

Arte Lombarda

Rivista di Storia dell'Arte
fondata nel 1955
diretta da Maria Luisa Gatti Perer

quadrimestrale

Centotrentanove

2003/3

Comitato Scientifico

MARIA LUISA GATTI PERER
Ordinario di Storia dell'Arte Moderna f.r.,
Università Cattolica; Direttore ISAL

GIANNI MEZZANOTTE, Presidente
Ordinario di Storia dell'Architettura,
Università degli Studi Brescia

GIULIANA ALGERI
Soprintendente per il Patrimonio Storico, Artistico
e Demoenantropologico di Brescia, Mantova, Cremona

ANGELO MARIA ARDOVINO
Soprintendente per i Beni Archeologici della Lombardia

ALBERTO ARTIOLI
Soprintendente per i Beni Ambientali e il Paesaggio di Milano,
Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Pavia, Sondrio, Varese

PAOLO CARPEGGIANI
Ordinario di Storia dell'Architettura,
Facoltà di Architettura Politecnico di Milano


Consiglio di Amministrazione

prof. Luisa Cogliati Arano Presidente onorario
prof. Lorenzo Ornaghi Presidente, dott. Giambattista Maderna Vicepresidente, prof. Maria Luisa Gatti Perer Direttore, dott. Angelo Gastaldi Consigliere Economico, dott. Simonetta Coppa Segretario, dott. Andreina Bazzi, ing. Francesco Cetti Serbelloni, ing. Federico Falck, avv. Marco Parini, prof. Andrea Spiriti, Consiglieri.

Collegio dei Revisori

rag. Giordano Colombo Presidente, rag. Luigi Erba, rag. Bruno Schipilliti Revisori.

Hanno contribuito alla realizzazione di questo numero di *Arte Lombarda*:
Regione Lombardia Culture, Identità e Autonomie della Lombardia;
Dipartimento di Studi medioevali, umanistici e rinascimentali, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano;
Banca di Credito Cooperativo di Barlassina.

©  Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda - Palazzo Arese Jacini - Piazza Arese, 12
20031 Cesano Maderno (MI)

Tutti i diritti di riproduzione e stampa, anche parziali, di testi e fotografie
sono riservati per l'Italia e per l'Estero.

ISSN 0004-3443

 Associata all'USPI, Unione Stampa Periodica Italiana



L.
201
1/07

Collegio dei Consulitori

JAMES ACKERMAN
BRUNO ADOENI
ERMANNO ARSLAN
FRANÇOIS AVRIL
SYLVIE BÉGUIN
CARLO BERTELLI
FABIO BISOGNI
GIORGIO BONNANTI
MIKLÓS BOSKOVITS
ERNESTO BRUVIO
GABRIELLA CAGLIARI POLI
LUCIANO CARAMIEL
LIANA CASTELFRANCHI VEGAS
ROBERTO PAOLO CIARDE
MARIA GRAZIA CIARDI DUPRÉ
LUISA COGLIATI ARANO
GRAZIELLA COLMUTO ZANELLA
SIMONETTA COPPA
MICHELE D'ELIA
GIAN ALBERTO DELL'ACQUA
CHARLES DEMPSEY
ORESTE FERRARI
MARIA TERESA FIORIO

FRANCESCA FLORES D'ARCAIS
CHRISTOPH L. FROMMEL
EZIA GUAZZA
CREIGHTON GILBERT
LUISA GIORDANO
JOANNE GYTLIN BERNSTEIN
MIRA GREGOIRE
JEAN GUILLAUME
MARIUSZ KARPOWICZ
WILLIAM EUGENE KLEINBAUER
STEFAN KUMMER
SANTINO LANGE
MARIACLOTILDE MAGNI
PIETRO C. MARANI
MARIO MARUBBI
FRANCO MAZZINI
BERT MELLER
PETER MELLER
MAURO NADALE
NANCY WARD NELSON
JOHN B. ONISANS
CARLO PAGANINI
BRUNO PASSAMANI

LUCIANO PATETTA
CARLO PERRIETTI
CARLO PEROGALLI
ADRIANO PERONI
LIONELLO PUPPI
ARTURO CARLO QUINTAWALLE
ISA RAGUSA
GIUSEPPE ROCCHI COOPMANS DE YOLDI
PIERRE ROSENBERG
MARCO ROSSI
MARIA PIA ROSSIGNANI
ALESSANDRO ROVITTA
GIANNI CARLO SCOLLA
GEMMA SENA CHIESA
JANICE SHELL
ANDREA SPIRITI
LAURA TOMEA GUAZZOLI
ROGER VAN SCHOUTE
RANIERI VARESE
DONATA VICINI
EIKO WAKAYAMA
ZYGMUNT WAŻBIŃSKI
GEORGE ZARNECKI

Dal 1990 hanno fatto parte del Collegio dei Consulitori André Chastel, Luigi Grassi, Richard Krauthheimer, Corrado Maltese, Gaetano Panazza, Angiola Maria Romanini, Cesare Saletti, John R. Spencer, Manfredo Tafuri, Federico Zeri


Direttore responsabile: Maria Luisa Gatti Perer

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 233 del 23 luglio 1975

Giudizi, opinioni e notizie riportati negli articoli impegnano esclusivamente gli autori

Redazione: Maria Luisa Gatti Perer, Cecilia Malovini, Giosuè Bonetti

Realizzazione editoriale, riproduzioni, stampa e rilegatura

 **Arti Grafiche Amilcare Pizzi S.p.A.**

Cinisello Balsamo (Milano)

Finito di stampare nel febbraio 2004

L'ISAL è una libera associazione senza fini di lucro (ONLUS), aperta agli studiosi e ai cultori dell'arte lombarda.

QUOTE SOCIALI

Beneficenti (€ 520,00). Ricevono la rivista *Arte Lombarda* e i volumi delle collane edine nel corso dell'anno. Hanno inoltre diritto a partecipare gratuitamente alle Visite di studio e agli Incontri con le città. **Sostenitori** (€ 260,00). Ricevono la rivista *Arte Lombarda* e i volumi delle collane edine nel corso dell'anno. **Ordinari** Italia (€ 166,00), Estero (€ 207,00), studenti Italia (€ 135,00), studenti Estero (€ 181,00). Ricevono la rivista *Arte Lombarda*. **Promozionali** (€ 52,00), studenti (€ 26,00). **Familiari** (€ 16,00).
Capoluoghi di provincia, Province, Comunità Montane (€ 520,00). **Comuni** con meno di 10.000 abitanti (€ 200,00); con più di 10.000 abitanti (€ 310,00).

Tutti i soci sono informati periodicamente sull'attività dell'ISAL. Hanno diritto a partecipare gratuitamente alle iniziative dell'Istituto, ai Corsi della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte all'Università Cattolica previa iscrizione alla Segreteria scientifica, nonché a frequentare negli orari d'apertura la biblioteca dell'Università Cattolica. Per informazioni e aggiornamenti sull'ISAL, si veda il sito internet www3.unicatt.it/~webSc/SpecStoriaArte.

Abbonamento alla rivista *Arte Lombarda*: Italia € 197,00; Estero € 233,00 - Servizio Abbonamenti: 0362528118; ordini per fax: 0362659417; e-mail: isalar@tin.it

I pagamenti possono essere effettuati tramite: assegno bancario - c/c postale n. 26521203 intestato a Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Via Garibaldi 20, 20031 Cesano Maderno MI - bonifico bancario presso Banca Popolare di Milano (Agenzia n. 147, Cesano Maderno MI) c/c n. 2871, CAB 32910, ABI 05584, intestato a Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Piazza Arese 12, 20031 Cesano Maderno MI.

Regione Lombardia
Cultura, Identità e Autonomie della Lombardia

ISAL - Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda

Università Cattolica del Sacro Cuore
Dipartimento di Studi medioevali, umanistici e rinascimentali

Università Cattolica Péter Pázmány

Convegno internazionale

**LOMBARDIA E UNGHERIA
NELLE ETÀ DELL'UMANESIMO E DEL RINASCIMENTO**

**Rapporti culturali e artistici dall'età di Sigismondo
all'invasione turca (1387-1526)**

2-4 dicembre 2002

diretto da Alessandro Rovetta e Gábor Hajnóczy

Università Cattolica del Sacro Cuore
Aula degli Atti Accademici Pio XI
Largo A. Gemelli 1 - Milano

Maria Luisa Gatti Perer Editoriale

LETTERATURA ARTISTICA E CULTURA UMANISTICA

- 9 *Gábor Hajnóczy* Il Vitruvio di Budapest e le sue origini milanesi
12 *István David Lázár* Antonio Bonfini alla corte di Mattia Corvino
14 *Maria Beltramini* Filarete in toga: la latinizzazione del *Trattato d'Architettura*

L'ETÀ DI SIGISMONDO

- 21 *Béla Zsolt Szakács* Architectural connections between Lombardy and Hungary during the reign of king Sigismund. A critical review
28 *Marco Rossi* Maestranze ungheresi nel Duomo di Milano

ATTORNO A MASOLINO

- 35 *Tino Foffano* Il cardinal Branda Castiglioni e i rapporti con Siena da nuovi documenti
40 *Maria Luisa Gatti Perer* La *Dormitio Virginis* nella Collegiata di Castiglione Olona. Prime considerazioni su una riscoperta
50 *Isabella Marelli* Oreficerie rinascimentali a Castiglione Olona
56 *Eiko Wakayama* La corte di re Sigismondo e l'arte italiana del Quattrocento
64 *Andrea Spiriti* *Imago urbis*: problemi iconografici e iconologici del battistero di Castiglione Olona fra Lombardia e Ungheria
71 *Mária Prokopp* Tracce masoliniane nella pittura ungherese del primo Quattrocento

LA CORTE DI MATTIA CORVINO

- 76 *Péter E. Kovács* Mattia Corvino e la corte di Milano
81 *Tünde Wehli* Influssi lombardi nella miniatura della corte di Mattia Corvino
86 *Mario Marubbi* Miniatura tra Lombardia e Ungheria
Riflessioni su Bartolomeo Gossi, Francesco da Castello e Giovanni Antonio Cattaneo
99 *Luisa Cogliati Arano* Ancora a proposito del Filarete marciano
101 *Dániel Pócs* L'affresco di Mattia Corvino a Campo de' Fiori. Quesiti stilistici e iconografici
110 *Paola Venturelli* Milano/Ungheria. Orefici e oreficerie tra Francesco da Castello, Caradosso e Bianca Maria Sforza

DOPO MATTIA CORVINO, LA CORTE JAGELLONICA

- 118 *Marino Viganò* Architetti militari e maestranze lombarde in Ungheria tra XV e XVI secolo
- 127 *Péter Farbaký* Pietro Ferrabosco in Ungheria e nell'impero asburgico
- 135 *Laura Paola Gnaccolini* Giovan Pietro Birago miniatore per re Mattia Corvino

LA FORTUNA DEL RINASCIMENTO LOMBARDO NEL COLLEZIONISMO E NELLA CONSERVAZIONE IN UNGHERIA TRA OTTO E NOVECENTO

- 154 *Pietro C. Marani* Per Leonardo scultore: nuove ipotesi sul bronzo di Budapest, il *Monumento Trivulzio* e il *Rustici*
- 162 *Vilmos Tátrai* Pittura lombarda nel Museo di Belle Arti di Budapest
- 168 *Edoardo Villata* Due *Crocifissioni* lombarde nel Museo di Belle Arti di Budapest
- 174 *Árpád Mikó* Johann Dominicus Fiorillo (1748-1821) sugli artisti italiani di re Mattia Corvino. Contributi alla fortuna critica della Biblioteca Corvina
- 177 *Zsuzsanna Wierdl* Gli affreschi rinascimentali di Esztergom. Dai restauri di Mauro Pelliccioli agli interventi attuali
- 185 *Alessandro Rovetta* Conclusioni e prospettive

RIASSUNTI/ABSTRACTS

L'affresco di Mattia Corvino a Campo de' Fiori. Questi stilistici e iconografici

DÁNIEL PÉCS

In Ungheria uno dei tratti più caratteristici degli studi di storia dell'arte sul mecenatismo di Mattia Corvino (re d'Ungheria dal 1458 al 1490) è che per lungo tempo, in base soprattutto agli scritti di Giorgio Vasari, si è cercato di collegare il nome di grandi artisti del Quattrocento italiano alla corte del sovrano ungherese. Ma senza un accurato studio critico di queste fonti, cioè di descrizioni e scambi epistolari su opere d'arte andate perse o forse mai esistite, potremmo facilmente rischiare di creare falsi miti, com'è successo nel caso di Leonardo da Vinci. Leonardo avrebbe inviato da Milano una Madonna («una figura de Nostra Donna») a Buda, ma la fonte scritta, una lettera del duca di Milano all'ambasciatore presso la corte di Buda in realtà non menziona il nome del maestro fiorentino. Il soggetto del dipinto è stato recentemente interpretato da Péter Kovács come un ritratto di Bianca Maria Sforza, dal 1487 sposa di Giovanni Corvino, figlio del re ungherese. Sembra che nel caso di Mantegna sia successa la stessa cosa. Questo studio vuole richiamare l'attenzione su un'opera che è sicuramente esistita, ovvero su un affresco la cui composizione è attestata da una copia, risalente a un'epoca successiva, menzionata da diverse fonti scritte (fig. 1). Nonostante ciò l'interpretazione di quest'opera ha dato adito a numerosi equivoci. Per illustrare questo caso — che comunque richiederebbe ulteriori ricerche — vorrei esaminare la questione della collocazione, dell'attribuzione, della datazione, dei tratti iconografici e delle funzioni dell'opera.

A Roma, all'angolo di Campo de' Fiori di fronte all'edificio che attualmente ospita la Cancelleria, là dove inizia via del Pellegrino, già via Florida, nel XVII secolo era ancora visibile sulla facciata di un palazzo un affresco che — secondo la scritta — rappresentava senza alcun dubbio il re Mattia, su uno sfondo di alberi e rocce, in sella al suo cavallo bardato di preziosi finimenti, nell'atto di alzare la spada per colpire un nemico sottostante. O questo è quanto ci rivela la sua espressione. Il giovane re, rivestito della corazzatura, è raffigurato senza copricapo, i capelli raccolti da una semplice benda, con un angelo che gli mantiene la corona sopra la testa. Il Quattrocento ci offre varie rappresentazioni analoghe alla co-

razza del sovrano, nonché alla bardatura ornata di finimenti preziosi e *collarium*, come per quella sullo sfondo del *Martirio di san Sebastiano* di Antonio del Pollaiuolo a Londra (fig. 2). Su ambedue i lati vediamo un'insegna con una scritta, e più in su un altro angelo, a braccia aperte; a destra, nonostante l'affresco non sia rimasto integro, si scorge nitidamente un diavolo dalle ali di pipistrello, come nella copia dell'affresco conservata nella Biblioteca Apostolica del Vaticano, un acquerello contenuto in un codice cartaceo del fondo Barberini (Barb. Lat. 4423, f. 73), il codice che ci ha tramandato anche altri ricordi della storia di Roma, come i disegni raffiguranti i mosaici della facciata della basilica di San Giovanni in Laterano, ormai distrutti. La nascita di questa raccolta, costituita da fogli di misura diversa, è datata al secolo XVII.

Lacquerello all'ultima pagina (f. 73) del codice acquisì notorietà nel 1888, anno in cui Eugene Müntz presentò il codice in un suo articolo; lo studioso — che poi ne pubblicò la fotografia nel 1894 — in base all'annotazione sotto l'acquerello, probabilmente scritta da un contemporaneo o dal pittore stesso («Matthia Corvino dipinto in una casa a manu manca all'entrar della strada del Pellegrino, della qual pittura ne fa menzione il Giovin»), identificò l'affresco come il ritratto equestre descritto da Paolo Giovio (1483-1552) nell'opera intitolata *Elogia virorum*:

Effigies eius armata equestris, luculentissime depicta Romae in Campo Flore, contra Podium cubiculari mei in angulo Laurentianae domus spectatur, ad quam arripit altera persimilis Andreae Mantinae manu picta, quae in Museo nostro conspiciatur.

L'umanista Giovio visse a Roma tra il 1512 e il 1549. La sua osservazione sull'affresco romano conclude le annotazioni sul ritratto di Mattia che egli possedeva, a Como, nella sua galleria di ritratti. Questo passo ha generato un equivoco sostanziale: Giovio infatti non asserisce che l'affresco sia opera di Mantegna, ma lo paragona al ritratto di profilo che, secondo lui, avrebbe dipinto il pittore padovano e di cui nell'edizione del 1575 degli *Elogia virorum* troviamo una riproduzione incisa da Tobias Stimmer (fig. 3). Non a caso gli studi su Mantegna sono estremamente

scettici riguardo a quest'opera. Paul Kristeller senior in una monografia pubblicata nel 1901, senza menzionare la copia barberiniana che allora era stata già pubblicata, semplicemente in base alle frasi del Giovio, interpreta il testo come se quest'ultimo avesse posseduto una copia dell'affresco, e perciò descrive la figura equestre in Campo de' Fiori come un'opera del Mantegna andata persa. Nel corso dei cento anni successivi i monografisti, prima di tutto il Lightbown, a parte l'intento di correggere l'errore di Kristeller, in sostanza non hanno preso in considerazione questo problema. L'acquerello conservato al Vaticano, invece, sembra non sia riuscito a destare attenzione al di fuori delle ricerche ungheresi sul Rinascimento e a uscire da questo ambito ristretto.

In base ai documenti, Mantegna ebbe un'unica occasione di rapporto con l'umanesimo ungherese. Uno dei suoi primi ammiratori fu infatti il poeta ungherese Giano Pannonio (1434-1472), discepolo di Guarino Veronese a Ferrara, nipote dell'arcivescovo di Esztergom, János Vitéz, e anche lui vescovo di Pécs dal 1459, che nel periodo dei lavori alla cappella Ovetari soggiornò a Padova. Il Pannonio, in un'ode elogiativa dedicata al Mantegna scritto nel 1458, parla di un doppio ritratto dipinto dal pittore sul quale appaiono due figure, lui stesso e Galeotto Marzio, un umanista narnese amico del poeta che in tempi successivi avrebbe fatto carriera alla corte di Mattia, a Buda. Il mito di un presunto rapporto tra Mantegna e Mattia è dovuto agli equivoci nati dall'opera di Giovio. Purtroppo non conosciamo l'originale del ritratto di Mattia già conservato nella sua galleria comasca, anche se, a ogni modo, l'attribuzione a Mantegna non può essere completamente esclusa, se pensiamo alla copia databile all'inizio del XVI secolo che attualmente si trova nel Museo di Belle Arti di Budapest¹ (fig. 4). Il ritratto, riconducibile a un'opera precedente uguale a quella usata per l'incisione di Tobias Stimmer, probabilmente può essere attribuito a un maestro lombardo del primo Cinquecento, e nonostante il fatto che le sue origini possano essere ricondotte a un'ottima opera del Quattrocento, l'esecuzione è molto schematica.

Il quesito però non è stato risolto, dato che ancora non sappiamo a che cosa abbia alluso Giovio con l'espressione *persimilis*. Secondo la copia in acquerello, infatti, molto probabilmente il monarca non era raffigurato completamente di profilo. In mancanza dell'affresco originale, gli altri tratti iconografici, come i capelli ricci, lunghi fino alle spalle, sono troppo comuni per poter avvalorare l'annotazione di Giovio. L'affresco in Campo de' Fiori non può essere considerato un ritratto: nella composizione allegorica il protagonista appare come un eroe idealizzato. L'espressione usata negli *Elogia virorum* sicura-



1. Copia seicentesca dell'affresco perduto, già all'angolo del Campo de' Fiori in Roma, con la figura equestre di Mattia Corvino, re d'Ungheria. Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Barb. Lat. 4423, f. 73.



2. Antonio del Pollaiuolo: San Sebastiano, particolare. Londra, The National Gallery.

mente non allude a somiglianze di tipo stilistico.

Tuttavia, in base alle considerazioni di Eugene Müntz, negli studi ungheresi di storia d'arte il ritratto equestre è stato attribuito fin dagli inizi al Mantegna, anche sulla base di una fonte scritta del secolo XVII. Giulio Mancini tra il 1617 e il 1624 accenna più volte all'affresco, in brevi frasi come: «... il ritratto di Mattia Onniade [Hunyadi] a capo al Pellegrino d'Andrea Mantegna»¹¹. A questo punto però dobbiamo osservare che lo scritto appena citato è l'ultimo a far accenno all'affresco e allo stesso tempo l'unico a indicare Mantegna come autore dell'opera. Se non possiamo escludere l'attendibilità di tali affermazioni, tuttavia è molto probabile che già il Mancini abbia frainteso il giove. Neanche Vasari pensava che quest'opera potesse essere attribuita al Mantegna, sebbene l'autore delle *Vite* prestasse molta attenzione alle opere e agli artisti che potevano essere collegati al re Mattia. Pertanto il silenzio di Vasari è ancora più eloquente, se consideriamo che nel 1546 lavorava nelle vicinanze, alla decorazione della sala dei Cento Giorni della Cancelleria, e che quindi avrà sicuramente visto il dipinto sulla facciata del palazzo. Paolo Giovio, che invece abitava nei pressi del palazzo, e che pubblicò i suoi *Elogia virorum* nel 1551, un anno dopo

la prima edizione delle *Vite*, intratteneva stretti rapporti col Vasari ai tempi della decorazione della sala. Giovio avrebbe certo consultato il Vasari, se avesse pensato che l'affresco era stato dipinto da Mantegna, visto che il Vasari descrive l'attività romana del Mantegna molto dettagliatamente, con numerosi aneddoti, divertenti e coloriti¹². Sono molti quindi gli argomenti indiretti contro l'attribuzione dell'opera al Mantegna. Più precisamente, le fonti non ne confermano la veridicità, ma non la escludono neanche. Nonostante ciò, noi terremo di confrontare quest'acquarello — ricco di dettagli ed eseguito con precisione — con le opere del Mantegna, poiché bisogna basare su affinità stilistiche il tentativo quasi vano di attribuire al Mantegna l'affresco, che altrimenti potrebbe essere ugualmente attribuito a qualsiasi altro pittore operoso a Roma tra il 1470 e il 1490, a partire da Melozzo da Forlì e Antoniazio, passando per i fiorentini che in quel periodo lavoravano a Roma (Ghirlandajo, Botticelli, Filippino Lippi, Antonio e Piero del Pollaiuolo), fino al Pinturicchio. Tuttavia, prima di trattare la questione dell'attribuzione, vorrei esaminare un punto che finora è stato trascurato dagli esperti di storia dell'arte che hanno studiato l'affresco, ovvero la storia della costruzione dell'edificio e dell'ambiente circostante,

in altre parole — più generalmente — lo sviluppo urbanistico dei dintorni di Campo de' Fiori e della Cancelleria in quell'epoca.

Le fonti scritte a nostra disposizione non ci permettono di determinare con esattezza la collocazione originale dell'affresco. Sulla casa ubicata in quell'angolo di Campo de' Fiori che dà verso la Cancelleria si vedono gli stemmi del pontefice Alessandro VI (1492-1503) e dei maestri delle strade Camillo Beneimbene e Pietro Matuzzi, ma l'edificio risale con molta probabilità a una data precedente¹³ (figg. 5-6). Il Campo però nel corso della grandiosa riorganizzazione urbanistica dell'ansa del Tevere sotto Sisto IV è cambiato molto. Sul lato settentrionale del Campo, ripavimentato alla metà del Quattrocento per ordine del cardinale camerlengo Ludovico Scarampo (1449-1456), che fece ricostruire il palazzo cardinalizio accanto alla basilica damasiana, là dove si congiungeva a via del Pellegrino, c'era anche un altro isolato, ancora chiaramente individuabile sulla pianta di Roma incisa da Antonio Tempesta nel 1593 (fig. 7). L'isolato è stato demolito solo nell'Ottocento, fra 1868 e 1870, secondo le piante del tempo. L'ottocentesco disegno sulla facciata verso la via del Pellegrino — pubblicato da Simonetta Valtieri insieme con



3. Tobias Stimmer: Ritratto di Mattia Corvino. Incisione dagli «Elogia virorum» di Paolo Giovio, Basel 1575, 174.



4. Pittore lombardo: Ritratto di Mattia Corvino (da Mantegna). Budapest, Szépművészeti Múzeum.

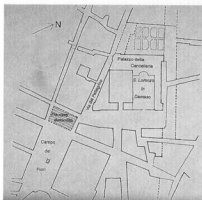
la pianta dell'isolato demolito (figg. 8-9) — non mostra, però, affreschi o ornamenti di alcun genere, similmente alle incisioni settecentesche, tra cui quella di Alessandro Specchi o di Giuseppe Vasi, che rappresentano la Cancelleria vista dal Campo, con i palazzi circostanti¹⁴. Sull'edificio che limitava il Campo a nord — come in molte altre parti di via Pellegrino e via Giubbonari — era stato collocato lo stemma del pontefice Sisto IV (1471-1484), ideatore delle modifiche all'assetto viario. Secondo alcune fonti l'edificio decorato dal nostro affresco si trovava tra il Campo e la chiesa di San Lorenzo in Damaso. Presumendo che l'affresco fosse destinato a essere ben visibile, dobbiamo supporre che fosse collocato all'angolo sud-orientale dell'isolato demolito, sulla facciata che dava sul Campo, oppure su quella facciata dell'edificio angolare che dava sulla piazza dove si innalzava la vecchia basilica di San Lorenzo. Se ci basiamo sulla descrizione di Giovio, che allude a una collocazione dell'affresco di fronte alla propria abitazione («contra podium cubiculi mei»), è questa l'ipotesi più probabile. È importante notare che alla fine del Quattrocento le case intorno alla Cancelleria erano in proprietà al capitolo di San Pietro. Un tipico modo di creare un falso mito è quello di affer-

mare che il palazzo ancora esistente all'angolo di Campo de' Fiori fosse proprietà del re ungherese. Ferruccio Lombardi lo denomina «casa di Mattia Corvino» perché secondo l'autore, vi «soggiornò, di passaggio a Roma, Mattia Corvino, il re d'Ungheria»¹⁵. In realtà, il re non fu mai in Italia.

Tuttavia le modifiche urbanistiche subite dalla zona negli anni settanta-ottanta hanno cambiato fondamentalmente il quadro complessivo della zona. Al posto dell'attuale Cancelleria c'erano due edifici: la chiesa più importante lungo l'ansa del Tevere, San Lorenzo in Damaso, che risaliva al quarto secolo, nonché il palazzo cardinalizio, che dal 1468 fu residenza di Francesco Gonzaga (1444-1483) e poi del cardinale Raffaele Riario¹⁶. Quest'ultimo vi abitò dal 1483, e nel 1485-88 iniziò la costruzione della sua nuova residenza, di cui avrebbe fatto parte anche la nuova basilica di San Lorenzo in Damaso, là dove sorgeva quella vecchia, all'epoca già demolita. Dal punto di vista della nostra ricerca è molto interessante un'ipotesi formulata da Christoph Luitpold Frommel, secondo il quale il nipote di Sisto IV, cardinale di San Giorgio in Velabro, nella costruzione del nuovo palazzo già dal 1488 avrebbe fatto ricorso all'aiuto del Mantegna: «è molto probabile che [il Riario] si rivolgesse a Man-

tegna, il quale, dal 1488 fino a 1490, cioè esattamente quando fu progettata la Cancelleria, si trovava a Roma [...]. Mantegna potrebbe aver fornito a Riario non soltanto il disegno della Domus Nova, ma anche quello delle edicole della porta dei Borsari di Verona, che, quasi testualmente, troviamo imitate nel piano nobile della Cancelleria»¹⁷. Molto probabilmente il Riario chiese all'artista di collaborare alla stesura grafica del progetto del suo futuro palazzo.

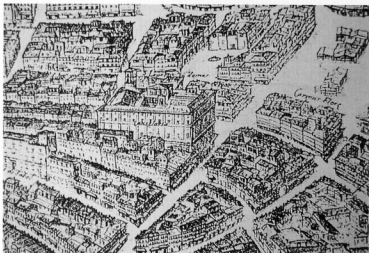
Oltre al Campo e alla Cancelleria non possiamo trascurare l'importanza di via del Pellegrino. Il nome di questa via deriva proprio da pellegrinaggio, questa infatti era una delle più importanti tappe della processione tra Ponte Sant'Angelo e San Giovanni in Laterano. Enea Silvio Piccolomini ci fornisce una dettagliata descrizione della processione che aveva capeggiato nel 1462, quando il reliquiario con il cranio di sant'Andrea fu trasportato da Santa Maria del Popolo alla basilica di San Pietro, allungando però la strada per passare in Campo de' Fiori e toccare anche San Lorenzo in Damaso. La grandiosa processione fu associata anche alla causa della crociata contro i turchi, come emerge dall'orazione pronunciata dal cardinal Bessarone a San Pietro. La processione, secondo la descrizione dei *Commentarii*, passò per i



5. Pianta dell'area del Campo de' Fiori a Roma.



6. Palazzo all'angolo di Campo de' Fiori a via del Pellegrino, con lo stemma di Alessandro VI.



7. Antonio Tempesta: Pianta di Roma, 1593, particolare.

dintorni del Campo, tra le case riccamente addobbate per l'occasione: i romani spostarono le immagini sacre dall'interno delle abitazioni ai portoni e decorarono le case con drappi¹⁴. Pio II promuoveva attivamente la causa della crociata contro i turchi e coltivava stretti rapporti con Mattia Corvino; tuttavia nella descrizione dell'itinerario della processione — che, come abbiamo visto, toccava anche quel quartiere (l'angolo di via Pellegrino incluso) — il ritratto equestre di Mattia non viene menzionato. Possiamo quindi supporre che il 1464, indicato come data di redazione dell'ultima stesura dei *Commentarii*, sia un ipotetico *terminus post quem*. Nonostante ciò, il luogo dove si trovava l'affresco è molto importante dal punto di vista dell'interpretazione dell'affresco stesso, ma su questo aspetto ritorneremo più avanti.

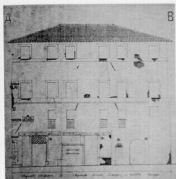
Siccome le iniziative di Sisto IV per il riassetto della rete viaria e i lavori di ristrutturazione del cardinale Ria-

rio negli anni 1480-90 avevano contribuito significativamente alla crescita dell'importanza di questa parte della città, ci sembra opportuno ritornare sulla questione della presupposta attribuzione al Mantegna. Le informazioni che possiamo ricavare da fonti indirette confermano questa ipotesi molto meno di quanto sostenuto dagli studi ungheresi di storia dell'arte. Tuttavia, da un confronto della copia barberiniana con le opere del pittore — soprattutto quelle risalenti al periodo presso la corte gonzaghesca, prima, e quelle eseguite direttamente dopo il suo soggiorno romano — risultano delle affinità stilistiche che, nonostante quanto detto più sopra, potrebbero avvalorare l'ipotesi dell'attribuzione al Mantegna. È interessante considerare che finora — da quando si è venuti a conoscenza della copia conservata in Vaticano — solo due studiosi, Jolán Balogh e Lajos Vayer, hanno adoperato questo metodo. Balogh e Vayer hanno ambedue osser-

vato che la composizione dell'opera, con il cavallo ritratto in atto di alzare una zampa e il cavaliere con la testa volta verso il basso, mostrano numerosi tratti comuni con la figura sulla seconda tela rappresentante il *Trionfo di Cesare*¹⁵ (fig. 10). In ogni caso queste affinità, per quanto siano senza dubbio di enorme importanza, sono lungi da essere le uniche. A mio avviso, per poter tentare di attribuire quest'opera all'artista, dobbiamo esaminare anche gli altri dettagli dell'acquarello. L'illustratore che preparò la copia, infatti, come per la copia dei mosaici lateranensi, sebbene non sia riuscito a restituire i tratti stilistici dell'affresco, ha comunque tentato di riprodurre accuratamente la sostanza della composizione e i motivi nei loro dettagli. Anche il modo di disporre le scritte ricorda il metodo usato dal Mantegna: il testo destinato a chiarire il significato allegorico dell'affresco appare su tavole a sé stanti, ma all'interno della composizione, e non indipendentemente da essa, tanto che le scritte sono riportate di scorcio, il che a mio parere può essere considerato un tratto espressamente mantegnesco, anche se quest'elemento compare pure negli affreschi di Melozzo da Forlì nella cupola della sagrestia di San Marco del santuario di Loreto. In Mantegna incontriamo spesso un analogo collegamento tra l'immagine e il testo, come nel caso della già menzionata tela nella serie che rappresenta il corteo trionfale di Cesare, e ancora più esplicitamente nella Camera degli Sposi, dove la tabella dedicatoria è una tavola di marmo tenuta da putti. Con una raffinata soluzione l'artista ha applicato solo una leggera scorcatura per sottolineare la qualità illusionistica del testo.

In Mantegna troviamo anche il motivo dell'angelo rappresentato a mezza figura, su una nuvola, poco frequente nell'opera degli altri artisti ai quali l'affresco romano potrebbe essere attribuito. Sulla tavola centrale del cosiddetto *Trittico degli Uffizi*¹⁶, nella scena dell'*Adorazione dei Magi*, il gruppo di angeli in preghiera su una nuvola sopra la Madonna potrebbe restituirci un'idea prossima al particolare dell'affresco che la copia barberiniana ci ha tramandato (fig. 11).

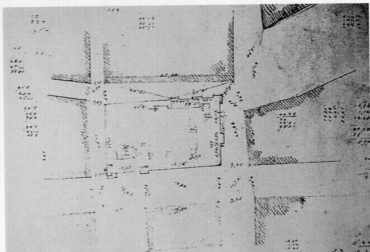
L'unico dettaglio rimastoci del diavolo che appare nell'angolo destro superiore dell'affresco sono le ali, che forse sono ancor più rivelatrici. Queste, simili a quelle dei pipistrelli, appaiono anche nella rappresentazione dei demoni in una famosa composizione del Mantegna con la *Discesa al Limbo* e in un disegno dell'artista datato circa 1470, attualmente conservato a Parigi, in cui si aggirano al di sopra del Redentore (fig. 12). È molto interessante osservare che è proprio questo il tratto presente nel disegno della *Discesa al Limbo*, che scompare parzialmente dalle incisioni eseguite da artisti della cerchia di Mantegna. Su queste incisioni le ali dei tre demoni sono tutte di forma



8. Facciata verso la via del Pellegrino dell'isolato demolito a Campo de' Fiori in Roma.

diversa²¹. Il Mantegna aveva già ideato questo tipo di mezzefigure diaboliche, sulle nubi e con ali di pipistrello, sul lato sinistro della scena con *San Giacomo parla ai demoni*, uno degli affreschi distrutti della cappella Ovetari agli Eremitani di Padova.

Gli elementi compositivi dell'acquarello pertanto non sono estranei al Mantegna, anche se non possiamo considerare comprovata l'attribuzione dell'affresco al maestro che operò alla corte dei Gonzaga. Ma anche se i singoli particolari e gli elementi compositivi dell'affresco richiamano lo stile di Mantegna, non è comunque sicuro che l'opera risalisse al suo soggiorno romano del 1488-1490, che probabilmente fu l'unica occasione in cui l'artista si trovò a Roma. Qualcun altro avrebbe potuto eseguire l'affresco in base a un suo disegno dettagliato. Per giunta il maestro a Roma era piuttosto impegnato con la decorazione della cappella della villa Belvedere di Innocenzo VIII ed era atteso con impazienza a Mantova, come risulta dai suoi scambi epistolari con il marchese Gianfrancesco Gonzaga. Tuttavia, a partire dal 1468, nel palazzo adiacente a quello dell'affresco abitava il cardinale Francesco Gonzaga, amministratore della chiesa di San Lorenzo in Damaso. È provato che il cardinale — che appare anche sull'affresco della Camera degli Sposi, e di cui esiste un ritratto di profilo già eseguito da Mantegna nel 1462, in occasione della sua elezione a cardinale — contrariamente al successore Raffaele Riario intratteneva stretti rapporti con Mantegna²². Francesco Gonzaga, poi, doveva essere interessato ad avere contatti con lo stesso Mattia Corvino, poiché il cardinale, in seguito al congresso tenuto a Mantova nel 1459, durante il quale il re ungherese fu incaricato di guidare una crociata prevista, promuoveva con entusiasmo la campagna dei crociati contro i turchi. In seguito il mito di Mattia a Roma trovò altri entusiasti sostenitori. Alessandro Cortesi, scrittore e maestro del registro



9. Pianta dell'isolato demolito a Campo de' Fiori in Roma.



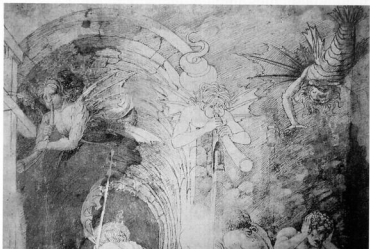
10. Andrea Mantegna: *Carro trionfale, trofei e macchine belliche*, seconda tela del *Trionfo di Cesare*. Hampton Court, Collezioni Reali.

delle suppliche alla curia papale, intorno al 1487 scrisse un lungo (anche se dal punto di vista letterario discutibile) panegirico in esametri sulle virtù belliche del re Mattia²³. L'assunto dell'opera di Cortesi è che il sovrano ungherese, discendente di avi romani e munito delle armi di Enea, difenderà la Chiesa e la religione cristiana contro il pericolo turco. Quest'opera, di cui è conservato

nella Biblioteca Corvina un esemplare originale con dedica (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 85.1.1. Ang. 2^o), fu stampata a Roma nel 1489. Dobbiamo tuttavia osservare che Paolo Cortesi, il fratello di Alessandro, mantenne stretti contatti con il cardinale Raffaele Riario, e che nell'opera pubblicata nel 1510 sotto il titolo *De cardinalatu* ci lasciò un dettagliato



11. Andrea Mantegna: Trittico degli Uffizi, particolare con l'Adorazione dei Magi. Firenze, Galleria degli Uffizi.



12. Andrea Mantegna: Discesa al Limbo. Parigi, Bibliothèque de l'École Normale Supérieure des Beaux-Arts.

resoconto del soggiorno romano del Mantegna⁹. A livello propagandistico quindi Mattia in quell'epoca compariva ancora nel ruolo dell'eroico protettore della Chiesa cattolica, nonostante il fatto che i rapporti diplomatici tra la curia papale e il monarca ungherese in quel periodo — quindi fra 1487 e 1490 — fossero estremamente tesi. Tutto ciò naturalmente, si tratti dei contatti con il Gonzaga o di quelli con il Riario, è solo un'ipotesi. Nonostante il fatto che non vi sia nessuna prova riguardo a un rapporto diretto tra l'esecuzione dell'affresco e questi cardinali, che esercitarono una così forte influenza sulla zona, i tratti iconografici dell'opera ci ricordano che l'interpretazione del dipinto allegorico non può prescindere dal palazzo adiacente e dai suoi signori.

La copia barberiniana riproduce

con relativa esattezza le scritte che figuravano sull'affresco. Il testo sulle due tavole in effetti è un distico imperfetto, composto da due strofe di quattro righe ciascuna. Il contenuto non solo allude al fatto che l'affresco era stato eseguito quando il re Mattia era ancora in vita, ma anche a un ben definibile intento iconografico della composizione. Secondo questo breve componimento encomiastico Mattia Corvino in futuro avrebbe meritato l'ingresso nel regno dei cieli, ma prima ancora avrebbe dovuto proteggere la causa religiosa nel mondo terreno¹⁰. La funzione dell'angelo e del diavolo che appaiono nell'affresco, e che probabilmente reggevano le tavole, è spiegata dalla prima riga della seconda strofa, che si rifà a una similitudine virgiliana: «Tartara te cupiunt sed te sibi vindicat aether»¹¹. Grazie al-

l'aiuto della *Virtus* Mattia esce trionfante dalla lotta tra l'angelo e il diavolo, e così adempie la sua missione di difensore della fede cristiana. Non si tratta quindi del ruolo passivo di un defunto nella lotta per l'anima dell'angelo e del diavolo nel momento del giudizio universale, come appare sull'affresco del Camposanto di Pisa, attribuito a Francesco Traini. Erwin Panofsky ci richiama l'attenzione sull'accennata importanza della *Virtus* nelle rappresentazioni che elaborano il motivo di Ercole al bivvio. Su un'incisione tedesca che risale circa al 1470, tra l'angelo e il diavolo scorgiamo il libero arbitrio in veste di un giovane uomo (fig. 13), mentre sul frontespizio di un libro pubblicato nel 1527, il *Triumpho di Fortuna* di Sigismondo Fonti, il papa siede tra *Virtus* e *Voluptas*, e sotto queste figure un angelo e un diavolo girano la sfera dell'universo sostenuta da Ercole¹².

Secondo l'interpretazione di Ágnes Ritók-Szalay l'affresco, similmente all'opera del Cortesi già menzionata, celebra Mattia trionfante sui turchi come un eroe romano¹³. Il fatto che l'affresco si riferisse senza dubbio ai turchi è comprovato da una fonte menzionata e parzialmente citata dalla stessa Ritók-Szalay, ma della quale nessuno ha ancora interpretato la frase forse più importante. Nathan Chytraeus, nella sua guida di Roma pubblicata nel 1594, prima di riportare un elogio dell'affresco, descrive brevemente il dipinto: «In acie Florae, in area domus cuiusdam Matthiae Hungariae regi armato & equestri, Turcorum(ue) turbam calcanti»¹⁴. Secondo questa descrizione nella parte inferiore dell'affresco si vedevano le figure dei turchi sconfitti che il cavaliere calpesta. Questo particolare ci spiega anche perché il cavaliere si gira indietro, e rende inequivocabile il gesto col quale alza la spada sopra la testa: Mattia sta per sferrare l'ultimo colpo sui pagani feriti. Questo particolare ci aiuta, infatti, a fissare un parallelo, in base al testo dell'affresco, con il panegirico di Alessandro Cortesi, nel quale il re ungherese, munito delle armi di Enea, è chiamato a difendere la cristianità. La differenza fondamentale tra l'iconografia dell'immagine e il contenuto del testo consiste però nel fatto che la prima, caratterizzando il difensore della fede, insiste a esporre elementi iconografici chiaramente sacrali.

Le caratteristiche iconografiche della composizione allegorica alludono al fatto che il pittore ha impiegato lo schema compositivo e il simbolismo legati a san Giorgio, che si confanno molto bene al tema dell'affresco. Il monarca, come il santo innalzato a figura simbolica della lotta contro gli ottomani nel corso del XV secolo, appare completamente rivestito da una corazzina, ma senza niente in testa, se non una semplice banda sulla fronte. Se la copia è attendibile e l'originale rappresenta veramente il re da giovane, anche questo può essere interpretato come un riferimento a



13. Incisore tedesco: Il giovane fra l'angelo e il diavolo. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek.

san Giorgio, come in un altro caso, sul frontespizio del *Salterio* della Biblioteca Corvina datato intorno al 1489-1490, dove il monarca, in realtà già vecchio e malato, è rappresentato come il giovane Davide che trionfa sui filistei⁹.

Il *San Giorgio* dipinto da Mantegna intorno al 1470-1475 e ora nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia può essere considerato in ogni caso un'immagine esemplare della figura di san Giorgio giovane, coi capelli sciolti fino alle spalle, che volta la testa caratteristicamente un po' indietro e indossa una corazza moderna. Quindi, contrariamente al parere di Banfi, dal fatto che il sovrano rappresentato sull'affresco sia un giovanotto, secondo l'interpretazione iconografica qui delineata, non risulta necessariamente che l'opera debba essere datata all'inizio del regno di Mattia¹⁰. Anzi, siccome l'affresco venne con ogni certezza dipinto nell'ottavo o nono decennio del secolo, l'aspetto giovane del sovrano conferma l'interpretazione secondo la quale la rappresentazione è prima di tutto allegorica, e fa apparire il re ungherese nel ruolo di san Giorgio, l'eroe cristiano. Alle rappresentazioni contemporanee di san Giorgio può essere collegato anche il gesto pronunciato di alzare la spada in alto, sopra la testa. Con questo gesto, nell'atto di colpire il drago sanguinante, il santo viene rappresentato per esempio nel disegno di Jacopo Bellini ora nel Gabinetto dei disegni di Parigi e nella predella della *Pala di Pesaro* di Giovanni Bellini, o a partire dal Cinquecento da Raffaello e da Francesco Francia (fig. 14). È altrettanto importante lo sfondo dell'affresco, quelle rocce con alberi che rimandano alle rappresentazioni del santo che sconfigge il drago. Come unica differenza compositiva abbastanza impor-



14. Francesco Francia: San Giorgio e il drago. Roma, Galleria Nazionale.

te, possiamo segnalare il fatto che generalmente il cavallo del santo, quando quest'ultimo si accinge a trafiggere il nemico, partecipa alla lotta alzandosi sulle zampe posteriori. Nell'affresco che rappresenta Mattia invece, dove il cavallo calpesta i turchi feriti, sembra più adeguato il passo, l'antico calmo movimento della statua equestre di Marco Aurelio.

L'inserimento della lotta di Mattia contro i turchi in un tradizionale, e pertanto più noto contesto iconografico, avrà indubbiamente reso il contenuto allegorico dell'opera più comprensibile per i pellegrini romani. Il riferimento a san Giorgio però potrebbe essere motivato anche dal luogo in cui l'opera era ubicata. Anche se la chiesa era consacrata a san Lorenzo, il palazzo cardinalizio era nominato semplicemente pa-

lazzo di San Giorgio, poiché dal 1478 la chiesa titolare del cardinale Raffaele Riario fu il San Giorgio in Velabro. Questa denominazione si era talmente affermata che il Vasari in ambedue le edizioni delle *Vite* chiamava sempre così il palazzo appena costruito. Nella parte dedicata alla propria vita, per esempio, fa una distinzione precisa, quando, parlando della decorazione della Sala dei Cento Giorni, annota: «L'anno medesimo, avendo animo il cardinale Farnese di far dipingere la sala della Cancelleria nel palazzo di San Giorgio, monsignor Gioiò, desiderando che ciò si facesse per le mie mani, mi fece far molti disegni di varie invenzioni, che poi non furono messi in opera¹¹. Il cardinal Riario — come anche Jacopo Stefaneschi all'inizio del Trecento — collegava la figura di san Giorgio persino alla



15. *Lysippus*: Medaglia del cardinale Raffaele Riario. Berlino, Staatliche Museen, Preussische Kulturbesitz, Münzkabinett.



propria persona: sul reverso della medaglia conata nel 1478, decorato col proprio ritratto, sotto il motto della *Virginitas*, fece apporre l'immagine del santo che lotta con il drago¹⁵ (fig. 15). A questo punto forse sarebbe veramente opportuno ipotizzare che l'esecuzione dell'affresco, anche se solo parzialmente, possa essere collegata al cardinale di San Giorgio.

L'affresco all'angolo di Campo de' Fiori era un'opera propagandistica, divulgativa, destinata al grande pubblico. Non era un grandioso monumento uffici-

ale, eseguito su incarico di un monarca, finalizzato a esprimere il potere, come la statua sul ponte di Bautzen in Slesia, rappresentante Mattia Corvino in trono, vestito di corazza, sebbene anch'essa utilizzasse lo schema iconografico di tradizione medievale della corona angelica. Questa formula non è estranea neanche alle rappresentazioni di san Giorgio: anche nell'affresco perduto di Simone Martini, eseguito su incarico di Jacopo Stefaneschi sul portico della chiesa di Notre-Dame des Doms di Avignone, vi era un angelo a portare la

corona celeste, come attestato da un ben noto disegno seicentesco¹⁶.

A Roma, e soprattutto nei dintorni dell'ansa del Tevere, nel quartiere Pariore, l'affresco dipinto sulla facciata esterna di un edificio non era un caso straordinario, e gli affreschi e i graffiti erano anzi comuni. Una descrizione cinquecentesca delle case di proprietà del capitolo di San Lorenzo in Damaso, per esempio, ci informa che nel 1511 «magister Jacobus [...] promisit [...] facere depingere in periete anteriori dicte domus [cioè, di una casa congiunta al palazzo della Cancelleria in via del Pellegrino] immaginem Sancti Laurentij». La composizione allegorica raffigurante Mattia Corvino che sconfigge i turchi probabilmente era situata tra due finestre di un palazzo ordinario e non era di grandi dimensioni, e sicuramente è per la sua particolare tematica e collocazione che avrà meritato di essere ricordata dai posteri. In mancanza di fonti esaurienti non siamo in grado di determinare senza dubbi la data di esecuzione e l'autore di quest'opera, ma sicuramente non rischiamo di creare un falso mito se, nonostante ciò, tentiamo di darle un'interpretazione.

Istituto di Storia dell'arte,
Accademia delle Scienze,
Budapest

Traduzione di Tiziana del Viscio.

¹⁵ Per la lettera vedi J. BALOGH, *A művészet Mátyás király udvarában* [L'arte alla corte di re Mattia], Budapest 1966, 523; vedi il titolo di Kovács in questo stesso numero di *Arte Lombarda*.

¹⁶ Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Barb. Lat. 4423, f. 73, cartaceo, mm 376 x 282, acquerello (marrone, verde, rosso, azzurro). Su f. 5 si legge la firma di uno dei copisti: «a Gaspare Morono delineato, vivisque coloribus expressa MDCCLXIII», per Gaspare Moroni (m. 1665) vedi U. THUMAS - F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXV, Leipzig 1931, 165. Per la copia dei mosaici del portico della facciata di San Giovanni in Laterano vedi I. HERKLOTZ, «Der mittelalterliche Fassadenportikus der Lateranbasilika und seine Mosaiken. Kunst und Propaganda am Ende des 12. Jahrhunderts», *Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, XXV (1989), 48-53, tavv. 18-23 (ff. 14-23).

¹⁷ E. MENTZ, «Les sources d'archéologie chrétienne dans les bibliothèques de Rome, de Florence et de Milan», *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École Française de Rome*, VIII (1888), 118. Lasciare che ora già stato reso noto ma non pubblicato da Jenő Abel; vedi Z. FERENCZ, *Mátyás a képzőművészetben* [Mattia Corvino nell'arte], in *Mátyás király emlékkönyv* [Saggi in onore di re Mattia], a c. di S. Márki, Budapest 1902, 276, n. 1. La fotografia dell'acquerello (senza però l'iscrizione sottostante) è stata pubblicata in Ungheria già nel 1888; vedi H. «Mátyás király lóhatár» [Re Mattia sul cavallo], *Archeologiai Értesítő*, VIII (1884/4), 330-332.

¹⁸ PAULUS JOVUS, *Elogia virorum bellica virtute illustrium versu imaginibus supposita, quae apud Museam spectantur*, Firenze 1551,

159; vedi E. MÜNTZ, «La propagande de la Renaissance en Orient pendant le XV^e siècle», *Gazette des Beaux-Arts*, XXXVI (1894/2), 361; vedi anche J. BALOGH, *Mátyás király ikonográfiaja* [L'iconografia di re Mattia], in *Mátyás király. Emlekkönyv születésének ötvenévesfordulójára* [Saggi in onore di re Mattia per il V centenario della nascita], a c. di I. Lukinich, Budapest 1940, I, 490, scheda 25.

¹⁹ *Pauli Jovis Novocomensis Episcopi Nucertini Elogia virorum bellica virtute illustrium VII libris iam olim ab autore comprehensa et nunc ex ejusdem Museo ad vivum expressi imaginibus exornata, opera et studio Petri Porinae typographi*, Basel 1575, 174; vedi BALOGH, 1940, 512, scheda 53; *Történelmi - Képi Szemlelvények múlt és múltései kapcsolólátók Magyarországon* [Storia-Imago. Antologia dei rapporti fra l'arte e il passato in Ungheria], catalogo della mostra, a c. di Á. Mikó e K. Sinkó, Budapest 2000, 235-236, scheda III-3.

²⁰ P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Berlin - Leipzig 1902, 472.

²¹ R. LIGHTBROWN, *Mantegna*, Oxford - Berkeley - Los Angeles 1986, 465, scheda 96.

²² F. BANFI, *Ricordi ungheresi in Italia*, Roma 1942, 249-251; I. GENTHON, *Az oroszországi magyar emlékek leltárának* [Per l'inventario dei ricordi ungheresi in Italia], in *Emlekkönyv Gerevich Tibor születésének hatvanadikfordulójára* [Irák tantévesnapja] [Saggi in onore di Tibor Gerevich per il suo sessantesimo compleanno], Budapest 1942, 246; J. BALOGH, «Mantegna magyar vonatkozású portréi» [Ritratti del Mantegna relativi a personaggi ungheresi], *Századok*, LIX (1925), 234-263; BALOGH, 1940, 496-498, scheda 30; BALOGH, 1966, 707-708; J. BALOGH, *Die Bildnisse des Königs Matthias, in Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458-1541*,

catalogo della mostra, a c. di G. Stangler e M. Csáki, Schallaburg bei Melk 1982, 14; L. VAYER, *Paolo Giovio, la cultura umanistica e l'arte rinascimentale in Ungheria*, in Paolo Giovio, *Il Rinascimento e la memoria*, atti del convegno, Como 1985, 142.

²³ Per il doppio ritratto vedi J.-C. MARGOLIN, *Janus Pannonius, a költő és Mantegna, a festő* [Il poeta Janus Pannonius e il pittore Mantegna], in *Janus Pannonius (Tanulmányok)* [Janus Pannonius (Saggi)], a c. di T. Kardos e S. V. Kovács, Budapest 1975, 323-333; LIGHTBROWN, 1986, 459-460, scheda 68 (contiene il testo della poesia di Janus Pannonius); M. D. BINNBAUM, «The "Portrait of a Young Man" in the J. Paul Getty Museum», *Acta Historiae Artium*, XXXV (1990-1992/2), 41-48; A. DE NICOLÒ SALMAJO, *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*, Padova 1993, 99-100; vedi anche *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra, a c. di J. Martineau, New York - London 1992, 13, 331.

²⁴ Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 9714, carta su lino, olio, cm 49,5 x 39,5; vedi BALOGH, 1940, 488, scheda 21 (secondo Balogh, il ritratto di Mantegna risale al primo decennio del regno di Mattia Corvino); VAYER, 1985, 141; A. PEGLER, *Katalog der Galerie Alter Meister. Museum der Bildenden Künste*, Budapest 1967, 498-499, a c. di V. Tátrai; *Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. I. A Summary Catalogue of Italian, French, Spanish and Greek Paintings*, Budapest 1991, 67; vedi A. CAMPOREALE, P. GNACCOLINI - N. RUGI, «Szépművészeti Múzeum, Budapest. Dipinti provenienti da collezioni diverse», *Arte Lombarda*, 120 (1997/2), 111-112, scheda 14 (N. Rugi); vedi anche *Történelmi - Képi...*, 2000, 233-234, scheda III-2.

²⁵ Per le citazioni dalle opere di Giulio Mancini vedi BANFI, 2040; BALOGH, 1925,

244, nota 3; BALOGH, 1966, 707-708; *Mille anni di cristianesimo in Ungheria*, catalogo della mostra, a. c. di P. Csefalvay e M. A. de Angelis, Budapest 2001, 300-301, scheda 3.17 (con riproduzione a colori). L'autrice della scheda, Gyöngyi Péter, non essendosi accorta delle contraddizioni delle fonti, attribuisce l'affresco perduto a Mantegna. Per Giulio Mancini vedi J. SLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, Scandicci (Firenze) 1996², 471-472, 613-614, 622.

¹⁰ Per il soggiorno romano di Mantegna e la ricostruzione degli affreschi per la cappella della villa Belvedere di Innocenzo VIII, vedi LIGHTBOWN, 1986, 154-161, 433-435; G. A. ROBERTS, «Su Mantegna 5», *Prospektiv*, 80 (1995), 61-89.

¹¹ S. VALTIERI, *Il ruolo dell'area compresa nell'ansa del Tevere nelle strategie papali dal medioevo fino al XV secolo*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, a. c. di C. Bozzani, G. Carbonara e G. Villetti, 1, 340 (*Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, n. s. 15-20, 1990-1992); vedi anche S. VALTIERI, *Il cantiere di Campo di Fiori prima e dopo gli interventi di Sisto V*, *L'architettura. Cronache e storia*, XXX (agosto-settembre 1984), 648-660, e C. VANNUCCI, «Retifiche viarie e interventi edilizi nella Roma del 1400: l'area di Campo de' Fiori», *Storia dell'urbanistica*, n. s. IV (1998), 53-82.

¹² VALTIERI, 1990-1992, 340 e figg. 10-11, vedi anche S. VALTIERI, «La fabbrica del palazzo del Cardinale Raffaele Riario (la Cancelleria)», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, XXVII, 169-174 (1982), 7, fig. 9. Per le incisioni, S. VALTIERI, *La basilica di S. Lorenzo in Damaso nel Palazzo della Cancelleria. Roma attraverso il suo restauro e il riassetto scomparso*, Roma 1984, figg. 30 e 36.

¹³ F. LOMBARDI, *Roma. Palazzi, palazzetti*, case. Progetto per un inventario 1200-1870, Roma 1992, *Rione VI* di *Parione*, n. 6; vedi anche C. PERICOLI RIDOLFINI, *Guida rionali di Roma. Rione VI - Parione*, II, Roma 1997, 68. Quest'errore si trova già nel testo di una fonte pubblicata da Banfi e poco affidabile anche nei punti di vista: Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Chig. III, 66; vedi BANFI, 1942, 250-251: «Al principio di questa via, entrandovi da Piazza Campo di Fiori, a sinistra par abitate Mattia Corvino...». Per i proprietari e affittuari delle case intorno alla Cancelleria, e specialmente per la casa all'angolo di via del Pellegrino, VALTIERI, *La basilica...*, 1984, 122-123.

¹⁴ Per il cardinale Francesco Gonzaga, I. LAZZARINI in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII, Roma 2001, 756; vedi anche D. S. CHAMBERS, «The Housing Problems of Cardinal Francesco Gonzaga», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIX (1976), 37-41. D. S. CHAMBERS, *Mantovani a Roma (1471-92)*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, atti del convegno, a. c. di A. Esch, Torino 1995, 160-164. Per Raffaele Riario e la costruzione della Cancelleria, E. BENTIVOGLIO, *Per la conoscenza del palazzo della Cancelleria: la personalità e l'ambiente culturale del cardinale Raffaele Sansoni Riario*, in *Saggi in onore...*, 1992, I, 367-374. E. BENTIVOGLIO, «Nel cantiere del palazzo del Card. Raffaele Riario (la Cancelleria). Organizzazione, materiali, maestranze, personaggi», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, XXVII, 169-174 (1982), 27-34; VALTIERI, 1982, 3-5.

¹⁵ Ch. L. FROMMEL, *Raffaele Riario, committente della Cancelleria*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, atti del convegno, a. c. di A. Esch, Torino 1995, 202; vedi anche I. FROMMEL, *Roma*, in *Storia dell'architettura*

italiana. Il Quattrocento, a. c. di F. P. Fiore, Milano 1998, 411.

¹⁶ *Pii Secundi Pontificis Maximi Commentarii*, a. c. di I. Bellus e I. Boronkai, Budapest 1993, 377-378, VIII, 2: «Tumque tertium ad dextram inclinatum est et via ium, quam Papae vocant, usque ad aedes Maximi reans aditas; illic deinde sinistrum iter acceptum usque ad Campum Florum, quo ad dextram pertinetis platea Sancti Laurentii in Damaso occurrit, quo in loco sinistro itum est vico, usque quo rursus quoque adedet ripa Tyberis... [.] Quicquid ornamentorum in domibus fuit, id totum effusum est ad decorandas sacra capiti vias; nulla preciosa vestis ea die non ostensa... [.] Pictas labellas, egregias statuas et quae visus experimenter vultus, quisquis domi habuit, in porticu ante fores in propulatio collocavit».

¹⁷ J. BALOGH, 1925, 246; VAYER, 1985, 142. Per la tela, *Andrea Mantegna...*, 1992, 359, scheda 109.

¹⁸ Firenze, Galleria degli Uffizi, datato circa 1460.

¹⁹ Parigi, Bibliothèque de l'École Normale Supérieure des Beaux-Arts, inv. 189, mm 372 x 280, penna, inchiostro bruno su pergamena; per il disegno vedi *Andrea Mantegna...*, 1992, 261-263, scheda 66; per le incisioni, *Andrea Mantegna...*, 1992, 263-266, schede 67a-b, 68.

²⁰ Napoli, Museo di Capodimonte; vedi *Andrea Mantegna...*, 1992, 336-337, scheda 101; per i rapporti fra Mantegna e Francesco Gonzaga vedi anche *Andrea Mantegna...*, 1992, 18; LIGHTBOWN, 1986, 130 (il 5 luglio 1482 Mantegna manda a Francesco Gonzaga un disegno preparatorio per la tomba, a c. di Barbara di Grandenburg, madre del cardinale).

²¹ Alexander CORTESUS, *De laudibus bellis Matthiae Corvini Hungariae Regis*, a. c. di I. Fögel, Leipzig 1934; per i Cortesi, vedi G. BALISTERI in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Roma 1983, 750-754. Per il panegirico del Cortesi, K. PAJORNI, *Humanistica irodalmi mintek Magyar kiraly dicsőitesei* [Panegirici umanistici in lode di re Mattia], in *Hunyady Mátyás. Emlékönyv Mátyás király halálának 500. Évfordulójára* [Mattia Hunyadi. Saggi in onore per il V centenario della morte di re Mattia], a. c. di Gy. Ráczó e L. V. Molnár, Budapest 1990, 351-353.

²² LIGHTBOWN, 1986, 434; AGOSTI, 1995, 62. Sulla tavola sotto l'angelo: DEBERIS COELO, MATTHIA INVICTE / SED, ISA, RELIGIO, IN, TERRIS, VSQUE / TVENDA TENET, HANC VICTOR / DEFENDE DV COELO MERERI / MORTALES, POSSINT, QUA, PIETATES (?) DOCE. Sulla tavola sotto il diavolo: TARTARA TE CVPUNT, SED, TE, SIBI, VINDICAT, AETHER DE(P)S ? [sul margine accanto: «SIC» / ADEO, VIRVUS, REX, ROMAE, [h]one?] CARA, TV / EST, DVV, NEQ(UE) TE SPERANT, IN, EA / REGIONE, NEQ(UE), EXPOSEVNT [EXPOSUMI?] / IMPERIO, TERRIS(S) IC, INTER, VIRV(UE) / REGI, E. COPISTA sembra non essersi accorto dell'esametrio.

²³ VIRGILIO, *Enide*, IV, 445-446, dove si legge su di un albero le cui radici raggiungono gli inferi, ma che con le fronde tocca il cielo: «ipsa haeret scopulis et quantum vertice ad auras / aetheras tantum radice in tartara tendit».

²⁴ E. PANOFSKY, *Hercules am Scheidebogen und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Berlin 1930, 157-160, tav. 102; D. WUTTKE, *Ervin Panofskys Herculesbuch nach siebentwanzig Jahren*, Berlin 1997, 55-56, tav. 7.

²⁵ A. RITÓCK-SZALAY, *La leggenda corviniana e i monumenti archeologici*, in *L'eredità classica in Italia e Ungheria fra tardo Medioevo e primo Rinascimento*, atti del convegno, a. c. di S. Giocattoli e A. Di Francesco, Roma 2001, 284-285.

²⁶ Nathan CHYTRAEUS, *Variorum in Europa Itinerum Deliciae; seu, ex variis manuscriptis selectiorum tantum inscriptionum maximae recentium monumenta*, Herbom 1594, 390. La Ritóck-Szalay pubblica soltanto una parte dell'elogio dedicato all'affresco e non accenna alle righe introduttive dell'autore che ne contengono la descrizione. Il testo intero è come segue: «In acie Flungarie, in area domus cuiusdam, Matthiae Hungariae regis armato & equestri, Turciphauguel turban calcantis, Scaramella Elogium hoc addidit. / Matthiae Corvini Hungariae & Bohemiae / Regi, pio, felici semper invito. / Quod virtute & armis Turcorum impetus / fregerit, atque; alas bellicosis[imas] vestit nationes, / ac fasis fugatisque saepe hostibus, insignis / victo quod Reg[publicam] Christianam feliciter, ac sapientia sua vel bello vel pace confir-maverit, & Im[peratoris] regis[ue] / virtutibus Romani generis / specimen dederit, ac-tate nostra clarissimum ad / cumulum gl[ori]ae, in hoc vestri, Quirit[um], sanguinis ornamentum. / Ch. Scaramella».

²⁷ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 15, 17, ff. 2v e 3r; Gherardo e Monte di Giovanni; vedi D. POCs, *Exemplum and Analogy. The Narrative Structure of the Florentine Palerium Corvina's Double Front Page*, in *Uralokodó és Corvink - Potentates and Corvina's*, catalogo della mostra, a. c. di O. Karasz, Budapest 2002, 81-89. Per il ruolo iconografico di san Giorgio nella rappresentazione dei sovrani, vedi anche l'incisione di Hans Burgkmair, rappresentante l'imperatore Massimiliano nelle armi di san Giorgio, con l'iscrizione: DIVVVS GEORGVVS CHRISTIANVM MILITVM PROPAGATOR; vedi T. FALK, *Hans Burgkmair Studien zu Leben und Werk des Angsburger Malers*, München 1968, 69-71, fig. 42. Tra gli emblemi di Mattia vi è anche lo stemma dell'ordine del Drago fondato dall'imperatore Sigismondo, che ritroviamo sul san Giorgio in mezza figura nel politico di Carlo Crivelli per la cattedrale di Sant'Emidio ad Ascoli Piceno; vedi BALOGH, 1966, 376, nota 2. L'opera completa del Crivelli, a. c. di A. Bovero, Milano 1975, n.1, scheda 85.

²⁸ BANFI, 1942, 250 (Banfi non accetta però l'attribuzione dell'affresco a Mantegna, e lo ritiene opera di un maestro sconosciuto della metà del Quattrocento).

²⁹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a. c. di G. Milanesi, Firenze 1906, VII, 678.

³⁰ Berlino, Staatliche Museen, Preussische Kulturbesitz, Münzkabinett; vedi G. F. HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, II, 791; sul retro: RAPHAEL ANNOVRM . XVII. CARDINALIS . S. GEORGI; vedi anche FROMMEL, 1995, 198; BENTIVOGLIO, 1992, 368, figg. 4-5.

³¹ Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Barb. Lat. 4426, f. 36.

³² VALTIERI, *La basilica...*, 1984, 198-199; ringrazio Manga Pattaniny per aver richiamato la mia attenzione su questo libro. L'autrice pubblicherà i risultati delle sue ricerche e il possibile rapporto tra l'affresco di Mattia Corvino e i lavori di ricostruzione della zona nella seconda metà del Quattrocento.

Reference fotografiche

- 1: Biblioteca Apostolica Vaticana; 2, 5-6, 7: foto dell'Autore; 3: Országos Széchényi Könyvtár, Budapest; 4: Szépművészeti Múzeum, Budapest; 8-10: S. VALTIERI, 1990, 1992; 11: da S. Giocattoli e A. Di Francesco, 1992; 12: da LIGHTBOWN, 1986; 13: da PANOFSKY, 1930; 14: Galleria Nazionale, Roma; 15: da HILL, 1930.