

Miziołek, Jerzy

Una leggenda medievale raffigurata all'antica : un ovale rinascimentale inedito del Museo Bardini a Firenze

Światowit 3 (44)/Fasc.A, 121-132

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

UNA LEGGENDA MEDIEVALE RAFFIGURATA ALL'ANTICA:
UN OVALE RINASCIMENTALE INEDITO DEL MUSEO BARDINI A FIRENZE*
(PL. 54-65)

Tra le opere inedite del Museo Bardini si trova un ovale di alabastro raffigurante un'unica scena la cui provenienza è del tutto oscura (Fig. 1-3).¹ Questa opera, di straordinario interesse e rarità di misure considerevoli dato il materiale (44,5 x 32 cm) risulta spezzata in più di cinque pezzi. La sua ricomposizione, eseguita in tempi ignoti, ha lasciato crepe ben visibili che fortunatamente non riducono il suo pregio artistico. Scopo di quest'articolo è presentare il rilievo nel modo più completo possibile con la speranza che in futuro sarà possibile risolvere anche il problema della sua paternità. Per ora anche i massimi studiosi della scultura del Rinascimento rimangono perplessi di fronte ad esso pur essendo d'accordo con chi scrive che si tratta dell'opera eseguita verso la metà del Cinquecento in Lombardia o in Toscana, forse da un artista il cui campo di attività era glittica.

1. L'ovale e il suo soggetto

L'Inventario notarile del Museo Bardini a proposito del rilievo in esame ci dice: "Scena 'classica'. Formella ovale. Rappresenta un monarca barbato, seduto in trono mentre avvicina a sé un giovane arciero che si genuflette. Intorno è una folla di personaggi e soldati su uno sfondo architettonico".² A questa breve descrizione del pezzo bisogna aggiungere qualche osservazione più dettagliata. Il principe o re barbato, seduto nel centro della scena con le gambe incrociate e uno scettro sormontato con una piccola aquila, è attorniato da ambedue i lati da ben diciotto uomini sia civili che soldati. Dietro il giovane laureato, vestito con una tunica, di fronte al quale posano sulla terra un arco una faretra e una freccia spezzata, ci

sono due altri arcieri. Uno di questi con il suo arco ancora sollevato, ha appena colpito con una sua freccia un uomo nudo appeso a una colonna all'estrema destra. Anche il secondo arciero, stante all'estrema sinistra e visto di spalle, deve aver appena usato il suo arco dal momento, che il petto dell'uomo nudo, e ovviamente morto, appeso alla colonna, è traforato da due frecce. Sia il monarca sia i soldati raffigurati a sinistra e a destra indossano armature e mantelli anticheggianti. Non è difficile distinguere almeno tre tipi di armature e tra quelli la cosiddetta *lorica segmentata*. Tra i soldati sono due littori con il caratteristico fascio littorio nelle loro mani. Il giovane che si genuflette non è l'unico a portare una corona d'alloro; simile corona posa sul capo di un soldato posto accanto al nudo traforato dalle due frecce (mentre il suo vicino porta un elmo con un leone accovacciato) e di un civile visto di profilo tra i due arcieri. Tra gli altri civili accanto al monarca si distinguono a sinistra un vecchio – del tutto caratteristico – che si tiene la lunga barba da mano sinistra, e a destra un giovane che stende la mano destra, con uno slancio quasi appassionato, verso il personaggio centrale. Malgrado alcune mani sproporzionate e qualche dettaglio non tanto ben elaborato, il rilievo è caratterizzato da un grande valore artistico. Lo scultore ha riuscito efficacemente a realizzare un bellissimo impianto architettonico, con un edificio dalle colonne lisce nello sfondo e le scale, in primo piano, su cui troneggia il monarca. È importante notare che l'ovale ha uno spessore difforme, la parte inferiore e infatti assai più spessa di quella superiore, è creata una vera e propria strombatura. Ciò fa supporre che in origine fosse fissato in una struttura architettonica o in un mobile. Da notare è anche una specie di prospettiva alzata.

* La prima versione del presente articolo è stata presentata durante una conferenza organizzata presso il Museo Bardini il 16 febbraio 1998. Ringrazio la dott.ssa Fiorenza Scalia che mi ha gentilmente proposto di pubblicare l'ovale in esame e la dott.ssa Chiara Silla che mi ha fornito delle illustrazioni dell'ovale e grazie di cui potevo studiarlo in situ diverse volte. Sono particolarmente grato al prof. Luciano Bellosi e alla dott.ssa Serena Padovani per aver discusso con me alcune opere esaminate in quest'articolo. Quest'articolo è stato in maggior parte scritto presso Villa I Tatti e il Kunsthistorisches Institut di Firenze; sono molto riconoscente allo staff delle biblioteche e delle fototeche di tutte e due le Istituzioni per aiuto offertomi. Sono riconoscente ai colleghi italiani che hanno gentilmente

amigliorato il mio italiano. Ringrazio anche Joanna Dynysiuk per il disegno del piatto di maiolica passato sul mercato antiquario a Budapest nel 1917.

¹ L'Inventario notarile del Museo Bardini (no. 1755) riguardante il pezzo non dà nessuna informazione né a questo proposito né alla data della ricomposizione dell'opera. Per la storia del Museo cf. F. SCALIA, C. DE BENEDICTIS, *Il Museo Bardini a Firenze*, Milano, 1974. Carlo Bigliotti dell'Opificio di Pietre Dure ha gentilmente identificato il materiale di cui è opera in esame.

² Cf. l'Archivio di Musei Comunali di Firenze: Fondo Museo Bardini nr. 1755

Ad un primo sguardo si può scoprire che il sovrano seduto al centro della scena fa da giudice in una insolita gara di abilità. Anche se l'ovale è rimasto finora inedito, non è difficile decifrarne il tema. È sufficiente confrontarlo con due dipinti del primo quarto del Cinquecento, di cui si parlerà più diffusamente tra poco (e che hanno un'importanza fondamentale per lo scopo di questa ricerca) per convincersi che abbiamo a che fare con una storia di solito chiamata "La leggenda del re morto" o "La sagittazione del padre morto".³ Il primo di questi dipinti, recentemente attribuito al pittore lombardo Alvise Donati, e proveniente dalla Collezione Lanckoroński di Vienna, appartiene dal 1994 al Castello Reale di Cracovia (Fig. 16).⁴ Il secondo dipinto, molto più noto, eseguito dal fiorentino Francesco Ubertini detto Bachiacca per Giovanni Maria Benintendi, è custodito nella Gemäldegalerie di Dresda (Fig. 17-18).⁵ In tutti e tre i casi la leggenda si presenta incredibilmente drammatica e crudele. Il cadavere nudo di un uomo appeso a un albero o ad un palo viene trafitto dalle frecce di fronte a un giudice e a numerosi testimoni della gara. Questa storia è in realtà, come vedremo, una *exemplum* (ovvero esempio moralistico medievale) che ha goduto di una grandissima fortuna nella predicazione, nella novellistica e nelle arti visive non solo nel tardo medioevo ma anche in tempi moderni fino al Seicento.⁶ Lo stesso San Bernardino di Siena, in modo solo leggermente diverso, raccontò la storia almeno tre volte: nel noto trattato *De christiana religione* nelle sue due prediche di cui la prima fu tenuta a Firenze nel 1424 e la seconda a Siena un anno più tardi.⁷

A questo punto sarà utile citare per esteso una

delle numerose versioni della storia. In questo modo la racconta Domenico Cavalca nel suo *Pungilingua* del 1330 circa che fu diverse volte pubblicato nell'età del Rinascimento: "Turbandosi una donna col marito, si rimproverò, che di tre figliuoli, che egli si credeva avere di lei, non era suo se non uno, e non gli disse quale si fosse. È morta che fu donna, il marito poi fece testamento in caso di morte e lasciò tutta la eredità a colui, il quale fosse suo vero figlio. È morto, che fu poi, ciascuno di loro diceva, che la voleva. Essendo in grande questione insieme, dicendo ciascuno di loro, che era il vero suo figliuolo; ed essendo questa quistione dinanzi al signore della terra, al quale s'apparteneva di dare la sentenza, sentenziò, che quel morto fosse legato a un palo e quelli che si riputavano suoi figliuoli lo saettessero; e quelli, che più diritto al cuore lo saettava, avesse tutta la eredità. Allora il primo ed il secondo lo saettarono arditamente al meglio che seppero; ma il terzo, che era il minore, ed era il vero figliuolo si sentì sì intenerire, che per nessun modo gli potè patire il cuore di saettarlo, ma piuttosto voleva perdere la eredità. La qual cosa vedendo, e udendo il giudice, conobbe, che quel minore era il figliuolo, e facegli dare tutta l'eredità".⁸

Le domande sulle quali proveremo ora a rispondere sono le seguenti: quale è la tradizione letteraria della storia, quale è la sua tradizione figurativa e quale poteva essere la sua destinazione originaria. Vale a dire che e oltre al fondamentale ma assai invecchiato saggio di Wolfgang Stechow del 1942⁹ e tranne importante analisi di Carlo Delcorno sulla fortuna dell'aneddoto nella predicazione italiana tra il Medioevo e il Rinascimento¹⁰ non ci sono

³ Cf. W. STECHOW, *Shooting at Father's Corpse*, ArtB 24, 1942, p. 213-225; C. DELCORNIO, *I figli che saettano il padre*, in: *idem*, *Exemplum e letteratura. Tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, 1989, p. 163-191. Cf. P. BOESCH, *Schiessen auf den toten Vater. Ein beliebtes Motiv der schweizerischen Glasmaler*, ZSchwA 15, 1954, p. 87-92; A. PIGLER, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, vol. II, Budapest 1974, p. 461; H. DREYFUSZ, *Über eine Zeichnung: "Die Söhne nach der Leiche des Vaters Schieszend" in der Bremer Kunstballe*, Repertorium für Kunstwissenschaft 50, 1929, p. 265-270). F. ABBATE, *L'Attività giovanile del Bachiacca (fino al viaggio romano del 1524-25)*, Paragone no 189, 1965, fig. 37 b, p. 41. W. SCHILD, *Bilder von Recht und Gerechtigkeit* Köln, 1995, p. 204-205

⁴ P. SCHUBRING, *Cassoni. Truben und Trubenbilder der italienischen Frührenaissance*, Leipzig 1923, nr 552; J. MIZIOŁEK, *The Lanckoroński Collection in Poland*, Antichità viva 34, 1995, fasc. 3, p. 35-36 e fig. 30

⁵ SCHUBRING, *op. cit.*, 1923, nr 819; ABBATE, *op. cit.*, 1965, p. 41, fig. 37 b. A.B. BARRAULT, *Spalliera Paintings of Renaissance Tuscany. Fables of Poets for Patrician Homes*, University Park 1994, p. 162, fig. 19.2

⁶ Su exempla si vedano tra l'altro: J. KLAPPER ed., *Exempla aus Handschriften des Mittelalters*, Heidelberg 1911; F.C. TUBACH, *Index exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Theme*, Helsinki 1969; *idem*, *Exempla in the Decline*, Traditio 18, 1962, p. 407-417; C. DELCORNIO, *Exemplum e letteratura*, 1989, *passim*; J.D. LYONS, *Exemplum: the Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton 1989; Cf. P.F. WATSON, *Virtù and voluptas in cassone painting* (Yale University Ph.D., 1970), Ann Arbor 1970, p. 235-240; M. E. HAZARD, *Renaissance Aesthetic Values: "Example for Example"*, Art Quarterly 2, 1979, p. 1-36

⁷ SAN BERNARDINO DA SIENA, *Le prediche volgari inedite*. Firenze 1424, 1425 – Siena 1425, ed. D. Pacetti, Siena 1935, p. 145-146. Cf. DELCORNIO, *op. cit.*, 1989, p. 163 sq.

⁸ DOMENICO CAVALCA, *Il Pungilingua*, ed. di Giovanni Bottari, Milano 1837, p. 23 (cap. II). Diversi studi su Cavalca sono citati da Delcorno, *op. cit.*, 1989, p. 183, nota 16

⁹ STECHOW, *op. cit.*, 1942, p. 213-225. Si veda anche *idem*, *Shooting at Father's Corpse: a Note on the Hazards of Faulty Iconography*, ArtB 37, 1955, p. 55-56

¹⁰ DELCORNIO, *op. cit.*, 1989, p. 163-191

studi approfonditi su questo soggetto. Alcune raffigurazioni del tema venivano a volte confusi con il martirio di San Cristoforo o con il martirio di San Sebastiano.¹¹ Andor Pigler nel suo noto repertorio intitolato “Die Barochemen” menziona ben 35 raffigurazioni del soggetto ma il suo elenco non è affatto completo.¹²

2. La tradizione letteraria della leggenda

È stato Wolfgang Stechow nel saggio “Schooting at Father’s Corpse” (ovvero “La sagittazione del padre morto”) a dimostrare che la leggenda o l’aneddoto si basa su un racconto ripreso da un capitolo del Talmud babilonese intitolato “Bava Batra” (vuol dire “Ultima porta”), redatto tra il IV e il V secolo d.C.¹³ Il racconto, in una forma assai diversa da quella sopraccitata, ci parla non di tre ma di dieci figli di un unico padre, tra i quali uno solo era il suo figlio legittimo a cui il padre voleva lasciare tutti i suoi averi. Il riconoscimento del figlio legittimo ed erede viene fatto attraverso il rifiuto da parte di questo figlio vero di sprofanare il corpo del padre

morto, ma in modo ben diverso da quello raffigurato sull’ovale del Museo Bardini. Il giudice – Rav (Rabbi) Benaha – aveva proposto ai figli del defunto di recarsi sulla sua tomba e di bussare sul suo sepolcro finché egli non fosse sorto ad indicare il figlio vero.¹⁴

La leggenda appare per la prima volta nell’ambiente della letteratura cristiana nel primissimo Duecento. La più antica versione è quella di Alexander Neckam nella sua nota opera “De naturis rerum”.¹⁵ Il racconto tratta di tre figli a cui si propone di colpire il cadavere del padre non con frecce ma con lance. Il giudice viene chiamato *miles strenuus* che vuol dire un soldato saggio. Nella stessa prima metà del Duecento la storia viene ripresa dall’anonimo autore francese delle “Fabliaux”. In questo caso si tratta di due figli, le armi usate in questa incredibile gara di abilità sono pure le lance.¹⁶ Il padre morto è un conte di Saissone ma il giudice viene *expressis verbis* chiamato Salomone. Inoltre il capitolo in cui troviamo l’aneddoto è intitolato “Le jugement de Salemon”. In questa versione abbiamo quindi un ovvio collegamento con il celebre giudizio di Salomone dato alle due madri riguardo al neonato conteso, raccontato nella Bibbia

¹¹ Si veda per esempio R. LONGHI, *Ampiamenti nell’officina ferrarese*, Firenze 1940, p. 14-15, pl. XVII; E. RUHMER, *Marco Zoppo*, Vicenza 1966, p. 63, fig. 30-33

¹² Pigler, *op.cit.*, 1974, p. 461-62

¹³ Stechow, *op.cit.*, 1942, p. 213

¹⁴ Una traduzione del passo del Talmud che ci interessa si trova in: G. LEVI, *Parabole, leggende, e pensieri raccolti dai libri talmudici dei primi cinque secoli dell’era volgare*, Firenze, 1861, p. 264-65: “In un momento di confidenziale effusione e di straziante rimorso, una madre raccomandava a calde lagrime l’onestà e la virtù alla sua fanciulla, e con vivi colori le dipingeva la propria infelicità, creata dalle sue colpe, e nell’impeto del ragionare e del piangere lasciava intendere che di dieci suoi figliuoli un solo era legittimo. Il marito ascoltò per caso questo dia-logo e questa terribile confessione, la quale, confermando gli antichi sospetti, gli portò nell’animo l’angoscia e la disperazione. Giunto all’ora di disporre dei suoi averi, egli così si esprese: ‘Lascio tutte le mie ricchezze al mio figlio’. Sorse tosto tra giovani gravissimo dissidio, e ciascuno pretendeva di essere il figliuolo prescelto; e non potendo venire ad un accordo fra loro, si presentarono a Rav Benahà, affinché portasse sentenza. Il savio disse: ‘Nessuna prova qui soccorre al giudice, sulla quale possa posare la sua sentenza. Or dunque, recatevi tutti al sepolcro del padre e flagellarelo, finché egli stesso sorga dalla tomba e spieghi le sue parole’. Gli sciocchi si precipitarono tosto al cimitero per tentare la prova suggerita dal savio: Un solo, impedito da natural ribrezzo, stette immobile, e dichiarò che mai non avrebbe potuto risolversi a commetter quel sacrilegio. Il savio allora disse: Questi è il figlio prescelto: a lui spetta l’eredità paterna”.

¹⁵ Il passo (cap. CLXXVI) in cui viene raccontata la leggenda si trova in: S.J.H. HERRTAGE, *The Early English Version of*

Gesta Romanorum, London 1879, p. 478: “Erat igitur miles strenuus rebus abundans, maturi pectoris, nobilitate animi, genus geminans. Qui cum in multis felices haberet ad vota successus, uxorem duxit nobilem genere sed moribus ignobilem. Praetulit enim adulterinos amplexus amplexibus mariti, et remissioris vitae turpibus illecebris corpus exposuit. Advertit autem miles quod uxor ejus, soluto pudicitiae fraeno, per campos licentiae discurreret impudenter. Sed rem dissimulans altum concepit mente dolorem. Detentus igitur lecto doloris, accersiri fecit ad se comitem illustrem, dominum fundi, cui lacrimosis quaestibus et petitione affectuosa supplicavit, ut filium suum constitueret haeredem. Mirari caepit tacitus comes quo sermo militis tenderet, eo quod duos milites exercitatos in re militari filios haberet miles pro communi assertione, et adolescentem stenuum nondum cingulo militari donatum. Claudente igitur milite diem supremum, cadaver emortuum erigi jussit comes, exploraturum se asserens quis trium paterna dignus esset haereditate; adjecit etiam illum tanquam haeredem patri successurum qui in cadavere ibidem suspenso validissimum ictum praerberet. Milites duo praecepto comitis obtemperantes, vibrantes hastas, corpus emortuum vulneraverunt, ictibus robustissimis ipsum perforantes atrocissime. Adolescens autem lanceam quam manu tenuit abjecit, oborto imbre lacrimarum, protestans se tantum facinus non aggressurum; sed et domino suo et patribus comminans audacter, indignanter recessit. Qui vix tandem revocatus haereditatem paternam consecutus est.”

¹⁶ Fabliaux dits et contes en vers français du XIII^e siècle. (Facsimilé du manuscrit français 837 de la Bibliothèque Nationale), ed. H. Omont, Paris 1932, p. 446-48. Fabliaux, *Ribald Tales from the Old French*, trad. R. Hellman and R. O’Gorman, New York 1965, p. 181-196, con bibliografia; *Il falcone desiderato. Poemetti erotici antico-francesi*, a cura di Ch. Lee, Milano 1980, *passim*. Cf. STECHOW, *op.cit.*, 1942, p. 214

(Primo Libro dei Re, III, 16-27) e più tardi nell'“Antiquitates Judaicae” di Giuseppe Flavio (VIII, 2, 31).¹⁷ In entrambi i casi il giudice propone a due persone una soluzione crudelissima cioè nel primo di dividere il neonato, nel secondo di far colpire con le lance il cuore del padre morto. Questo accostamento dei due giudizi diventerà molto diffuso sia nelle fonti letterarie sia nelle arti visive; nelle fonti letterarie però, Salomone di solito è giudice solo nel caso delle due madri.

Nel un tempo famose “Summae virtutum et vitiorum” di Guglielmo Peraldo, pure del primo Duecento (1236 circa, che fu continuamente stampata nell'età del Rinascimento) i figli sono tre, il giudice è il signore della terra, le armi usate nella gara non sono più le lance ma proprio archi e frecce.¹⁸ Vale a dire che nelle “Summae virtutum et vitiorum” (che furono conosciute anche tramite un volgarizzamento toscano¹⁹), l'aneddoto è diventato il vero exemplum che offre una lettura metaforica della storia riguardante il tema della bestemmia: il padre viene identificato con il Dio Padre, le frecce sono le

bestemmie, i figli che lo saettano sono i bestemmiatori, il vero figlio è colui che ha orrore della bestemmia.²⁰ Su questa versione metaforica si basano nel Trecento italiano le prediche di Alberto da Padova,²¹ Simone da Cremona,²² il già citato Domenico Cavalca e nel Quattrocento San Bernardino di Siena stesso²³ (la sua copia personale dell'opera di Peraldo si trova tuttora nella Biblioteca Comunale di Siena) e di un lombardo Bernardino de'Bustis nel suo “Rosarium sermonum”, pubblicato per la prima volta nel 1494.²⁴ Tutti gli autori italiani menzionati trattano dei tre figli ma, anche se la storia, come nel caso di Peraldo, viene di solito accostata al giudizio di Salomone dato alle due madri, spesso il giudice non è Salomone ma un saggio giudice, o un signore (o principe) della terra, o infine un podestà come nel caso della versione di San Bernardino. In una raccolta italiana di exempla in un manoscritto custodito nella British Library (Ms. Additional 27336, c. 15 v.) a proposito della leggenda si legge “Hoc iudicium fuit simile iudicio Salomonis”.²⁵ Nel “Novelliere” di Giovanni Sercambi del primissimo

¹⁷ JOSEPHUS FLAVIUS, *Jewish Antiquities*, vol. 2. books V-VIII, with an English trans. by H.St. J. Thackeray and R. Marcus [Loeb Classical Library], Cambridge (Mass.)-London 1934, p. 585-587

¹⁸ GUILLAUME PERALDUS, *Summae virtutum ac vitiorum...*, Lugduni 1571, vol. II, p. 543 (Tractatus IX: *De peccato lingue*, pars II, cap. 1)

¹⁹ Cf. KAEPPELI, *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, vol. II, p. 133-152, con l'elenco dei Mss. dell'originale latino e del volgarizzamento toscano.

²⁰ Cf. DELCORNIO, *op. cit.*, 1989, p. 165

²¹ *Ibidem*, nota 23

²² KLAPPER, *op. cit.*, 1911, nr 96, p. 70-71

²³ S. BERNARDINO DA SIENA, *op. cit.*, p. 142-144: “Fu uno padre che aveva tre figliuoli, e, a caso, la moglie sua, diversa di mala ragione, una volta vennono a gridare insieme. Ella, per dirli el peggio ch'ella potea, gli disse: – Or toglì, che di tre mia figliuoli non altro che uno è tuo – El marito se ne rise, credendo che sopra a ira l'avesse detto; poi, di piano e di cheto domandandola, mai disse altrimenti. – Quali di questi tre è il mio? Dimmelo! – Io non te lo voglio dire! – Venne a caso [che] la donna infermò; e in confessione mai volle dire altrimenti, se non che solo uno de' tre figliuoli era del marito suo. E così si morì. Rimase el marito, padre de' tre figliuoli che per suoi teneva, con grande maninconia guarda l'un, guarda l'altro; e non sapendo discernere quale si fusse esso, el suo, e pure alla moglie quasi credeva, sopravvisse tanto che i garzoni furono in età perfetta. Poi venne a morte. Fatto testamento, lasciò rēda quale di loro tre fusse suo figliuolo. Morto e sotterrato, la quistione fu grande fra loro: ogni uno diceva essere el figliuolo lui, chi per una cagione e chi per un'altra. Infine se n'andarono dinanzi al podestà, ognuno con sue ragioni, per avere la eredità. El podestà e il giudice, prudenti, inteso bene ogni cosa, disse' loro: – Andate, e fate disotterrare el padre vostro e fatelo condūcere qui nella corte del mio palazzo, e io saprò discernere quale di voi

è suo figliuolo. – E così fatto, el podestà fece porre ritto questo loro padre legato a uno palo di lungi cinquanta braccia; poi fece venire uno balestro. E disse loro: Orbene, quale di voi saetterà questo verrettone e darà più presso al cuore del morto, quello sarà el suo figliuolo, e quello arà la sua eredità. – Allora el maggiore piglia el balestro e il verrettone, e dàlli presso al cuore. El sicondo piglia anche il balestro e trae, e dàlli ancora più presso. El minore sta a vedere, e non piglia el balestro. Disse il podestà: – Trai anco tu! – Disse questo: – Io non voglio innanzi la eredità, che io vogli saettare nel petto al mio padre! Date la eredita a loro. – E con lagrime si voleva partire. E allora el podestà el chiamò, e diede la sentenza che questo era el vero figliuolo, e dièlli la eredità. Che fu prudente”.

²⁴ BERNARDINUS DE BUSTIS, *Rosarium sermonum [...]*, Hagenaw, per Henricum Gran, 1503, Pars II, sermo IV R, fol. XXIII: “O blasphematores iniquissimi, vos estis similes damnatis, de quibus dicitur (Apoc. XVI): ‘Blasphemaverunt deum celi pre doloribus et vulneribus suis’. Sciatis ergo vos esse filios diaboli et non dei. Bonus enim filius non potest supportare iniuriam patris sui. Unde legitur, quod cum quedam mulier irata cum marito suo dixisset ei quod ex tribus filiis quos putabat se habere ab illa non habebat nisi unum, tandem mortua ipsa, maritus ipse veniens ad mortem fecit testamentum relinquens totam hereditatem suam illi qui erat suus verus filius. Cum ergo quilibet diceret se esse illum, princeps regionis dedit sententiam ut mortuus ille poneretur ad palum et sagittaretur ab his qui putabant se eius filios. Qui autem in corde eum rectius sagittasset, totam terram haberet hereditatem. Primus ergo et secundus audacter sagittaverunt et melius quam potuerunt, tertius vero, qui erat iunior et verus filius, sentiens nimiam teneritudinem mentis dixitque (!) quod nullo modo posset sagittare patrem suum, unde potius volebat perdere totam hereditatem. Quapropter iudex dixit: ‘Hic est verus filius’ et eum constituit heredem. Sic profecto esset de nobis: si essemus veri filii dei contra eum blasphemie sagittas non iactarem”.

²⁵ Cf. DELCORNIO, *op. cit.*, 1989, nota 32

Quattrocento, però, in tutti e due i giudizi raccontati (Exemplo LXII e Exemplo LXIII) appare Salomone, che come nel caso del nostro giudizio leggendario viene chiamato garzone, ovvero giovinetto, e il suo padre Davide è ancora vivente.²⁶ Come nelle “Fabliaux” i figli sono solo due. Qui però, tutti i protagonisti della storia hanno i nomi – il bastardo si chiama Zaccaria, il figlio legittimo Adamo, il padre morto, che è “uomo di gran virtù” – Melchizedech, e la sua moglie adultera Samuella. Dopo la prova con l'arco il figlio legittimo dimostra tutta la umanità non solo verso il padre ma anche verso il suo fratellastro. Così ci racconta Sercambi “Adamo con lagrime levatosi li suoi vestimenti, al padre li misse e onorevolmente di nuovo, come se allora morto fusse, lo fe sopellire, avendoli la saetta tratta del corpo dicendo a Zaccaria // Per amor di Dio e di mio padre ti perdono il colpo dato, e per ricompensazione di loro, sono contento che la casa mia in sussidio della tua vita non ti venga meno”. Quindi dopo aver strappato dalla salma del padre la freccia e dopo aver fattogli onorevole sepoltura non solo non caccia Zaccaria ma gli offre il suo perdono.

Tra numerose altre fonti letterarie sia medievali che moderne bisogna menzionare qui le famose e conosciutissime in tutta Europa rinascimentale le “Gesta romanorum” del 1330 circa. Il racconto nr. 44 (45) contenente la nostra storia ci dice di quattro figli e del loro padre che era un re; proprio a causa di quest'opera assai spesso il nostro esempio viene chiamato la *Leggenda del re morto*.²⁷ In questo racconto viene data una interpretazione allegorica: i quattro figli rappresentano rispettivamente i pagani, gli ebrei, gli eretici e i cristiani. Nella versione inglese delle “Gesta”, che è lievemente diversa da quella continentale, i protagonisti sono figli di un Polemius – imperatore romano – che cercano il giudizio presso un re di Gerusalemme; però il nome di Salomone questa volta non viene menzionato.²⁸

Infine verso la metà del Cinquecento la leggenda diventa la storia dell'antichità classica per eccellenza, in parte basata su un racconto nella “Biblioteca storica” di Diodoro Siculo.²⁹ Il padre morto viene chiamato re di

Scizia, il giudice è *Thracorum rex* ovvero re di Tracia e deve pronunciarsi sulla successione al trono fra i figli del defunto.³⁰ Quindi fin dal secondo Duecento e il primo Trecento, quando furono eseguite le prime raffigurazioni dell'aneddoto, che ora passiamo ad esaminare, gli aristi o i loro consulenti potevano avere a loro disposizione diverse versioni della storia. Però, al contrario di altre famose storie che contengono in sé i giudizi esemplari come per esempio la storia di Susanna o la cosiddetta giustizia di Traiano,³¹ non ci sono veri e propri cicli narrativi concernenti la nostra storia. Conosciamo solo raffigurazioni della scena del giudizio stesso raramente preceduta dalla scena della richiesta del giudizio da parte degli figli del padre morto.

3. La tradizione figurativa della leggenda nell'Europa settentrionale

La nostra leggenda ebbe speciale cittadinanza nell'arte francese. Le sue prime raffigurazioni si trovano in due Salteri e in una Bibbia del secondo Duecento che si conservano presso la Biblioteca Municipale a Nancy e presso la Pierpont Morgan Library di New York.³² Nei Salteri esse adornano marginali delle carte con le ultime righe del salmo LI e le prime del salmo seguente in cui non troviamo nessun evidente rapporto con la leggenda. Malgrado le loro piccole dimensioni le immagini si leggono assai bene. La scena nel Salterio di Nancy (MS 249, fol. 39) mostra a destra il padre morto in sembianze di una mummia appeso a un albero con una freccia nel petto e i tre figli di fronte di lui (Fig. 4). Il figlio vero è con ogni probabilità quello che distoglie il capo dall'orribile gara. Il giudice non è presente, quindi abbiamo qui a che fare con una *pars pro toto* della scena. Nella seconda illustrazione ci sono solo due figli come nelle “Fabliaux”. Il figlio vero gesticola verso il giudice troneggiante a sinistra, mentre il bastardo colpisce con la freccia il cadavere del padre morto. Il giudice, raffigurato con un altro uomo accanto, è un re, con ogni probabilità Salomone visto che ha una corona sul capo.

²⁶ G. SERCAMBI, *Il Novelliere*, a cura di L. Rossi, vol. 2, Roma 1974, p. 34 e sg. [Exemplo: LXIII]. Su questo scrittore tratta P. SALWA, *Narrazione, persuasione, ideologia. Una lettura del Novelliere di Giovanni Sercambi, lucchese*, Lucca 1991, *passim*.

²⁷ *Gesta romanorum*, ed. H. Osterley, Hildesheim e New York 1980, cap. 45.; *Tales of the Monks from the “Gesta romanorum”*, London 1936, p. 62-64

²⁸ Per questa versione cf. HERRTAGE, *The Early English Versions of the “Gesta Romanorum”*, *op. cit.*, p. 167-170

²⁹ Diodorus of Sicily, with an English trans. by C.H. Oldfather [Loeb Classical Library], vol. III, Cambridge Mass.–London 1970, p. 197 e sg. (cap. XX, 22)

³⁰ STECHOW, 1942, *op. cit.*, p. 223-225

³¹ Per le raffigurazioni di diverse scene legate al tema della giustizia cf. R. JACOB, *Images de la Justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Age à l'âge classique*, Paris 1994, *passim*; SCHILD, *op. cit.*, p. 203-216. Per la Giustizia di Traiano cf. S. SETTIS, *Traiano a Hearst Castle. Due cassoni estensi*, I Tatti Studies 6, 1995, s. 31-82

³² STECHOW, 1942, *op. cit.*, fig. 3, p. 216-217. Per il Salterio del '200 a Nancy (Bibl. Municipale, MS 249, fol. 39) con la leggenda in esame si veda L. M. C. Randall, *Exempla as a Source of Gothic Marginal Illuminations*, ArtB 39, 1957, fig. 13, p. 106

La miniatura nella Bibbia del Pierpont Morgan Library (MS 494, fol. 330, l'inizio del Libro dei Proverbi) contiene tre scene; questa volta senza dubbio raffiguranti Salomone (**Fig. 5**). Nella prima scena il re insegna, nella seconda giudica la questione proposta dalle due madri e nella terza, più in basso, si trova l'illustrazione della nostra leggenda. I figli di nuovo sono solo due – il bastardo sta per colpire con la freccia il padre morto che anche questa volta assomiglia a una mummia. Di fronte a Salomone troneggiante, con la corona sul capo e uno scettro nella mano sinistra, si trova il vero figlio inginocchiato. Il re aveva già riconosciuto in lui l'erede del morto e lo indica con il pollice della mano destra. In questa Bibbia con il suo testo in francese non c'è nessun ovvio riferimento al nostro aneddoto, quindi si dovrebbe forse pensare che esso fosse molto diffuso, e, come suggerisce Delcorno, che venisse collegato con il tema della sapienza di Salomone, e con alcune sentenze dei "Proverbi" che trattano dei rapporti tra figli e loro parenti. Essi recitano: "Il figliuolo che fa vergogna e vituperio, ruina il padre, e scaccia la madre. Figliuol mio, ascoltando l'ammaestramento, rimanti di deviare da' detti di scienza" (XIX, 26-27); "La lampada di chi maledice suo padre, sarà spenta nelle più oscure tenebre" (XX, 20).

Nel Trecento il giudizio dei figli forma spesso un dittico col celebre giudizio biblico cioè il giudizio di Salomone dato alle due madri. In qualche copia della cosiddetta "Bibbia historiale" (si tratta di nuovo dell'iniziale del libro dei Proverbi), che è la versione francese della ampliata opera di Pietro Comestore intitolata "Historia scholastica", troviamo però un ciclo di quattro miniature. Esse mostrano – sopra (o a sinistra) – Salomone che insegna e Salomone che dà il giudizio alle due madri; in basso (o a destra) vediamo la richiesta del giudizio da parte dei figli dell'uomo morto e infine la crudele gara.³³ Nella miniatura della Bibbia Historiale del 1356 circa, custodita nel British Museum, in cui a destra, più in basso, vediamo il vero figlio inginocchiato di fronte al re e i due bastardi che stanno per colpire il cadavere del padre defunto. Altre volte, come in una Bibbia del 1400 ca. conservata nell'Arsenale parigino è stata introdotta una scena nuova *L'Arrivo della Regina di Saba*.³⁴ Come vedremo in seguito la stessa scena – insieme con il soggetto in esame – è rintracciabile pure in un ciclo italiano del primo Cinquecento. Nella stessa miniatura non manca anche

la raffigurazione della leggenda del re morto, essa è accostata al canonico Giudizio di Salomone. Il re appeso all'albero non ha più le sembianze di una mummia, e un vecchio nudo con i capelli lunghi e il capo chinato sul petto. Ecco, per la prima volta la crudeltà della storia acquisita una forma che manterrà fino al Seicento.

Già nel primo Trecento la leggenda fu raffigurata anche in Germania. Si tratta della decorazione scolpita delle stalle del coro della Cattedrale di Colonia.³⁵ Anche questa volta tutte e due i giudizi – quello biblico e quello leggendario – sono rappresentate insieme. In tutte e due le scene il giudice è Salomone poiché porta una corona sul capo; come nel caso del rilievo in esame, porta pure uno scettro. Nei secoli seguenti e particolarmente nel Cinquecento il tema in esame fu rappresentato molte volte dagli incisori operanti nell'Europa settentrionale ma di solito le loro opere non sono fatte all'antica come l'ovale nel Museo Bardini.³⁶ Come esempi si possono indicare alcune vetrate eseguite in Svizzera e una incisione di un artista tedesco anonimo, datato 1529.³⁷

4. L'ovale del Museo Bardini e le rappresentazioni della leggenda nell'arte italiana

Le prime raffigurazioni italiane della storia sono con ogni probabilità queste che ornano due pettini d'avorio della seconda metà del Trecento. Uno di questi, assai primitivo, degli anni ottanta del quattordicesimo secolo, appartiene al Museo Nazionale di Baviera a Monaco, l'altro, eseguito probabilmente un decennio prima, fa parte di una collezione privata a Lucerna in Svizzera (**Fig. 5**).³⁸ Nel primo, invece della salma del padre tipo mummia, abbiamo una specie di scheletro, i figli sono solo due, ma il giudice sta a piedi. Sul pettine di Lucerna, sconosciuto a Stechow, il padre morto trafitto da una saetta, raffigurato a destra, è fra le chiome di un alberello. I figli sono di nuovo tre; quello vero con le mani giunte riceve da Salomone, che è intento a conversare con un uomo che gli sta a fianco, un gesto di assenso. Va detto che in tutte e due i casi la nostra scena con "I figli che saettano il padre morto:" è unita a quella del "Giudizio di Salomone" dato alle due madri che orna i rovesci dei pettini.

³³ STECHOW, *op. cit.*, 1942, fig. 2, p. 217-218

³⁴ *Ibidem*, fig. 7, p. 218

³⁵ B. VON TIESCHOWITZ, *Das Chorgestühl des Kölner Doms*, Berlin-Leipzig 1930, p. 10, fig. 18 i 19

³⁶ Si veda elenco nel repertorio di Pigler, *loc. cit.* Alcuni di questi sono riprodotti da Stechow, 1942, *loc. cit.*

³⁷ Per le vetrate si veda Boesch, *op. cit.*, 1954, p. 87-92. L'incisione è riprodotta in: *Print Review* 5, 1976, p. 191

³⁸ *Grosse Kunst des Mittelalters aus Privatbesitz, Ausstellung 23. April bis 6. Juni 1960, Schmütgen Museum, Köln 1960*, nr 31, fig. 24. Per il pettine custodito a Monaco si veda Stechow, 1942, *op. cit.*, fig. 4

Sembra che non esista nessuna rappresentazione della nostra crudele storia nell'ambiente dell'arte italiana del primo Quattrocento. La situazione cambia del tutto nel secondo Quattrocento, quando la troviamo tra le miniature di un veneto detto Maestro dei Putti nella Bibbia Malermi (Fig. 7), in una incisione del fiorentino Baccio Baldini, su un dipinto di Marco Zoppo (Fig. 8a-b) e su due placchette di bronzo probabilmente eseguite nell'Italia settentrionale (Fig. 9-10).

La miniatura nella Bibbia Italica del 1471 (nota come la Bibbia Malermi dal nome di Niccolò Malermi che fece la traduzione in italiano), custodita presso la Pierpont Morgan Library, si trova sul frontespizio del secondo volume (Fig. 7).³⁹ Come in alcune Bibbie francesi summenzionate, la miniatura è collegata con il Libro dei Proverbi. In questa bellissima illustrazione, che raffigura la scena nel paesaggio della terraferma Veneta, da notare è il fatto che Salomone, che sta a destra con lo scettro e la corona sul capo, è presentato come un giovinetto, al pari di quanto accadeva nella novella di Giovanni Sercambi. Inoltre proprio come nel caso del rilievo del Museo Bardini, ai piedi del figlio vero inginocchiato al cospetto del sovrano vediamo non solo l'arco buttato via da lui ma anche la sua freccia spezzata con cui non voleva colpire il suo padre. L'incisione del Baccio Baldini ambienta l'episodio nel cuore della città, certamente Gerusalemme, con una rotonda a dominare lo sfondo, probabile riferimento al Sepolcro di Cristo.⁴⁰ Salomone, che questa volta è l'uomo maturo, siede sul trono a sinistra della scena, circondato dalla sua guardia. Di fronte a lui, appeso a un muro con delle corde, si trova il defunto con due frecce piantate nel petto. Con ogni probabilità il figlio vero è il giovane raffigurato in primo piano con l'arco in pugno.

Forse la più bella rappresentazione dell'aneddoto nell'arte italiana del Quattrocento (Fig. 7a-b) è, date le dimensioni, una spalliera, e non cassone come di solito si

ritiene, dipinta da Marco di Ruggero meglio conosciuto come Marco Zoppo.⁴¹ Probabilmente ancora nell'Ottocento essa fu tagliata in due pezzi. La sua prima parte, con il figlio vero che si è disfatto dell'arma e il giudice, verosimilmente Salomone, attorniato dai suoi sudditi, appartiene al County Museum di Los Angeles (Fig. 8a). La seconda parte invece, con una terrificante salma del morto attaccato a una colonna, i due bastardi e un gruppo di testimoni della gara, appartiene a una collezione privata italiana (Fig. 8b). Uno dei bastardi voltandosi al giudice tiene l'arco nella sinistra, mentre il secondo bastardo sta puntando contro il corpo del defunto quasi nudo. Proprio questa scena (così impressionante per lo straordinario realismo) era ancora non tanto tempo fa interpretabile come il *Martirio di San Cristoforo*.⁴² Come è noto dalle fonti d'archivio, negli anni '60 del Quattrocento il pittore fece tre paia di cassoni. Un paio, eseguito per una "zittadina di Bologna", fu valutato 200 ducati – una somma molto considerevole, se si prende in considerazione il fatto che nei stessi tempi un paio di cassoni nella bottega di Apollonio di Giovanni costava 60 fiorini d'oro. Quindi quasi senza dubbio la commissione summenzionata doveva includere anche spalliere.⁴³ Forse una di queste era proprio la spalliera in esame ora tagliata in due.

Due placchette di bronzo dell'Italia settentrionale, sconosciute a Wolfgang Stechow, di cui la prima, molto piccola e quasi quadrata viene, di solito datata verso 1480 ca. (Fig. 9) e la seconda verso 1500 circa presentano le scene espressivamente meno drammatiche (Fig. 10).⁴⁴ Sulla prima, il giudice è raffigurato sul cavallo, sulla seconda, come nella maggior parte dei casi – è assiso su un trono collocato su un piedistallo e attorniato da soldati. È quasi ovvio nonostante la posa del defunto, simile nei due bassorilievi, esse illustrano chiaramente due versioni diverse dell'episodio. Mentre la prima placchetta presenta il cadavere trafitto da due frecce, la seconda mostra il corpo incolore. Da ciò si presume che il giudice

³⁹ L. ARMSTRONG, *Renaissance Miniature Painters and Classical Imagery. The Master of the Putti and his Venetian Workshop*, London 1981, pp. 106-107, fig. 19; *The Painted Page. Italian Renaissance Book Illumination: 1450-1550*, J.J.G. ALEXANDER ed., Munich–New York 1994, no. 81, p. 166-169, fig. p. 169; P. FORTINI BROWN, *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven–London 1996, fig. 220

⁴⁰ A.M. HIND, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproductions of all Prints Described. Part I: Florentine Engraving*, London 1938, A. I. 52; J.G. PHILLIPS, *Early Florentine Designers and Engravers*, Cambridge (Mass.), 1955, p. 67, fig. p. 99

⁴¹ STECHOW, 1955, *op. cit.*, p. 55-56, fig. 1. P. CONISBEE, M. L. LEVKOFF, R. RAND, *The Ahmanson Gifts. European Masterpieces in the Collection of the Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles 1991, nr. 20, p. 83-86; S. CAROSELLI, *op. cit.*, nr 18, fig. 22, p. 122-123. Cf. L. ARMSTRONG, *The*

Paintings and Drawings of Marco Zoppo, New York–London 1976, p. 6-8, 331, 348-349. Su questo pittore si veda anche H. CHAPMAN, *Padua in the 1450s. Marco Zoppo and his Contemporaries*, London, 1998

⁴² LONGHI, *Ampiamenti nell'officina ferrarese*, 1940, p. 14-15, pl. XVII; *idem* *Officina ferrarese*, 2-nda ed., Firenze 1956, fig. 327-329; RUHMER, *Marco Zoppo*, 1966, p. 63, fig. 30-33

⁴³ Per i prezzi dei cassoni eseguiti nella bottega di Apollonio di Giovanni ed. E. CALLMANN, *Apollonio di Giovanni*, Oxford, 1974, p. 26

⁴⁴ J. POPE-HENNESSY, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection. Reliefs, plaquettes, statuettes, utensils and mortars*, London 1965, fig. 301, p. 98, fig. 332, p. 105. Douglas Lewis, il curatore del Dipartimento della Scultura della National Gallery sta per pubblicare il nuovo catalogo delle placchette in cui però, non ci saranno date le novità a proposito della paternità di questi pezzi.

abbia risolto la disputa prima dell'inizio di tenzone, quando il vero figlio, prostratosi in ginocchio davanti a lui aveva rifiutato di profanare il cadavere del suo padre.⁴⁵ Uno dei due bastardi non solo tiene nella mano l'arco, ma anche una freccia evidentemente non ancora scoccata. È difficile stabilire se anche in questo caso il giudice (che sulla seconda targhetta indossa un usbergo corazza all'antica) sia Salomone o un non meglio precisato principe o sovrano. Da notare è anche che la prima delle placchette di Washington non è la sola rappresentazione cinquecentesca della leggenda del re morto e dei suoi figli con il giudice assiso su un cavallo. Lo troviamo cavaliere anche in un disegno del 1505 attribuito ora ad Albrecht Dürer, ora a Hans Schaufelein, e conservato presso la Kunsthalle di Brema.⁴⁶ È del tutto possibile che l'artista aveva trovato il suo modello in un'altra scena giudiziaria, cioè nella cosiddetta "Giustizia di Traiano" nelle cui l'imperatore è spesso raffigurato su un cavallo.⁴⁷

Prima di discutere le tavole di Alvise Donati e del Bachiacca vale la pena di menzionare tre opere poco note, e eseguite probabilmente un po' prima della metà del Cinquecento. Si tratta di un disegno attribuito a Raffaellino dal Colle, formato nella cerchia raffaellesca (Fig. 11),⁴⁸ e due piatti di maiolica, di cui il primo della collezione Strozzi Sacratì di Faenza (Fig. 12)⁴⁹ è stato appena pubblicato per la prima volta; il secondo invece è passato il mercato antiquario quasi un secolo fa (Fig. 14).⁵⁰ Le due prime opere hanno, come il rilievo del Museo Bordini, la forma classicheggiante e specialmente il disegno di Raffaellino del Colle. Su questo, come pure sulla seconda targhetta della National Gallery di Washington, il giudice assiso sul trono posto alla destra ha chiaramente risolto la disputa prima della sagittazione e indica il giovane in piedi di fronte di lui; il cadavere del padre legato al palo non è stato trafitto da alcun freccia. Il disegno

denota alti pregi artistici e una composizione del tutto interessante in cui il figlio genuino sta nel centro tra il giudice troneggiante e il corpo del padre defunto; quest'ultimo fu sicuramente ispirato alla celebre scultura classica di Marsia, custodita agli Uffizi di Firenze (di cui si tratterà ancora più avanti).

Illustrando il soggetto, l'autore della maiolica faentina collocò il giudice assiso e seminudo sul lato destro della scena (Fig. 12). Il corpo del padre svenurato, attaccato alla tomba, è già trafitto dalle frecce dei due bastardi. Il vero figlio è crollato in ginocchio dinanzi al sovrano, dopo essersi liberato della faretra riempita di dardi. Questa volta senza nessun dubbio il giudice è Salomone siccome la scritta sul rovescio del piatto ci dice: *La sentenza di Salomone a li tre fratelli che al padre sagittavano*. Vale a dire che il pezzo fa parte di un interessantissimo ciclo di piatti della stessa misura.⁵¹ Uno di questi rappresenta *L'arrivo della regina di Saba* in cui Salomone viene collocato nel centro della composizione e porta corona radiata sul capo (Fig. 13). Come si è già detto prima in alcune miniature tardo medievali accanto alla *Leggenda del re morto* figurò appunto questa scena biblica.⁵² Lo stesso accostamento si trova anche negli affreschi del 1590 circa, che ornano il Salone Grande del Palazzo Giustiniani a Roma.⁵³ Sul soffitto del Salone, oltre la scena del nostro giudizio leggendario e rappresentazione con la regina di Saba c'è anche la scena del Giudizio di Salomone canonico. In tutte e tre le scene il sovrano è assiso nel centro con la corona sul capo. Nell'affresco con la leggenda il corpo del padre morto è presentato in modo del tutto simile come sull'ovale del Bordini. Questa volta però, il suo cadavere non è trafitto da nessun dardo. Va notato che questa è unica raffigurazione della leggenda in forma veramente monumentale.

⁴⁵ Finora non ho trovato una fonte letteraria in cui fosse rintracciabile qualche riferimento al risolvimento del problema prima della crudele gara.

⁴⁶ STECHOW, 1942, *op. cit.*, p. 219, fig. 14

⁴⁷ Per le raffigurazioni di questo tema si veda Settis, *op. cit.*, 1995, p. 31-82

⁴⁸ *Stift und Feder. Zeichnungen aller Zeiten und Ländern in Nachbildungen*, vol. II, ed. R. Schrey, Frankfurt am Main 1927, fig. 36. Nella Vita di Rosso Fiorentino Vasari chiama Raffaellino allievo di Giulio Romano. A proposito dell'artista si veda *Dizionario della pittura e dei pittori*, diretto da M. Laclotte, ed. italiana diretta da E. Castelnuovo et alii, vol. 4, Torino, 1993, p. 509-510

⁴⁹ *Capolavori di maiolica della Collezione Strozzi Sacratì*, eds G. C. Bojani e F. Vossilla, Firenze 1998, nr 41, p. 96-97. Ringrazio G. C. Bojani dei piatti del Museo da lui diretto.

⁵⁰ E.W. BRAUN, K. CSANYI, *Az Ernst Muzeum aukcioi*, 26

november, 1917, Budapest 1917, p. 7, nr. 56. Sono molto riconoscibile al. dott. Vimos Tatrai, direttore del Museo delle Belle Arti di Budapest per le fotocopie del catalogo dell'asta.

⁵¹ *Capolavori di maiolica della collezione Strozzi Sacratì*, *op. cit.*, 1998, nos. 42-46, p. 97-99. Andor Pigler, *op. cit.*, p. 461 elenca un'altra maiolica con lo stesso soggetto che nel 1917 fu venduta a Budapest.

⁵² STECHOW, *op. cit.*, 1942, p. 218, fig. 7

⁵³ Il ciclo era un tempo erroneamente attribuito ai fratelli Zuccari ora vengono attribuiti a Giovanni Battista Ricci di Novara e Lodovico Lenzone. Su questo ciclo tratta in modo generale G. MAGNAMINI, *Gli affreschi di Palazzo Giustiniani*, in: F. BORSI et al., *I palazzi del Senato: Palazzo Cenzi e Palazzo Giustiniani*, Roma 1989, p. 157-174. La leggenda veniva dipinta in Italia anche nel Seicento, come esempio può servire una tela picturata da uno dei allievi di Pietro da Cortona – Pietro Montanini, cf. H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Roma*, Berlin 1924, p. 572-3, fig. sulla p. 299

Per quanto riguarda il secondo piatto di maiolica che è passato all'asta del 1917 presso il Museo Ernst di Budapest (Fig. 14) la sua odierna collocazione rimane sconosciuta. La scena si svolge in un cortile e rappresenta – salvo il padre defunto visto a destra – solo quattro persone e cioè il giudice con il turbano sulla testa assiso a sinistra e i tre figli nel centro. Anche questa volta il vero figlio è crollato in ginocchio dinanzi al giudice mentre uno dei bastardi sta puntando contro il corpo del morto. Una freccia ha già trafitto il suo stomaco. È in qualche modo sorprendente che mentre i figli portano le corazze all'antica il giudice ha il copricapo in forma di turbano. Quindi da un lato abbiamo la foggia anticheggiante e dall'altro orientalizzante.

Finalmente torniamo al dipinto della Collezione Lanckoroński e quello del Bachiacca (Fig. 16-17). Proprio il primo di questi – pur non avendo grande qualità artistica – ha importanza particolare per la nostra ricerca poiché, malgrado la mancanza della forma all'antica, tra tutte le scene raffiguranti la leggenda è quello che più si avvicina, dal punto di vista compositivo, al rilievo del Museo Bardini. È stato dimostrato fuori dubbio solo poco tempo fa che il dipinto della collezione Lanckoroński non fu eseguito negli anni sessanta del Quattrocento a Bologna, come si di solito riteneva, ma nei primi anni del Cinquecento dal pittore lombardo Alvise Donati.⁵⁴ Insieme con due altri dipinti, raffiguranti pure i giudizi esemplari e cioè il *Giudizio di Salomone* (Fig. 15) e quello dato alla vestale Tuccia, esso faceva parte del fronte di un cassone.⁵⁵

Solo nel caso della raffigurazione del nostro aneddoto il giudice troneggia nel centro (Fig. 16). Vedendo insieme il rilievo del Museo Bardini e il dipinto della collezione Lanckoroński si notano, malgrado il loro stile così diverso, anche altre somiglianze e cioè il padre morto con due frecce nel petto e raffigurato a destra, tutti e tre i figli sono a sinistra; uno dei bastardi tiene il suo arco ancora alzato e il figlio vero si genuflette davanti al giudice. Si potrebbe forse ipotizzare che lo scultore dell'ovale conoscesse bene il dipinto di Alvise Donati.

Il dipinto di Bachiacca – sicuramente la rappresentazione più nota della leggenda – faceva parte di cinque famose spalliere, ora sfortunatamente disperse, eseguite tra il 1520 e 1523 da quattro pittori per l'anticamera del fiorentino Giovanni Maria Benintendi (Fig. 17).⁵⁶ Del ciclo parla in maniera interessante, ma purtroppo poco preciso Giorgio Vasari nelle "Vite" di alcuni artisti fiorentini.⁵⁷ Questa volta assistono al fatto una quindicina di persone. Il morto, con le membra inarcate, pende da un albero visibile a sinistra. Il giudice, sicuramente Salomone, è in piedi sotto il porticato di un edificio posto al centro e presentato in secondo piano. Sulla scalinata che porta all'edificio è inginocchiato il figlio legittimo del morto, mentre uno dei bastardi, in piedi poco distante, sta tendendo il suo arco. Oltre alla *Saggitazione del padre morto* del ciclo delle spalliere Benintendi facevano parte *L'Adorazione dei re Magi* di Pontormo (ora nella Galleria Palatina),⁵⁸ un altro dipinto del Bachiacca, *Il Battesimo di Cristo* (Staatliche Museen di Berlino),⁵⁹ *Il Bagno di*

⁵⁴ M. NATALE, J. SHELL, *De Donati, Ludovico (Alvise)*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33, Roma 1987, p. 658; A. PORRO, *Proposte per il primo '500 lombardo: Alvise De Donati e Bernardino De Conti*, Arte Cristiana 78 (741), 1990, p. 401-402 e note 15-16; fig. 11-13

⁵⁵ J. MIZIOŁEK, *The Judgment of Solomon, Shooting at Father's Corpse, The Vindication of Tuccia: three Panels by Alvise Donati*, Rocznik Historii Sztuki, 1998, p. 5-44 (in polacco con riassunto in inglese).

⁵⁶ BARRIAULT, *Spalliera Paintings*, op. cit., 1994, nr 19, p. 161-162; *Andrea del Sarto 1486-1530. Dipinti e disegni a Firenze*, Milano 1986, 16, p. 126-128, con bibliografia precedente (scheda di A. Ciechi); P. COSTAMAGNA, *Pontormo*, Milano 1994, nr 32, p. 148-150. Come la famosa camera di Pierfrancesco Borgherini del 1515 r. è stata già nel '500 smembrata. Sui dipinti della camera Borgherini, ora dispersi, che raffigurano le scene della vita del Giuseppe biblico cf. A. BRAHAM, *The Bed of Pierfrancesco Borgherini*, Burlington Magazine, nr 121, 1979, p. 754-765. Sia i dipinti del Benintendi sia quelli del Borgherini, con i loro soggetti strettamente cristiani potessero essere in qualche modo ispirati dall'insegnamento del Savonarola; è stato proprio lui a criticare la voga di ornare i cassoni e le camere nuziali con i soggetti mitologici. Il problema rimane ancora da studiare. Un brano importante di una delle prediche del Savonarola viene citato da E. SCHAEFFER, *Von Bildern und Menschen der Renaissance*, Berlin 1914, p. 8. Sulla popolarità

dell'insegnamento del famoso frate a Firenze dopo la sua morte tratta L. POLIZZOTTO, *The Elect Nation. The Savonarolan Movement in Florence 1494-1545*, Oxford 1994. Cf. *Girolamo Savonarola, Prediche e scritti con introduzione, commento, nota bibliografica e uno studio sopra "L'influenza del Savonarola su la letteratura e l'arte del Quattrocento"*, ed. M. Ferrara, Milano 1930, p. 385-397; R.M. STEINBERG, *Fra Girolamo Savonarola, Florentine art, and Renaissance historiography*, Athens 1977

⁵⁷ Il ciclo era montato in una struttura lignea eseguita da Baccio d'Agnolo, cf. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma 1991, p. 826: (Vita di Baccio d'Agnolo): "A Giovanmaria Benintendi fece un'anticamera et un recinto d'un ornamento, per alcune storie fatte da eccellenti maestri, che fu cosa rara". Nella "Vita di Pontormo" (Vasari, ut supra, p. 1015) dice così: "Giovanmaria Benintendi, avendo quasi ne' medesimi tempi adorna una sua anticamera di molti quadri di mano di diversi valentuomini, si fece fare dopo l'opera del Borgherini, da Iacopo Pontormo, stimolato dal sentirlo infinitamente lodare in un quadro l'adorazione de' Magi che andarono a Cristo in Betelem".

⁵⁸ COSTAMAGNA, op. cit., nr 32, p. 148-150

⁵⁹ A. McCOMB, *Francesco Ubertini (Bacchiacca)*, ArtB 8, 1925/1926, p. 153; STECHOW, 1942, op. cit., fig. 12, p. 220-221; L. NIKOLENKO, *Francesco Ubertini called il Bacchiacca*, New York 1955, p. 17, fig. 28; A. B. BARRIAULT, *Spalliera Paintings*, op. cit., 1994, p. 162, fig. 19.2

Betsabea di Francesco di Cristofano noto come Franciabigio (l'unico pezzo datato – 1523 – e segnato di tutto il ciclo, Galleria di Dresda).⁶⁰ Il quinto dipinto, uno dei capolavori di Andrea del Sarto, conservato anche esso nella Palatina, raffigura San Giovanni Battista – quindi il santo omonimo del committente.⁶¹ Rimandando ad altra sede la trattazione particolareggiata del contenuto ideale dei dipinti dell'anticamera Benintendi, vorrei qui osservare che non c'è nessun dubbio che in questo programma così sofisticato e originale, straordinario anche per essere giunto fino a noi nella sua interezza, il quadro con il nostro aneddoto non è una storia a parte, bensì sovrappone il riconoscimento del “figlio vero” o, come nell'*Adorazione dei Re Magi* (Matteo 2, 1-12) nel riconoscimento del Figlio di Dio e del “vero re e sovrano”. Mentre si compie il Battesimo di Cristo nella acque del Giordano, Dio Padre pronuncia le parole “Questo è il mio Figlio prediletto nel quale mi sono compiaciuto” (Matteo, 3, 17). Davide e Betsabea figurano qui come genitori di Salomone, il giudice saggio e giusto. Inoltre Cristo, “Figlio prediletto e vero” è anche “figlio di Davide”. Giovanni Battista figura non solo come colui che ha battezzato il Cristo nella acque del Giordano, ma anche come santo patrono di Giovanni Benintendi, fondatore e proprietario dello straordinario ciclo di spalliere.

In diverse raffigurazioni della nostra leggenda (incluso i dipinti del Donati, **Fig. 16**, è del Bachiacca, **Fig. 17-18**) c'è un'ovvia citazione dall'arte antica. Infatti il padre morto appeso all'albero fu senza dubbio modellato su famoso Marsia rosso (detto così a causa della

coloritura del marmo) che dal secondo Quattrocento faceva parte della collezione medicea (**Fig. 19**).⁶² La probabilità che la scultura fosse conosciuta anche fuori di Firenze è attestata tra l'altro da un disegno del 1500 circa, conservato in una collezione privata di Parigi.⁶³ È da sottolineare a questo punto che riproposizioni del soggetto del Marsia nelle rappresentazioni della *Leggenda del padre morto* si trovano inoltre almeno in due opere italiane del secondo Cinquecento. La prima di queste è un disegno che si trova presso la Historical Society di Madison (Wisconsin),⁶⁴ la seconda è un bel dipinto attribuito a Federico Zuccari, custodito in una collezione privata.⁶⁵ Sorprende un po' che questo richiamo all'arte classica appare sul dipinto del Donati – un pittore poco incline ai canoni rinascimentali – ma non è presente nel rilievo così classicheggiante come quello del Museo Bardini.

5. I modelli e la funzione originale dell'ovale del Museo Bardini

Le scene dei giudizi esemplari erano tra i soggetti più diffusi nell'arte rinascimentale italiana, specie nell'Italia settentrionale. Esse assai facevano i cicli presenti nei palazzi comunali in cui i giudici facevano il loro mestiere.⁶⁶ Per esempio il ciclo del Palazzo del Consiglio dei Nobili di Belluno, datato 1529, contiene tra l'altro *Il Giudizio di Tito Manlio Torquato* e il cosiddetto *Giuramento di Catilina*. A sua volta nel ciclo, di poco posteriore, della Loggia Municipale di Ceneda vennero rappresentati *Il Giudizio di Salomone*, *Il Giudizio di Daniele* e la scena della *Giustizia di Traiano*.⁶⁷ A Brescia nella Sala del Consiglio di

⁶⁰ S.R. MCKILLOP, *Franciabigio*, Berkeley–Los Angeles–London 1974, p. 88, fig. 103, cat. 35

⁶¹ J. SHEARMAN, *Andrea del Sarto*, vol. 2, Oxford 1965, p. 259. Cf. S. FREEDBERG, *Andrea del Sarto. Catalogue Raisonné*, Cambridge (Mass.), 1963, nr 74, p. 167-168. Nella “Vita di Andrea del Sarto”, VASARI, *op. cit.*, 1991, p. 711 ci dice: “Ritornando in Fiorenza, Andrea fece in un quadro una mezza figura d'un S. Giovan Battista, che è molto bella, la quale gli fu fatta fare da Giovan Maria Benintendi, che poi la donò al signor duca Cosimo”. S vedano anche osservazioni di A. CIECHI in: *Andrea del Sarto, op. cit.*, p. 126-8

⁶² Sulle sculture di Marsia e il loro influsso nell'età del Rinascimento cf. F. CAGLIOTI, *Due “restauratori” per le antichità dei primi Medici: Mino da Fiesole, Andrea del Verrocchio e il “Marsia rosso” degli Uffizi*, parte I, Prospettiva 72, 1993, p. 17-42; E. WYSS, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance. An Inquiry into Meaning of Images*, Newark–London 1996, p. 20-21, 61; S. OSANO, *Due ‘Marsia’ nel giardino di via Larga: La ricezione del decor dell'antichità romana nella collezione medicea di sculture antiche*, *Artibus et Historiae* 34 (17), 1996, p. 95-120

⁶³ A. SCHMITT, *Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuchs der Renaissance*, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 21, 1970, fig. 24, p. 113-116

⁶⁴ STECHOW 1942, fig. 15. È possibile che anche questo di-

segno fosse eseguito da Federico Zuccari, cf. PIGLER, *op. cit.*, 1974, p. 462

⁶⁵ PIGLER, *op. cit.*, 1974, p. 462, fig. 335. Il dipinto sconosciuto a Stechow è stato per la prima volta pubblicato nella prima ed. del libro di Pigler del 1956, fig. p. 443

⁶⁶ Cf. D. FAUSTI, *La giustizia rappresentata: iconografia da fonti bibliche e classiche*, “Quaderni del Centro Interdipartimentale di Studi Antropologici sulla Cultura Antica” (Università degli Studi di Siena), 1994, p. 25-51

⁶⁷ Cf. *Temi profani nell'Amalteo*, ed. C. Furlan, Spilimbergo 1980, *passim*; A. TEMPESTINI, *Temi sacri e profani nel Pordenone*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 83, 1984, p. 367-374; COHEN, *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone*, *op. cit.*, fig. 700-708, p. 726-729. Le fonti letterarie della storia di Traiano: DANTE (*Purgatorio*, X, 73-93); Cf. anche *La vita di papa Gregorio Magno*, cf. JACOBUS DE VORAGINE (Vorazze), *La leggenda aurea*, no. 46, cf.: JACOBUS DE VORAGINE, *The Golden Legend. Reading on the Saints*, trad. W.G. Ryan, vol. 1, Princeton 1993, p. 171-184. Sulla storia della leggenda tratta G. WHATHEY, *The Uses of Hagiography: the Legend of the Pope Gregory and the Emperor Trajan in the Middle Ages*, *Viator* 15, 1984, p. 25-63. Su questa leggenda nella pittura di cassone in Toscana: CH. KLAPISCH-ZUBER, *Les noces feintes. Sur quelques lectures de deux thèmes iconographiques dans les cassoni florentins*, *I Tatti Studies* 6, 1995, p. 11-30

Giureconsulti fu eseguito nel 1549 il più ricco ciclo di scene di sentenze, composto da otto dipinti su tela, oggi purtroppo dispersi.⁶⁸ Oltre ai molto diffusi *Il Giudizio di Salomone* e *La Giustizia di Traiano* c'erano anche soggetti dipinti in Italia molto più di rado come *La Giustizia di Cambise*.⁶⁹

Quindi i modelli per il rilievo con il giudice troncheggiante nel centro potrebbero essere ritrovati, per esempio, tra le numerose raffigurazioni dei giudizi esemplari presi sia dalla Bibbia, come il *Giudizio di Salomone*, sia dalla letteratura classica (o medievale). Per quanto riguarda il giudizio biblico basta menzionare qui un affresco nel Palazzo della Ragione a Padova del secondo Trecento⁷⁰ e un desco da parto, dipinto forse nella bottega di Apollonio di Giovanni e Marco del Buono, della metà del 400, ora a Richmond.⁷¹ A proposito della *Giustizia di Traiano*, possono essere menzionate due opere recentemente discusse da Salvatore Settis e cioè un rilievo lombardo del 1500 ca., ora sul mercato antiquario, e un tondo attribuito a Domenico Morone nella collezione Bersonson, proveniente da un cassone. Su ambedue i pezzi vediamo un'improvvisato tribunale con il giudice nel centro attorniato da un gruppo di persone sia civili che soldati. Inoltre, in tutte e due i casi ci colpisce la loro foggia classicheggiante. Per quanto riguarda il rilievo (in cui non si sa se il giudice vero e proprio è l'uomo troncheggiante nel centro o Traiano stesso che arriva a cavallo da destra) abbiamo, come nel caso del rilievo Bardini, un giudizio per eccellenza, dal momento che nella scena compaiono i littori con il loro fasci littori – in qualche modo simboli

della giustizia romana.⁷² Vale ricordare qui un bel dipinto di Battista Dossi, ora nella Pinacoteca di Dresda intitolato appunto *La Giustizia* (**Fig. 20**).⁷³ Esso rappresenta una giovane donna tenente una bilancia nel mano destra e fascio littorio nella mano sinistra.

In questo punto vale la pena di menzionare la scena raffigurante *La Punizione di Elima* di Raffaello incisa su rame da Agostino Veneziano (Vienna, Graphische Sammlung, Albertina, **Fig. 21**).⁷⁴ Anche qui vediamo il giudice seduto nel centro sul podio attorniato dai soldati con fascio littorio. Quindi la scena dipinta da Raffaello è poi diffusa tramite l'incisione assomiglia molto alla raffigurazione da noi discussa. A questo punto va inoltre osservato che il giudice sul rilievo del Museo Bardini, con la sua posa frontale e lo scettro con aquila sul cima, in qualche maniera richiama alcune raffigurazioni dei imperatori della tarda antichità come Costantino II nel famoso Calendario filocaliano⁷⁵ o qualche console sui dittici consolari. Basta menzionare ad esempio quello del console Anastasio del 517, specie per lo scettro sormontato proprio con l'aquila (**Fig. 22**).⁷⁶ Tale aquila viene a volte messa sugli scettri usati dal esercito romano (**Fig. 23**).⁷⁷ Non sarà forse una forzatura osservare che il motivo non tanto diffuso delle gambe incrociate del nostro giudice in qualche modo richiama le gambe incrociate del duca Lorenzo Medici nella sua famosa tomba scolpita da Michelangelo nella cappella presso San Lorenzo di Firenze.⁷⁸ Ma la citazione più ovvia e più spettacolare è quella riguardante un uomo barbuto a sinistra, dietro il giudice (**Fig. 24**). In questo caso abbiamo a che fare con la posa

⁶⁸ FAUSTI, op. cit., 1994, p. 25-51

⁶⁹ *Ibidem*, fig. 6, p. 25. Per l'iconografia del soggetto cf. H. VAN DER VELDEN, *Cambyses for Example: the Origins and Function of an "exemplum justitiae" in Netherlandish art of the fifteenth, sixteenth and seventeenth centuries*, Simiolus 23, 1995, p. 5-39

⁷⁰ E. FROJMOVIC, *Giotto's Allegories of Justice and the Commune in the Palazzo della Ragione in Padua: a Reconstruction*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 59, 1996, p. 24-47, in particolare 30-31 e fig. 8

⁷¹ Ahl, op. cit., fig. 1; BARRIAULT, *The Abundant, Beautiful...*, op. cit., p. 12-15, fig. 2; C. DE CARLI, *I deschi da parto e la pittura del primo Rinascimento toscano*, Torino 1997, nr 31, p. 134-136

⁷² Sul fascii littorii cf. I. BALDASSARRE, *Littore in: Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. IV, Roma 1961, p. 662-663

⁷³ A. BALLARIN, *Dosso Dossi. La pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I*, vol 1, Padova 1994, no. 503, p. 369

⁷⁴ *Roma e lo stile classico di Raffaello, 1515-1527*, cat. della mostra, ed. K. Oberhuber, Milano 1999, no. 10, p. 70-71

⁷⁵ *Age of Spirituality. Late Antique and early Christian Art, Third to seventh century. Catalogue of the exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, ed. Kurt Weitzmann, New York – Princeton

1979, no. 67, p. 78-79

⁷⁶ *Ibidem*, no. 88, p. 97-98; W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952, nr. 21; G. BLICKENDORF, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1988, fig. 47. Per altri esempi cf. E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd -7th Century*, Cambridge 1980, fig. 81, 86. Dell'uso come modelli dagli artisti rinascimentali le opere tardoantiche, incluso tavole eburnee, cf. CH. SEYMOUR JR., *Some Reflections on Filarete's Use of Antique Visual Sources*, Arte Lombarda 38/39, 1973, p. 36-47. Per le osservazioni sulla simbologia del scettro con aquila cf. E. SCHRAMM, *Sphaira, Globus, Reichsapfel. Wanderung und Wandlung eines Herrschaftszeichens*, Stuttgart 1958, p. 15-16

⁷⁷ C. F. CHAZOT, *De la gloire de l'aigle, emblème, symbole, enseigne militaire et décoration chez les peuples anciens et modernes*, Paris 1809, Lo scettro sormontato con una aquila sarà usato anche nell'età del neoclassicismo sia dai imperatori sia da maresciali del senato polacco cf. J. OSTROWSKI *O lasce marszałka sejmu z lat 1830-1831*, in: Curia major. Studia z dziejów kultury ofiarowane Andrzejowi Ciechanowieckiemu, Warszawa 1990, p. 181-187, fig. 145-156

⁷⁸ Cf. H. HIBBARD, *Michelangelo*, Harmondsworth 1985, p. 177 sq., fig. 126; POESCHKE, op. cit., (nota 72), pl. 69 e 77

rovesciata di Mosè di Michelangelo, eseguita verso 1515 e sistemata nella chiesa di San Pietro in Vincoli a Roma nel 1547 (Fig. 25).⁷⁹ In qualche modo questa citazione da Michelangelo potrebbe essere presa come *data post quem* per l'esecuzione del rilievo in esame.

Non solo questo richiamo alla grande opera di Michelangelo e la ricercata forma classicheggiante, ma anche la forma ovale del rilievo dà qualche indicazione per la datazione della nostra opera verso la fine della prima metà del '500. Come si sa, la forma ovale, usata già nell'ultimo '400, si diffonde nell'arte italiana tra il 1515 e 1540.⁸⁰ La troviamo ad esempio tra le opere dei collaboratori di Raffaello come Gianfrancesco Penni,⁸¹ tra quelle di Guglielmo della Porta,⁸² sulla famosa cassetta Farnese e su altre numerose opere sia dipinte che scolpite.⁸³ In particolare, spesso troviamo la forma ovale tra le placchette di bronzo raffiguranti diversi soggetti classici, e che facevano anche parte di altari, tavole ecc. Sia le placchette di bronzo sia quelle di cristallo che ornano la cassetta Farnese sono però molto più piccole rispetto al rilievo in esame. Infatti per quanto io abbia ricercato per i vari repertori non ho trovato finora neanche un rilievo paragonabile con quello del Museo Bardini per quanto riguarda le sue dimensioni e il suo soggetto. Come abbiamo notato in precedenza anche il nostro rilievo ci è giunto frammentato. Forse nel '500 c'erano altri ovali di marmo alabastrino simili a quello del Museo Bardini che, a causa della fragilità del materiale, non hanno potuto arrivare fino ai nostri giorni.

Infine si pone una domanda: quale era la destinazione in origine dell'ovale in esame? Come abbiamo visto il nostro soggetto non appare mai tra i quadri

commissionati per edifici di uso pubblico. Anche i più grandi cicli con i giudizi esemplari, come questo di Ceneda del 1535 circa, in cui troviamo tra l'altro il "Giudizio di Salomone" dato alle due madri e il "Giudizio di Daniele", non lo contengono. Solo il ciclo di affreschi nel salone grande di palazzo Giustiniani a Roma, eseguito verso la fine del Cinquecento, rimane l'unico a rappresentare la scena con *I figli che saettano il padre morto*. Sembra che il soggetto, anche se a volte raffigurato in foggia classicheggiante, o addirittura per eccellenza all'antica, come sulla placchetta di bronzo nella National Gallery di Washington (Fig. 10) o come sull'ovale nostro, sia rimasto un tema preferenziale per disegni, miniature e per le opere ornanti ambienti privati. Dato proprio la sua foggia classicheggiante, quindi non necessariamente illustrante la versione leggendaria del *Giudizio di Salomone*, ma 'la storia dall'antichità classica', poteva ornare qualche armadio o un camminetto di un'uomo sofisticato, forse un giudice. Un'ovale simile vediamo per esempio su un progetto di Bambaia per camminetto conservato all'Albertina di Vienna (Fig. 26).⁸⁴ Esso è fissato nella parte centrale del freggio dove è tenuto da due figure marine con lunghe code arrotolate. Dato le piccole dimensioni del disegno sfotunatamente non è possibile riconoscere il suo soggetto.

* * *

Le nostre osservazioni si potrebbero concludersi con questa constatazione: e cioè che Firenze, pur avendo perduto, con la spalliera del Bachiacca ora a Dresda, il più bel dipinto mai eseguito della *Leggenda del padre morto*, possiede tuttavia, grazie a Stefano Bardini, il più bel rilievo di questo stesso soggetto.

⁷⁹ H. W. JANSON, *The Right Arm of Michelangelo's "Moses"*, in: Festschrift Ulrich Middeldorf, A. Kosegarten und P. Tigler, eds, Berlin 1968, p. 241-247. La scultura finita verso 1515 è stata sistemata nella chiesa di San Pietro in Vincoli a Roma nel quinto decennio del '500 cf. J. POESCHKE, *Michelangelo and his World. Sculpture of the Italian Renaissance*, New York 1996, p. 49 sq., fig. 46-47; HIBBARD *op. cit.*, 1985, p. 148-161, fig. 107-109

⁸⁰ I. PREUSSNER, *Ellipsen und Ovale in der Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Weinheim 1987, *passim*

⁸¹ *Roma e lo stile classico di Raffaello 1515-1527*, ed. K. Oberhuber, Milano 1999, nos. 194-195, 197-198

⁸² W. GRAMBERG, *Guglielmo della Porta, Coppe Fiammingo und Antonio Gentili da Faenza*, Jahrbuch der Hamburger

Kunstsammlungen 5, 1960, p. 31-52; *idem*, Vier Zeichnungen des Guglielmo della Porta zu seiner Serie Mythologischer Reliefs, Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 13, 1968, p. 69-94

⁸³ *I Farnese. Arte e Collezionismo*, eds L. Fornari Schianchi e N. Spinosa, Milano 1995, p. 358-361; PREUSSEN, *op. cit.*, 1987, fig. 120-130. Si veda anche uno studio di una cassetta di Salviati conservata nel Gabinetto di Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi: *Francesco Salviati (1510-1563) e la Bella maniera*, ed. C. Monbeig Goguel, Milano 1998, p. 245

⁸⁴ A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. X, 1, 1967 (1935), p. 673, fig. 530; L. H. HEYDENREICH, G. PASSAVANT, *I genii del Rinascimento. Arte italiana 1500-1540*, Milano 1975, fig. 140



Fig. 1. La Leggenda del padre morto, marmo alabastro. Firenze, Museo Bardini



Fig. 2. Particolare del fig. 1



Fig. 3. La Leggenda del padre morto, particolare del fig. 1

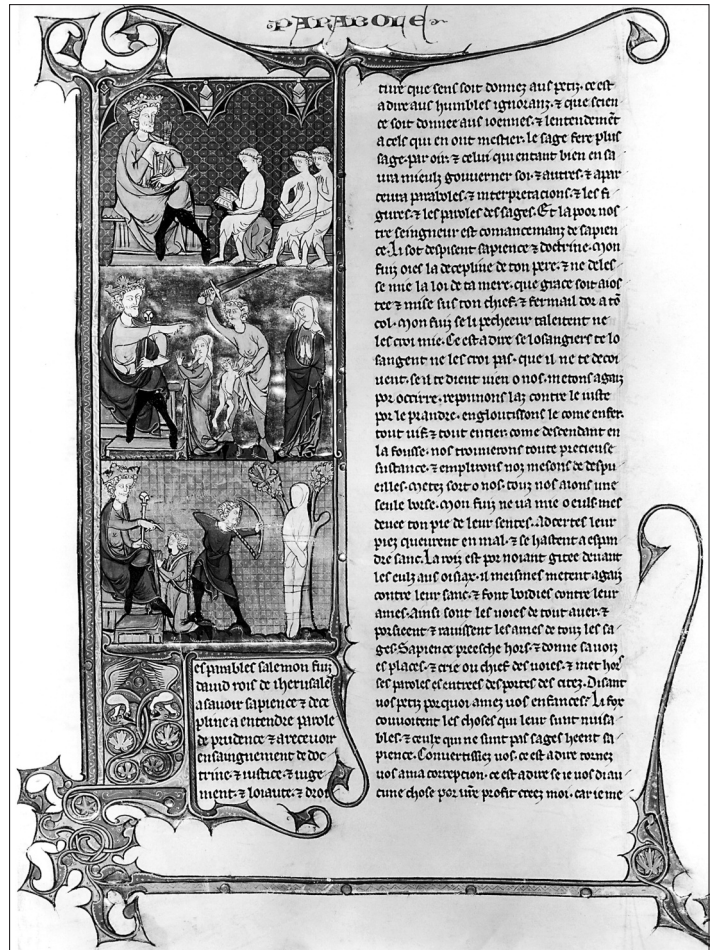


Fig. 4. La Leggenda del re morto, Salterio della seconda metà del '200, Nancy, Biblioteca Municipale, MS. 249, fol. 39



Fig. 5. Scene della vita di Salomone, Bibbia francese della seconda metà del '200, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 494, f. 330

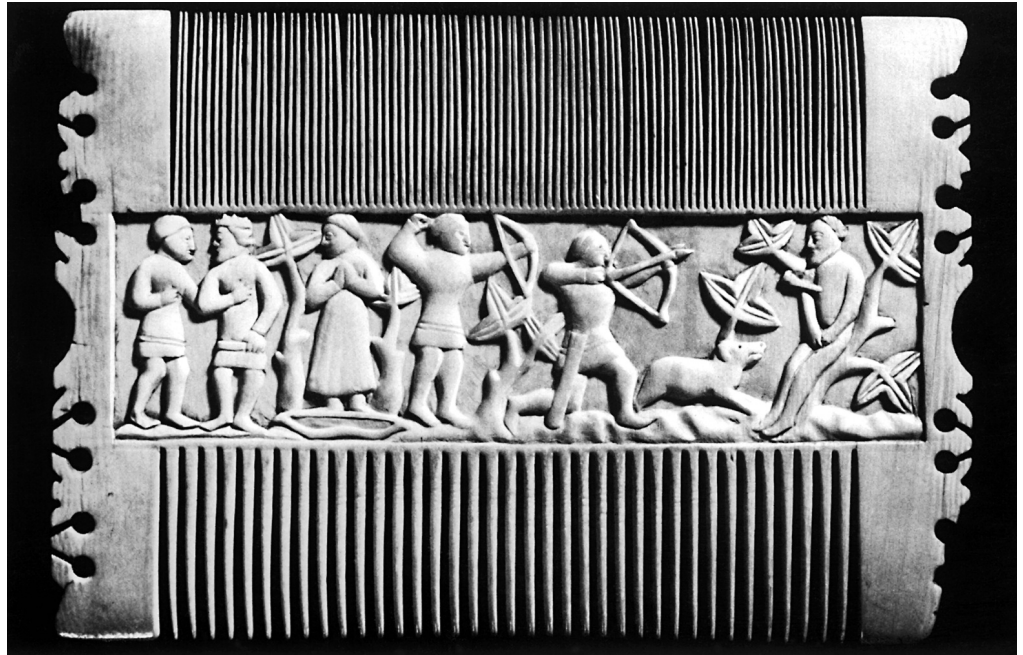


Fig. 6. La Leggenda del padre morto, pettino d'avorio, seconda metà del '300, Lucerna, Collezione privata



Fig. 7. Maestro dei putti, I figli che saettano il padre, Bibbia italiana del 1471, Venezia, V. de Spira, New York, Pierpont Morgan Library



Fig. 8a. Marco Zoppo, La Leggenda del padre morto, frammento di una spalliera del 1460 circa. Los Angeles, County Museum of Art



Fig. 8b. Marco Zoppo, La Leggenda del padre morto, frammento di una spalliera del 1460 circa. Firenze, Collezione privata

PLANSZA 58



Fig. 9. Un artista dell'Italia settentrionale, La Leggenda del padre morto, placchetta di bronzo, dell'ultimo quarto del '400. Washington D.C., National Gallery, Samuel H. Kress Collection



Fig. 10. Un artista dell'Italia settentrionale, La Leggenda del padre morto, placchetta di bronzo, del 1500 circa. Washington D.C., National Gallery, Samuel H. Kress Collection



Fig. 11. Rafaellino dal Colle, La Leggenda del padre morto, disegno di penna, circa 1540. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut



Fig. 12. La Leggenda del padre morto, piatto di maiolica, 1540 circa. Faenza Museo Internazionale delle Ceramiche



Fig. 13. Arrivo della Regina di Saba (La Regina di Saba di fronte a Salomone), piatto di maiolica, 1540 circa. Faenza Museo Internazionale delle Ceramiche



Fig. 14. I figli che saettano il padre morto, disegno di un piatto di maiolica del 1540 circa (piatto venduto a Budapest nel 1917, disegno di Joanna Dynysiuk)



Fig. 15. Alvise de Donati, Il giudizio di Salomone, un riquadro di un cassone, primo decennio del '500, Cracovia, Castello Reale



Fig. 16. Alvise de Donati, La Leggenda del padre morto, un riquadro di un cassone, primo decennio del '500. Cracovia, Castello Reale



Fig. 17. Bacciacca, La Leggenda padre morto, spalliera, del 1523 circa. Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

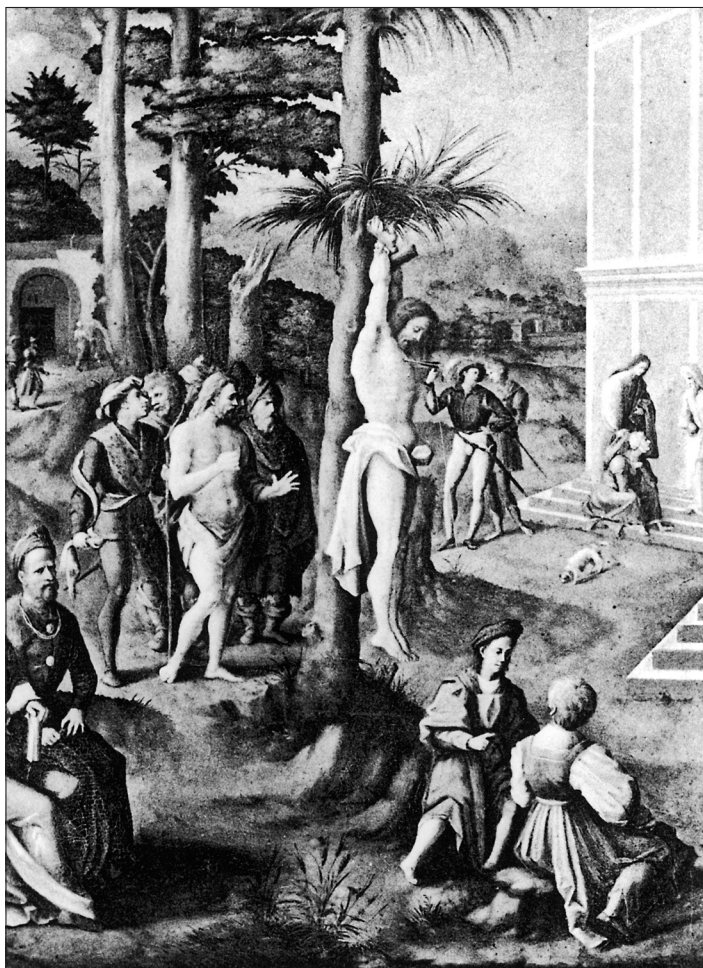


Fig. 18. Bacciacca, I figli che saettano il padre morto, spalliera, 1523 circa, particolare della fig. 17



Fig. 19. Marsia rosso, marmo. Firenze, Galleria degli Uffizi



Fig. 20. Battista Dossi, Justitia, Dresda, Gemaelde-galerie



Fig. 21. Agostino Veneziano (secondo Raffaello), La Pinizione di Elima, incisione su rame, Vienna, Graphische Sammlung, Albertina



Fig. 22. Un dittico eburneo tardoantico, disegno, secondo Scipione Maffei, Museum Veronense, 1749

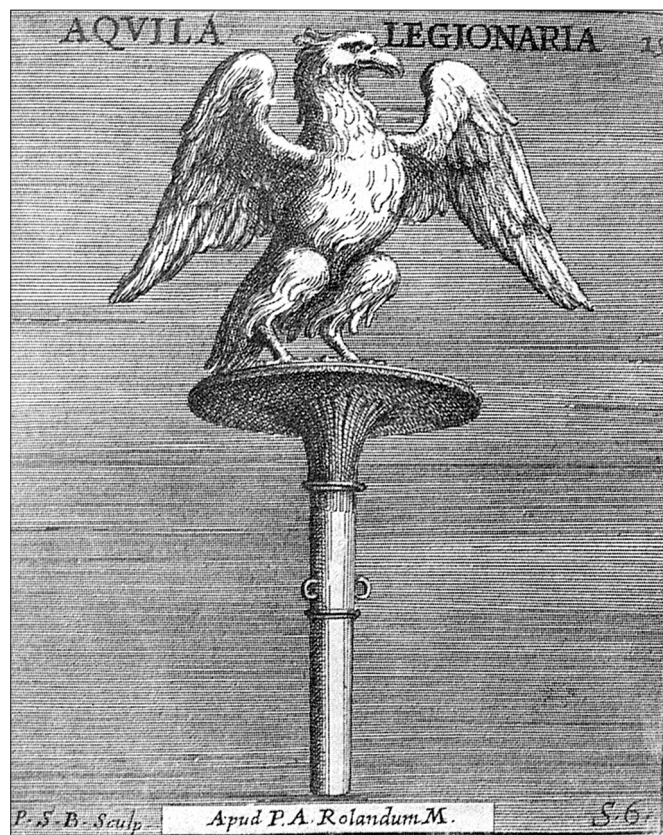


Fig. 23. Aquila legionaria



Fig. 24. La Leggenda del padre morto, particolare del fig. 1

Fig. 25. Michelangelo, La statua di Mose, particolare, Roma, la chiesa di S. Pietro in Vincoli

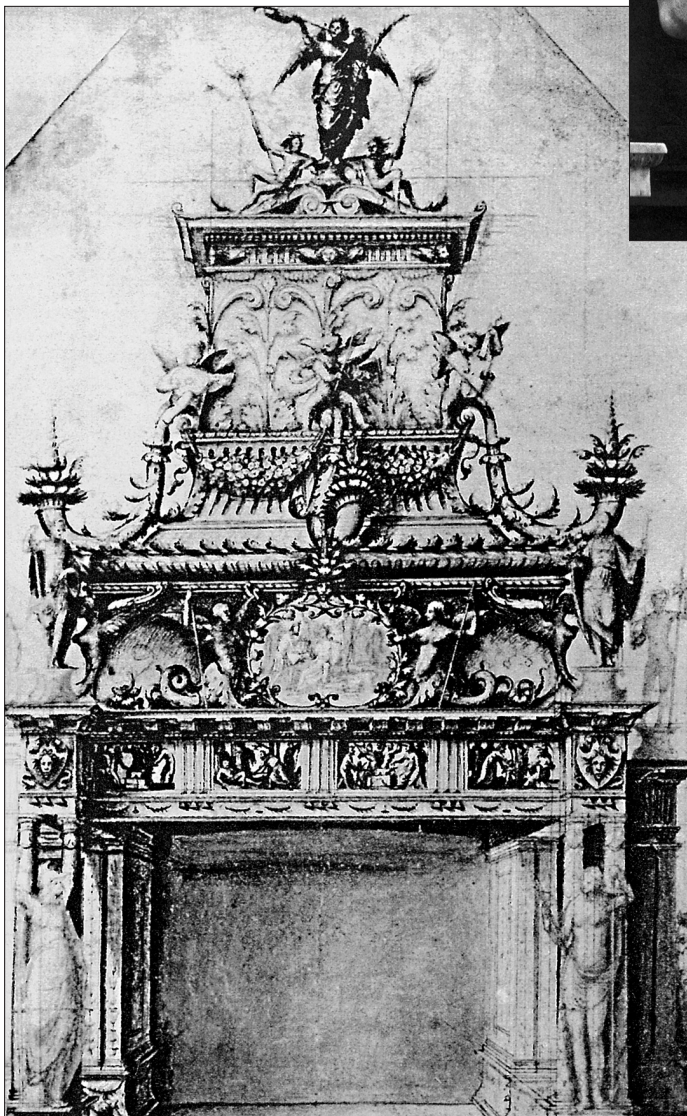
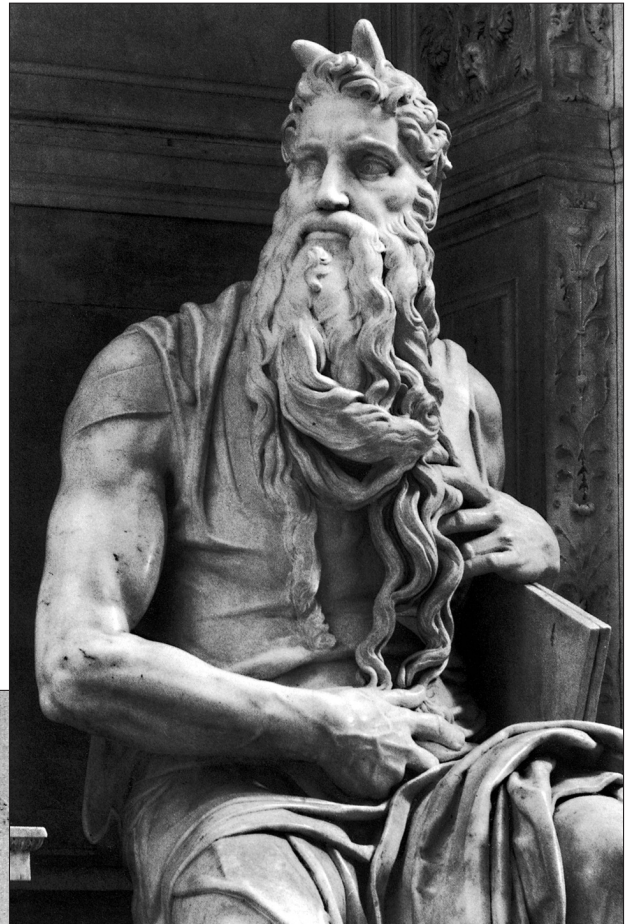


Fig. 26. Bambaja, Progetto di un camminetto, disegno, primo quarto del '500. Vienna, Albertina