

Scultori italiani nella corte del re Mattia Corvino (1458-1490)

A proposito di un nuovo libro: Alfredo BELLANDI: Gregorio di Lorenzo-II Maestro delle
Madonne di Marmo (Selective Art Edizioni, Foligno, 2010,
ISBN 88-89218-08-08, pp. 470)

Ferenc Veress

I diversi stati italiani giocavano un ruolo significativo nella diplomazia di Mattia Corvino (1458–1490), re di Ungheria. I rapporti con Napoli si datavano già al tempo degli Angioini (Carlo Roberto de Angiò, re di Ungheria tra il 1308 e il 1342). Quando nel 1474 Mattia decise di sposare Beatrice, figlia di Ferdinando I d'Aragona rischiava di danneggiare l'alleanza con Venezia allora in conflitto con Napoli. Grazie alla sua diplomazia Sisto IV, invece, riuscì a guadagnare un alleato contro Venezia e Milano. L'alleanza con Napoli significava inoltre un rapporto amichevole con la corte estense di Ferrara, dove la principessa Eleonora, figlia di Ferdinando è stata moglie del sovrano Ercole. La cerimonia matrimoniale di Mattia e Beatrice ha avuto luogo il 15 settembre 1476, ma Beatrice è diventata veramente regina di Ungheria solo dopo l'atto ufficiale dell'incoronazione compiuto il 12 dicembre 1476.¹ L'Ungheria ha aiutato Napoli in diverse occasioni, ad esempio quando nel luglio del 1480 la flotta turca ha posato l'ancora presso Otranto. L'offensiva dei turchi è stata comunque impedita dalla morte del sultano Maometto/Mehmet II nel 1481. I rapporti tra Napoli e il regno di Mattia Corvino si sono raffreddati attorno al 1480; quando essendo ormai sicuro che Beatrice non avrebbe potuto partorire un erede legittimo, il re ha deciso di nominare come suo successore il figlio naturale Giovanni Corvino. Per il principe il re voleva come sposa Bianca Maria Sforza, figlia di Gian Galeazzo. Ancora una volta questo matrimonio contrastava gli interessi veneziani ma anche quelli di Napoli, la regina Beatrice infatti fece di tutto per impedirlo. Nonostante questi ostacoli l'accordo matrimoniale è stato concluso e sottoscritto il 25 novembre del 1487. Ma la principessa non è mai arrivata in Ungheria diventando dopo la morte di Mattia la sposa di Massimiliano, futuro imperatore (1493–1519).² I matrimoni erano mezzi efficaci per creare alleanze essendo motivati soprattutto da interessi politici, economici, strategici. Con Venezia è stato obiettivo comune la lotta contro i turchi, le discordie provenivano soprattutto dai possedimenti della costa dalmata. Le città dalmate erano controllate in parte dalla Serenissima ma spesso chiamavano in aiuto l'Ungheria per sottrarsi a tale controllo. Il re probabilmente non ha mai pensato seriamente di riconquistare interamente la costa dalmata essendo

in conflitto quasi permanente con l'imperatore Federico III d'Asburgo (1440–1493) e i suoi alleati. Le azioni militari di Mattia sulla costa adriatica hanno avuto piuttosto come scopo l'indebolimento delle forze imperiali. Ma queste campagne hanno disturbato Venezia e hanno impedito la costruzione di un'alleanza efficace contro i turchi. Questo si può considerare come uno dei punti deboli della politica estera corviniana.³ Anche la Santa Sede vedeva in Mattia un possibile eroe per fronteggiare il pericolo turco e condurre campagne vittoriose contro gli ottomani.⁴ Sisto IV versava continuamente al re ingenti somme per tale scopo, ma Mattia esitava a cominciare la crociata. Con Innocenzo VIII sono sorte difficoltà riguardo le città dalmate, poiché il papa sosteneva gli interessi veneziani.

Per sancire i contatti famigliari, commerciali, politici si faceva spesso uso di oggetti d'arte. Il rapporto politico con Ferrara e Milano ha lasciato un ricordo nel *doppio ritratto del re Mattia e della regina Beatrice* (Budapest, Museo di Belle Arti). Questi rilievi marmorei sono stati considerati variamente lavori centro-italiani (fiorentini) o appartenenti all'opera di Giovanni Dalmata, più probabilmente invece hanno una provenienza nordica, ferrarese. László Gerevich ha avanzato come loro possibile autore Gian Cristoforo Romano, allievo di Andrea Bregno, favorito della corte estense. Lo scultore avrebbe potuto eseguire i rilievi durante la sua permanenza a Ferrara e spedirli a Buda prima della morte del re avvenuta il 4 aprile 1490. La tipologia dei rilievi segue comunque quelli di Francesco Sforza e di Federico da Montefeltro (Firenze, Bargello). Quello di Beatrice presenta inoltre una somiglianza con una medaglia in bronzo della regina (Budapest, Museo Nazionale).⁵

Gli esempi più noti di regali diplomatici sono i due rilievi spediti a Buda da Lorenzo il Magnifico. Come sottolinea il Vasari questi raffiguravano *Dario* ed *Alessandro* ed erano stati eseguiti dal Verrocchio (1435–1488): “*Fece anco due teste di metallo; una d'Alessandro Magno, in profilo; l'altra d'un Dario, a suo capriccio; pur di mezzo rilievo e ciascuna da per sé, variando l'un dall'altro ne' cimieri, nell'armadure ed in ogni cosa; le quali amendue furono mandate dal magnifico Lorenzo Vecchio de' Medici al re Mattia Corvino in Ungheria, con molte altre cose, come si dirà al luogo suo.*”⁶ Fatti in origine probabilmente di marmo (e non di bronzo come dice Vasari) i rilievi sono a noi noti attraverso copie e varianti.⁷ Com'è stato sottolineato, la scelta di due guerrieri famosi dell'antichità poteva alludere alle capacità militare di Mattia. Il re possedeva nella sua biblioteca l'opera di Curtius Rufus: *Historia Alexandri Magni*, nonché quello di Silius Italicus: *De secundo bello punico*. Mattia è stato inoltre spesso paragonato da parte degli umanisti ad Alessandro Magno come testimoniano gli scritti di Antonio Bonfini, Naldo Naldini e Angelo Poliziano.⁸ L'attualità di tali paragoni veniva fornita dalla lotta contro i turchi, i quali nel 1480–1481 minacciavano direttamente anche l'Italia. In tale contesto le opere fantasiose di Verrocchio potevano assumere un significato speciale secondo l'intento del loro speditore, Lorenzo il Magnifico. Relativamente ad Andrea del Verrocchio abbiamo inoltre un documento datato 27 agosto 1488 nel quale si fa menzione di marmo bianco acquistato dall'agente del re, Alexander Farmoser attraverso lo scultore fiorentino Domenico di Gregorio Dominici.⁹ Da questo marmo doveva il Verrocchio scolpire una fontana destinata alla corte di Buda, lodata per i suoi pozzi da parte di Poliziano: “*Usque fluentina uectum est hoc marmor ab urbe/ Mathiae ut regi largior unda fluat.*” “*Thusca manus: thuscum marmor: rex ungarus auctor/ Aureus*

hoc ister surgere fonte velit."¹⁰ Il primo epigramma si trovava infatti scritto sulla fontana marmorea destinata a Mattia Corvino. A testimonianza c'è la trascrizione, ritrovabile in un volume della Biblioteca Corsiniana di Roma (36.E.19), fatta da Lorenzo Guidetti che ha visto la fontana ancora a Palazzo Medici.¹¹

Un altro scultore determinante per la scena artistica di Firenze alla fine Quattrocento è stato Benedetto da Maiano (1442-1497). Nella sua *Vita* Vasari racconta come il maestro avesse eseguito per il re "un paio di casse con difficilissimo magisterio et con fatica incredibile di commessi di legni." Arrivati in Ungheria questi si sono rovinati a causa dell'immersione in acqua, motivo per il quale il maestro è stato costretto a ripararli, ma volendo mostrare qualcosa di più del suo talento: "Et alzato l'animo, vinta la timidità, prese la scultura per arte: e non partì d'Ungheria ch' e' fece conoscere a quel re che la colpa era dello esercizio ch'era basso, e non dello ingegno suo, ch'era alto e pellegrino. Diedesi dunque a operare, e fece modelli di terra et alcune cose di marmo..."¹² Nella sua recente monografia Doris Carl sottolinea che Vasari aveva ragione nell'avanzare la perizia di Benedetto come intarsiatore. Ma il biografo sembra avesse esagerato quando sosteneva che l'insuccesso in tal campo fu la ragione per la quale l'artista è diventato scultore. Anche se manca l'evidenza del soggiorno ungherese, alcuni documenti datanti dal 1493, pubblicati recentemente attestano una commissione per un *tabernacolo eucaristico* marmoreo da parte di Mattia Corvino. Dopo la morte del sovrano l'opera è rimasta incompiuta e l'agente del re, Alessandro di Giovanni rivendicava gli 80 fiorini larghi pagati al maestro. Il litigio è stato risolto con la mediazione di Filippino Lippi e Francesco Monciatto.¹³ I motivi caratteristici di Benedetto sono rintracciabili secondo la Balogh su alcuni frammenti decorativi ritrovati in Ungheria.¹⁴

Di più ci è pervenuto dall'opera di quell'inquieto talento il quale ha lasciato numerose opere anche a Roma, il croato Giovanni Dalmata (Joannes Duknovich, 1440/1445-dopo 1514). Formatosi molto probabilmente sotto influenza di maestri toscani come Verrocchio, Luca della Robbia o Antonio Rossellino, Duknovich è riuscito a formare uno stile personale definito come "robusto e appassionato." A Roma ha eseguito lavori importanti nutrendo amicizia verso Andrea Bregno e collaborando con Mino da Fiesole.¹⁵ Tra le opere romane sono da menzionare *l'altare di San Marco* per il cardinale Marco Barbo legato pontificio in Ungheria (1474) fatto insieme a Mino da Fiesole; due monumenti sepolcrali per i prelati della corte papale: quello del *cardinale Bernardo Erolì* (+1479), oggi smembrato nelle Grotte Vaticane e quello del *cardinale Bartolomeo Roverella* nella basilica di San Clemente (1476-1477). Il lavoro più complesso fu certamente il monumento sepolcrale di *papa Paolo II* terminato nel 1477 sempre in collaborazione con Mino, smembrato e mal ricomposto nel Cinquecento, oggi in stato frammentario nell'Ottagono di San Basilio.¹⁶ Dopo un periodo trascorso in Dalmazia (l'attuale Croazia) Duknovich arrivò in Ungheria verso la metà del 1480. Come menziona Jolán Balogh egli dovette eseguire commissioni importanti per il re già prima del 1488, quando in una lettera di donazione (15 luglio) questi gli concesse il titolo nobiliare insieme al castello di Majkovecz. In un altro documento del 1489 il re lo chiama "nobis sincere dilectum Nobilem Magistrum de Tragurio."¹⁷ Il pezzo più famoso pervenutoci dalla sua mano è *La Madonna di Diósgyőr*, un marmo emblematico per ricostruire la cultura del tempo di Mattia Corvino.¹⁸ Sono stati rinvenuti inoltre presso la residenza reale di Visegrád i pezzi di una *fontana monumentale* in marmo

rosso decorata con stemmi e ornamenti vegetali, nonché dalla figura di Ercole bambino cavalcante l'idra, alludente alle qualità politiche di re Mattia.¹⁹

Un altro misterioso artista risulta autore di un *œuvre* completamente diversa da quella del Dalmata e fu in passato soprannominato dal Bode il "Maestro delle Madonne di Marmo." Il percorso di questo artista è stato ricostruito da Jolán Balogh a partire dai *monumenti Numai* a Forlì (Sta Maria dei Servi detto di San Pellegrino) e a Ravenna (chiesa di San Francesco, 1509).²⁰ Visto che i due maestri menzionati nel contratto del 1502 per il monumento di Forlì sono i lombardi Tommaso Fiamberti e Giovanni Ricci, si è tentato di identificare lo scultore sconosciuto con uno di questi. In realtà, le parti figurative del monumento tradiscono la cultura fiorentina del loro esecutore come riconosce anche la Balogh. La studiosa d'altro canto ha osservato acutamente i motivi di Desiderio, Rossellino e di Mino da Fiesole ricorrenti nei rilievi raffiguranti *La Madonna col Bambino* attribuibili al nostro, uno dei quali è conservato al Museo di Visegrád (deposito del Museo Cristiano di Esztergom).

L'identità di questo scultore è stata svelata solo in tempi recentissimi grazie al ritrovamento di nuovi documenti e a comparazioni stilistiche. In un suo libro apparso nel 2000 Francesco Caglioti ha avvertito la somiglianza dei spiritelli su delfini del *lavabo* della Badia fiesolana (1461) ai lavori del Maestro delle Madonne di marmo, il quale viene qui accenato come possibile aiuto di Gregorio di Lorenzo, il quale secondo i documenti eseguì maggiormente la fontana.²¹ Contemporaneamente con questa ricerca Linda Pisani ha lavorato a un saggio che ha ricostruito la fortuna di questo scultore, identificato ormai con il Gregorio di Lorenzo.²² Secondo la studiosa il maestro "sembra infatti aver preso le mosse dalla Toscana, almeno nella seconda metà degli anni sessanta, per incontrare una fortuna precoce nel Montefeltro [...] quindi sarebbe stato convocato dalla raffinata corte corviniana e, al ritorno in Italia, dopo una sosta in Dalmazia, avrebbe terminato i propri passi in Romagna."²³ Questo percorso è identico a quello di Gregorio di Lorenzo, documentato dal 1455 come aiuto di Desiderio da Settignano. Negli anni sessanta sappiamo di un lavoro fatto per l'eremo di Camaldoli, nel 1473 ha stimato un'opera di Matteo Civitali a Lucca e in questo periodo (1472) si data anche la commissione per 12 busti di imperatori romani in rilievo per Ercole d'Este e per la corte aragonese a Napoli. L'ultima notizia di Gregorio risale al 1495, anno in cui ha cessato di pagare la tassa annuale all'Arte dei Maestri di Pietra e Legname.²⁴

È stato Caglioti a scoprire il documento che attesta la presenza di Gregorio in Ungheria. Si tratta della portata al catasto dell'anno 1480 nel quale si dice: "*Ghirighoro sopradetto soleva fare un pocho di bottega di scharpelatore in sulla Piazza di San Giovanni nella bottega di Bartolomeo Pechori; egli sandò chon Dio per debito, e lasciò la bottega, e le cose verano dentro se le prese al chonto Pechori per danari aveva avere per la pigione. Egli è circha di cinque anni che detto Ghirighoro si partì, e truovasi oggi in Ungheria, e lasciò la donna e sopradetti figliuoli, e Dio sa chom'eglino istanno. Iachopo suo fratello e circha mesi quatro si partì per andare a ritrovare detto Ghirighoro: non se n'è mai avuto novelle.*"²⁵ Come asserisce in modo convincente Caglioti, i contatti del maestro con l'Ungheria sono attribuibili ai rapporti dinastici che legavano la corte di Mattia Corvino a quelli di Ferrara e Napoli. Nel 1472 anno in cui il maestro stava eseguendo i busti degli imperatori è stato celebrato anche il matrimonio fra Ercole d'Este ed Eleonora d'Aragona, sorella di Beatrice, futura regina d'Ungheria.²⁶

Dopo questi contributi significativi è giunto il momento per un lavoro sintetico in grado di presentare al pubblico il catalogo più completo dell'artista con illustrazioni e schede critiche. Questo compito è stato assunto da Alfredo Bellandi, studioso, che ha dedicato al maestro una tesi di specializzazione nel 1998, nonché contributi riguardanti l'attività in Romagna (Forlì e dintorni).²⁷ Il primo capitolo del sontuoso volume²⁸ ripercorre le vicende critiche che hanno accompagnato l'opera dell'artista dal Bode e Venturi a Pope-Hennessy, e da Ulrich Middeldorff e Giancarlo Gentilini. *“L'immagine di un artista, del resto, non è poi solo quella che esce dalle pagine critiche, dai libri e dalle riviste d'arte. Rinvia a luoghi, a musei, al collezionismo e alla trama delle vicende che coinvolgono le opere e gli uomini nei giorni sempre nuovi della tutela e del restauro.”* Tra i collezionisti spiccano nomi come Jacquemart-André, Huldshinsky, Acton, Kress, Carlo del Carlo, Elia Volpi e il tenore Enrico Caruso a testimonianza di un vivo interesse per l'artista durante la seconda parte del Ottocento e del primo Novecento. Interesse che ha dato vita anche a falsificazioni ottocentesche, come la *Madonna col Bambino* della Collezione Kress della Galleria Nazionale di Washington.²⁹ Il capitolo seguente (pp. 85–171) presenta la formazione del giovane scultore presso la bottega di Desiderio da Settignano al quale rimandano tanti particolari stilistici dei suoi lavori come ad esempio le teste di fanciulli a volte identificati con San Giovannino sparsi in diversi musei, ma anche motivi dei *tabernacoli* di Camaldoli, Sacro Eremo o quello di Cardiff, Museo Nazionale del Galles. Da Antonio Rosellino ha ricavato la tipologia delle sue *Madonne col Bambino*, ma la calligrafia grottesca dei dettagli decorativi, il ritmo spezzato dei movimenti e la linearità dei drappaggi piatti rinvia a Mino da Fiesole (si compari la *Madonna del Bargello* col rilievo di Mino dello stesso soggetto visibile accanto Inv. 743).

I due seguenti capitoli (pp. 175–233) hanno un carattere tematico: uno è dedicato ai busti in rilievo di imperatori l'altro invece ai rappresentazioni di *Vir dolorum* o Cristo coronato di spine. Nella forma in cui lo rappresenta Gregorio (con le lacrime sporgenti e in dittico con la Vergine dolorosa: Berlin, Staatliche Museen) sembra di origine fiamminga, ma come sottolineava Pisani era una tipologia da tempo nota anche in Italia³⁰ e impiegata da Matteo Civitali, un scultore di Lucca conosciuto anche da Gregorio. Gli ultimi due capitoli (pp. 271–305) sono dedicati ai lavori eseguiti a Urbino, Palazzo Ducale (peducci con volte di cherubini, ermellino, arpie ecc), e l'attività a Forlì e dintorni (Pievequinta), dove Gregorio ha collaborato con scultori di origine lombarda (Ricci e Fiamberti). Il volume si conclude con il catalogo critico che già poteva avvalorarsi da quello proposto da Caglioti nel catalogo *Matthias Corvinus*.³¹ Il catalogo è organizzato lucidamente secondo le diverse tematiche: rilievi con la Madonna e il Bambino; profili di Cesari, eroine, giovane donne; rilievi di Cristo coronato di spine; busti di San Giovannino; busti femminili; arredi ecclesiastici (tabernacoli, lunette), monumenti funebri e finalmente arredi profani.

All'attività di Gregorio in Ungheria viene consacrato il quarto capitolo (pp. 237–267). Data l'estrema frammentarietà delle opere rimaste in Ungheria, notata del resto di tutta la letteratura precedente,³² l'autore è stato costretto ad appoggiarsi sulle ricerche di Jolán Balogh in molti aspetti ancora oggi fondamentali ed attuali. Il merito dell'autore in questo caso è stato quello di pubblicare le opere attraverso fotografie di alta qualità e integrandole nel catalogo,³³ rendendole così accessibili al pubblico scien-

tifico e non. Sui frammenti decorativi provenienti dai castelli regali di Buda e Visegrád si scorgono motivi tipici di Gregorio: un putto tubicino, uno reggifestone, le coppie di delfini, l'idra; la sua mano è inoltre identificabile anche sul corvo dello stemma di Mattia (accanto ad altri stemmi aristocratici). Un'opera rimasta più integra, anche se gravemente mutilata è la *Madonna di Visegrád* (Esztergom, Museo Cristiano, in deposito presso il Museo di Visegrád), la quale accanto alla *Madonna di Diósgyőr* di Giovanni Dalmata è testimonianza emblematica della cultura rinascimentale nella corte regale. Le sue analogie con le altre opere di Gregorio, come la *Madonna* del Bargello o quella di Berlino sono percepibili a prima vista.

Accanto l'attività ungherese di Gregorio viene presentata quella svolta in Dalmazia – di nuovo una possibilità di studiare l'evoluzione dello stile di un artista partito da un ambiente di ferventi esplorazioni come Firenze. È percepibile la sua evoluzione verso soluzioni più semplificate e schematizzate (vedi le opere di Senj, Bribir e Orebić, ma anche quelle dall'area Romagnola), secondo le esigenze locali. E di nuovo come nel caso di Giovanni Dalmata ci viene data una testimonianza del contatto intenso tra Italia, Ungheria e le città della costa dalmata. Questo capitolo del volume di Bellandi si inserisce in quel vasto fiume di letteratura che cerca di presentare la cultura della corte di Mattia Corvino sotto i suoi vari aspetti e che ci offre sempre delle nuove sorprese come testimoniano i documenti recentemente pubblicati, i quali rafforzano spesso le informazioni di Vasari circa l'attività dei scultori italiani in Ungheria.

Notes

- 1 Péter E. Kovács, "Magyarország és Nápoly politikai kapcsolatai a Mátyás-korban" (Rapporti politici fra l'Ungheria e Napoli durante l'epoca di Mattia Corvino), in *Tanulmányok Szakály Ferenc emlékére* (Studi in onore di Ferenc Szakály) a cura di Pál Fodor et al. (Budapest, 2002), 229–246. Idem: *Mattia Corvino* (Cesena, 2000).
- 2 Jolán Balogh, *Contributi alla storia delle relazioni dell'arte e di cultura tra Milano e l'Ungheria* (Budapest, 1928). Péter E. Kovács, "Corvin János házassága és a magyar diplomácia" (Il matrimonio di Giovanni Corvino e la diplomazia ungherese), *Századok* 137 (2003) no. 4: 955–971.
- 3 Zsuzsa Teke, "Az itáliai államok és Mátyás" (Gli stati italiani e Mattia) in *Emlékkönyv Mátyás király halálának 500. évfordulójára* (Scritti in onore del re Mattia all'occasione del 500esimo anniversario della sua morte) a cura di Gyula Rázsó (Budapest: Zrínyi Kiadó, 1990), 268 (245–274).
- 4 Péter E. Kovács, "La Santa Sede e l'Ungheria nell'epoca dei Hunyadi (1437 – 1490)," in *Mille anni di Cristianesimo in Ungheria, Città del Vaticano: Musei Vaticani 10 ottobre 2001 – 12 gennaio 2002* (Budapest, 2001), 69–79.
- 5 László Gerevich, "Le maître des reliefs en marbre du roi Mathias et de sa femme Béatrice," *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 27 (1965): 15–32.
- 6 Giorgio Vasari, *Le vite*, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi (Firenze: Sansoni, 1971) vol. III (Testo), 535.
- 7 Per le diverse varianti e la loro storiografia: Jolán Balogh, *A művészet Mátyás király udvarában* (L'arte nella corte del re Mattia) Vol. I. (Budapest: Akadémiai, 1966), 513–516. La letteratura recente sembra accogliere come originale (anche se eseguito con l'aiuto della bottega) il rilievo marmoreo raffigurante *Alessandro* (Washing-

- ton, Galleria Nazionale). Apparso sul mercato dell'arte viennese nel 1922, il rilievo è stato prima in possesso di una famiglia aristocratica ungherese, il quale fatto potrebbe corroborare la sua autenticità. Il *Dareios* è noto attraverso una copia in terracotta al tempo a Berlino ma distrutto nella seconda guerra mondiale: Dario Covi, *Andrea del Verrocchio. Life and Work* (Firenze: Olschi, 2005), 138–143.
- 8 Lajos Vayer, "Il Vasari e l'arte del rinascimento in Ungheria," in *Il Vasari storiografo e artista*. Atti del Congresso Internazionale nel IV centenario della Morte, Arezzo e Firenze 1974 (Firenze: Istituto Internazionale di Studi sul Rinascimento, 1976), 511–523.
 - 9 C. Carnesecchi, "La fonte del Verrocchio per Mattia Corvino," *Miscellanea d'arte* 1 (1903): 143. Citato in Balogh, 1966, I, 513.
 - 10 Balogh, 1966, I, 513.
 - 11 Francesco Caglioti, *Donatello e i Medici – Storia del David e della Giuditta* I. (Firenze: Olschi, 2000), 11. Si veda anche: Dániel Pócs, "Fragments of a fountain bowl from the Royal Palace of Buda," in *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court 1458 – 1490*, ed. Péter Farbaky et al, exh. cat. Budapest, History Museum, March 19th 2008 – June 30th 2008 (Budapest, 2008), 340–342.
 - 12 Vasari, 1971, vol. III (Testo), 524–525.
 - 13 Doris Carl, *Benedetto da Maiano – a Florentine Sculptor at the Threshold of the High Renaissance* I. (Turnhout: Brepols, 2005), 14, 28, 380, doc. C. 12–13. I due documenti sono stati scoperti dal Louis A. Waldman, "Documenti inediti su Filippino Lippi e le sue opere," in *Filippino Lippi e Pietro Perugino. La Desposizione della Santissima Annunziata e il suo restauro*, a cura di Franca Falletti et al. (Livorno, 2004), 172–181.
 - 14 Balogh, 1966, I, 483–484.
 - 15 Francesco Negri Arnoldi, "L'attività romana di Giovanni Dalmata," in *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, mostra, Roma, Museo del Corso, 29 aprile – 7 settembre 2008, a cura di Maria Grazia Bernardini et al. (Milano: Skira, 2008), 141–147. Si veda anche: *La forma del Rinascimento. Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la scultura a Roma nel Quattrocento*, mostra, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 16 giugno – 5 settembre 2010, a cura di Claudio Crescentini et al. (Roma: Rubettino, 2010), 151–166.
 - 16 Per una ricostruzione si veda: Giuseppe Zander in: *La Basilica di San Pietro*, a cura di Carlo Pietrangeli (Firenze: Nardini, 1989), 117.
 - 17 Jolán Balogh, "Joannes Duknovich de Tragurio," *Acta Historiae Artium* 7 (1960): 74–75 (51–78).
 - 18 Si veda l'analisi di Joannes Röhl, in *Matthias Corvinus*, 2008, 456–457.
 - 19 Gergely Buzás, *The Hercules Fountain of Giovanni Dalmata in the Royal Palace of Visegrád* (Visegrád: King Matthias Museum, 2001).
 - 20 Jolán Balogh, "Uno sconosciuto scultore italiano presso il Re Mattia Corvino," *Rivista d'Arte* 15 (1933): 273–297.
 - 21 Caglioti parla del lavabo di Fiesole a proposito della fontana proveniente dal Palazzo Medici, oggi esposto nello scalone del Palazzo Pitti, opera comune di Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano. Vedi: Caglioti, 2000, 364–365, ill. 315.

- 22 Linda Pisani, "Per il "Maestro delle Madonne di marmo" una rilettura ed una proposta di identificazione", *Prospettiva* 106–107 (2002), 144–165.
- 23 Pisani, 2000, 151.
- 24 Pisani, 2000, 153–154.
- 25 Francesco Caglioti, "Fifteenth Century Reliefs of Ancient Emperors and Empresses in Florence: Production and collecting," in *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, symposium held in 2003, ed. Nicholas Penny et al. (New Haven – London: Yale University Press, 2008), 90.
- 26 Francesco Caglioti, "Gregorio di Lorenzo of Florence, Sculptor to Matthias Corvinus," in *Matthias Corvinus*, 2008, 131–132 (129–137).
- 27 Alfredo Bellandi, "Per il "Maestro delle Madonne di Marmo." Un rilievo inedito ed altre sculture poco note in Romagna," *Romagna Arte e Storia* 47 (1996): 5–26.
- 28 Alfredo Bellandi, *Gregorio di Lorenzo il Maestro delle Madonna di Marmo* (Foligno: Selective Art, 2010).
- 29 Bellandi, 2010, 3–77. Su questo aspetto si veda anche: John Pope-Hennessy, *The study and criticism of Italian sculpture* (Princeton: Princeton University Press, 1980), 223–270.
- 30 Pisani cita al riguardo Fra Angelico, Antonello da Messina, Antonio da Sellaio, Sogliani e Matteo Civitali: Pisani, 2003, 148.
- 31 *Matthias Corvinus*, 2008, 133–135.
- 32 Pisani, 2003, 146: "Le molte tracce del soggiorno ungherese del "Maestro delle Madonne" oggi disseminate fra i musei di Budapest ed Esztergom, ci rendono soltanto una pallida immagine di ornamenti un tempo sfarzosi, ma sono sufficienti a dimostrare la partecipazione del Maestro ai cantieri corviniani." Caglioti, in: *Matthias Corvinus*, 2008, 131: "Fragmentariness and a bad state of repair make it almost impossible to attribute them directly and conclusively to the "Master", but their style suggests that they were made by his pupils and collaborators."
- 33 Vedi i numeri III.8.11 a–c, 14, III.10.4, 5, 6, 8, 9.