Re 3, 16-28). Lungo l'asse del dipinto, sul trono sotto un baldacchino, siede Re Salomone e davanti a lui si trova un soldato che nella mano sinistra tiene il bambino nudo e nella destra una spada alzata con l'intenzione di dimezzarlo. Davanti al trono, in ginocchio, si trova la vera madre che alza le mani supplicando il re per la grazia del bambino. Ai suoi piedi si trova una cesta con il bambino morto. A destra si trova la madre del figlio morto la quale indica con la mano destra il bambino tenuto dal boia, tenendo invece la sinistra stretta sul petto. A sinistra vediamo un gruppo di quattro persone tra cui un uomo di profilo con indosso un vestito lungo e un'altro, di schiena, con indosso un cappello con le corna e con la mano tesa verso le altre due persone con lo scopo di fermarle. La terza persona del gruppo è un uomo presentato di profilo, con indosso un vestito lungo ed un copricapo riccamente addobbato, che tende la mano come per indicare qualcosa. In fine c'è un uomo, rivolto verso il compagno accanto a lui, che alza la mano destra mentre nella mano sinistra regge una fascia con una scritta probabilmente relativa alla decisione di Re Salomone di restituire il figlio alla vera madre.

Nella parte superiore del dipinto si nota un putto che vola sopra la scena principale tenendo nella mano destra una corona con un cardellino sopra. L'uccello ha attaccato alla zampa un filo che il putto tiene nella mano destra.

Ai lati della Madonna si vedono due figure di santi. A sinistra San Bartolomeo che porta una tunica rossa ed un drappo di tessuto prezioso con ornamenti d'acanto, fissato sulla spalla destra. Nella mano sinistra, tesa in avanti, il santo impugna un coltello, mentre nella destra regge un libro con rilegatura di colore rosa e viola. Il volto barbuto del santo è presentato di profilo ed i lineamenti sono poco leggibili a causa della distruzione della materia del dipinto. A destra della Madonna si trova San Giacomo, uno dei santi protettori dell'ospedale di Pergola, presentato di profilo col viso rivolto verso lo spettatore. Indossa una lunga giubba rossa foderata con stoffa di colore rosa e con l'orlatura intorno alla spalla. Con la mano destra tiene un bastone da pellegrino da cui pende una conchiglia ed un fazzoletto semitrasparente avvolto intorno. Il Santo regge nella mano sinistra un libro con rilegatura di cuoio sopra il quale è stato incollato un foglio con la scritta *Epistola* ed un cappello da pellegrino ornato di vari simboli quali una croce, una conchiglia, una perla, una medaglia d'argento e un

disegno probabilmente sacro. La testa di San Giacomo è incorniciata da lunghi capelli e sul suo ampio viso dagli occhi espressivi si notano barba e i baffi corti.

A destra della Madonna, ai piedi di San Giacomo, si nota San Giovanni Battista bambino con indosso una camicia bianca. Egli corre tenendo nella mano sinistra una canna, una rosa bianca sbocciata ed una fascia con la scritta *Ecce Agnus Dei* che srotola rivelando lo stemma del pittore, cioè un cerchio terminato con una doppia croce intorno alla quale si nota la sigla *BDP* [*Bernardus Detti Pinxit*]. Nella mano destra di San Giovanni, tesa in avanti in segno di benedizione, si notano amuleti e talismani: un corno d'avorio incastonato su argento, una medaglia d'oro rotonda con la scritta *Agnus Dei*, una croce ed un ramoscello di corallo. La testa di San Giovanni, circondata da una chioma di capelli chiari e ondulati, è presentata di profilo.

Sullo sfondo, dietro le figure dei santi ed al livello della scena del giudizio di re Salomone, si vede uno scorcio dell'interno diviso da colonne e pilastri, nonché alcune minuscole figure: a destra un uomo che si sporge da dietro la colonna, a sinistra due uomini armati e dietro un dettaglio architettonico c'è una persona appoggiata su un bastone. In basso, ai lati della Madonna, si trovano sparsi per terra a sinistra un garofano rosa, una rosa rossa, un cucchiaio da mendicante con sonaglio, una scatola per l'elemosina attaccata ad un bastone, nonché due vestiti logori ed un fazzoletto annodato. A destra si notano rose bianche e garofani appassiti, foglie secche, un rotolo di seta bianca nonché un vestito rosso orlato di seta bianca.

Secondo la segnatura l'autore dell'opera fu Bernardino Detti (Pistoia 1498-1571/72) che dipinse il quadro nel 1523 su commissione del padre, Antonio Di Desiderio Detti, professore di filosofia e logica presso la Pia Casa di Sapienza di Pistoia. Il dipinto fu inizialmente destinato alla cappella dell'ospedale SS. Giacomo e Filippo di Pergola dove rimase fino al 1899. Il quadro cominciò a destare l'interesse degli studiosi a partire dall'Esposizione dell'Arte Antica dove fu presentato presso il Museo Civico di Pistoia. Il quadro acquisì la sua vera fama dopo che Alfredo Chiti individuò l'autore dell'opera e la scoperta fu ulteriormente confermata da Maria Cecilia Mazzi. I commenti al dipinto apparvero in varie pubblicazioni relative alle opere conservate presso il Museo Civico di Pistoia. Nel 1994 fu pubblicata la prima monografia dedicata al quadro scritta da Chiara D'Afflitto e l'autrice approfondì le sue analisi due anni più tardi. Si possono trovare brevi note sull'opera negli studi di Alessandro Nesi che, a partire dal 1991, si occupa dell'attività artistica di Bernardino Detti. Il dipinto è

stato oggetto dell'analisi svolta da Mariangela Fedeli nella sua tesi di dottorato, purtroppo non ancora pubblicata, scritta nel 2009 presso l'Università di Pisa sotto la direzione del professor Vincenzo Farinalla come relatore.

Lo stile dell'opera appartiene alla scuola di Ferrara, tuttavia all'interno del dipinto si notano elementi della pittura tedesca, individuabile nelle forme metalliche, nonché gli influssi dello stile del Ghirlandaio, del Perugino, di Sodoma e di Fra' Bartolomeo, mentre D'Afflitto ha classificato giustamente il gruppo dei pittori di Pistoia (Gerino, Scalabrino, Detti) nella prima fase del manierismo. Nesi ha legato la figura di Bernardino Detti con il maggior gruppo dei pittori di Pistoia (Michelangelo Membrini, Zacchia il Vecchio, Benedetto Pagni) influenzato dai pittori di Lucca. Di particolare interesse è invece l'iconografia "bizzarra" del dipinto, che costituirà oggetto della presente analisi.

Dal contratto conservato risulta che il 17 maggio 1523 il maestro Antonio Desiderio Detti commissionò il dipinto per la cappella dell'ospedale dei SS. Giacomo e Filippo di Pergola. Secondo un documento del 21 giugno dello stesso anno l'opera sarebbe stata dipinta da suo figlio Bernardino che, in presenza di Jacopo di Francesco Selvaticchi e Bartolomeo di Antonio de Biagio, si impegnò ad eseguirla per 250 pezzi d'oro e 6 fiorini entro la fine del dicembre 1523. Nel contratto del 24 maggio 1523 si menziona il modello del dipinto commissionato, cioè «dipinto in certe carta». Nel contratto del 21 giugno dello stesso anno, stipulato tra il maestro Antonio e suo figlio Bernardino, si fa menzione di «certo modello di pictura di carte». Per quanto riguarda il tema del dipinto commissionato, nel contratto del 28 giugno 1523 vengono nominati la Madonna e S. Bartolomeo, dunque le due figure dovevano possedere una certa importanza per il richiedente.

Il dipinto viene definito da D'Afflitto come la *Madonna della Pergola*, più tardi come la *Sacra Conversazione*, mentre Nesi ha introdotto il nome *la Pala della Pergola*.

La tipologia iconografica della Madonna con Gesù Bambino seduta per terra, ovvero della Madonna dell'Umiltà, venne adottata dalla pittura italiana agli inizi del '300. A Pistoia era particolarmente venerato l'affresco della chiesa S. Maria Forisportam che il 17 luglio 1490 avrebbe pianto lacrime d'oro. Dopo quell'avvenimento negli anni a cavallo tra il '400 e il '500 fu costruita una chiesa più grande e moderna intitolata alla Madonna dell'Umiltà. La Madonna dell'Umiltà veniva spesso rappresentata in presenza di santi e, nell'iconografia cristiana, tale motivo era frequentemente presente nel caso della *Sacra Conversazione* il che spiega la denominazione

dell'opera adoperata da D'Afflitto nel suo secondo articolo.

Il culto di S. Bartolomeo è legato alla città di Pistoia dove fu costruita la chiesa romana San Bartolomeo in Pantano. Dal momento in cui la chiesa passò nelle mani dei canonici lateranensi trasferiti a Pistoia nel 1443 da Santa Maria di Fregionia, il 24 di agosto si celebra la festa del patrono della chiesa e, durante quel giorno, i bambini portati in chiesa vengono unti con l'olio in segno di protezione contro i malanni e gli spiriti maligni. D'Afflitto ritiene che S. Ubaldo fosse protettore dei bambini e, siccome nella chiesa S. Bartolomeo risiedeva una congregazione devota al santo, il culto venne indirizzato verso S. Bartolomeo che tradizionalmente veniva considerato il protettore del sale, dell'olio e dei venditori di formaggi. Nelle descrizioni della vita di S. Bartolomeo compare il motivo della protezione dei bambini e precisamente il miracolo legato alla resuscitazione del figlio del re armeno.

San Giacomo il Maggiore, figlio di Zebedeo e di Maria Salome, gli attributi del quale vengono rappresentati da capi del suo indumento, cioè dal bastone, dalla borsa e dal capello addobbato con una conchiglia, fu patrono dell'ospedale di Pergola nonché delle città di Pistoia e di Firenze. Gli ospedali venivano tradizionalmente intitolati a S. Giacomo il Maggiore e l'usanza era probabilmente legata al miracolo, a lui attribuito, rappresentato nel quadro di Girolamo di Benvenuto nella scena dove il santo resuscita un ragazzo impiccato ingiustamente. Sul libro tenuto dal santo si trova un foglio con la scritta *Epistola* e da ciò consegue che egli tiene l'Evangelario che include una lettera di S. Giacomo il Minore. Come giustamente nota Nesi la figura del santo dipinto unisce due personaggi – S. Giacomo il Maggiore e S. Giacomo il Minore, figlio di Alfeo, autore della lettera. Sotto l'Evangelario, come giustamente nota Nesi, la figura del santo dipinto unisce due personaggi – S. Giacomo il Maggiore e S. Giacomo il Minore, figlio di Alfeo, autore della lettera. Sotto l'Evangelario, come ha notato Nesi, sporge un pezzo di carta minuscolo con il verso della lettera di Giacomo il Minore (4,10) recante la dicitura (sec. Bibbia Cei): "Umiliatevi davanti al Signore ed egli vi esalterà", che allude direttamente al tema della Madonna dell'Umiltà.

Giovanni Battista bambino compare in molte scene con la Madonna e Gesù Bambino in opere dipinte nel Rinascimento italiano. Di solito tiene in mano una croce e una fascia con qualche scritta, tra le quali *Ecce Agnus Dei* è la più frequente. La canna, analogamente agli amuleti ed ai talismani, non erano considerati simboli del santo, anche se Gesù parlando di S. Giovanni Battista chiede "Che cosa siete andati a vedere nel deserto? Una canna sbattuta

dal vento?” (Mt 11, 7; Bibbia Cei). Secondo il Nuovo Testamento la canna è simbolo dell’umiltà (vide Ecce Homo, Mt 27, 29) e nel dipinto oggetto dell’analisi la canna allude probabilmente alla rappresentazione della Madonna dell’Umiltà.

Tra gli altri motivi presenti nel dipinto possiamo ritrovare nell’iconografia cristiana una scena del giudizio di Re Salomone, un tema trattato soprattutto nella pittura seicentesca e tra gli esempi più antichi possiamo indicare una miniatura di Fra Ingobertus dell’880 ca.; il tema veniva ripreso anche nei manoscritti come per esempio in *The Windmill Psalter* inglese edito nel 1290 ca. (New York, Pierpont Morgan Library, M 102, k. IV, iniziale B). Nella pittura italiana del ‘500 il motivo fu raffigurato dal pittore senese Giacomo Pacchiarotti (1474-1539/40) e, secondo D’Afflitto, esiste un legame tra la scena ed il Giudizio Universale.

Rappresentazione convenzionale è anche quella dell’angelo volante con corona, che probabilmente allude alla scena dell’incoronazione della Madonna. La scelta insolita del pittore è invece il cardellino sulla corona legato con un filo che l’angelo tiene in una mano.

Negli studi critici finora pubblicati sul dipinto in analisi l’attenzione degli autori si è concentrata sulla simbologia della mosca che possiamo notare sul braccio di Gesù Bambino e del cardellino. D’Afflitto, seguendo il ragionamento di Andor Pigler, vedeva nella mosca l’incarnazione del concetto di *vanitas*, mentre il cardellino simboleggia l’anima umana e le piume rosse intorno al becco dell’uccello vengono interpretate dall’autore come una goccia del sangue di Cristo.

Il tema della mosca nella pittura è stato oggetto d’interesse di Erwin Panofsky, ma altri saggi critici in merito sono dovuti ad Andor Pigler e ad Andrea Chastel. Panofsky ha fatto osservazioni sulla rappresentazione insolita della mosca seduta sul ginocchio sinistro della Madonna nel dipinto di Albrecht Dürer *Madonna del Rosario*. Come giustamente rileva Panofsky il motivo discende dalla miniatura fiamminga e compare sia nei ritratti fiamminghi sia nei dipinti con la Madonna italiani (p.es. Madonna di Carlo Crivelli presso Victoria and Albert Museum di Londra).

Pigler, analizzando il tema della mosca, ha notato che è possibile ritrovare quest’insetto in molte opere appartenenti alla pittura nederlandese, italiana e tedesca di epoca compresa tra il ‘400 e 1515. Tra i quadri elencati da Pigler prevalgono i ritratti della Madonna con Gesù Bambino, in alcuni casi le rappresentazioni dell’Annunciazione, della Madonna del Rosario e di Cristo sepolto nonché una rappresentazione di S. Caterina d’Alessandria, ma esistono anche alcuni ritratti.

Pigler, come pure Panofsky, vede l’origine della rappresentazione della mosca nelle miniature, soprattutto quelle nederlandesche, e sostiene che, come la farfalla, l’insetto simboleggi la morte, mentre nel caso dei dipinti del ‘600 simboleggi anche la *vanitas*. Stupisce il fatto che, in alcuni ritratti della Madonna, la mosca stia seduta sopra oppure accanto ad un foglio di pergamena a volte con una scritta.

Andrea Chastel, nella sua monografia dedicata alla questione, ritiene che all’inizio del ‘400 le rappresentazioni della mosca presenti nella pittura italiana siano state adottate dai pittori fiamminghi e da quelli provenienti dai paesi sul Reno. Secondo Chastel l’immagine della mosca “porta un significato morale ormai dimenticato”.

Secondo un aneddoto raccontato da Vasari che testimonia le capacità di Giotto di ritrarre fedelmente la natura, il pittore avrebbe dipinto la mosca sul quadro del suo maestro Cimabue che l’avrebbe scambiata per un vero insetto.

Pigler per primo ha notato che la mosca poteva essere considerata un talismano e giustamente attribuiva all’immagine della mosca un significato apotropaico in quanto l’insetto compariva già sulle gemme greche nel V e nel VI sec. a.C., nonché sui talismani di Apollonio di Tiana. Esistono numerose informazioni su talismani a forma di mosca. Nel 1159 Giovanni di Salisbury, nella sua opera intitolata *Polycraticus*, menzionò che Virgilio avrebbe fatto un talismano simile per eliminare le mosche da Napoli. Le mosche di bronzo vengono menzionate già nel *Apocalypsis Goliae episcopi* del 1180 ca. e nelle *Epistolae* di Corrado di Querfurt nel 1196 ca. La mosca scolpita in pietra ed incastonata sull’anello come talismano è menzionata anche nell’opera di Pseudo-Tolomeo *Opus imaginum*. Nel *Picatrix Latinus* possiamo trovare descrizioni di talismani a forma di mosca che avrebbero avuto una funzione pratica contro le mosche – sia contro il loro sovrannumero (II x 63) sia contro la loro presenza sul tavolo (IV ix 9).

Gli amuleti e i talismani esprimevano l’armonia cosmica secondo la quale ai segni zodiacali e ai pianeti corrispondevano relativi metalli, pietre, animali e piante. La pratica fu adottata dalla medicina antica che attribuiva agli amuleti e ai talismani un significato una funzione magica e terapeutica. Nel medioevo il metodo si diffuse particolarmente grazie all’Università di Montpellier. L’interesse verso gli amuleti e le loro proprietà terapeutiche aumentò notevolmente nel XII e nel XIII secolo ed il fatto è ben documentato negli scritti di Pietro d’Abano, Arnaldo da Villanova, rettore dell’Università di Montpellier e autore dell’opera *De sigillis*, nonché di Leopoldo d’Austria. Nel XIV secolo l’interesse per l’argomento crebbe ulteriormente, in particolare a

causa della diffusione delle pestilenze. Nel '600 vennero solitamente trascritte molte opere sui talismani, tra cui trattati quali il *De imaginibus* di Thabit ibn Qury e il *Picatrix Latinus*. Nel XIV e nel XV secolo Jean Gerson, Anselmo Turmeda e Marsilio Ficino dimostrarono una particolare attenzione verso il *Picatrix Latinus*. Qual è il legame tra l'immagine della mosca e i dipinti, tra i quali la maggioranza è composta di ritratti della Madonna con Gesù Bambino?

Secondo l'iconografia medievale, la mosca, analogamente allo scarabeo e alla farfalla, era una delle possibili rappresentazioni dello Scorpione zodiacale e ciò potrebbe spiegare la presenza della mosca sul ritratto di Dionizy Kartuz dipinto da Petrus Christus ed interpretabile come il suo oroscopo. Pigler analizza alcuni ritratti di uomini e donne della fine del XV secolo e dell'inizio del XVI secolo nei quali la mosca è presente. Tra quelli da lui elencati possiamo trovare un ritratto di Giovanni Della Torre, medico di Bergamo, e quello di suo figlio Niccolò dipinto da Lorenzo Lotto nel 1513 ca. ed attualmente conservato presso National Gallery of London. Il medico tiene in mano il trattato di Gallen e la mosca appoggiata sul suo fazzoletto allude indubbiamente all'oroscopo di Della Torre. Sono noti gli oroscopi medievali di Gesù esposti da Alberto Magno, Pietro d'Abano, Cecco d'Ascoli e Pierre d'Ailly secondo i quali Cristo sarebbe nato nel primo decano del segno della Vergine oppure nell'ottavo grado del segno. Secondo altri, invece, la nascita sarebbe avvenuta nel secondo grado (51 minuti e 26 secondi) del segno della Bilancia oppure nel decimo grado del segno, e dunque l'immagine della mosca, come Scorpione zodiacale, presente sui ritratti della Madonna con Gesù Bambino, non avrebbe niente a che fare con gli oroscopi menzionati.

L'ordine naturale del mondo, cioè il Cosmo, permette di trovare altre interpretazioni. Abraham ibn Ezra, seguendo l'ordine dei pianeti, associa la mosca a Saturno e collega il pianeta agli Ebrei e ai barbari. Tale soluzione fa supporre che le rappresentazioni della mosca nei ritratti della Madonna con Gesù simboleggino gli Ebrei e alludano alla morte di Cristo avvenuta a causa loro. Tale possibilità trova conferma in una delle opere precedenti in cui la mosca è presente, cioè in *La crocifissione* dipinta da Matteo di Giovanni di Bartolo nel 1450 ca. (Princeton, University Art Museum), dove l'insetto si trova sullo cranio di Adamo posto sotto la croce. Le immagini di singole o più mosche si ritrovano ai margini di manoscritti miniati nederlandesi accanto a scene quali l'ultima cena, la preghiera nel Getsemani, o la cattura di Gesù.

Il cardellino è un motivo frequente nei ritratti della Madonna con Gesù Bambino diffusi sia nella pittura

medievale che in quella moderna. Sono note le immagini del cardellino attaccato ad un filo tenuto da Gesù Bambino, come per esempio nel quadro di Leonardo Malatesta (Berlino, Staatsmuseum). È tuttavia una scelta inconsueta quella del cardellino presentato sulla corona e legato ad un filo tenuto dall'angelo.

Il legame tra l'immagine di Cristo ed il cardellino discende dai tempi della tradizione descritta nell'opera *Il Fisiologo* e nei bestiari. L'uccello denominato *charadrios* vel *caladrius* è identificabile come cardellino in base all'etimologia della parola italiana. Nel *Fisiologo* e nei bestiari è presentato come uccello capace di valutare le possibilità di guarire o di morire – se *charadrios* vel *caladrius* gira la testa verso il malato è un chiaro segnale di morte imminente. Entrambi i testi mettono accanto all'uccello il Redentore che “venendo dai cieli ha negato agli ebrei la sua divinità. Venendo da noi pagani, ha accolto le nostre debolezze e ci ha redento dalle malattie”. Secondo le regole della mnemotecnica nel *Fisiologo* alla voce *charadrios* vel *caladrius*, cioè il cardellino, fu codificata la citazione dal vangelo secondo Matteo (8, 17): “perché si adempisse ciò che era stato detto per mezzo del profeta Isaia: “Egli ha preso le nostre infermità e si è addossato le nostre malattie” (Bibbia Cei).

Il significato del cardellino assume il suo vero senso solo se viene confrontato con l'immagine della mosca che rappresenta gli Ebrei, come per esempio sulla bordatura dei canti in onore della Santissima Vergine la cui origine risale agli anni 1402-1403 (Londra, British Library, manoscritto Add 29433, k. 20), nonché nel dipinto della Madonna con Gesù Bambino di Carlo Crivelli del 1480 ca. (New York, The Metropolitan Museum). L'opera presenta Gesù Bambino che tiene un cardellino le cui ali distese sembrano una croce, mentre a sinistra sul davanzale si appoggia una mosca. Nella *Madonna della Pergola* sia il cardellino seduto sulla corona, sia Gesù Bambino, voltano le teste dalla mosca e, secondo il testo del *Fisiologo* Cristo avrebbe negato la sua divinità agli Ebrei.

L'elemento chiave che potrà servire per spiegare la ragione della composizione tanto insolita presente nel dipinto la *Madonna della Pergola* è il ragazzo con la canestra di frutta e fiori la cui figura, secondo D'Afflitto, è legata al concetto di *vanitas*, *memento mori*, nonché simboleggerebbe l'Eucaristia e, se confrontata con la scena del Giudizio di Re Salomone, diventa allegoria della vita che vince la morte. Molto importante è inoltre la scena sotto quella del Giudizio di Re Salomone in quanto sembra che il bambino di un anno ed il ragazzo con la canestra di frutta e fiori nella parte centrale del dipinto siano la stessa medesima persona in diversi

momenti della vita. D'Afflitto ha cercato di inquadrare l'origine del dipinto nel contesto storico e ritiene che l'opera sia stata concepita come una sorta di *ex voto* in seguito ad un'epidemia. Prendendo in considerazione che il quadro fu dipinto secondo uno schema progettato dal maestro Antonio Detti, il tema potrebbe esser legato con un avvenimento occorso nella famiglia Detti.

Nesi riporta l'esempio di altri due quadri di Bernardino Detti in cui l'iconografia è tanto complessa quanto quella del quadro analizzato. Il primo è un dipinto che presenta un ragazzo della famiglia degli Incontri (New York, Metropolitan Museum) e l'altra composizione, definita come *Sacra allegoria*, presente nel commercio antiquario di Firenze. In entrambi i dipinti è presente la figura di un piccolo ragazzo.

L'altro indizio che può aiutare a capire l'intera composizione è la scena del Giudizio di Re Salomone che consiste nell'identificazione della vera madre e in questa chiave occorre osservare la scena messa più sotto. La donna seduta sulla panchina che abbraccia il bambino e nell'altra mano tiene una bambola di pezza è stata collocata sotto la vera madre del Giudizio di Re Salomone e tale sistemazione indica la persona giusta. Lo sguardo pieno di tensione rivolge verso l'altra donna presentata sull'asse della madre del Giudizio di Re Salomone. Il pittore celò intenzionalmente la faccia della donna dietro la mano di S. Bartolomeo che tiene in mano l'attributo in forma di coltello. Tra le donne è sorta una controversia in materia della vita del bambino e il coltello in mano assume un ruolo particolare e ciò si evince dal fatto che il pittore, probabilmente in accordo con il progetto del quadro accluso, lo mise sull'asse centrale della composizione, sopra la testa del ragazzo con i fiori.

Non è del tutto certo se le donne, in accordo con il I libro dei Re, siano meretrici, ma senza dubbio appartengono a classi sociali diverse, a giudicare dai loro vestiti e in special modo dal copricapo della falsa madre. Un'ulteriore spiegazione ci offrono gli oggetti a destra e a sinistra della Madonna dell'Umiltà che mettono in rilievo lo status sociale di entrambe le donne: i vestiti sfrangiati e gli attributi da mendicante (la scatola per l'elemosina ed il cucchiaino con il sonaglio) appartenenti alla vera madre vengono però accostati a fiori freschi, mentre i tessuti e i vestiti sfarzosi della madre falsa sono accompagnati da fiori appassiti e foglie secchi.

È dunque plausibile supporre che il ragazzo con la frutta ringrazi la Madonna dell'Umiltà e i santi per la sua vita salvata dalle mani della madre falsa, dal sortilegio e perfino dalla morte, mentre la Madonna seduta per terra allude probabilmente allo status sociale della vera madre del ragazzo. L'apoteosi

dell'umiltà nei riguardi della Madonna e della vera madre viene ribadito dalla citazione tratta dalla lettera di S. Giovanni il Minore, nonché dalla canna tenuta da San Giovanni Battista. Inoltre sia il bambino sia il ragazzo guardano in direzione di S. Bartolomeo il che potrebbe suggerire che portino lo stesso nome, tanto più che il santo fu menzionato nel contratto del 28 giugno 1523.

Il tema viene ribadito dalla composizione del dipinto consistente in due lettere V incrociate: la prima, esterna, unisce la figura della Madonna con Gesù Bambino e i due santi, l'altra, interna e capovolta, con la punta tracciata dalla figura dell'angelo. La seconda lettera V inquadra la scena del Giudizio di Re Salomone, le due donne e il bambino, la figura di S. Giovanni Battista e termina con i vestiti e i fiori nella parte inferiore del dipinto. Nel punto in cui si incrociano le due lettere V si trova il ragazzo con la frutta e tale posizione accentua la sua presenza come protagonista del dramma.

La situazione drammatica in cui si è trovato il protagonista, nonché la sua miracolosa salvezza dalle mani della falsa madre, vengono ulteriormente evidenziate dagli amuleti e dai talismani tenuti da S. Giovanni Battista e dalla presenza del cardellino. Si credeva che il corno d'ossa e fossili simili, i cosiddetti denti del drago, avessero poteri di guarigione, proteggessero dai veleni e, nel caso dei bambini, dalla pertosse. Il corallo era un amuleto altrettanto riconosciuto e le sue proprietà erano note nell'antichità, nel Medioevo e nel Rinascimento. Numerosi quadri della Madonna con Gesù Bambino, dipinti nel primo periodo del Rinascimento, confermano la credenza secondo cui i bambini dovessero portare il corallo. Tra gli oggetti con simili proprietà venivano annoverati la croce e medaglie, specie *Agnus Dei* fatta di diversi materiali e portata a scopo apotropaico.

Occorre riprendere ancora l'argomento del cardellino, definito nei bestiari come *charadrius* o *caladrius*, che si trova al centro dell'opera analizzata, sopra la testa del ragazzo con la frutta e sopra il coltello di S. Bartolomeo. L'uccello, volgendo la testa a sinistra verso il bambino seduto sulla panchina, annuncia così la sua guarigione e conferma l'ipotesi che la vita o la salute del giovane fossero in pericolo in seguito alle operazioni della falsa madre.

In conclusione occorre ritornare alla figura del fondatore dell'opera, il maestro Antonio di Desiderio Detti, professore di logica e di filosofia presso la Pia Casa di Sapienza a Pistoia, presunto autore del progetto accluso al contratto di commissione. Un'iconografia tanto eccezionale e complessa trova la sua spiegazione nelle conoscenze dello scienziato, che includevano nozioni di arti liberali, incluse l'astrologia e la magia naturale

praticate nel XV secolo da molti umanisti, come ad esempio Marsilio Ficino o Giovanni Pico della Mirandola.

I riti di magia naturale rimangono legati alla teurgia del tardo platonismo e al cristianesimo, ragion per cui assumevano spesso tratti bigotti ed erano connessi con la medicina, la produzione di talismani e di esorcismi eseguiti da religiosi di rango inferiore. Esisteva perfino una specie di magia dei talismani, le cui tracce si riscontrano negli amuleti e nei talismani tenuti da S. Giovanni Battista. I riti dovevano esser noti sia ad Antonio Detti che a suo figlio Alessandro, “maestro di medicina e fisico”, perché notizie in merito si possono trovare nel trattato *Pratica*, scritto dal medico italiano Antonio Guainerio, morto nel 1448. Secondo D’Affitto l’origine della “bizzarra” iconografia del dipinto della Pergola sarebbe dovuta ad un evento successo nella famiglia Detti ed occorrerebbe dunque approfondire l’argomento del ragazzo con la canestra di frutti e i fiori come protagonista del dipinto.

Antonio di Desiderio Detti aveva tre figli: Bernardino, pittore, Desiderio che rimane ignoto e Alessandro, medico. A quanto pare il figlio maggiore fu Bernardino. Non ebbe mai famiglia e, come risulta dal suo testamento scritto nel 1555 all’età 57 anni, lasciò in eredità al figlio di suo fratello la casa natale ubicata vicino alla chiesa di S. Andrea a Pistoia. Possiamo ipotizzare che il ragazzo del dipinto sia il figlio illegittimo di Antonio di Desiderio Detti. Se così fosse, perché il dipinto fu destinato alla cappella della chiesa di SS. Giacomo e Filippo di Pergola e non ad una delle chiese di Pistoia, città natale della famiglia Detti? La genesi dell’opera dipinta nel 1523 non ebbe nulla a che fare con l’epidemia, come si sosteneva finora, perché essa si diffuse solo negli anni 1530-1541. Può darsi che nell’ospedale di Pergola avessero salvato la vita del figlio di Antonio di Desiderio Detti messa in pericolo dalla donna che fingeva di essere sua madre, mentre il padre ordinò il dipinto fornendo inoltre il suo progetto.

Traduzione Katarzyna Maniowska

PAWEŁ DETTLOFF

Kraków, Instytut Sztuki PAN

Jan Neinderffer: Kraków’s Author of Rococo Murals

The name of Jan Neinderffer has been mentioned in academic literature for over a century. He was recorded in Kraków (its archival records) from 1756 as a guild painter (d. 1776). His birth date and place remain unknown, though the preserved records allow to assume he came from Moravia. His oeuvre has been very poorly studied, since the majority of his works mentioned in the written records have not survived. The only known and confirmed in archives work of the artist are his frescoes in the Wojnicz Collegiate Church (1767). Regrettably, the extent of their restoration and reconstruction makes one cautious about treating that set as a fully credible testimony to the painter’s output. In the article a presentation is made of the previously unknown examples of murals in Kraków, or the ones previously not associated with Neinderffer. The first of them is the painterly décor of the Chapel of John the Baptist in the Prądnik Czerwony District in Kraków. In the course of some conservation works on that painting decoration a partially preserved inscription, including the author’s signature and date, was found. It allows to decipher the name of Jan S. Neinderffer and the

year 1761. Additionally, this attribution is confirmed by the paintings’ form analysis, including the perceptible features of the individualistic style to be found in the Wojnicz Collegiate Church. Another work that should be attributed to Neinderffer are the frescoes in the 2nd Sacristy, also called “the treasury” in the Dominican Church. These too continue to be little known, with no authorship attribution and no precise date of execution. They were, however, executed by the same artist, or possibly the same studio run by him as the paintings in the (Post-Dominican Chapel) in Prądnik. Most likely in ca. 1760-62. The basic method allowing for the above attribution is the analysis of the paintings’ form.

So far scholars have pointed out to exuberant ornaments as Neinderffer’s characteristic style feature. Indeed, the profusion of exquisitely presented ornament (particularly in Wojnicz and Prądnik) bestows an extremely decorative character in his works. Moreover, it seems that the artist applied Rococo ornament in his own unique way, slightly differently than other contemporary artists did, which might truly account for one of his personalized artistic features.

The painter, however, was not merely a splendid ornamentalist, but he also coped well, though not always perfectly, with human figures. He applied very characteristic types of physiognomy and figure proportions. His basic means consisted in line applied on the ground with brave decisive brushstrokes. This drawing-like, occasionally sketchy manner was a principal component serving to render not only facial features, but also the remaining elements. The painter clearly avoided the illusionistic "Pozzo-like" architecture, so popular at the time.

Neinderffer's painting is not fully, strictly speaking, Rococo, since in certain solutions it remains faithful to the tradition of late Baroque. Nonetheless, a free way of painting, with a clear focus on the drawing manner, a certain way of making space shallow, a light, pastel colour range, and finally an overall impression of great decorativeness, enhanced with the multiplicity of ornaments, which are manifested in

the presented works allow to rank Neinderffer among Rococo mural painters.

Jan Neinderffer was one of the many immigrant artists active on the territory of the Polish-Lithuanian Commonwealth. In the 18th century, a particular role was played by painters arriving from other Empire territories: Austria, Bohemia, and particularly Moravia. The latter dominated a large section of Polish territories, mainly the Kraków centre. Jan Neinderffer launched his major artistic activity in Kraków in the early 1760s, after the elder generation of local and foreign artists had died out. He successfully replaced them in executing impressive painterly décors of sacral interiors. This was his means to continue the activity of Moravian artists who had dominated the Kraków mural painting in the 18th century. The Post-Dominican Chapel paintings in the Prądnik District are likely to rank among the first works of the artist in Kraków.

Translated by Magdalena Iwińska

PIOTR OCZKO

Kraków, Uniwersytet Jagielloński

*Still Life in Bridle of a Stereotype.
Zbigniew Herbert's Visions of Dutch Art
and the Issue of their Reception*

In this paper the author deals with the book by a Polish poet, Zbigniew Herbert *Martwa natura z wędzidłem* (*Still Life with a Bridle: Essays and Apocryphas*), first published in 1993, which had a tremendous impact upon the reception of the 17th century Dutch painting in Poland and formed the crucial basis for its powerful, long-lasting understanding. Moreover, Herbert's book has been commonly read as almost an academic, unquestionable work. The author attempts to show that Herbert's vivid narration is only a literary, very subjective poetical vision of Dutch art, deeply rooted in the 19th century perception of the Netherlandish painting and so called 'Hollandism' – a cultural and artistic myth of Holland, unusually popular in Europe at that time.

Herbert, choosing to rely on the outdated writings (e.g. Eugène Fromentin, Théophile Thoré-Bürger, and Hyppolyte Taine), greatly misinterprets the phenomenon of the 17th century Dutch art and culture. His un-heroic visions of the Dutch painting, interpretations and comments upon Johannes Torrentius's *Emblematic Still Life with Flagon, Glass, Jug and Bridle* and, finally, the description of the famous *tulipmania* of 1637, do not find much support in present academic research and should be refuted. However, it has to be strongly emphasised that Herbert's book belongs to literature, not art history, and its author cannot be blamed for any academic misconceptions and the way in which his work was wrongly perceived later on.

EMILIA KŁODA

Wrocław, Instytut Historii Sztuki UWr

*“Silesian Raphael” or “Master of Bohemian Baroque”?
Some Remarks on Constructing the Biography of
Christoph Lischka in History of Art*

Johann Christoph Lischka was most possibly born in Wrocław in ca 1650. This uncertainty by the first date in the painter's life is merely one of the many inaccuracies that accompany his biography and oeuvre. An attempt is made to analyze the way in which the biography of this historical figure has been written.

Beginning with the earliest studies, researchers were trying to classify the painter under a definite nationality. Lischka was defined by both Czech and German scholars as their “native” artist. These declarations express the then on-going process of national identity formation and ambitions to achieve self-determination. The tensions between the Czech and German scholars from the early 20th century exemplify a broader conflict in which historians perceive the germ of the expansive nationalism of the Third Reich.

A different voice in the nationality debate was the view presented by Adam Tomasz Chłędowski, who in the 19th century regarded Lischka to be resident of Greater Poland. The thesis criticized, it however contributed to the theory speaking of Lischka's “Polish identity” after the change of Poland's border following World War II. Marian Morelowski, active in the process of making people more familiar with the “Regained Territories”, was trying to prove that Lischka was a Pole and attempted to justify his thesis with the stylistic analysis of the artist's works.

Morelowski's theories were quickly verified and in some subsequent Polish publications, scholars related more to the conclusions of the Czech scholars Pavel Preiss and Jaromír Neumann who consolidated the artist's position within the canon of Bohemian Baroque art. The question of Baroque as a national style was tackled mainly by Neumann who created a new image of the era consisting in a combination of Marxist motifs with a belief in a “native” character of art from Bohemia. According to the scholar the national distinctness did not come in definite formal features, but in the ability to creatively transform foreign impulses. In his description, Lischka was a genius painter “Bohemizing” the art of his “German” master Willmann.

When analysing Lischka's art, the peculiar situation of the Catholic Church following World War II in

Bohemia has to borne in mind. The majority of the Church property was taken over by the state, this allowing for previously inaccessible paintings to be directly available to museologists and art historians. Thanks to this in 1966-87, Lischka's canvases could be viewed in exhibitions all over Europe. Brief exhibition catalogue descriptions of the paintings generally cut them off their (Counter-Reformation) function and destination. It seems that due to this, the lyrical uplifting language of the description of style and form replaced the affirmation of the sacral character of Lischka's works. Emphasizing the role of convents as the painter's clients and the inclusion of his paintings in the narration stemming from devotional practices and Bohemian hagiography emerged in art history literature only in the 1990s.

Another interesting issue in the research into the painter's oeuvre is the degree of his dependence on his stepfather and master Willmann. The oldest mentions of Lischka are limited to brief statements about his education in the Lubiąż (Leubus) workshop, or the imitation of the master's manner. Starting in the 20th century, there appeared deeper analyses of the oeuvre of the stepfather and stepson. A change in Willmann's manner was observed in reaction to the influence of his disciple educated in Italy. Rococo elements were noticed in Lischka's works and some commentators noticed the disciple had excelled his master in certain respects. A thesis also appeared in literature that the most famous Baroque sculpture on Charles Bridge, namely of *St Lutgardis*, is to be attributed to Lischka, therefore he was ranked among the most illustrious artists of the Bohemian Baroque. A different approach to the subject was proposed by Willmann's monographer Andrzej Kozieł who looked at the Lubiąż workshop as a family business. In that perspective, Lischka was presented as his stepfather's most important assistant and advisor. His work throughout Bohemia was interpreted as networking and advertising the workshop. In Kozieł's opinion, the painter purposefully mimicked the manner of the Lubiąż master in order to meet the founders' expectations. Although the scholar's theses relate only to the role “Silesian Raphael” played in the Lubiąż workshop, they have undermined the long-standing fixed and consolidated vision of the painter

as the forerunner of Rococo and master of key importance for Baroque in Bohemia. The exclusion of certain works and drawings from Lischka's oeuvre has substantially questioned the theory promoted by scholars on the proto-Rococo and pioneering quality of his art.

It seems that the changes in the interpretation of Lischka's life and artistic output are an excellent

example of the dynamic modification of the presentation of the artist's figure. Taking a closer look at these changes in the context of ideas, ideologies, and political systems of the past centuries, allows a more thorough understanding of the process of narration structuring in art history.

Translated by Magdalena Iwińska

GRAŻYNA REGULSKA

Warszawa, Instytut Sztuki PAN

On 11 September 1509, a contract between the Poznan Chapter, which was selling a part of its unused liturgy vessels and utensils from the Cathedral's Treasury, and the Poznan goldsmith Kacper, was concluded at the house of Dean Jan Łukowski. The Chapter, actually forced to take the step due to the shortage of means to finance the urgent reconstruction works to be carried out in the Cathedral, was represented, apart from the above-mentioned clergy, by six more canons. The goldsmith Kacper, in some places also called Motylka or Moty-lek, was guaranteed for the contract by his father-in-law, the Poznan goldsmith Jakub Barth, and the Poznan furrier Piotr. The total weight of the Cathedral vessels sold by the Chapter amounted to almost 60 *grzywnas*, while these included: one silver reliquary in the shape of a figure of Resurrected Christ, one silver ciborium, seven silver gilded chalices with patens, and one silver chalice with paten, described in detail in the list annexed to the contract with the goldsmith Kacper. And so named among them as the first was the silver figure of Resurrected Christ, which is known to have been completed after 1490 and weighed 11 *grzywnas* and 2 *skojecs*. The silver ciborium, in turn, weighed almost 6 *grzywnas*. Two of the seven gilded chalices – resembling skyphoi, must have dated from the Romanesque period, and weighed together 9.5 *grzywnas* and half a *skojec*. One of them was decorated with enamel, the other being defined as *cum sculptura et scriptura ducum*, this suggesting that it featured the foundation inscription and its founders' effigies, possibly the Dukes of Greater Poland: Przemysław I and Bolesław the Pious, or of just one of them with his wife. Two further of the gilded chalices, which weighed 11 *grzywnas* in total, featured feet decorated with lilies. On one of them, the lilies were enamelled, but not on the other one. Both could have resembled the chalice from 1363 which King Casimir the Great donated to the Kalisz Collegiate Church (Fig. 1) or the chalice dated from ca 1380-87 from the donation of Parson Tomasz for

the Parish Church in Środa Wielkopolska (Fig. 2). Two further of the gilded Cathedral chalices from among those being sold weighed together almost 8 *grzywnas*. One of them featured precious stones on the foot, the other possibly had cast figures of Crucified Christ and of unidentified saints. The last seventh of the gilded chalices was smaller than the previous ones and was weighed together with seven gilded patens, their weight amounting to almost 12 *grzywnas*. The small silver chalice with a paten weighed only 2 *grzywnas*.

The total value of the objects was estimated at 268 *grzywnas* and 6 groschens and the provisions of the contract had it that the goldsmith Kacper would pay the prepayment of 33 *grzywnas* and 16 groschens upon the conclusion of the contract, to pay the rest in three instalments. The first of them worth 100 *grzywnas* was to have been paid by 29 September 1509, while the second and the third by the first Sunday in Lent and 24 June 1510 respectively.

Very little is known today of the goldsmith Kacper himself, present in the town records of Poznan from 1501. In 1503, he was in some conflict with Jadwiga, the Poznan painter Klemens's widow; in 1508 and 1509, he was the Senior of the Goldsmiths' Guild. On 13 October 1509, he himself brought to the Chapter the first 100 *grzywnas* owed for the purchased liturgical vessels and utensils. The further 100 *grzywnas* were paid in by his father-in-law, the goldsmith Jakub Barth, on 1 May 1510. The remaining sum was received by the Chapter on 20 August of the same year. Again the money was paid in by Kacper himself who, however, deducted half a *grzywna* from the 35 *grzywnas* and 16 groschens he still owed for the work on some unspecified cross for the Poznan Cathedral. The latter, in fact, being the last record mentioning the goldsmith and the only one preserved alluding to his own work. From the items he bought from the Chapter some new objects were meant to be made, following prior melting, though possibly not on commission, but for sale.

The goldsmith Jakub Barth, recorded for the first time in Poznań in 1482, is far better known. He owned houses in the Market Square and in Wielka Street, as well as other properties in the town. He served nine times as the Guild Senior, having been additionally elected Poznań councillor three times, and once a juror. On 23 May 1494, he concluded a contract with representatives of the Gniezno Chapter to execute a new box reliquary for St Adalbert's head. The material in the form of eight gold sheets and eight golden columns from the old badly preserved reliquary of the Saint's head, 40 precious stones and 8 large Spanish pearls, were provided by the client, while the pay for Barth's work was to amount to as many as 100 florins. The work was completed on 13 November 1494 and transferred to the Gniezno Cathedral, where it survived until 11 July 1923 (Fig. 3). Jakub Barth is also attributed the copper, partially gilded box reliquary of St Odile of 1496 (Fig. 4), and preserved in the Szamotuły Parish Church. Regrettably, it has not been ascertained, which of the churches in Greater Poland two chalices and a cross robbed from his studio in 1502 were meant for. Barth had passed away by 20 July 1519, the latter being the date on which his widow Katarzyna was mentioned.

As mentioned above, on 11 September 1509, the Poznań Chapter sold to the goldsmith Kacper only a part of the Cathedral liturgical vessels and utensils, yet their list is currently the oldest source of information on the mediaeval treasury of the Cathedral. The document quoted by Jan Samek as an inventory of the Poznań Cathedral of 1318 in fact refers to the Gniezno Cathedral treasury, on Archbishop Janisław's instruction deposited in the Chęciny Castle. From among the precious items worth over 200 florins, given in 1455 from the Poznań Cathedral to King Casimir Jagiellon for his war against the Teutonic Knights, mention was made of merely: one monstrance and one reliquary in the shape of the figure of St Peter, as well as one stoup with a container for holy water. The proper Cathedral inventory made in 1495 by five members of the Poznań Chapter and later copied on parchment by a notary, has not survived until our times.

One can, however, suspect that it was an ample document and that in the late Middle Ages the Poznań Cathedral, despite some substantial losses, ranked among affluent churches. Since still in the 1622 visitation conducted with due diligence by Bishop Andrzej Opaleński, its treasury which was housed in two rooms in the northern tower, contained about 60 Gothic goldsmithery works. Among them, 27 chalices with patens, these including four made of pure gold and 23 of gilded silver, one silver and gilded monstrance, two pairs of silver and gilded ampullae for water and wine, one silver censor with a silver

boat and spoon for incense, as well as 20 gold, silver, and gilded reliquaries of various type. It is worth taking a closer look at these objects, particularly as apart from three silver gilded reliquaries, relatively late, none of them continues to exist.

The first in the group of the four golden chalices came from 1471 and was a donation to the Cathedral by Bishop Andrzej of Bnin, whereas the second one was created in 1486 at the instigation of Dean Adam Dąbrowski of Dąbrowa. The third of the golden chalices reached the Poznań Cathedral in 1498, following the death of Bishop Uriel of Górkę; the fourth, weighing 5 *grzywnas* and 5 *skojecs*, was funded by Bishop Piotr Tomicki in 1525.

Among the far more numerous group of gilded chalices, the earliest ones came most likely in the donation of the Chancellor of the Poznań Chapter Damian, who died in 1380, and there were also two sumptuous vessels described in the course of the 1622 visitation as *vetustioris opere* and *opere vetustae*, namely of old and ancient craftsmanship respectively. The remaining gilded chalices were created already in the 15th century and in the 1st quarter of the 16th century, and although six or seven of them can be regarded as more modest, they were usually valuable pieces. One of them considered to be one of the largest chalices that the Cathedral owned in 1622, possibly came from the donation of Bishop Andrzej of Bnin. Earlier, in 1409 and 1429, richly decorated gilded chalices had been donated to the Cathedral by Wawrzyniec Brenk from Poznań and Pszczew Archdean Jakub Wygonowski, and later, namely in 1478 and 1481, by the Curates Mikołaj Godziemba and Paweł of Pleszew. In 1485, a gilded chalice weighing over 3 *grzywnas* was donated to the Cathedral by Deputy Dean Andrzej Polayowski, while in 1486 the treasury was added a gilded chalice donated by the Doctor of Medicine Jan of Reguły. In 1501, the Poznań Cathedral treasury was given yet another gilded chalice, this following the death of Pszczew Archdean Wincenty of Strzałkowo. Two subsequent Gothic gilded chalices reached the Cathedral in 1512 and 1517. The first of them came as legacy of Canon Wawrzyniec Grodzicki, while the latter, as part of the legacy of his junior brother, Canon Maciej Grodzicki. In 1522, a gilded chalice was donated to the Cathedral by Canon Zygmunt Korzbok of Kamieniec, whereas in 1527, such a chalice was donated as legacy of the late Curate Jan Cegiełka.

In 1521, together with a gilded chalice as part of the legacy of Canon Wawrzyniec Grodzicki, the Poznań Cathedral was given one of the two pairs of Gothic ampullae for water and sacramental wine. These were also gilded. The second pair of gilded Gothic ampullae was received by the Cathedral in 1527, to-

gether with a gilded chalice donated following the death of Curate Jan Cegiełka.

The silver censor mentioned in the 1622 visitation as relatively high and excelling with particularly beautiful craftsmanship, could be identical with the censor commissioned by the Poznan Chapter in 1447 from the Cathedral Custodian Mikołaj of Sobota. The silver boat with a spoon for incense was donated to the Cathedral by Archdean Mikołaj Kotwicz of Żnin and Canon Klemens of Piotrków, who both passed away in 1507.

Regrettably, the founders of the Gothic monstrance, actually the only one that the Cathedral owned in 1622, remain unknown. It was a silver, possibly entirely gilded, work, 1.5 ells high, of *ut apparet vetustioris, nitidae tamen et elegantis* craftsmanship. It weighed 48 *grzywnas* and 13 lots, and is likely to date from the 2nd half of the 15th century.

From among the Gothic reliquaries mentioned during the 1622 visitation, the earliest to be named are two examples of the so-called tower type. The first of them was a silver one, entirely gilded, 1-ell high, reliquary of St Cosmas, bequeathed to the Poznan Cathedral in his last will of 3 November 1370 by King Casimir the Great. The second piece was a silver, partially gilded reliquary of St Bartholomew, possibly funded by Bishop Andrzej Łaskarz of Gosławice, who died in 1426.

A gift from Bishop Łaskarz was also to be found in the silver, partially gilded reliquary of an enthroned figure of St Peter. Two further examples of Gothic reliquaries of figural type reached the Cathedral in 1517 and 1525 respectively. The first of the works was a donation of Canon Maciej Grodzicki and had the form of a silver partially gilded reliquary in the shape of the figure of his patron, namely St Matthias. The second one was a silver entirely gilded reliquary in the form of the figure of St Stanislaus, donated to the Cathedral by Bishop Jan Latański upon his installation.

Moreover, in 1622, some other dozen Gothic reliquaries belonged to the Poznan Cathedral, among them three examples in the shape of an arm and the same number of medallion reliquaries; one reliquary shaped as a coffer and six larger and smaller reliquary crosses, as well as two box reliquaries.

Two of the arm-shaped reliquaries were silver and gilded pieces, executed likely in the late 15th century and containing the relics of St Adalbert; the third one was silver with the relics of Five Holy Martyrs of Międzyrzecz, donated to the Cathedral in 1520 by Canon Zygmunt Korzbok of Kamieniec. One of the Gothic medallion reliquaries guarded the relics of St Andrew, St James, and St Philip. The second of the Cathedral's reliquaries of the type came from the legacy of Curate Piotr of Grodzisk, who died in

1497; while the third from the legacy of Canon Mikołaj Otuski, who passed away in 1507.

The silver coffer-shaped reliquary appeared in the Cathedral treasury in 1509 as a donation of Curate Jan Cegiełka, and according to the 1622 visitation description, it was divided inside into 12 sections, each for different relics. From among the six reliquary crosses, the most precious is possibly the one made of pure gold, as well a large silver and gilded work from 1494. Inside the golden cross there were eight numbered sections with relics. The 1494 cross was donated to the Cathedral by the recently mentioned Curate Piotr of Grodzisk, featuring on the reverse a glazed container with the relics of SS Adalbert, Peter, and Paul.

Two silver, partially gilded box reliquaries, acquired for the Poznan Cathedral in 1510 and 1522, deserve a broader analysis, since of all the Gothic liturgical vessels and utensils the Cathedral still boasted in 1622, together with one gilded reliquary cross they are the only ones to have survived to our times.

Both box reliquaries are large pieces with octagonal main bodies and domed lids, also divided into 8 panels and equipped with a glazed circular osculatorium in the middle. The older of the two, i.e. the reliquary of the head of St Sabina, was a gift deposited in the Cathedral by Canon Wawrzyniec Grodzicki; the newer one was a donation of Canon Jan Charbowski in order to contain the relics of St Ursula's head, however until late 19th century it was called the reliquary of the head of St Jucundinus (or Jocundinus). The head reliquary of St Sabina (Figs. 5-7) was set on four cast legs in the shape of pomegranates, featuring on the four sides of the main body engraved presentations of the Saint's legend, with the remaining sides showing engraved figures of SS Peter, Paul, and Laurence, as well as the Latin founding inscription. The corners of the main body are emphasized with little cast columns twisted spirally, the edge of the lid being enhanced with cast battlement.

The founder of the work, Poznan Canon Wawrzyniec Grodzicki already mentioned on several occasions before, came from a well-known patrician family and was a Doctor of Medicine, as well as Gniezno Canon, and Provost of the Uniejów Collegiate Church. The reliquary of St Sabina's head is attributed to the Poznan goldsmith Piotr Gelhor I, active in 1495-1534, three times serving as the Goldsmiths' Guild Senior. He was also a councillor and juror of Poznan, and in 1507, Abbot Andrzej Drzążyński commissioned him to execute a coffer reliquary of St Adalbert for the Church of the Canons Regular in Trzemeszno (Fig. 8). It was also to Abbot Drzążyński's funding activity and Piotr Gelhor I's workshop that Piotr Skubiszewski attributed the execution in ca 1507 of a silver and gilded basket on agate bowl of the

Trzemeszno Romanesque monument, so-called St Adalbert's Chalice (Fig. 9). Other academics attribute to the goldsmith the 1518 chalice for the Poznan Church of the Sovereign Military Order of Malta (Fig. 10), as well as the reliquary of 1520 for a rib of one the Ten Thousand Martyrs in the Kościan Parish Church (Fig. 11).

The box reliquary donated by Jan Charbowski (Figs. 12-14) rests on a pedestal with openwork tracery; one of its main body's sides features the engraved figures of Mary and the Child with the founder kneeling before them, holding a rosary in his hands and Sulima coat-of-arms; the remaining seven sides are decorated with engraved floral motifs. The lid panels are adorned with engraved tracery motifs; along the lid's edge, a cast lace of vine leaves and fruit clusters can be found.

Jan Charbowski, arms bearing Sulima, was a law graduate, Poznan, Gniezno, and Płock Canon; possibly also a Cracow one; moreover, he was the General Curate of the Poznan Cathedral, and from 1522, the Chancellor of the Poznan Bishops' Curia as well. The reliquary of the head of St Ursula being his votive offering for receiving that dignity, was likely created locally, in one of the Poznan goldsmithery workshops, possibly even the same one that was later to execute the box reliquary for the head of St Gereon for the Gniezno Cathedral.

Of local craftsmanship is undoubtedly the only Gothic reliquary cross which has been preserved in the Poznan Cathedral (Figs. 15, 16). This applies actually only to the upper part of the piece, namely the proper silver and gilded cross dated from the 1st quarter of the 16th century and revealing a close kinship with reliquary crosses in the Brześć Kujawski Parish Church and the Poznan Parish Church of St Adalbert. Similarly as in the latter case (Fig. 17), the place where on the obverse of the Cathedral cross the arms cross, features a cast figure of Christ on the interior cross with spirally twisted moulds, and with cast symbols of the four Evangelists composed into the moulds' trefoil endings. On the reverse, actually recalling more the cross in Brześć Kujawski (Fig. 18), the place where the arms cross is filled with a circular glazed container with the relics of the Holy Cross, outlined with cast floral swirls with four precious stones, while the arms and their endings are

adorned with similar cast floral swirls and five precious stones. In the crowning of the Cathedral monument there is a cast figure of a pelican feeding his young with his blood, whereas its foot dates from 1628 and together with the stem and a completely new nodus of silver plated copper was added during the 1978 restoration.

It is unknown what has happened to the five remaining reliquary crosses and three Gothic medallion-type reliquaries. It seems likely that the Cathedral lost those objects soon after the 1622 visitation, and that around the mid-17th century, when the Cathedral's construction after a fire was coming to a close, the treasury might not have contained the whole group of Gothic chalices of gilded silver and both pairs of gilded ampullae, as well as the Gothic censor and the silver incense boat. Instead, there is a record confirming that in 1660 the tower reliquary of St Cosmas donated by King Casimir the Great was provided by Bishop Wojciech Tolibowski in order to have two new reliquaries executed, while the Gothic monstrance was sold in 1665. In 1705, in order to repurchase Chapter estates, two golden chalices donated by Bishops Andrzej of Bnin and Uriel of Górką, were used from the treasury. The last mention of the golden chalice donated by Dean Adam Dąbrowski comes from 1712, when, being damaged, it was provided to have a new golden monstrance made of the material. By 1728, the larger of two Gothic reliquaries of St Adalbert's arm had disappeared or been melted. The smaller of them, and the silver arm with the relics of Five Holy Martyrs of Międzyrzecz, as well as the silver coffer reliquary were mentioned for the last time during the visitation carried out by Bishop Antoni Onufry Okęcki in 1781-84. It was then that Bishop Okęcki gave the instruction for all the three Gothic reliquaries in figural forms: of enthroned St Peter donated by Bishop Andrzej Łaskarz, of St Matthias donated by Canon Maciej Grodzicki, and of St Stanislaus donated by Bishop Jan Latański, to be melted as useless in order to have new ornaments for the Holy Cross Altar as well as new candle holders for the High Altar made. The chalice to have remained relatively the longest in the Cathedral was the golden one donated by Bishop Piotr Tomicki. It was sold only in 1792 in order to provide financing for new bells.

Translated by Magdalena Iwińska

MICHAŁ KURZEJ

*Kraków, Instytut Historii Sztuki UJ**Reliquary of the Head of John Cantius
in the Kraków Church of St Anne*

The box in which the skull bones of the patron of Cracow University have been deposited is a particularly precious monument of modern goldsmithery. Funded by University professors, it was executed in 1695 by the Kraków goldsmith Jan Ceypler. Suggestions of some contribution having been made to the reliquary by other artists (Jerzy Szymonowicz-Siemiginowski and Jan Liszkowicz), appearing in some older literature, may have resulted from an error. The authorship of the reliquary content programme can be attributed to Father Sebastian Piskorski who headed the works on the church's construction.

Despite the reliquary having for long been ranked among the most outstanding works of Polish goldsmithery, its iconography has not as yet been a subject of a monographic study. Although already a long time ago it was noticed that the sides of the box are adorned with the scenes from John Cantius' life, while the corners feature personifications of eight beatitudes, the representations have been replaced several times, and not all have been properly identified. The original arrangement may have been implied by the Evangelical order of the beatitudes (only slightly modified), these associated with the events from the Saint's life. Such a scene arrangement allowed to bring out the impact of the decoration most fully. The concept stems from the Saint's life by Adam Opatowiusz, who assumed such a narration, emphasizing the Saint's virtues and describing them as steps in the spiritual life, leading man to God. A similar concept was applied by Father Piskorski in the nave decoration of the Church of St Anne, as well as in the homily on its consecration.

The reliquary decoration is clearly of an emblematic structure: personified beatitudes are holding cartouches with lemmata, whereas below each scene a rhymed explication is inscribed. The original order of the presentations might have been the following: the Poor: John Cantius gives his robe to a poor man; the Meek: John Cantius practicing humbleness and modesty; they who Mourn: John Cantius praying before the *Misericordia Domini* effigy; they that Hunger and Thirst after justice: John Cantius converting robbers; the Merciful: John Cantius taking pity on the servant who has broken a jug with milk; the Clean of Heart: John Cantius chasing the devil

out of a swallow; the Peacemakers: John Cantius avoiding troubling and accusing others; they that suffer Persecution: John Cantius attacked by bandits during a pilgrimage.

The coinciding of the decoration of the reliquary with the hagiography by Opatowiusz does not only point out that it served as its direct literary inspiration, but also allows to perceive in the goldsmithery piece a set of illustrations for an older book that had become its integral meaning component, providing necessary comments on the shown scenes. The presentations on the box sides by being put together with personifications provided with lemmata, turn into allegories of a general character, while two-verse inscriptions explain merely their moral sense, therefore only the book accounts for the historical circumstances of the presented events. Such an integration of the text of a hagiography with accompanied illustrations has the closest model in the book Piskorski dedicated to Blessed Salome, this providing an additional premise allowing to see him as the author of the reliquary. The programme is also inter-related with the decoration of the nave vaulting, the two having a similar didactic impact, defining the way to the paradise, marked by the virtues resulting from the beatitudes and possible to discover thanks to following in the saints' footsteps.

There is one more element present in St Anne's Church which relates to the relics of John Cantius, though not pointing to them in a clear parallel, but in an oblique allusion, appropriate to the metaphor of a hidden treasure. This is the inscription Piskorski placed in the side of the figure of Crucified Christ, hung under the vaulting in the first nave span. The quote that opens it, derived from the Gospel of St Matthew (6.21) was paraphrased by differentiating pronouns, the first of which can be referred to Christ, while the other to the inscription author. Therefore, the inscription does not refer to a human, but divine treasure that Piskorski would like to place his heart by. The explanation of this concept can be found only in the revelations of St Bridget to whom Christ revealed that his treasure are the relics of his friends, explaining that the words quoted from the Gospel mean his joy at visiting Saints' graves and the veneration for their remains.

Translated by Magdalena Iwińska