

**Angela Dillon Bussi**

## **Gli sponsali di Giovanni Corvino e Giovanni Ambrogio de Predis “Miniatore, pittore, disegnatore”**

Il recente incontro Milano-Ungheria tenutosi nella capitale lombarda nel 2002 (2-4 dicembre) (Lombardia e Ungheria, 2003: n. 3) ha avuto come risultato un notevole approfondimento della vicenda matrimoniale di Giovanni Hunyadi e Bianca Maria Sforza.

Péter E. Kovács nel suo intervento su *Mattia Corvino e la corte di Milano* (Kovács, 2003: 76-80) ha ripercorso passo passo la storia delle relazioni ungaro-milanesi durante il XV secolo, ben evidenziando quanto esse furono favorite e gradite da ambo le parti. A loro proposito conviene qui ricordare che un primo importante tentativo di stringere una più concreta alleanza, mediante nozze fra i due casati al potere, fu quello di Mattia Corvino che, nel 1464, forte del prestigio della recente consacrazione regale (1462) resa possibile dalla vittoria riportata su Federico III, aveva cercato di ottenere per sé la mano di Ippolita, figlia di Francesco Sforza. Il tentativo non ebbe seguito: l'intervento di Venezia e la morte del duca di Milano (1466) fecero fallire i propositi del re ungherese, senza peraltro compromettere le buone relazioni fra i due Stati. Tale vicenda è stata qui richiamata come attestazione di una delle linee politiche cui l'Hunyade si mantenne più costante nel tempo, perseguendone il raggiungimento pressoché fino alla fine della vita.

Meno nota di quella concernente il figlio, questa prima trattativa matrimoniale con una principessa milanese, oltre a costituire un antefatto di singolare somiglianza con l'altra, permette, quasi suggerendola, una digressione a favore di quel mondo della miniatura e più in generale del libro, che si sarebbe rivelato negli anni successivi particolarmente gradito a Mattia Corvino e che è qui argomento specifico.<sup>1</sup> In particolare spinge a domandarsi se la politica bibliofila del re avrebbe avuto impulso dall'esito positivo di quel progetto matrimoniale, in nome della non generica predilezione di Ippolita per il libro miniato, ben sottolineata dagli studiosi moderni con il nome convenzionale di “Maestro di Ippolita Sforza”

---

<sup>1</sup> Gli argomenti che provano un'attenzione al libro da parte di Mattia anche durante i primi anni di regno sono ben raccolti da Mikó, 2008: 468.

assegnato ad un miniatore non identificato, ma di precisa e alta fisionomia artistica, che operò ripetutamente per lei.<sup>2</sup>

Fu vent'anni più tardi di quel tentativo fallito, precisamente nel 1484, che un progetto matrimoniale del tutto analogo, diretto cioè a stringere un'alleanza politica fra Ungheria e Milano, prese forma; a cambiare furono i protagonisti dell'evento nuziale: da un lato Giovanni, poco prima ufficialmente riconosciuto come erede del trono ungherese; dall'altro Bianca Maria Sforza, figlia di Galeazzo Maria e nipote di Ludovico il Moro, di fatto già padrone di Milano dal 1480, anche se la sua legittimazione sarebbe seguita solo alcuni anni dopo (1494).

Nelle sue pagine il Kovács, forte di un'esauriente e ben documentata monografia ottocentesca su Giovanni Hunyadi, dovuta a G. Schönherr (Schönherr, 1894), rende evidente che le tante dilazioni che non permisero il concretarsi di un matrimonio nato veramente sotto favorevoli auspici vennero in modo rilevante di parte ungherese.<sup>3</sup> Ed è facendo capo a questa documentata politica di Mattia, caratterizzata da ripetuti temporeggiamenti nei confronti di un alleato come quello sforzesco poco prima tanto ambito, che si potrebbe forse intravedere una più concreta giustificazione per la famosa miniatura del c.d. *Salterio* oggi laurenziano (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. 15.17. f. 2v).<sup>4</sup> Come è ben noto, in apertura d'opera, nella sontuosa pagina miniata di sinistra, entro un paesaggio dove si condensano vicende vetero-testamentarie relative a Davide, fuse, in un allegorico intreccio, con la storia contemporanea, è rappresentato Mattia Corvino, accanto al re di Francia Carlo VIII e ad un terzo personaggio di identità tuttora incerta (Dillon Bussi, 2002: 69, nota 9; Pócs, 2002: 81-89), il cui elemento distintivo più rilevante è costituito dal mantello azzurro seminato di gigli d'oro: i colori e la figura araldica dello stemma reale di Francia (fig. 1 FOTO PLUT.15.17. f. 2v). Se non c'è dubbio che si tratti di un manifesto politico apparentemente diretto a dichiarare simpatie ungaro-francesi (esprese però - va notato con forza e tenuto in conto - nell'ambito

---

<sup>2</sup> Zanichelli, 2004: 686-690. Stando a B. Corio, *Storia di Milano*, nel 1474 Matteo Corvino avrebbe visitato la biblioteca visconteo-sforzesca di Pavia, ritornando da un pellegrinaggio a San Jacopo di Galizia.

<sup>3</sup> Il matrimonio fu fissato per la primavera del 1489; poi spostato al settembre dello stesso anno e infine alla primavera del 1490 (Kovács, 2003: 79). Le dilazioni appaiono soprattutto di parte ungherese e, anche se la politica della regina Beatrice era da sempre ostile al matrimonio milanese, le decisioni di rinvio sembrano far capo al re, morto il 6 aprile forse improvvisamente, benché lo si sapesse molto malato. Nel marzo del 1490, a dire del legato milanese inviato a Buda con il compito di definire una situazione che si stava dimostrando di giorno in giorno più incerta, si era diffusa nella corte ungherese la voce della volontà di Corvino per nozze di Giovanni con Anna, la principessa d'Austria (Kovács, 2003: 79, nota 71, che rinvia ai Resoconti diplomatici ungheresi del periodo di re Mattia, noti con la sigla MDE).

<sup>4</sup> Per il contenuto di questo volume, in generale per la spartizione della Bibbia in tre volumi cfr. Dillon Bussi, 2008.

assolutamente privato che un codice sempre sottintende e garantisce; quindi non necessariamente franco-ungare), rimane aperto il quesito della sua corrispondenza a fatti avvenuti; da intendersi certo non “alla lettera”, dal momento che la raffigurazione è di tipo iperallegorico, e anzi, del genere, costituisce uno dei più alti raggiungimenti dei fratelli Del Fora; forse principalmente di Gherardo, artista la cui sostenuta “sostituitività” – secondo quando elogiativamente attesta Vasari – potrebbe avere qui una delle sue manifestazioni più persuasive.<sup>5</sup>

Se davvero si volle alludere ad alleanze politiche, andrà almeno ricordato che accanto ad una dichiarazione tanto aperta sembrano tacere le altre fonti documentarie.

La critica è concorde nell’assegnare l’esecuzione della Bibbia corviniana (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. 15.15-15.17), di cui il *Salterio* è parte, agli anni che precedettero immediatamente la morte del re (1489-1490), ma il periodo indicato è pressoché certo solo per il terzo volume, anche in considerazione del fatto che i Del Fora appaiono presenti nei codici corviniani soprattutto a partire dal 1488.<sup>6</sup> Il mancato completamento della decorazione affidata ad Attavante, che certo da principio fu l’assegnatario dell’intera impresa illustrativa, al contrario non è sicura prova di una loro esecuzione nello stesso periodo, dal momento che l’intervento dei del Fora poté accompagnarsi ad una richiesta di interruzione o di rinvio in nome del mutato interesse, e sospendere quanto si era avviato già da tempo.

Nel presente contesto è però vero che la datazione appare particolarmente importante specialmente per il terzo volume, essendo quella che permette di fissare il momento in cui il messaggio politico affidato alla famosa tavola miniata (f. 2v) poté essere concepito, e quindi di considerarlo come il frutto di una situazione nuova e sgomberata definitivamente dal fardello, che andava facendosi sempre più ingombrante, del matrimonio milanese.

A questo proposito particolarmente probante si è rivelata la testimonianza di Ermolao Barbaro, ambasciatore veneziano presso il Moro (Figliuolo, 1999: 57), che in una lettera del 4 novembre 1488 fu in grado di scrivere che Bianca Maria non avrebbe più sposato Giovanni Corvino.

Paola Venturelli, rintracciata recentemente un’inedita documentazione che a suo parere ha confermato “con chiarezza l’importanza conferita dal Moro a questo matrimonio”, ipotizza, per sua stessa ammissione in assenza di una precisa

---

<sup>5</sup> Le due pagine (ff. 2v-3r) hanno di norma un’attribuzione ad entrambe i fratelli, Gherardo e Monte, senza distinzione di parti. La morte prematura di Gherardo (1497) ha consentito tuttavia di accertare bene la personalità artistica di Monte che, se certo non è inferiore a quella del fratello, ne differisce sia sul piano ideativo-progettuale, sia su quello tecnico-esecutivo.

<sup>6</sup> Oltre al *Salterio* quattro sono i codici corviniani decorati da loro. Tre di essi recano la data di copia 1488.

indicazione cronologica, che un cospicuo invio di gioielli e ricchi doni da parte di Mattia Corvino sia da riferirsi all'autunno del 1488.<sup>7</sup> Ma alla luce di quanto scrive l'ambasciatore veneto tutto lascia credere che si tratti di evento anteriore almeno di alcuni mesi (Figliuolo, 1999). La notizia prontamente comunicata dal Barbaro infatti appare esatta e confermata dal susseguirsi degli eventi, non sostanzialmente contrastati dalle nebulosità di comportamento, per quasi un anno ancora, di ambo le parti, desiderose come sempre di lasciarsi una via d'uscita per eventuali cambiamenti di rotta politica.

L'alleanza matrimoniale ungaro-milanese aveva avuto i suoi inizi con i tradizionali abbozzamenti fra diplomatici nel 1484; sostenuti da concreti invii di doni nel 1485, e culminati nella stipulazione del contratto di sponsali nel 1487, quando erano stati solennemente celebrati *per procuram* a Milano il 25 novembre, presente la sposa, ma assente lo sposo. Fu in questa occasione che Gian Francesco Marliani, giurista e politico della più stretta cerchia sforzesca, uno dei fiduciari di Ludovico il Moro, pronunciò il discorso augurale per le nozze, che conosciamo grazie allo splendido codice oggi a Volterra (Biblioteca Guarnacci, ms 5518. IV. 49. 3. 7), di cui costituisce il contenuto (Kovács, 2003: 78). Ornato con gli stemmi delle casate Sforza e Hunyadi (f. 2v) (fig. 2 FOTO STEMMI) strettamente intrecciati a significare l'intenzione di una duratura alleanza, come recita enfaticamente la scritta sottostante, costituì uno dei doni preparati per l'importante evento. La presenza dello stemma Marliani (f. 5r)<sup>8</sup> lo indica come omaggio personale dello stesso Gian Francesco al sovrano ungherese.<sup>9</sup> Piccolo di formato<sup>10</sup> anche in ragione della brevità

---

<sup>7</sup> Venturelli, 2003: 111, 116, nota 14 in cui va notato che l'intestazione della lista: "cose donate per la Maestà del re d'Ungheria nelle nozze per la serenissima regina sua consorte" non appare agevolmente riferibile al matrimonio sforzesco.

<sup>8</sup> La pagina contiene in basso tre stemmi: al centro quello di Mattia Corvino e ai lati, assai più piccoli, altri due. Di essi quello di sinistra si può considerare l'arma della famiglia Marliani (di nero, al leone rampante con la testa in maestà d'oro, lampassato, armato e osceno di rosso (Stemmario Trivulziano, 2000: 213). L'altro stemma, d'azzurro alla croce di Sant'Andrea d'argento, compare due volte nello Stemmario Trivulziano, 2000, riferito al casato Pistoia (Cammelli) (p. 288) e de Varadeo (Varee) (p. 359).

<sup>9</sup> Il percorso del codice di Volterra è noto solo a partire dalla fine del XVI secolo quando risulta (1592) già nella città toscana, in mano al volterrano Pirro Lisci.

<sup>10</sup> I dati descrittivi del manoscritto originale sono i seguenti: mm 210 x 148; ff. II, 24, II' così fascicolati: 1(2), 2(8) - 4(8), 5(2), di cui il primo e l'ultimo foglio da intendersi come guardie fisse. Le modifiche subite dal codice nel corso del tempo hanno comportato il distacco della guardia fissa anteriore (in origine n. n., da cui è stata fatta partire la numerazione moderna che pertanto risulta non più di 24 fogli <1-8, 9-16, 17-24>, ma di 26 <1-2, 3-10, 11-18, 19-26>); la sottrazione del duerno posteriore di guardia (da supposti bianco); l'aggiunta di guardie cartacee; miniature: ff. 2v, 3v, o5r. La legatura originale è stata privata degli stemmi e imprese corviniane che con ogni probabilità la decoravano secondo un modello che dovette essere del tutto analogo a quello della legatura della *Grammatica (Ars minor)* di Elio Donato, il

del testo, il manoscritto fu però concepito con il massimo di lussuosità possibile e affidato per la decorazione ad un artista di valore, in cui Mario Salmi per primo propose, sia pure cautelativamente, di riconoscere Giovanni Ambrogio de Predis. L'attribuzione si spogliò, con il tempo, del velo di incertezza assegnatogli e il nome del maestro lombardo fu poi accettato senza più esitazioni. Ma come spesso succede il procedere degli studi ha nuovamente incrinato una certezza che sembrava ormai raggiunta, inducendo taluni a dubitare di tale assegnazione.<sup>11</sup>

Giovanni Ambrogio de Predis (1455/56-1510), figlio del nobile Leonardo e di Caterina Corio, appartenente ad una diramata famiglia di artisti che operavano nei più diversi settori figurativi, capaci di tecniche svariate, e quindi pittori, orafi, scultori, miniatori, fu tra coloro che per primi accolsero Leonardo giunto a Milano (1482). Supporre un suo immediato entusiasmo davanti al genio del giovane forestiero (Leonardo, 1452-1519, era peraltro di circa tre anni maggiore di Giovanni Ambrogio) non sembra avventato quando si consideri che poco dopo essi figurano codestinatari di una committenza francescana per la realizzazione di una pala

---

famoso testo di studio per l'erede di Ludovico il Moro, Ercole Massimiliano (Milano, Biblioteca Trivulziana, ms 2167). Il loro confronto (la legatura del *Marliani* è ben riprodotta in *Nel segno del corvo*, Modena, 2002, p. 198; la legatura del *Donato* nell'edizione in facsimile, Milano, 1980, del codice stesso) non lascia dubbi che furono eseguite da un unico artefice. Il codice contiene: f. 2v (già Iv): Stemmì Hunyadi e Sforza con sottostante epigrafe celebrativa; ff. 3r-4r (già 1r-2r): Lettera dedicatoria di G.F. Marliani a Mattia Corvino, con data 1° gennaio 1488; f. 4v (già 2v): Titolo dell'opera in forma epigrafica, con data 25 novembre 1487; ff. 5r-26v (già 3r-24v): Epitalamio.

<sup>11</sup> Per la vicenda critica e la relativa bibliografia si vedano: Gilli Pirina, 1991: 63-66, cui si deve l'importante precisazione sull'appartenenza al ceto nobiliare del padre di Giovanni Ambrogio; Quattrini, 2004: 878-882 e, specialmente, Venturelli, 2005: 396-402. I documenti pubblicati da quest'ultima studiosa, che li ebbe da Grazioso Sironi cui si deve il loro ritrovamento, sono di fondamentale importanza perché chiariscono molte delle incertezze e nebulosità che fino ad oggi avvolgevano la figura di G.A. De Predis. Si tratta principalmente degli estremi biografici, ora quasi completamente fissati; ma anche e soprattutto del suo profilo artistico che, stando alla lettera dei documenti riportati, risulta di "miniaturista, pittore, disegnatore", escludendo altre attività. Le ben note e documentate chiamate di Giovanni Ambrogio ad operare in campi diversi da quelli della miniatura e della pittura vanno intese come incarichi di progettazione (cioè invenzione e non esecuzione) mediante il disegno. La fattispecie è simile a quella delineata dal Vasari a proposito di Leonardo "...e non solo esercitò una professione, ma tutte quelle ove il disegno si interveniva" (Vasari, 1906: 19)

Diversamente da quanto sembra ritenere talora la studiosa, mi pare che dai documenti si evinca chiaramente che Ambrogio de Petra (appartenente alla famiglia di mercanti lombardi che operò in Ungheria: cfr. Balogh, 1928: 65, nota 68; 86) è altra persona da Giovanni Ambrogio de Predis. L'etimo, comune ai due cognomi, è diffuso nel mondo degli artigiani, per ragioni ovvie, non meno di quelle che giustificano l'imposizione frequente a Milano del nome di Ambrogio: con queste motivazioni si può accettare la compresenza di due nomi così simili. Le stesse conclusioni sono quelle di Quattrini, 2004: in questa stessa nota.

d'altare in più parti, cioè l'opera che sarebbe divenuta nota come la *Vergine delle rocce*. Si trattò probabilmente di una vera e propria associazione, cioè di un contratto con cui Ambrogio e il fratello Evangelista forse non esitarono a dimezzare i propri guadagni pur di assicurarsi la collaborazione di Leonardo. La vicenda, comunque la si voglia immaginare, ha sapore di eccezionalità e credo non la si possa giustificare se non ricorrendo alla meraviglia e all'ammirazione che i lavori dell'artista toscano dovettero suscitare in quello milanese. Con queste premesse escludere Ambrogio dall'esecuzione dell'opera, in particolare sottrargli *l'Angelo con il liuto* di Londra, National Gallery, cioè il pannello che affiancò sulla destra la prima versione della *Vergine delle rocce* (Parigi, Museo del Louvre), come si è venuto recentemente proponendo (Marani, 2003: 14) non mi sembra opportuno, specialmente poi quando si prenda in considerazione tutta l'incertezza che ancora avvolge la ricostruzione della complicata vicenda; mentre è del tutto ragionevole credere che, al momento dell'incontro, la sua adesione al verbo leonardesco si possa essere tradotta in un'imitazione di tipo reverenziale e assolutamente desiderosa di suggerimenti e correzioni da parte di colui ch'egli sentì immediatamente maestro e che, come è ripetutamente testimoniato da fonti coeve, era solito "metter mano" ed eseguire "tochi" nei lavori dei suoi collaboratori.<sup>12</sup> Gli oltre quindici anni che separano *l'Angelo con il liuto* dal ritratto dell'Asburgo,<sup>13</sup> l'unico lavoro firmato di Giovanni Ambrogio, sono più che sufficienti a giustificare l'allentarsi del condizionamento psicologico e l'affermarsi di un'autonomia stilistica. Diversamente da quanto è stato scritto, poi, non mi paiono assenti concordanze stilistiche fra le due opere, a mio parere da vedersi nel modo singolare di disegnare la bocca, in specie il labbro superiore, e nella particolarissima, leggera "enfiagione" che connota la carnagione dei due volti e in cui si è tradotto il fondamentale insegnamento di Leonardo sull'uso della luce e dell'ombra, nella personale realizzazione del de Predis.

Janice Shell in anni non troppo lontani ha delineato in modi cauti e ragionevoli, senza pretese di esaustività, un *corpus* delle opere di questo artista (Shell, 1988: 123-130). A suo proposito due mi sembrano i rilievi sollevabili, concernenti rispettivamente l'inclusione della coppia di ritratti virili di tre quarti;<sup>14</sup> l'esclusione e il completo silenzio sul famoso ritratto femminile dell'Ambrosiana (fig. 3), la *Fanciulla con la reticella*, respinto oggi nell'anonimato dopoché l'autografia

---

<sup>12</sup> Fra le molte particolarmente famosa, ad esempio, è la testimonianza di Pietro da Novellara che scrive ad Isabella d'Este (15.): " I suoi garzoni fano retrati et lui a volte in alcuno mete mano".

<sup>13</sup> Qualificato nel quadro "Re dei Romani" dacché il titolo imperiale, rivestito dal padre, Federico III, gli pervenne solo dopo la sua morte (1508).

<sup>14</sup> Si tratta del *Ritratto di Francesco di Bartolomeo Archinto*, Londra, National Gallery e del *Ritratto di giovane*, Milano, Pinacoteca di Brera.

leonardesca è parsa insostenibile per essere troppo “alta” e quella predesca, non meno lungamente avanzata nel passato, troppo “bassa”.<sup>15</sup>

Per quanto concerne i due ritratti maschili non si può ignorare – anzi, mi sembra da sottolineare per le implicazioni nella sua immagine artistica – che rappresenterebbero a nostra conoscenza le uniche infedeltà del de Predis alla sua costante religione del profilo.<sup>16</sup> Per quanto riguarda il secondo rilievo, quello relativo al ritratto femminile dell’Ambrosiana, si può pianamente affermare che se il progresso degli studi critici rende oggi sicura l’esclusione di un’autografia di Leonardo (non però di una sua qualche partecipazione), lo stesso non si può di quella del De Predis, dal momento che riferire quest’opera a Giovanni Ambrogio non riuscirebbe impossibile a patto di collocarla in anni giovanili, nel momento in cui lavora a fianco di Leonardo, ne assorbe l’insegnamento e ne è più fortemente seguace; ne accoglie i noti, tangibili aiuti. Come e meglio che negli altri suoi ritratti – oltre all’unico firmato, ad esempio quelli di profilo attribuiti dalla Shell – sono infatti qui anche più chiaramente visibili e compresenti<sup>17</sup> i due dati morelliani evidenziati per connotare quest’artista: la singolare sinuosità della bocca e in essa soprattutto del labbro superiore; la non meno particolare morbidezza del volto, la cui pelle come incapace di aderire a muscoli ed ossa sottostanti si presenta leggerissimamente tumida.<sup>18</sup>

Come per ogni ritratto gli storici hanno molto lavorato nel tentativo di identificazione del personaggio riprodotto, approdando, in mancanza di termini di confronto sicuri, ai più diversi riconoscimenti.<sup>19</sup> Il Morelli, che in materia fu

---

<sup>15</sup> La proposta critica di R. Longhi, espressosi a favore di Lorenzo Costa, non ha avuto seguito per ché sottrarrebbe l’opera al suo ambiente naturale, cioè quello che a Milano si formò presto intorno all’artista forestiero, venne completamente permeato dal suo pensiero e trasformò in suoi araldi gli artisti che lo abitarono.

<sup>16</sup> Il ritratto di profilo probabilmente veniva anche imposto all’artista chiamato al ritratto ufficiale, essendo ritenuto aulico per definizione, cioè più idoneo ad esprimere al massimo grado le qualità superiori del soggetto effigiato.

<sup>17</sup> La compresenza è un legame la cui valenza nei confronti dell’identificazione-attribuzione ha una forza che si può esprimere al meglio paragonandola a quella della consanguineità.

<sup>18</sup> Altri dati dello stesso genere, fra cui il particolare modo di disegnare le sopracciglia, sono stati in passato ben evidenziati da Malaguzzi Valeri, 1917: 30.

<sup>19</sup> La convinzione che si trattasse di Beatrice d’Este è saldamente testimoniata dalla copia del ritratto ambrosiano miniata da Giambattista Gigola (1767-1841) e premessa ad un esemplare quattrocentesco del *Canzoniere per Beatrice d’Este* dedicatole da Gasparo Visconti (Milano, Biblioteca Trivulziana, cod. 2157, riprodotta a colori in Dillon Bussi – Piazza, 1995: 196)

Per quanto concerne Bianca Maria Sforza il suo principale ritratto oggi riconosciuto è quello conservato a Washington, National Gallery, assegnato agli anni Novanta inoltrati, quando le nozze asburgiche vennero celebrate a Milano e in Austria (1493). Il passaggio dall’età adolescenziale ad una più matura giovinezza mi pare sufficiente a giustificare le differenze del volto che fanno capo piuttosto all’espressione che non veramente ai tratti somatici. Anche

antesignano attribuendo il quadro a Giovanni Ambrogio, pensò di riconoscere, nella bella giovane donna, Bianca Maria Sforza,<sup>20</sup> i cui sponsali con Giovanni Corvino, come si è detto, furono celebrati solennemente il 25 novembre del 1487.<sup>21</sup> Nata il 15 aprile 1472, maggiore di oltre un anno dello sposo, all'epoca aveva quasi sedici anni, un'età non disdicevole per la fanciulla del quadro. L'intensa politica matrimoniale che la ebbe ad oggetto attesta non solo di più occasioni di ritrarla, ma anche di effettive commissioni a tale riguardo. Per gli sponsali matrimonio ungaro-milanesi si può solo supporre che fra le tante iniziative fautrici e i non pochi adempimenti raggiunti per il buon successo della trattativa ci sia stata anche quella di un ritratto finito,<sup>22</sup> quale è questo. A suggerire il suo possibile legame con l'evento prenuziale è un dato minore del suo abbigliamento, cioè la decorazione a filo d'oro intrecciato (fig. 4) che sottolinea il taglio della sovramanica.<sup>23</sup> Il suo disegno è vicinissimo a quello della cornice del codice di Volterra (fig. 5) e, per quanto nel campo decorativo la circolazione dei modelli sia quasi la norma, non risulta diffuso. Il solo caso in cui riappare, delineato anche con maggior decisione, è, a mia conoscenza, visibile nel gallone che chiude la scollatura dell'abito dell'*Angelo con il liuto* (fig. 6): l'elemento comune alle tre opere, saldo legame che le unisce, asseconda quello che l'indagine critica è andata prospettando separatamente a loro proposito, suggerendo al tempo stesso un intimo nesso che consente di riferire all'una dati dell'altra. In particolare la datazione certa del codice (1487/1488) conferma il periodo 1483-1486 generalmente accettato per l'*Angelo con il liuto*, mentre fornisce un prezioso ancoraggio alla proposta cronologica qui avanzata per la *Fanciulla con la reticella*, poco prima o immediatamente dopo gli sponsali corviniani (1487).

Supporre un modello di Leonardo, per un motivo decorativo del tipo di quello considerato, è del tutto naturale, quando anche solo si ponga mente all'attenzione di questo artista, pluriattestata dalle fonti e dai suoi stessi, molti disegni, per ogni tipo di intreccio e avvolgimento tortuoso, in particolare per i nodi, che, tra l'altro, gli consentivano anche i prediletti giochi linguistici con il nome del luogo di nascita, Vinci, da cui avvincere, legare, cioè fare "gruppi" o "groppi".

Un esempio particolarmente suggestivo è quello fornito del f. (fig. 7), dove è ben visibile in basso a sinistra un intreccio assai vicino a quelli evidenziati nei due abiti e nel codice nuziale.

---

i gioielli indossati nel quadro dell'Ambrosiana sono molto simili a quelli descritti nell'inventario dotale redatto per il matrimonio imperiale.

<sup>20</sup> Morelli (Giovanni), Che erroneamente indicò come figlia e non come nipote del Moro.

<sup>21</sup> La data trova conferma nel codice volterrano (f. 2r).

<sup>22</sup> Il ritratto, che potrebbe essere stato eseguito nel periodo in cui l'unione dei due casati attraverso il matrimonio parve certa, cioè quello immediatamente precedente e successivo alla celebrazione degli sponsali (1487), non sarebbe poi stato mai inviato per i dubbi che incrinarono presto l'intesa politica ungaro-milanesese.

<sup>23</sup> Il particolare decorativo non è passato inosservato. Cfr. nota 33.



Ma anche più puntuale, per quanto riguarda particolarmente il manoscritto volterrano risulta il disegno autografo di Windsor, n. 12351 (fig. 8), dove si sfiora l'identità della forma.<sup>24</sup>

Se l'adozione di questo motivo decorativo nei due abiti non desta curiosità particolari perché rientra nella moda dell'epoca, come una delle sue tante manifestazioni,<sup>25</sup> è, al contrario, del tutto rilevante nel piccolo libro, dove appare singolarmente nuovo, per la sua estraneità al mondo della miniatura, di cui non ricalca alcun consueto intreccio; apparendo invece chiaramente mutuata da quello dell'oreficeria sia per la forma, che è a tutto tondo, sia per la materia metallica suggerita senza esitazione dal suo colore bronzeo-dorato. Ma il ritratto, che con la cornice decora la pagina, giustifica bene e chiarisce la scelta della catena: il clima tematico che ha guidato l'artista è infatti di intonazione araldica, numismatica, antiquaria al tempo stesso, quella cioè che è sembrata più adeguata per celebrare ed esaltare appropriatamente un sovrano che da anni andava dichiarando la sua adesione all'ideale di classicità, cioè di recupero dell'Antico, e dimostrando con i fatti quanto egli fosse poco velleitario e molto concreto nel realizzare.<sup>26</sup> L'effigie di Mattia (fig. 9), novello Alessandro<sup>27</sup> proviene dal mondo iconografico delle monete e delle medaglie antiche come, forse, anche l'idea della scritta araldica che ne percorre il perimetro, non però circolare, ma quadrato, a delimitare uno spazio che all'insigne personaggio appare più adeguato e dal quale, allo stesso scopo, si è estratta la consueta iniziale del testo, eccezionalmente scritta al di fuori.<sup>28</sup> Quanto alla sua esecuzione (1487),<sup>29</sup> il riscontrarvi nuovamente la singolare, direi tipica, morbidezza di carni, nel volto e l'accenno di una bocca non meno particolaristicamente delineata, lo accomuna a fatti accertati per il de Predis. La capigliatura, che pare

---

<sup>24</sup> Clark, 1935: nella scheda relativa al disegno l'autore parlando del motivo sottolinea il suo uso nel quadro ambrosiano della *Fanciulla con la reticella*.

<sup>25</sup> E' però opportuno ricordare il rilievo avanzato da Suida, 2001: 215: "Lo scollo del Preda è ornato da quel bordo di cordoncini intrecciati per il quale Leonardo aveva una particolare predilezione", riferendosi all'angelo in rosso.

<sup>26</sup> Pur tenendo conto della straordinaria biblioteca umanistica, mi riferisco qui soprattutto ad architetture e sculture oggi in gran parte distrutte.

<sup>27</sup> Cfr: Rappresenta il tipo con la raffigurazione antichizzata - idealizzata del re, mentre la testa circondata di una corona d'alloro con i riccioli esuberanti appare derivare da un ritratto di Alessandro. Bordo perlinato.

<sup>28</sup> Di norma l'iniziale del testo è all'interno della miniatura, il cui principale scopo è proprio di darle evidenza. Un buon termine di confronto per questa soluzione è anche visibile in un oggetto prodotto nello stesso ambiente, cioè nella piccola targa a smalto che egualmente presenta la scritta corrente lungo i lati (fig. 8).

<sup>29</sup> Le date che compaiono sul manoscritto sono quella dell'evento che consacrò la promessa matrimoniale, cioè il 25 novembre 1487 (f. 4v) e il 1° gennaio 1488 (f. 4r): la seconda è probabilmente quella del compimento del codice, da considerarsi eseguito ancora nell'anno precedente.

derivata dal presumibile modello antico, trova, a sua volta, una buona corrispondenza in quella dell'*Angelo con il liuto*. In questo gioco di corrispondenze stilistiche e di scambievoli rimbalzi tra le tre opere accomunate dal singolare motivo ornamentale si va precisando sempre più chiaramente il contributo di Giovanni Ambrogio e, benevolmente vigile alle sue spalle, di Leonardo. Nel concludere questo rapido esame, fra i particolari di rilievo della decorazione della pagina, a dimostrare l'intenzionalità costante dell'artista nel progettare in ogni suo elemento, va almeno menzionato il motivo del fiorellino viola iterato entro le maglie della catena. Si tratta con ogni probabilità dell'aquilegia, simbolo di fertilità, la più auspicata evenienza per un matrimonio destinato ad essere tramite di una continuazione dinastica. In ambito leonardesco lo si trova con identico significato nelle mani della ben nota donna allegorica dipinta da Francesco Melzi e identificata come *Flora, Madre Natura* o, dal nome latino del fiore stesso, *Colombina*.

Dietro al codice di piccole proporzioni ci fu dunque un progetto colto, elaborato con quella originalità creativa che è indice certo della presenza di un autentico artista e non di un semplice artigiano, artista la cui nota eminente è data ad evidenza dai principi leonardeschi di cui appare compenetrato, eseguendoli forse alla sua stessa presenza.<sup>30</sup> Allo stato attuale di conoscenza è possibile credere che, volendo dargli un nome, il più calzante sia quello indicato un tempo da Mario Salmi, e qui accolto, cioè di Giovanni Ambrogio De Predis, la cui condotta artistica, nel tempo, appare come folgorata dall'incontro con il geniale pittore toscano nelle opere che si sono considerate; ma si sarebbe in seguito assestata in una forma originale, che non tenne conto degli aspetti formali del linguaggio leonardesco, che condizionarono invece tutti i cosiddetti Leonardeschi. Nel caso in cui si volesse respingere tale identificazione, resterebbe fermo, grazie alle conclusioni qui raggiunte, che l'autore della decorazione del codice<sup>31</sup> è lo stesso cui si deve il ritratto ambrosiano e il pannello di destra per la prima versione della *Vergine delle rocce* e che la loro esecuzione postula stretti contatti con Leonardo e suoi probabili interventi.

Ad appoggiare tuttavia la paternità di Giovanni Ambrogio risultano opportune le notizie documentarie che lo dicono attivo nel mondo delle medaglie, delle monete, dove operò nel 1472 e nel 1491. Per quanto non si conoscano le mansioni affidategli e se pure queste potessero consistere, come sembra ormai del tutto probabile, nel disegno (vedi qui nota 11), lasciando ad altri le operazioni più specifiche, cioè quelle tecniche proprie del coniare, il de Predis ne dovette acquisire ampia nozione e conoscenza, come l'*Epitalamio* di Giovanni Francesco Marliani sembra confermare, con un'illustrazione che evade dal mondo decorativo proprio

---

<sup>30</sup> Il Malaguzzi Valeri dice "lo si vede operante sotto la direzione animatrice del maestro fiorentino."

<sup>31</sup> Egli è presente in una terza pagina con un'iniziale di tipo tradizionale, in cui la lettera alfabetica è evidenziata da racemi che ne discendono.

della miniatura, per attingere a piene mani a quelli in cui la materia prima non è la pergamena, ma il metallo.

Ma a ribadire, ben più concretamente, una sua attività per la Zecca milanese, mi pare sia qui da richiamarsi una medaglia, solo in anni quasi recenti riportata al suo naturale alveo d'origine, Milano, dopo una lunga permanenza in quello del tutto improprio fiorentino. Si tratta della così detta "seconda medaglia" di Mattia Corvino (cfr. Schallaburg) (fig. 7).

Nel mondo della ricerca corviniana è ben nota e non lo è da meno in quello degli studi più specificamente bibliofilici che riguardano il grande re ungherese, per essere servita di modello ad alcuni miniatori che, come i pittori, usarono le medaglie per ritratti che si vollero realistici e non solo ideali.<sup>32</sup>

La datazione approssimativa assegnatale è il 1488, ma forse è possibile anticiparla al 1487, soprattutto in considerazione dei manoscritti in cui appare usata, in particolare dei loro dati cronologici, che consentono e in un certo senso favoriscono l'arretramento esecutivo (cfr. Dillon Bussi (Angela)).

Il ritratto di Mattia Corvino che vi compare è pressoché identico per tracciato e per misure a quello del codice, come se fosse il prodotto di una stessa mano e di uno stesso momento; il rapporto che corre tra loro non sembra, diversamente da quanto è stato sempre affermato, di copia, ma di identità di mano. Il verso della medaglia, i cui studi, diversamente da quelli del recto, non sono usciti dall'ambito ridotto degli storici della numismatica, appare sorprendente per il legame stilistico che presenta con disegni leonardeschi largamente conosciuti.<sup>33</sup>

Rinvandone lo studio agli specialisti della materia, qui pare sufficiente sottolineare che l'attribuzione del suo disegno al De Predis è ipotesi che trova nelle conclusioni esposte in questo articolo la premessa necessaria per poterla formulare;

---

<sup>32</sup> Vasari per Filippino Lippi.

<sup>33</sup> Marti Fautori trova su una moneta di un imperatore romano del III secolo usurpatore, Carausius che fa uso sapiente del battere moneta, con citazioni da Virgilio. Non credo abbia a che fare con la medaglia di Mattia. In Walther, Hans, *Proverbia sententiaeque Medii ac Recentioris Aevi*, non trovato Marti Fautori.

MEDAGLIA di Mattia:

Rappresenta il tipo con la raffigurazione antichizzata - idealizzata del re, mentre la testa circondata di una corona d'alloro con i riccioli esuberanti appare derivare da un ritratto di Alessandro. Bordo perlinato.

Bode. A Bertoldo

Hill, non Bertoldo; ma divide le esecuzioni e dice la battaglia fatta dopo

Pollard Scuola fiorentina

Middeldorf, non fiorentina e la battaglia forse no italiana

Balogh San Satiro a Milano 1485

Medaglia postuma?

ma anche l'agio di concordanze che non sembrano del tutto casuali o appartenenti al solo mondo della congettura.

Per concludere, tornando all'argomento principale del saggio, si può osservare che dire che il codice fu prodotto nell'orbita di Leonardo non era nuovo, come non era nuovo assegnarne l'esecuzione a Giovanni Ambrogio de Predis. Rinnovare queste conclusioni, cercando di rafforzarle con argomentazioni nuove, è stato il risultato dell'indagine condotta. Ma considerando il profilo di Giovanni Ambrogio, quale delineato nelle pagine precedenti in una ricerca che per altro non si è proposta di essere esaustiva, ma al contrario è stata circoscritta alle opere attinenti anche solo indirettamente alla questione corviniana, occorre ancora una volta evidenziare con forza quello che dovette essere il portato della vicinanza di Leonardo, intesa come compresenza. Solo così, pensandolo a colloquio diretto con lui, gli si può riconoscere opere come *l'Angelo con il liuto*, *il Ritratto di fanciulla con la reticella*, *l'Epitalmio* del Marliani, la *Medaglia* di Mattia Corvino, che appartengono tutte ad uno stesso periodo in cui possiamo figurarci una frequentazione quotidiana dei due artisti, tanto forte è il segno della presenza di quello fiorentino. Se, come credo, le anonime, famose *Antiquarie prospettiche romane* dedicate a Leonardo furono concepite da Ambrogio de Predis,<sup>34</sup> possiamo dire che questa amicizia fu per l'artista milanese davvero fonte di entusiasmo.

## **Appunti per un eventuale articolo su Giovanni Ambrogio**

Per l'Angelo musicante verde si può dire che gli angeli sono simili (vedi a questo proposito cosa dice Suida) e solo le teste differiscono veramente. Quasi avesse voluto sperimentare le due posizioni: profilo e tre quarti. Poi aggiungere che il volto dell'angelo in verde assomiglia al ritratto Archinto; anche il modo in cui è trattata la stoffa bianca, a piegoline, nel ritratto e nell'angelo è assai simile.

I due angeli musicanti sono oggi ritenuti di autori diversi: essi sono però certamente frutto di una sola regia che li unifica indissolubilmente: forma delle ali, disegno complessivo dell'abito e svolgersi del panneggio, l'eleganza e l'acribia di resa della forma degli strumenti di salda posizione prospettica, la perfezione delle man, la destra morbidamente intenta a modulare l'intensità del suono, la sinistra più saldamente a fissarne la tonalità sono il risultato di un'unica precettistica.

Pietro Marani dubita anche dell'identificazione stessa dei due pannelli come parte originale della commissione; un buon argomento a sostegno mi pare da

---

<sup>34</sup> Precisare il suo concreto apporto all'opera è tutt'altro problema e allo stato attuale la cosa più certa che si può dire è che sua dovette essere l'iniziativa di allestire la piccola pubblicazione destinata a render chiaro a Leonardo di quanto si privava non compiendo il viaggio a Roma per rendere quell'omaggio alla classicità che era invece la massima aspirazione di ogni artista e intellettuale.

vedersi nella descrizione dell'opera contenuta nella petizione al Moro per i mancati pagamenti.

Pittore, anzi ritrattista ufficiale della corte sforzesca, richiesto per alto gradimento in quella imperiale viennese, Giovanni Ambrogio fu anche miniatore: nei suoi esordi giovanili (1473 e 1478), attestati, senza però che ne siano stati veramente individuati gli esiti; ma anche come tale registrato, ben più tardi, nella compagnia di San Luca a Roma (1491). In questo campo l'opera da sempre e da tutti riconosciutagli sono i due ritratti sforzeschi della *Ars minor* di Elio Donato, eseguiti nei tardi anni Novanta, poco prima della caduta del ducato in mano francesi. Destinate ad illustrare un libro le due opere dipinte l'uso della tempera, in particolare la sua opacità estranea ai colori ad olio, incide non poco sul risultato finale, attutendo molto le due caratteristiche particolarità presenti nei quadri; in ambedue è notevole il deciso tre quarti dei busti, racchiusi nelle armature minuziosamente descritte dei loro proprietari<sup>35</sup> e quasi innalzate al protagonismo dal forte intervento della luce:<sup>36</sup> non a caso, visto che come ci informano i versi anonimi posti a fronte del ritratto di Massimiliano, nell'educazione di uno Sforza destinato al potere la bravura militare è la prima delle doti che deve possedere; la cultura, pur esaltata, è al secondo posto. Alla corte lombarda la concezione guerriera del principe come diretto difensore del suo potere e del suo popolo e condottiero dei suoi eserciti testimonia del permanere di ideali cavallereschi di cui non rimane traccia in quegli stati italiani, come la Toscana e lo Stato pontificio, dove la diplomazia è l'arma principale del Signore.

ZIZIM o GEM principe turco figlio di maometto II 1459-1495, quindi verso il 1489 ha trentenni: troppo per l'immagine di Gherardo: Suo fratello Bayazid II viene

---

<sup>35</sup> In ambedue i codici la prima tavola miniata è dedicata a Massimiliano, battezzato Ercole, ma poi diversamente chiamato in omaggio all'imperatore asburgico che ne aveva sposato in seconde nozze la cugina Bianca Maria Sforza (1492). La preziosa armatura che indossa nelle due scene si rivela la stessa per puntuale corrispondenza dei particolari e tutto lascia credere che si tratti di quella che certamente il conte di Pavia infante dovette possedere per le cerimonie ufficiali. Potrebbe essere stata fabbricata dai celebri armaioli Negrone detti i Missaglia dal luogo di provenienza, che tra il 1450 e il 1496 stabilirono un primato a Milano, con fama europea, specialmente nel campo delle armature (Notizia che ho trovato sulla Storia di Milano, treccani).

<sup>36</sup> La predilezione lombarda per il genere è del resto più che attestata dalla fama di Milano come centro medioevale e rinascimentale della loro produzione significativa dall'assenza del prologo gerolamiano (a farne supporre un uso diverso dalla lettura in silenzio e la destinazione a quella, più solenne, ad alta voce) e dalla posizione di preminenza assegnatagli nel libro, dove precede il N.T. A queste anomalie che caratterizzano la Bibbia Corviniana se ne affiancano anche di più concrete, relative al lavoro di illustrazione, superbamente compiuto proprio solo nelle due famose pagine all'inizio del c.d. *Salterio* (plut. 15.17, ff. 2r-3v), affidate a Gherardo e Monte di Giovanni Del Fora, diversamente dal resto dell'opera, sicuramente tutto di impianto attavantesco.

a Roma dal papa e gli porta la sacra lancia di Longino in dono Zizim va a Roma nel 1.

## Appunti per gli atti di Amedeo di Francesco

Se davvero si volle alludere ad alleanze politiche, andrà almeno ricordato che accanto ad una dichiarazione tanto aperta sembrano tacere le altre fonti documentarie.

Prendendo in considerazione il codice, in particolare le circostanze che determinarono la sua stessa esistenza, l'interrogativo principale fa perno sull'identità dell'effettivo committente di un messaggio tanto esplicito da suscitare almeno qualche perplessità, trattandosi di materia propria di un mondo - quello della diplomazia - estraneo, per sua natura, a simili chiarezze; ma è anche opportuno ricordare che la difficile riconoscibilità del giovane alle spalle dei due sovrani<sup>1</sup> è problema attuale; mentre per i contemporanei (da intendersi come i pochissimi che ebbero accesso al codice) non vi dovette essere ambiguità nell'individuazione del personaggio. L'insieme delle odierne incertezze rende peraltro anche più agevole credere che potrebbe trattarsi di una sorta di messaggio augurale, quasi di un auspicio, cioè di un'iniziativa diretta a dare concretezza visiva a progetti solo sfiorati dalla mente e formulati dal desiderio più che dalla volontà; elaborati magari in seno alla cerchia più stretta del re ungherese, in particolare da quegli eruditi che in un modo o nell'altro si adoperavano per compiacere il munifico sovrano, stupendolo con la grandiosità degli scenari di cui lo facevano protagonista<sup>1</sup>; senza apparenti conferme dalla politica ufficiale francese che appare in quegli anni assai limitata dalla minorità di Carlo VIII; ma pure con possibili riscontri nelle vaghe asserzioni del giovane e volitivo re di volersi fare paladino di una nuova crociata partendo dal regno di Napoli, la cui rivendicazione - è ben noto - fu assai incoraggiata proprio da Lodovico il Moro. La liberazione di Gerusalemme da parte di un esercito moderno cristiano (come dimostrarlo? ci sono insegne?) che insegue vittorioso quello turco è una delle tante storie che s'intersecano nella straordinaria pagina del c.d. *Salterio* (f. 2v), e più precisamente è la vicenda a cui il gruppo dei tre regali osservatori sta guardando<sup>1</sup>. La città dal 1187, a seguito della conquista di Saladino, era caduta in mano islamiche, ma la sua cattività non aveva destato per secoli rilevanti moti di rivendicazione cristiana<sup>1</sup>. Fu solo con la caduta di Costantinopoli (1453) e con l'enorme impressione suscitata da quest'evento che l'idea - che era stata il principale *leitmotiv* delle Crociate - riprese vita dando luogo al più serio tentativo di una nuova Crociata - perseguita da Pio II - non dissimile da quelle ormai lontane che l'avevano preceduta, ugualmente ispirata dalla necessità di recuperare Gerusalemme come Luogo Santo. La morte improvvisa di papa Piccolomini al momento della partenza per l'Oriente (1464) impedì qualsiasi

sviluppo ad una vicenda che peraltro, date le premesse di modesta adesione delle potenze chiamate a raccolta dal pontefice, si presentava pressoché priva di speranze per l'Occidente. L'istanza su cui era fondata tuttavia, ben lungi dall'affievolirsi, rimase, ma si trasformò acquistando contorni sempre più idealistici e privi di riscontri concreti di effettive volontà. In questo contesto appare più significativa la richiesta a Gherardo e Monte di dipingere la scena della liberazione di una Gerusalemme ormai da secoli in mano pagane; di dar attuazione visiva ad un anelito di riscossa cristiana nei confronti dei Turchi.

Del resto prendendo in considerazione il volume stesso (plut. 15.17), si constata facilmente che ha caratteristiche tali da poterlo considerare frutto di un progetto nuovo, intervenuto in corso d'opera, inseritosi in quello preesistente, finalizzato alla confezione di una Bibbia completa. A dirlo è il suo contenuto che, se non desta obiezioni per quanto concerne la presenza del Nuovo Testamento (plut. 15.17, ff.), parte conclusiva della sontuosa Bibbia corviniana nei cui due primi volumi (plut. 15.15–15.16) è spartito l'Antico Testamento completo; appare invece indebito per il *Salterio*, il cui testo compare qui per la seconda volta (la prima è quella canonica all'interno dell'Antico Testamento, fra i libri di Giobbe e i proverbi di Salomone, plut. 15.16. f.), in una condizione intenzionale di isolamento dal contesto veterotestamentario cui appartiene; resa anche più significativa dall'assenza del prologo gerolamiano (a farne supporre un uso diverso dalla lettura in silenzio e la destinazione a quella, più solenne, ad alta voce) e dalla posizione di preminenza assegnatagli nel libro, dove precede il N.T.

A queste anomalie che caratterizzano la Bibbia Corviniana se ne affiancano anche di più concrete, relative al lavoro di illustrazione, superbamente compiuto proprio solo nelle due famose pagine all'inizio del c.d. *Salterio* (plut. 15.17, ff, 2r–3v), affidate a Gherardo e Monte di Giovanni Del Fora, diversamente dal resto dell'opera, sicuramente tutto di impianto attavantesco.

E' appena il caso, allora, di notare che i due principali elementi modificativi intervenuti nel progetto di Bibbia Corviniana – la presenza di una seconda copia del *Salterio* e l'intervento di una bottega miniatoria diversa dall'unica cui il lavoro era stato assegnato in origine – appaiono intrinsecamente legati tra loro, quali elementi di una stessa fattispecie innestata su un preesistente progetto così da alterarne il percorso e che la congettura esposta trova conferma facendosi certezza.

ATTENZIONE 1) Al pezzo che ho trasferito mancano le note che ho sul foglio; 2) il pezzo qui sottostante è anche nel testo principale

La critica è concorde nell'assegnare l'esecuzione della Bibbia agli anni che precedettero immediatamente la morte del re (1489–1490), ma, in base alla ricostruzione proposta, il periodo indicato è pressoché certo solo per il terzo volume, anche in considerazione del fatto che i Del Fora vennero chiamati alla grande

impresa corviniana non prima del 1488.<sup>37</sup> Il mancato completamento della miniatura affidata ad Attavante per quanto concerne i primi due volumi al contrario non è sicura prova di una loro tarda esecuzione, dal momento che l'intervento dei del Fora poté accompagnarsi ad una richiesta di interruzione o di rinvio in nome del mutato interesse e sospendere quanto si era da poco avviato.

---

<sup>37</sup> Qui esaminare i vari codici fatti da loro e le relative datazioni e dire che Attavante invece ha in mano tutto dall'inizio e alla fine rimane con molti codici finiti che poi vanno rapidamente sul mercato forse all'opera del Della Torre domenicano amico di Savonarola?



## Bibliografia

BALOGH (Jolán), *Contributi alla storia delle relazioni d'arte e cultura fra Milano e l'Ungheria*, Budapest, Budavári Tudományos Társaság, 1928.

CLARK (Kenneth), *A catalogue of the drawings of Leonardo da Vinci in the collection of His Majesty the King of Windsor Castle*, Cambridge, The University Press, 1935.

DILLON BUSSI (Angela) - PIAZZA (Giovanni M.) a cura di, *Biblioteca Trivulziana*, Milano, Firenze, Nardini, 1995.

DILLON BUSSI (Angela), *Ancora sulla Biblioteca corviniana e Firenze*, in *Potentates and Corvinas*, Budapest, National Széchényi Library, 2002.

DILLON BUSSI (Angela), *Nuove ipotesi per il "Salterio" di Mattia Corvino* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. 15.17), in *Mattia Corvino e il Rinascimento italiano*, Napoli, Università degli studi L'Orientale, 2008.

FIGLIUOLO (Bruno), *Il diplomatico e il trattatista: Ermolao Barbaro ambasciatore della Serenissima*, Napoli, Guida, 1999.

GILLI PIRINA (Caterina), *De Predis (Preda), Giovanni Ambrogio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, p. 63-66.

KOVÁCS (Péter E.), *Mattia Corvino e la corte di Milano*, in *Lombardia e Ungheria*, 2003, p. 76-80.

ROVETTA (Alessandro) - HAJNÓCZY (Gábor), *Lombardia e Ungheria nell'età dell'Umanesimo e del Rinascimento: rapporti culturali e artistici dall'età di Sigismondo all'invasione turca (1387-1526)*, in *Arte lombarda*, CIXL, n.s. 139 (2003).

MALAGUZZI VALERI (Francesco), *La corte di Ludovico il Moro, III*, Milano, Hoepli, 1917.

MARANI (Pietro C.), *La "Vergine delle rocce" della National Gallery di Londra: maestro e bottega di fronte al modello*, Firenze, Giunti, 2003.

MIKÓ (Árpád), *Bibliotheca Corvina*, in FARBAKY (Péter) - VÉGH (András) ed., *Matthias Corvinus, the King. Tradition and renewal in the Hungarian Royal Court 1458-1490*, Budapest, Budapest History Museum, 2008.

PÓCS (Dániel), *Exemplum and analogy*, in *Potentates and Corvinas*, Budapest, National Széchényi Library, 2002.

QUATTRINI (Cristina), *Predis, Giovanni Ambrogio de'*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004, p. 878-882.

SCHÖNNHERR (Gyula), *Hunyadi Corvin János*, Budapest, 1894.

SHELL (Janice), *Ambrogio de Predis (Milano 1455 circa-Milano dopo il 1500)*, in *I leonardeschi: l'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano, Skira, 1988.

MASPOLI (Carlo), *Stemmario Trivulziano*, Milano, Niccolò Orsini De Marzo, 2000.

SUIDA (Wilhelm), *Leonardo e i leonardeschi*, trad. RICCI (Marta), Vicenza, Neri Pozza, 2001.

VASARI (Giorgio), *Le opere... con nuove annotazioni e commenti di Gaetano MILANESI*, IV, Firenze, Sansoni, 1906.

VENTURELLI (Paola), *Milano/Ungheria: orefici e oreficerie fra Francesco da Castello, Caradosso e Bianca Maria Sforza*, in *Lombardia e Ungheria*, 2003.

VENTURELLI (Paola), *Documenti inediti per Giovanni Ambrogio de Predis. Tra miniatura, oreficeria e questioni di metodo*, in *Arte cristiana*, 93 (2005), p. 396-402.

ZANICHELLI (Giuseppa Z.), *Maestro di Ippolita Sforza*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004.