

Vinni Lucherini
***L'arte alla corte dei re "napoletani" d'Ungheria nel primo Trecento:
un equilibrio tra aspirazioni italiane e condizionamenti locali***

[A stampa in *Arte di Corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*. Atti del convegno internazionale (Lausanne, 24-26 maggio 2012), Roma, 2013, pp. 371-396 © dell'autrice - Distribuito in formato digitale da "Reti Medievali", www.retimedievali.it].

Arte di corte in Italia del Nord

Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)

a cura di
Serena Romano e Denise Zaru

viella

Vinni Lucherini

L'arte alla corte dei re "napoletani" d'Ungheria nel primo Trecento: un equilibrio tra aspirazioni italiane e condizionamenti locali

Il *Regnum Hungariae* costituisce un caso quanto mai interessante per chi studia l'arte delle corti europee nel tardo Medioevo: all'inizio del Trecento poteva vantare già più di tre secoli di storia monarchica e una chiara volontà di costruire la propria identità come nazione.¹ La dinastia arpadiana vi aveva peraltro regnato ininterrotta fin dall'avvento al trono del re-santo Stefano, figura storica dai connotati mitici, consacrato con una corona inviata da Roma:² tale corona, identificata, fin dal Duecento, nella straordinaria e preziosissima "sacra corona" che si conserva musealizzata nel Palazzo del Parlamento di Budapest, è ancora oggi uno dei simboli identitari più forti dell'immaginario ungherese.³ Nel 1310, dopo quasi due decenni di lotte per la successione, il Regno d'Ungheria si presentava all'Europa con alla sua testa un sovrano autorevole (fig. 1), Carlo I (1288-1342), nelle cui vene scorreva sangue proveniente dalle più potenti famiglie reali del continente e la cui incoronazione (fig. 2) si era svolta, secondo le prescrizioni dell'antico cerimoniale, in una solenne celebrazione tenutasi il 27 agosto di quell'anno nella chiesa della Vergine a Székesfehérvár (Stuhlweissenburg/Alba-reale), durante la quale il nuovo re era stato investito della "sacra corona" ritenuta

Il tema di questo saggio è connesso a un progetto di ricerca sulle relazioni tra Napoli e l'Ungheria nel Trecento che ho avviato nel 2011 con il sostegno dell'*Institute for Advanced Study* della *Central European University* di Budapest. Mi si consenta di fare riferimento in nota ad alcune voci bibliografiche pertinenti a tale progetto e già licenziate, ma ancora in via di pubblicazione. Desidero ringraziare molto Anna Boreczky della Országos Széchényi Könyvtár di Budapest, Eszter Csillag dell'Accademia d'Ungheria in Roma e Ágnes Bencze del Metropolitan Museum di New York.

1. Per le fonti cronachistiche medievali: Emericus Szentpétery, *Scriptores rerum Hungaricarum [...]*, Budapest 1937; per le fonti documentarie: György Fejér, *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis*, I-XI, 40 voll., Buda 1829-1844. Per una sintesi sulla storia del regno: Pál Engel, *The Realm of St Stephen. A History of Medieval Hungary. 895-1526*, New York 2001; sull'identità nazionale: Péter Molnár, "Idéologies monarchiques en Hongrie (XIII^e-XIV^e siècles)", in *Identités hongroises, identités européennes du Moyen Âge à nos jours*, Piroška Nagy éd., Mont-Saint-Aignan 2006, pp. 23-47.

2. Marie-Madeleine de Cevins, *Saint Étienne de Hongrie*, Paris 2004.

3. Per l'approccio storico-artistico: *La Sainte Couronne de Hongrie*, actes du colloque International (Paris, 2001), *Acta Historiae Artium*, XLIII (2002), pp. 3-111; per l'approccio politico e simbolico: László Péter, "The Holy Crown of Hungary, Visible and Invisible", *The Slavonic and East European Review*, LXXXI (2003), pp. 421-510.

appartenuta a santo Stefano, unica e più alta garanzia di legittimità della monarchia ungherese.⁴

Dal punto di vista storico-artistico, la confluenza di culture e di identità che nel primo Trecento caratterizzava la corte regale d'Ungheria, ma anche e soprattutto l'ascesa al trono di un re come Carlo I, che, come vedremo di qui a un momento, non era nato in Ungheria ma a Napoli, invitano a chiedersi con quali dinamiche e istanze di gusto una monarchia tra le più ricche d'Europa si mise in scena per rappresentarsi pubblicamente, in quanto corte, attraverso le opere d'arte e di architettura. In questo contesto di indagini, le origini geografiche e dinastiche di Carlo I costituiscono un punto di partenza ineludibile per cercare di comprendere le ragioni e la natura delle committenze artistiche di un sovrano il cui governo si estese fino al quinto decennio del XIV secolo.

1. *Il Regno d'Ungheria all'inizio del Trecento: le premesse dinastiche e gli elementi identitari*

Il 21 settembre 1290, a Parigi, Carlo II «rex Jerusalem, Siciliae, ducatus Apuliae et principatus Capuae, Provinciae et Forchalquerii comes», e sua moglie Maria, informati della morte del fratello della regina, Ladislao IV, re d'Ungheria, ucciso a Kereszeg la notte del 10 luglio senza aver lasciato eredi maschi diretti, avevano incaricato i loro procuratori di recarsi «ad partes Regni nostri Hungariae» per ricevere le dichiarazioni di fedeltà dei baroni.⁵ Il 21 aprile 1291, Carlo II, da Vienne, si era rivolto ai baroni d'Ungheria chiedendo loro di considerare sua moglie Maria quale sola erede di quel regno. Meno di un anno dopo, il 6 gennaio 1292, ad Aix-en-Provence, la regina Maria aveva trasferito il Regno d'Ungheria al suo primogenito Carlo Martello,⁶ già designato «Salernitanus princeps et honoris Montis Sancti Angeli dominus», vale a dire, proprio in quanto

4. Per la rappresentazione figurativa di tale cerimonia: Vinni Lucherini, "Raffigurazione e legittimazione della regalità nel primo Trecento: una pittura murale con l'incoronazione di Carlo Roberto d'Angiò a Spišská Kapitula (Szepeshely)", in *Medioevo: natura e figura*, atti del convegno internazionale (Parma 2011), a cura di Carlo Arturo Quintavalle, in corso di stampa.

5. Camillo Minieri Riccio, "Genealogia di Carlo II d'Angiò re di Napoli", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, VII (1882), pp. 15-67, in part. p. 22 e nota 1.

6. Michelangelo Schipa, "Carlo Martello", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XIV (1889), pp. 17-33; 204-264, 432-458; XV (1890), pp. 5-125; Adalgisio de Regibus, "Le contese degli Angioini di Napoli per il trono d'Ungheria (1290-1310)", *Rivista storica italiana*, s. IV, V, I (1934), pp. 38-85 (I), 264-305 (II); Bálint Hóman, *Gli Angioini di Napoli in Ungheria (1290-1403)*, Roma 1938, pp. 80s.; Émile G. Léonard, *Les Angevins de Naples*, Paris 1954, pp. 298s.; più in generale: *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle*, actes du colloque international organisé par l'American Academy in Rome, l'École française de Rome, l'Istituto storico italiano per il Medioevo, l'U.R.M Telemme et l'Université de Provence, l'Università degli studi di Napoli "Federico II" (Roma-Napoli 1995), Roma 1998; *Les princes angevins du XIII^e au XV^e siècle: un destin européen*, actes des journées d'études (Angers 2001), Noël-Yves Tonnerre, Elisabeth Verry éd., Rennes 2003.

primogenito, erede al trono del *Regnum Siciliae*.⁷ Il successivo 7 febbraio, Carlo II aveva comunicato ai baroni ungheresi la cessione del regno fatta dalla Regina a suo figlio, ordinando loro di riconoscerlo come legittimo re.⁸ Il giovane Carlo Martello aveva così acquisito il titolo di «*Ungariae, Dalmatiae, Croatiae, Galliciae, Ramae, Serviae, Lodomeriae, Cumaniae, Bulgariaeque rex*», preparandosi a governare due potentissimi stati, la cui inevitabile futura unificazione doveva apparire temibilissima sullo scacchiere politico europeo: l'uno, il Regno di Sicilia, tutto volto verso il Mediterraneo; l'altro, il Regno d'Ungheria, una vera e propria porta continentale verso l'Oriente (e anche, attraverso i territori croati e dalmati, verso l'Adriatico). Ma prima ancora di potersi recare a prendere possesso del regno ungherese, Carlo Martello moriva nel corso del 1295, visto che il 20 settembre di quell'anno un documento attesta che i suoi figli, Carlo, Beatrice e Clemenza, erano orfani di entrambi i genitori e che la regina Maria pagava loro le spese del vitto, assumendosene la cura.⁹

La scomparsa di Carlo Martello provocò gravi problemi di successione:¹⁰ secondo la legge salica, il legittimo erede al trono napoletano così come a quello ungherese diveniva infatti Carlo, il primogenito di Carlo Martello, che in quel momento era soltanto un bambino di sette anni. Per ovviare a questa difficile situazione, il re di Napoli Carlo II decise di mandare in Ungheria il piccolo Carlo, nell'anno 1300, e assegnò il *Regnum Siciliae* al proprio terzogenito Roberto: una scelta che sollevò non poche polemiche sulla sua legittimità. Trovatosi a far fronte ad altri pretendenti al *Regnum Hungariae*, e alla forte opposizione di una parte dell'aristocrazia e del clero locali, Carlo fu formalmente incoronato re d'Ungheria, come già ricordato, soltanto nel 1310. Chiamato *Carolus* sia nei documenti d'archivio emanati dalla cancelleria reale ungherese e nelle cronache contemporanee ungheresi e tedesche, sia sulle monete e sui sigilli, e non Caroberto, come a

7. Il titolo di «*princeps et honoris Montis Sancti Angeli dominus*» era stato assegnato al futuro Carlo II da suo padre Carlo I d'Angiò il 12 giugno 1272, nello stesso giorno in cui gli era stato dato il cingolo militare: Schipa, *Carlo Martello* [n. 6], XIV (1889), p. 207. Il titolo passò poi a Carlo Martello, che fu cinto cavaliere l'8 settembre 1289, e da Carlo Martello a suo figlio primogenito Carlo, futuro Carlo I d'Ungheria, ma il fatto che si trattasse del titolo del principe ereditario contribuì a rendere ancora più difficili le già complesse questioni relative alla successione sul trono di Napoli.

8. Camillo Minieri Riccio, *Saggio di codice diplomatico. Supplemento, parte prima*, Napoli 1882, p. 55 (doc. XL), pp. 58-59 (doc. XLV), pp. 60-61 (doc. XLVII).

9. Minieri Riccio, "Genealogia di Carlo II" [n. 5], pp. 28-29; Schipa, "Carlo Martello" [n. 6], XV (1890), p. 103. Fu Maria d'Ungheria a occuparsi dei beni del figlio defunto: Gusztáv Wenzel, *Diplomacziak emlékek az Anjou-korból* [...], Budapest 1874, vol. I, pp. 129-130 (doc. 156: datato 9 settembre 1296). A quell'epoca era già defunta anche Clemenza, moglie di Carlo Martello e figlia dell'imperatore Rodolfo I d'Asburgo: Marquard Hergott, *Genealogia diplomatica augustae gentis Hasburgicae*, Wien 1737, I, p. 205.

10. Le connotazioni dinastiche di lunga durata conseguenti alla morte di Carlo Martello si rispecchiarono anche nell'iconografia: Vinni Lucherini, "Il refettorio e il capitolo del monastero maschile di Santa Chiara: l'impianto topografico e le scelte decorative", in *Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca. La chiesa di Santa Chiara*, atti del convegno internazionale (Napoli 2011), in corso di stampa.

Napoli ancora oggi si preferisce chiamarlo seguendo la tradizione medievale meridionale, Carlo I regnò sul trono d'Ungheria per molti anni, fino al 1342, quando gli successe il figlio Ludovico, detto il Grande, che governò fino al 1382.¹¹

L'arte di corte di questa Ungheria, di cui, attraverso la documentazione d'archivio, ho appena sintetizzato alcune delle principali vicende prodottesi a cavallo tra XIII e XIV secolo, costituisce un tema di studio storico-artistico di grande interesse,¹² soprattutto se osservato dall'Italia, e in special modo da Napoli, perché ci troviamo di fronte a una corte i cui legami con la corte napoletana furono evidentemente strettissimi, non solo dal punto di vista parentale, e fin qui nulla di nuovo nell'Europa medievale dove i membri delle famiglie reali si sposavano tra di loro nella maggior parte dei casi, ma dal punto di vista più peculiarmente politico, perché le vicende dei sovrani ungheresi si intrecciarono con quelle napoletane lungo tutto il secolo, annodandosi inscindibilmente le une alle altre. È da Napoli, infatti, che il futuro Carlo I era giunto in Ungheria, ma è dalla regina Maria che era stato educato, una donna che nel corso della sua lunga vita napoletana non aveva mai cancellato i propri legami con la madre patria: i documenti ci dicono che è con Maria, nei suoi appartamenti, che Carlo visse la sua infanzia; il resoconto testamentario di Maria rivela, peraltro, che ancora alla fine della sua vita molte delle figure che la circondavano erano ungheresi.¹³

Non ne abbiamo la certezza, ma non si può escludere che quando partì per l'Ungheria, Carlo parlasse già l'ungherese, lingua che sua nonna potrebbe avergli insegnato fin da bambino, soprattutto pensando che un giorno dell'Ungheria sarebbe stato re. Certo Carlo arrivava da lontano, era nato nel sud dell'Europa, ma la pubblicistica ufficiale di matrice papale – e mi riferisco in particolare agli atti emanati in Ungheria dal legato Gentile Partino da Montefiore, cardinale di San Martino ai Monti (giunto a Buda nel novembre 1308), dei quali si conserva un

11. M. Iohannis de Thwrocław, "Chronica Hungarorum [...]", in Joannes Georg Schwandtner, *Scriptores rerum Hungaricarum [...], pars prima*, Tyrnaviae 1765, pp. 39-278 (per Carlo I, pp. 154-170).

12. Ernő Marosi, "L'art à la cour angevine de Hongrie", in *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, catalogue d'exposition (Fontevraud, Abbaye de Fontevraud, 2001), Paris 2001, pp. 178-193; Id., "Diplomatie et représentation de la cour sous le règne de Louis le Grand de Hongrie", in *La Diplomatie des États Angevins aux XIII^e et XIV^e siècles*, actes du colloque International (Szeged, Visegrád, Budapest 2007), Zoltán Kordé, Islán Petrovics ed., Roma-Szeged 2010, pp. 187-197; Imre Takács, "Königshof und Hofkunst in Ungarn in der späten Anjouzeit", in *Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur Sigismunds von Luxemburg, 1387-1437*, catalogo della mostra (Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2006), hrsg. Imre Takács, Mainz am Rhein 2006, pp. 68-86. Si vedano anche *Művészet I. Lajos király korában 1342-1382*, catalogo della mostra (Székesfehérvár, István király Múzeum, 1982-1983), Ernő Marosi, Melinda Tóth, Livia Varga ed., Budapest 1982; Ernő Marosi, "Die Europäische Stellung der Kunst der Anjouzeit in Ungarn", *Alba Regia*, XXII (1985), pp. 39-47; Id., *A magyarországi művészet története*, Budapest 1987. Ringrazio molto Ernő Marosi per le belle conversazioni su questi temi nel suo studio all'Accademia delle Scienze di Budapest.

13. Vinni Lucherini, "Il 'testamento' di Maria d'Ungheria a Napoli: un esempio di acculturazione regale", in *Images and Words in Exile*, a cura di Elisa Brilli, Laura Fenelli e Gerhard Wolf, Firenze 2013, in corso di stampa.

dossier documentario amplissimo¹⁴ –, lo dichiarava espressamente discendente diretto del primo re d'Ungheria, santo Stefano, e dunque un arpadiano anch'egli non meno dei re (tre dei quali santi) che lo avevano preceduto sul trono di quel regno. Malgrado l'ostilità di alcuni dei più grandi possessori di terre, Carlo I fu incoronato infatti come «dominus naturalis», come parte integrante della dinastia che governava l'Ungheria da più di tre secoli.¹⁵ Una volta insediatosi, non immise nel Regno una schiera di nuovi elementi aristocratici allogeni, come era avvenuto in tutto il Meridione della Penisola italiana dopo il 1266 con l'investitura di suo nonno Carlo I d'Angiò a re di Sicilia, ma si preoccupò, anche durante la fase più acuta di opposizione al suo governo, di determinare nuove alleanze con la non sempre malleabile nobiltà locale, e una diversa distribuzione delle proprietà terriere. L'aristocrazia che condivise con il sovrano la vita della corte era, tranne alcune documentate eccezioni, un'aristocrazia ungherese, che vantava antichissimi legami con i re arpadiani.¹⁶

Nella storia della moderna erudizione ungherese, per sua natura radicalmente identitaria ma nello stesso tempo fortemente transculturale – si pensi a scrittori come Péter Révay, di famiglia slovacca fedelissima per generazioni alla monarchia e autore della prima descrizione moderna della "sacra corona" dei re d'Ungheria¹⁷ –, i sovrani che regnarono in Ungheria nel corso del Trecento, e Carlo I in particolare, non sono mai guardati come degli invasori o colonizzatori italiani, come francesi, napoletani o angioini, ma come parte integrante di una monarchia che risaliva indietro fino al re-santo Stefano. Non è un caso, a voler dar credito alle fonti storico-erudite, che a Napoli ancora in pieno Cinquecento, di Carlo I si sottolineasse che era cresciuto in Ungheria «fra costumi del tutto alieni dagli italiani»,¹⁸ mentre in Ungheria, ancora nell'Ottocento, in piena riscoperta politica dei miti medievali nazionali, lo stesso Carlo I era ritenuto degno di essere messo sullo stesso piano dei grandi protagonisti della storia ungherese, come Attila o gli eroi dell'*Honfoglalás*, la leggendaria conquista della terra.¹⁹

14. *Monumenta Vaticana historiam Regni Hungariae illustrantia. Serie prima. Tomus secundus. Acta legationis cardinalis Gentilis. 1307-1311*, Budapest 2000.

15. *Ibidem*, pp. 304-307 (doc. LXV).

16. Gyula Kristó, "Les bases du pouvoir royal de Charles I^{er} en Hongrie", in *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Âge*, actes du colloque international (Angers-Saumur 1998), Noël Coulet, Jean-Michel Matz éd., Roma 2000, pp. 423-429; Martyn Rady, *Nobility, Land and Service in Medieval Hungary*, New York 2000.

17. Vinni Lucherini, "La prima descrizione moderna della corona medievale dei re d'Ungheria: il *De sacra corona* di Péter Révay", in *Mélanges en l'honneur de Jean-Pierre Caillet*, in corso di stampa.

18. Angelo Di Costanzo, *Historia del Regno di Napoli*, Nell'Aquila 1582, p. 110.

19. Mi riferisco a quadri come quello di József Molnár raffigurante un episodio del regno di Carlo I, *Il cavaliere Dezső si sacrifica per salvare il re*, eseguito nel 1855, o a *L'attentato di Feliciano Zach contro il re*, realizzato da Soma Orlai Petrich nel 1860, entrambi conservati nella Magyar Nemzeti Galéria di Budapest. Sulla pittura di storia e sul suo ruolo nella costruzione culturale ottocentesca dell'identità nazionale ungherese: *Történelem – Kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*, catalogo della mostra (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000), Árpád Mikó, Katalin Sinkó ed., Budapest 2000, e la recente importante esposizione *Hősök Királyok*

2. *Alla corte di Carlo I d'Ungheria: i siti reali e le loro decorazioni*

La domanda che ci si pone, di fronte alle ambivalenze e alle sfaccettature della cultura di Carlo I d'Ungheria, è la seguente: quanto di quel che emerge dai documenti d'archivio e dalle fonti testuali si è rispecchiato nelle opere d'arte eseguite alla sua corte? E dove si trovava la corte del re napoletano fattosi ungherese? Le fonti sono avare di notizie per tutti gli anni anteriori al 1330, anni nei quali il Re deve aver soggiornato alternativamente in varie parti del Regno, a Buda, e soprattutto a Temesvár, dove restò almeno fino al 1323, malgrado le continue campagne di guerra.²⁰ È soltanto dopo il 1330 che le fonti ci indicano Visegrád come sede stabile della corte: è da Visegrád che è emanata la maggior parte dei documenti emanati da Carlo I, testimonianza inequivocabile della sua residenza e della presenza della sua cancelleria,²¹ è a questa città che sono riservati i principali privilegi reali, ed è a Visegrád che nel 1335 si svolse l'incontro dei tre re dell'Europa centrale: Carlo I, Casimiro III di Polonia e Giovanni I di Boemia.²² I testi non ci danno però indicazioni su come si presentasse il sito nella prima metà del Trecento, e quel che oggi ne resta non è che un pallido ricordo della sua *facies* medievale,²³ ma i dati archeologici, indagati già nel corso del Ottocento, hanno suggerito l'ipotesi che sotto il regno di Carlo I si fossero adattate delle costruzioni in legno preesistenti, ampliandone la cubatura e l'estensione.²⁴ Fu comunque proprio per volontà di Carlo I che Visegrád divenne il centro unico dell'amministrazione, della giurisdizione e della diplomazia. È a Visegrád che risiedevano il *Comes palatinus*, lo *Iudex curiæ regiæ* e il *Magister tavarnicorum*, ma anche il Maestro di corte, il Ciambellano e il Grande scudiero. La presenza di Carlo I condusse nella città le principali famiglie aristocratiche, così che si co-

Szentek. A Magyar történelem képei és emlékei tenutasi nel 2012 nel medesimo museo, ma senza catalogo.

20. István Petrovics, "Royal residences and urban development under the reign of the Anjou kings in Hungary", *Historia urbana*, V (1997), pp. 49-53; Id., "The kings, the towns and the nobility in Hungary in the Anjou era", in *La noblesse* [n. 16], pp. 431-442; Id., "The fading glory of a former royal seat: the case of medieval Temesvár", in *The Man of Many Devices, Who Wandered Full Many Way. Festschrift in Honor of János M. Bák*, Balázs Nagy, Marcell Sebök ed., Budapest 2000, pp. 527-538.

21. György Bónis, "A kúriai irodák munkája a XIV. és XV. században", *Levéltári Közlemények*, XXXIV (1963), pp. 197-243; Erik Fügedi, "Ai confini tra l'uso orale e l'uso scritto. La pratica della cancelleria in Ungheria", in *Spiritualità e lettere nella cultura italiana e ungherese del basso Medioevo*, a cura di Sante Graciotti e Cesare Vasoli, Firenze 1995, pp. 377-387.

22. Fejér, *Codex diplomaticus Hungariae* [n. 1], *Tomi VIII. Volumen IV*, pp. 70s.

23. *The Architecture of Historic Hungary*, Dora Wiebenson and József Sisa ed., Cambridge (Ma) 1998, in part. Pál Lövey, "Medieval architecture in Hungary ca. 895 – ca. 1470", pp. 11-44; Ernő Marosi, "Drei mittelalterliche Schlüsseldenkmäler der Kunstgeschichte Ungarns – restauriert. Székesfehérvár, Esztergom und Visegrád im Jahr 2000", *Acta Historiæ Artium*, XLII (2001), pp. 255-295.

24. Orsolya Mészáros, "Topography of 14th Century Visegrád, the Royal Residential Town of Hungary", *Archeologia Medievale*, XXXIV (2007), pp. 181-191.

nobbe una nuova espansione topografica.²⁵ Nel 1326 vi si dové tenere l'incontro dei cavalieri facenti parti dell'Ordine di San Giorgio, uno dei primissimi ordini cavallereschi europei, fondato dallo stesso Re.²⁶ Ma come fossero decorati gli ambienti del palazzo reale di Visegrád le fonti non lo dicono.²⁷ I rifacimenti che si sono susseguiti fin dal tardo Medioevo hanno via via eliminato le ornamentazioni delle fasi precedenti,²⁸ e fin dalla prima metà del Cinquecento l'invasione turca ha provocato distruzioni irreparabili a tutto il patrimonio monumentale ungherese:²⁹ i turchi lasciarono rovine e cenere ovunque passarono nel Regno, e tuttora la radicalità inesorabile di quella distruzione genera stupore.

Un discorso analogo può farsi per Buda, che a partire dal 1347 divenne per un certo tempo sede della corte.³⁰ Dell'antico palazzo reale medievale e della cittadella che gli sorgeva intorno non si conservano che rovine o monconi architettonici, accanto e al di sotto del nuovo palazzo ricostruito dopo la Seconda guerra mondiale sulle fondamenta di un monumentale edificio asburgico, che a sua volta

25. *Medieval Visegrád. Royal Castle, Palace, Town and Franciscan Friary*, a cura di József Laszlovszky, Budapest 1995; *Medium Regni. Medieval Hungarian Royal Seats*, Budapest 1999; *Visegrád, Visegrád 2005* ("Altum Castrum 5. Publications of the king Matthias Museum in Visegrád").

26. Erik Fügedi, "Turniere im mittelalterlichen Ungarn", in *Das ritterliche Turniere im Mittelalter. Beiträge zu einer vergleichenden Formen- und Verhaltensgeschichte des Ritterturns*, hrsg. Josef Fleckenstein, Göttingen 1986, pp. 390-400; D'Arcy Jonathan Dacre Boulton, *The Knights of the Crown. The Monarchical Orders of Knighthood in Later Medieval Europe 1325-1520*, Woodbridge 1987, pp. 27-45. Gli statuti dell'ordine furono pubblicati da Fejér, *Codex diplomaticus Hungariae* [n. 1], t. VIII, vol. III, pp. 163-170 (doc. L); e da Antal Pór, *Az Anjou Ház örösei (1301-1439)*, Budapest 1895, pp. 138-139. Per un confronto con l'Ordine del Nodo fondato da Ludovico di Taranto: Andreas Bräm, "Zeremoniell und Ideologie im Neapel der Anjou. Die Statuten vom Orden des Heiligen Geistes des Ludwig von Tarent, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 4274", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, XXXVI (2005), pp. 45-92: 75.

27. Non aggiunge informazioni utili l'immagine di un interno del palazzo reale che si vede nel *Chronicon Pictum*, un codice miniato per Ludovico il Grande, nel quale è rappresentato uno degli eventi più marcati del regno di Carlo I: l'attentato compiuto da Feliciano Zach mentre Carlo I e sua moglie Elisabetta Piast si trovavano a pranzo. Nella scena, oltre a una tavola su cavalletti sulla quale si distingue della suppellettile di pregio, non si riconosce che un soffitto a travi lignee e una porta leggermente strombata: László Veszprémy, Tünde Wehli, *The Book of the Illuminated Chronicle*, Budapest 2009, pp. 190-191.

28. Ernő Szakál, "A visegrádi Anjou-kori királyi palota gótikus kútházának rekonstrukciója", *Magyar Műemlékvédelem*, IV (1963-1966), pp. 159-186; Id., "A visegrádi királyi palota Anjou-kori falikútjának rekonstrukciója", *Magyar Műemlékvédelem*, VI (1969-1970), pp. 345-372; Gergely Buzás, "The Royal Palace in Visegrád and the beginnings of the Renaissance architecture in Hungary", in *Italy and Hungary*, Péter Farbaky, Louis A. Waldman ed., Milano 2011.

29. Dezső Dercsényi, *La tutela dei monumenti in Ungheria*, Roma 1960; Id., "Les cent ans de la protection des monuments en Hongrie", *Acta Historiae Artium*, XVIII (1972), pp. 3-28; Ferenc Merényi, "L'ultimo quarto di secolo della tutela dei monumenti in Ungheria", *ibidem*, pp. 29-69; *Hungarian Archaeology at the turn of the millennium*, Zsolt Visy ed., Budapest 2003.

30. Gergely Buzás, "Einige Fragen zur Baugeschichte des Schlosses von Buda (die Epoche von Ludwig der Grossen und Sigismund)", *Acta Historiae Artium*, XXXIX (1997), pp. 71-116; *Budapest im Mittelalter*, catalogo della mostra (Braunschweig, Braunschweigisches Landesmuseum, 1991), hrsg. Gerd Biegel, Braunschweig 1991, in part. il saggio di Ermese Nagy, "Die gotische Architektur im Königspalast von Buda", pp. 236-250. Sul ruolo della città nel Regno: Martyn Rady, *Medieval Buda. A study of municipal government and jurisdiction in the Kingdom of Hungary*, New York 1985.

aveva inglobato molte delle precedenti stratificazioni.³¹ A ciò si aggiunga che nessuna delle numerosissime chiese (la sola Elisabetta, moglie di Carlo I, ne fece fondare circa trenta³²), benedettine, francescane, domenicane, carmelitane, paoline, per non citare che solo alcuni degli ordini beneficiati dai sovrani, è purtroppo sopravvissuta integra all'invasione turca.

Quanto alla decorazione che doveva coprire le pareti dei palazzi reali e delle cappelle che vi si trovavano, non resta più nulla che possa darci almeno un'idea del gusto del Re, ma forse qualche indicazione potrebbe venire dalle pitture conservate nella cappella dell'antico palazzo reale arpadiano che Béla IV aveva donato all'arcivescovo di Esztergom, primate della Chiesa d'Ungheria, fin dalla metà del XIII.³³ L'arcivescovo che è stato indicato come committente delle pitture, Csanád Telegdy (1330-1349),³⁴ era un personaggio molto vicino a Carlo I (dové essere tra i notabili che seguirono il Re durante il viaggio a Napoli del 1333,³⁵ viaggio finalizzato a sancire l'unione matrimoniale tra il terzogenito di Carlo I, Andrea, e la nipote del re Roberto d'Angiò, Giovanna, alla quale i baroni e i sudditi del Regno di Sicilia avevano prestato giuramento, come erede al trono di Napoli, il 4 novembre 1330³⁶), e anche se ciò non implica affatto che sia stato Carlo I a suggerire a quali artisti assegnare la decorazione della cappella o a finanziare personalmente quei lavori, le pitture di Esztergom presentano caratteri stilistici così fortemente italianizzanti (al momento è preferibile usare soltanto questo aggettivo generico) che sembra opportuno chiamarle in causa in queste riflessioni. Malgrado che, in linea teorica, il caso di Esztergom possa essere stato del tutto isolato rispetto al gusto e alla prassi dominante nell'antico *Regnum Hungariae*, le pitture superstiti ci danno infatti informazioni di rilievo sulle scelte artistiche compiute in uno spazio di culto che, sia pur riservato a una fruizione più che limitata, si trovava in uno dei luoghi più rappresentativi del Regno.

Da tempo oggetto di un delicato restauro,³⁷ le pitture furono portate alla luce nel secolo scorso, attraverso un complesso lavoro di scavo e di ricostruzione svol-

31. Alajos Hauszmann, *Le Château Royal de Hongrie*, Budapest 1912 (ried. 2012).

32. Ewa Śnieżyńska-Stolot, "Queen Elisabeth as a patron of architecture", *Acta Historiae Artium*, XX (1974), pp. 13-36; Ead., "Studies on Queen Elizabeth's Artistic Patronage", *Critica d'arte*, XLIV, 166-168 (1979), pp. 97-112. A Carlo I si possono attribuire importanti lavori nella chiesa della Vergine a Székesfehérvár, attestati nelle fonti cronachistiche trecentesche (Szentpétery, *Scriptores* [n. 1], I, pp. 490, 492), sui quali Piroska Biczó, "Das königliche Marienstift zu Székesfehérvár im Lichte der neueren Grabungen", *Acta Historiae Artium*, LII (2011), pp. 5-30.

33. Dezső Dercsényi, *Esztergom. Der königliche Palast*, Budapest 1975, p. 11.

34. Mária Prokopp, *Italian Trecento Influence on Murals in East-Central Europe, particularly in Hungary*, Budapest 1983, pp. 80-84.

35. Wenzel, *Diplomacziái emlékek az Anjou-korból* [n. 9], I, pp. 282s.; Thwórcz, "Chronica Hungarorum" [n. 11], p. 165.

36. Giuseppe Galasso, *Storia d'Italia*, XV, 1. *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese. 1255-1494*, Torino 1992, pp. 152s.

37. Il restauro si sta svolgendo sotto la direzione di Zsuzsanna Wierdl, che colgo l'occasione di ringraziare per avermi permesso di vedere le pitture dai ponteggi attualmente ancora installati nel piccolo spazio della cappella, da tempo chiusa al pubblico.

tosì tra il 1934 e il 1938 (figg. 3-4) sotto la direzione di Tibor Gerevich, allora a capo della Commissione nazionale dei monumenti storici,³⁸ e ci conducono per mano a una delle principali questioni che hanno marcato la storiografia novecentesca sull'arte di corte in Ungheria nel corso del XIV secolo: vale a dire la questione di una sua prevalente italianità.³⁹ Tra le parti figurative meglio sopravvissute al disseppellimento della cappella vi sono, ancora in loco (se si eccettuano i momentanei strappi dovuti al restauro attualmente in corso), otto busti inquadrati da cornici polilobate (fig. 4 e fig. 8), identificati con gli apostoli (ipotizzando la scomparsa di altri quattro riquadri), mentre veri e propri frammenti decontestualizzati sono depositati negli ambienti vicini alla cappella (figg. 5-7), e alcuni altri frammenti si vedono inseriti in varie parti della tessitura muraria del vano: in questi ultimi sono stati riconosciuti i resti di scene di contenuto cristologico, che hanno fatto supporre la presenza di una *Majestas Domini* al centro dell'abside; di episodi della vita di Maria e di Cristo sui muri nord e sud del vano, compresa un'*Incoronazione di Maria* e un'*Ascensione di Cristo*; e di una *Resurrezione* sul muro occidentale del lato settentrionale.⁴⁰

Lo scopritore delle pitture, T. Gerevich, le attribuì nel loro insieme al pittore toscano Niccolò di Tommaso, immaginando un trasferimento di questo artista da Napoli all'Ungheria, prima o dopo la realizzazione del polittico napoletano firmato da Niccolò e datato 1371 (ora nel Museo di Capodimonte).⁴¹ Diversamente, M. Prokopp, negando qualsiasi nesso con Niccolò e anticipando la datazione di alcuni decenni, vi individuò un legame con la pittura veronese della metà del se-

38. Tibor Gerevich, "A legújabb magyarországi ásatások", *Magyar Szemle*, XXIII (1935), pp. 69-77; Zoltán Nagy, "Les palais des Arpadiens à Esztergom", *Nouvelle Revue de Hongrie*, XXVIII (1935), pp. 51-61; Id., "Gli scavi del Palazzo reale arpadiano di Esztergom", *Annuario. Studi e documenti italo-ungheresi della Reale Accademia d'Ungheria di Roma*, II (1937), pp. 79-80. Dopo gli assedi turchi degli anni 1594-1595, la cappella, realizzata in origine al tempo di Béla III (1172-1196), fu colmata di terra per ricavarne una piattaforma sopraelevata. I lavori di scavo degli anni Trenta liberarono progressivamente il locale: fu allora che vennero alla luce le pitture del livello inferiore, fino a un'altezza di circa 4 metri, e molti frammenti di affreschi dei livelli superiori ridotti a brandelli (la volta e le pareti alte, così come l'abside, erano completamente crollate). La superficie pittorica fu restaurata sia al momento dello scoprimento delle pitture, sia nel 1952 e negli anni 1968-1970. La documentazione custodita nella fototeca del Kulturális Örökségvédelmi Hivatal di Budapest consente di ripercorrere passo dopo passo la sequenza della messa in luce della cappella: ci tengo a ringraziare Pál Lővey e Ibolya Csengel-Plank per avermi aiutato a reperire tutto il materiale relativo a Esztergom.

39. Prokopp, *Italian Trecento Influence* [n. 34].

40. Mária Prokopp, "Pitture murali del XIV secolo nella cappella del castello di Esztergom. I. Problemi iconografici", *Acta Historiae Artium*, XIII (1967), pp. 274-312; Ead., "Pitture murali del XIV secolo nella cappella del castello di Esztergom. II. Problemi dello stile", *Acta Historiae Artium*, XVIII (1972), pp. 169-192.

41. Tibor Gerevich, *Magyarország románkori emlékei*, Budapest 1938, p. 95; László Gerevich, "Tendenze artistiche nell'Ungheria angioina", in *Gli Angioini di Napoli e di Ungheria*, atti del colloquio italo-ungherese organizzato d'intesa con la Accademia delle Scienze di Ungheria (Roma 1972), Roma 1974 (Accademia Nazionale dei Lincei, Anno CCCLXXI), pp. 121-157. Su Niccolò di Tommaso mi si consenta di rinviare, da ultimo, alla voce da me curata per il *Dizionario biografico degli italiani*, in corso di stampa.

colo, per la presenza di un «lirismo smorzato» piuttosto diverso dal «carattere più drammatico e più plastico» della pittura riminese: si tratterebbe, secondo questa interpretazione, o di un maestro proveniente dall'Italia settentrionale o anche di un maestro ungherese formatosi sulla pittura dell'Italia settentrionale; la studiosa, però, non esclude neanche affinità con la pittura senese, in particolare con i Lorenzetti.⁴²

Pur attendendo la conclusione dei restauri per pronunciarmi sugli elementi formali della decorazione murale di Esztergom, non si può negare che, al di là della nobilitante attribuzione a Niccolò di Tommaso, e di quelle che al momento sembrano porsi come differenze di mano, di cultura figurativa (lecite anche in un ambiente di non grandi dimensioni, ma le cui superfici murarie dovevano essere interamente ornate) e persino di cronologia (nei frammenti superstiti si osservano evidenti ridipinture ben più tarde), gli affreschi si presentino con un'aria latamente centro-italiana. E sebbene alcuni dei frammenti erratici (fig. 6) possano far pensare a cose napoletane, per esempio a certi passaggi della Cappella Minutolo nella Cattedrale di Napoli, si tratta in effetti di un rimando più superficiale che sostanziale, e un confronto diretto tra le immagini invita per ora a mettere da parte questa suggestione sulla quale si può eventualmente ritornare a restauri terminati. Non si individua comunque nelle pitture di Esztergom alcun legame immediato né con il cosiddetto *Leggendario angioino* (fig. 9), una sorta di sontuoso libro per bambini, privo di testo, contenente la *Passione* di Cristo e vite figurate di santi ungheresi o di santi particolarmente legati alla dinastia angioina, che talora si è persino immaginato commissionato dal re Carlo I per suo figlio Andrea (ipotesi per nulla priva di verosimiglianza),⁴³ né con gli altri codici miniati di

42. Mária Prokopp, "La questione dell'attribuzione degli affreschi trecenteschi nella cappella del castello di Esztergom", in *Évolution générale et développement régionaux en histoire de l'art*, actes du XXII^e congrès international d'histoire de l'art (Budapest 1969), Budapest 1972, pp. 583-586; 585; Prokopp, *Italian Trecento Influence* [n. 34], pp. 82-84.

43. Ferenc Levárdy, "Il Leggendario ungherese degli Angiò conservato nella Biblioteca Vaticana, nel Morgan Library e nell'Ermitage", *Acta Historiae Artium*, IX (1963), pp. 75-138; Lajos Vayer, Ferenc Levárdy, "Nuovi contributi agli studi circa il Leggendario angioino ungherese", *Acta Historiae Artium*, XVIII (1972), pp. 71-85; Gyöngyi Török, "Neue Folii aus dem 'Ungarischen Anjou-Legendarium'", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LXI (1992), pp. 565-577; Id., "Problems of the Hungarian Angevin Legendary. A New Folio in the Louvre", *Arte Cristiana*, LXXXIX (2001), pp. 417-426; Tünde Wehli, "Magyar Anjou Legendarium", in *Három kódex*, catalogo della mostra (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2000), Orsolya Karsay, Ferenc Földesi ed., Budapest 2000, pp. 71-120; Béla Zsolt Szakács, *A magyar Anjou Legendarium képi rendszerei*, Budapest 2006; Id., "Images from the production line. Constructing saints' lives in the Hungarian Angevin Legendary", *Ars*, XLIV (2011), pp. 182-193; Susan Engle, "Maestro del Leggendario Angioino Ungherese", in *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, a cura di Milvia Bollati, Milano 2004, pp. 562-564. Per le riproduzioni in fac-simile: Ferenc Levárdy, *Magyar Anjou Legendarium*, Budapest 1973; *Heiligenleben 'Ungarisches Legendarium'*. *Codex Vat. Lat. 8541*, hrsg. Giovanni Morello, Zürich 1990. A proposito del *Leggendario* così scrisse Alessandro Conti, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981, p. 85: «il famoso leggendario angioino, grande fumetto di lusso a pretesto devozionale, diviso tra la Vaticana, New York e l'Ermitage, rivela poi una maestranza cresciuta autonoma-

ascendenza italiana che sono stati collegati all'Ungheria del secondo e del terzo quarto del secolo. Gli studi sulla miniatura all'epoca di Carlo I hanno posto l'accento sull'esistenza di una rete di relazioni artistiche con la Penisola, soprattutto sull'asse Esztergom-Bologna (giustificata sulla base dei soggiorni bolognesi di colti prelati ungheresi), che non possono essere ignorate, ma che richiederebbero ormai un'approfondita revisione critica complessiva.⁴⁴

Quel che inoltre andrebbe indagato è il ruolo che il viaggio di Carlo I a Napoli nell'estate del 1333 abbia potuto svolgere nei confronti dell'arte di corte ungherese. In quel momento Napoli si presentava sfavillante di nuove chiese e palazzi, tra i quali *in primis* la Cappella Palatina in Castel Nuovo e il monastero reale di Santa Chiara. La Napoli in cui Carlo I arrivò aveva appena assistito alla partenza di Giotto, ma le opere realizzate dal pittore fiorentino in alcuni dei luoghi più prestigiosi della città, così come le pitture che ricoprivano le pareti della chiesa di Santa Maria Donnaregina – dove da diversi anni Maria d'Ungheria (m. 1324) riposava nel sepolcro pagato a Tino di Camaino e Gagliardo Primario –, dovevano essere ben visibili a chi vi si recasse. Che peso questo viaggio abbia avuto sulle committenze artistiche del Re d'Ungheria e dei membri più autorevoli della sua corte è però cosa difficile da dirsi allo stato attuale delle nostre conoscenze, nonostante sappiamo dai documenti d'archivio che Carlo I e il suo seguito si trattennero diversi mesi nella capitale del *Regnum Siciliae*, e si può immaginare che abbiano potuto recarsi a pregare (la grande devozione del Re d'Ungheria è ben nota dalle fonti) in alcuni dei maggiori siti di culto cittadini, buona parte dei quali costruiti, ricostruiti e decorati nei decenni immediatamente precedenti. Non si può non ricordare, a tal riguardo, che nel complesso episcopale di Napoli si trovavano sepolti Carlo Martello e Clemenza d'Asburgo, vale a dire il padre e la madre di Carlo I, morti entrambi giovanissimi a Napoli nel 1295: attraverso l'analisi dei documenti relativi al 1333 si potrebbe addirittura supporre che fu proprio il viaggio di Carlo I a determinare una commissione artistica importantissima, cioè le tre nuove tombe monumentali, «honorabilia et condecencia regiae dignitati», destinate a raccogliere le spoglie di Carlo I d'Angiò, Carlo Martello e Clemenza d'Asburgo, sostituendo le vecchie tombe risalenti al secolo precedente.⁴⁵

mente, staccata dai rapporti con Bologna, ed appartiene ormai alla cultura figurativa dell'Europa centrale».

44. Troppo ampia è la questione storiografica sulla miniatura ungherese della prima metà del Trecento (in particolare sulla grande Bibbia in due volumi conservata nella Library of Congress di Washington, commissionata dal tesoriere di corte Demeter Nekcsei-Lipócz negli anni trenta del secolo, e sui codici miniati per l'arcivescovo di Esztergom Miklós Vásáry, ora nella Biblioteca Capitolare di Padova) per poterla qui sintetizzare.

45. Vinni Lucherini, *La Cattedrale di Napoli. Storia, architettura, storiografia di un monumento medievale*, Roma 2009, pp. 238-257; Ead., *Precisazioni documentarie e nuove proposte sulla commissione e l'allestimento delle tombe reali angioine nella Cattedrale di Napoli*, in *Studi in onore di Maria Andaloro*, in corso di stampa.

3. *Committenze reali ad artisti italiani: testimonianze e documenti*

Per quanto riguarda Esztergom, nessuna documentazione d'archivio è intervenuta finora a confermare la presenza di artisti italiani ipotizzata su base stilistica, ma che degli artisti siano effettivamente giunti in Ungheria dalla Penisola per lavorare alla corte di Carlo I possono confermarlo alcuni documenti relativi a orefici, e in special modo un atto emanato a Visegrád nel 1331,⁴⁶ utile ai fini di queste riflessioni per la particolare natura del provvedimento preso dal Re in quell'occasione. Nel documento il Re narra come il «Magister Petrus, filius Simonis, de Senis dictus, et fidelis aurifaber nostri, vice comes et castellanus Scepusiensis»,⁴⁷ si fosse recato presso di lui, proponendo i suoi servigi e chiedendo di concedergli una terra, denominata Jemnik, insistente nella contea ungherese di *Scepus/Szepes* (oggi nella Repubblica Slovacca), appartenente a un uomo, Cormus, morto privo di eredi. Di fronte a questa richiesta, visti i meriti acquisiti da Pietro di Simone durante la conquista del Regno, in situazioni avverse o felici, e specialmente nella preservazione del castello di Scepus, considerando soprattutto che costui aveva inciso, fabbricato e preparato il sigillo reale allora in uso, Carlo I concedeva di buon grado il possedimento richiesto.

Ad attirare l'attenzione su questo documento fu Alfredo Reumont, che esclude, anche se non del tutto, un possibile legame di parentela del Pietro di Simone con il pittore senese Simone Martini, ipotizzando si trattasse del padre già anziano del Lando o Orlando di Pietro (che nel 1311 aveva eseguito la corona dell'imperatore Enrico VII), e ricordando che un Pietro di Simone da Siena era menzionato anche in un documento della Cancelleria angioina di Napoli.⁴⁸ Reumont si riferiva in effetti a due documenti regestati da Heinrich Wilhelm Schulz («1313, Iunii 20, Neapoli, Robertus rex (alio loco a nobis publicando) diplomate Brundusii et Messanae siclariis nominatim enumeratis vetera privilegia confirmat. Inter ipsos nominantur Nicolinus Iunte de Luca et Petrus Symonis de Senis, cuneorum incisores. Additur in fine d. d. Augusti 20: "Cassandi sunt Nicolinus Iuncte de Luca et Petris Symonis et addere Sterionum filium quondam magistri Perocti Gallici incisores cuneorum"»),⁴⁹ dai quali si desume che nel giugno 1313

46. Karl Wagner, *Analecta Scepusii sacri et profani*, vol. I, Wien 1773, pp. 131-132.

47. Il *comes* di *Scepus*, del quale Pietro di Simone risulta vicecastellano, era un aristocratico molto vicino a Carlo I, *Villermus* Drugeth, giunto in Ungheria da Napoli: *Codex diplomaticus Hungariae* [n. 1], t. VIII, vol. I, *passim*. È proprio nella prepositura dell'antica *Scepus* che può ancora vedersi la pittura che raffigura l'incoronazione di Carlo I (fig. 2): Lucherini, "Raffigurazione e legittimazione" [n. 4].

48. Alfredo Reumont, "Un orafo senese del Trecento in Ungheria. Aneddoto della storia dell'arte", *Archivio storico italiano*, IV s., VII (1881), pp. 56-61.

49. Heinrich Wilhelm Schulz, *Denkmaeler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Ferdinand von Quast*, vol. IV, Dresden 1860, p. 135 (doc. CCCLVII). Schulz compulsò i documenti dell'antica cancelleria angioina negli anni 1835 e 1839 alla ricerca di carte attinenti all'attività degli artisti a Napoli durante il Medioevo: Vinni Lucherini, "Esplorazione del territorio, critica delle fonti, riproduzione dei monumenti: il Medioevo meridionale secondo Heinrich Wilhelm Schulz", in *Medioevo: l'Europa delle Cattedrali*, atti

si confermavano vecchi privilegi a una serie di "siclarii" (addetti alle monete e al conio) di Brindisi e Messina, nominati uno a uno, tra le quali erano annoverati un Nicolino di Giunta da Lucca e un Pietro di Simone da Siena, entrambi "cuneorum incisores", mentre nell'agosto dello stesso anno si chiedeva di cancellare questi due incisori dalla lista e si aggiungeva un certo Sterio, figlio del defunto Perotto Gallico, anch'egli incisore. Si può supporre che l'eliminazione del nome di Pietro di Simone fosse dovuta alla sua partenza per l'Ungheria? Per quanto la storia dell'arte imponga cautela nelle identificazioni di personaggi omonimi, che l'*aurifaber* Pietro di Simone detto di Siena attestato nel documento ungherese del 1331 sia da identificarsi con l'omonimo incisore del documento napoletano del 1313 è ipotesi verosimile, anche perché si tratterebbe in entrambi i casi di un esperto nella lavorazione dei metalli.⁵⁰ A tale personaggio la storiografia novecentesca ha attribuito oggetti di pregio come il reliquiario caprese di San Costanzo,⁵¹ mentre a Lando di Pietro (nel quale Reumont proponeva di riconoscere il figlio di Pietro di Simone), attivo a Napoli alla fine degli anni trenta e ritenuto «la figure la plus marquante de l'orfèvrerie du XIV^e siècle», è stato associato il prezioso braccio reliquiario di san Ludovico di Tolosa ora al Louvre.⁵²

del convegno internazionale (Parma 2006), a cura di Carlo Arturo Quintavalle, Milano 2007, pp. 537-553. Alla storia dell'oreficeria Schulz intendeva dedicare una parte importante del proprio lavoro: sulla base dei suoi appunti, il curatore dell'opera postuma ricavò un capitolo intitolato *Zur Geschichte der Goldschmiedekunst im Königreich Neapel* (vol. III, pp. 133-140).

50. Secondo Alessandro Mihalik, "I maestri orafi Pietro e Niccolò Gallicus di Siena, in Ungheria", *Bullettino senese di storia patria*, XXXIII-XXXIV (1926-1927), pp. 87-101, che a sua volta si basava sulle opinioni di Kálmán Berwaldszky, *A sienai eredeti Gallicus család és művészete. Adatok az anjoukorbéli magyar kézművesség történetéhez*, Igló 1908 (che però nel ricostruire la genealogia della famiglia Gallicus non citò direttamente i documenti di cui si servì), il Pietro di Simone attestato nel documento napoletano del 1313 sarebbe divenuto vice-castellano di Szepes nel 1318, insieme con suo fratello Niccolò; nei documenti menzionati da Mihalik, Pietro di Simone sarebbe definito anche «Gallicus» oppure «Jemniki» o «Jempnyik». Angelo Lipinsky, "Il reliquiario di S. Costanzo in S. Stefano a Capri. Contributi per la storia dell'arte orafa nel Regno di Napoli e Sicilia (II)", *Napoli Nobilissima*, VII (1968), pp. 34-40, sdoppiò invece le due figure di «Petrus Gallicus» e «Petrus Simonis», attribuendo al «Petrus Gallicus», che chiamava «Pietro "il Francese"», la realizzazione del terzo sigillo di Carlo I e delle opere d'oreficeria che Mihalik assegnava a Pietro di Simone. Al nome di questo Pietro Gallico sono state accostate anche altre opere d'oreficeria ritenute di provenienza ungherese e di possibile committenza reale: Sándor Mihalik, "Problems concerning the altar of Elisabeth, queen of Hungary", *Acta Historiae Artium*, X (1964), pp. 247-298, in part. pp. 288-293.

51. Ippolito Machetti, "Orafi senesi", *La Diana*, IV (1929), pp. 1-110, in part. p. 21; Pierluigi Leone de Castris, "Tondino di Guerrino e Andrea Riguardi orafi e smaltisti a Siena (1308-1338)", *Prospettiva*, XXI (1980), pp. 24-44, in part. nota 23; Id., "Oreficerie e smalti primo-trecenteschi nella Napoli angioina: evidenze documentarie e materiali", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe Lettere e Filosofia*, serie III, XVIII, 1 (1988), pp. 115-136, in part. p. 130.

52. Pierluigi Leone de Castris, "Une attribution à Lando di Pietro: le bras-reliquaire de saint Louis de Toulouse", *La Revue du Louvre*, XXX (1980), pp. 71-76 (p. 71 per la citazione tra virgolette nel testo, p. 73 su Pietro di Simone); Id., "Sull'«enigma dello stile di Guccio»", in *Oreficerie e smalti in Europa fra XIII e XV secolo*, atti del convegno di studi (Pisa, Scuola Normale Superiore, 1996), a cura di Anna Rosa Calderoni Masetti, Pisa 1997 (Annali della Scuola Normale Superiore

Nel documento ungherese si dice, peraltro, chiaramente che Pietro di Simone aveva appena realizzato il sigillo allora in uso, cioè il terzo sigillo di Carlo I⁵³ (fig. 10). Si tratta di un *sigillum duplex*,⁵⁴ dal diametro di 11 cm: sul recto vi è il Re seduto in trono, recante una coronaagliata, in atto di reggere con la destra uno scettro decorato di gigli e con la sinistra il pomo sormontato dalla croce; sul tessuto ornamentale del trono si distinguono, in rombi alternati, le armi di Francia e d'Ungheria, in maniera non dissimile, mi pare, dal frammento di stoffa emerso di recente dagli scavi nell'area dell'antico Palazzo reale di Buda;⁵⁵ l'iscrizione, che gira tutt'intorno al sigillo, recita: «Karolus Dei gratia Hungarie, Dalmacie, Croacie, Rame, Servie, Galicie, Lodomerie». Sul rovescio si staglia uno scudo triangolare campito da una croce doppia, sormontato da un piccolo stemma angioino-ungherese⁵⁶ (con i gigli francesi nella destra araldica e le barre arpadiane nella

di Pisa, serie IV, Quaderni, 2), pp. 13-19 (in part. p. 14 su Pietro di Simone); Elisabetta Cioni, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1998.

53. Albert Gárdonyi, "I. Károly király nagypecsétjei", *Turul*, XXV (1907), pp. 30-57; L. Berná Kumorovitz, *A magyar pecséthasználat története a Középkorban*, Budapest 1944, pp. 59s.; Ernő Marosi, "Die drei Majestätssiegel König Karl Roberts von Ungarn", in *Europäische Kunst um 1300*, akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte CIHA (Wien 1983), Wien 1986, pp. 249-398. Ringrazio Imre Takács, direttore del Iparművészeti Múzeum di Budapest, per avermi inviato la foto del sigillo che qui pubblico e per i preziosi chiarimenti che mi ha fornito.

54. Giacomo Carlo Bescapé, *Sigillografia. Il sigillo nella diplomazia, nel diritto, nella storia, nell'arte. I. Sigillografia generale. I sigilli pubblici e quelli privati*, Milano 1969; Michel Pastoureaux, *Les sceaux*, Turnhout 1981.

55. Dorottya B. Nyékhelyi, *Középkori kútlelet a budavári Szent György téren. Előzetes jelentés*, Budapest 2003 (Monumenta historica Budapestinensia XII). Le insegne di Francia e di Ungheria alternate all'interno di figure geometriche romboidali furono dipinte anche in una fascia ornamentale sulla parte alta della controfacciata della chiesa napoletana di Santa Maria Donnaregina, fondata dalla regina Maria d'Ungheria: una foto d'archivio, nella quale il motivo araldico (ora nascosto dal moderno soffitto a cassettoni) risulta ben visibile, è stata pubblicata in *The Church of Santa Maria Donnaregina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth Century Naples*, Janis Elliot, Cordelia Warr ed., Aldershot 2004, p. 3 (fig. 4). Il medesimo motivo compare alle spalle della coppia Maria d'Ungheria/Carlo II d'Angiò nella pagina genealogica della Bibbia di Lovanio: *The Anjou Bible. Naples 1340: a royal manuscript revealed*, Lieve Watteeuw, Jan Van der Stock ed., Paris 2010.

56. Szabolcs de Vajay, *L'héraldique hongroise*, Lausanne 1961; Christian de Mérindol, "L'héraldique des princes angevins", in *Les princes angevins* [n. 6], pp. 277-310: 288-290. L'uso dello scudo "parti de France plain et d'Hongrie ancien" è stato letto come segnale della volontà di far prevalere visivamente la casa di Francia (posta sulla destra araldica), dalla quale Carlo I discendeva per via napoletana, sulla casa di Ungheria; anzi, poiché la regola araldica prevede che «partir c'est briser», ne conseguirebbe che il primo stemma di Carlo I costituiva uno scudo «de France brisé de Hongrie». Sulle monete la nuova formula araldica «de Hongrie brisé de France» comparirebbe invece, a quanto si deduce dalle testimonianze numismatiche, soltanto dopo il viaggio napoletano di Carlo I del 1333 e il successivo ritorno in Ungheria (per restare poi in vigore fino al 1395), come segnale che ormai Carlo I preferisse proclamarsi re d'Ungheria uscito dalla casa di Francia. L'ipotesi (per la quale, Szabolcs de Vajay, "L'héraldique, image de la psychologie sociale", *Atti della Accademia Pontaniana*, n.s., XVI (1966-1967), pp. 39-53) trova conferma proprio nella continua aspirazione di Carlo I a riottenere il *Regnum Siciliae* in quanto legittimo erede al trono (Schipa, *Carlo Martello* [n. 6], XV (1890), pp. 110-111). Al contrario, però, nella pittura di Szepehely raffigurante l'incoronazione del re, lo scudo alle spalle di Carlo I è sicuramente «de Hongrie

sinistra) e incluso in una cornice polilobata all'interno della quale, da un lato e dall'altro dello scudo, vi sono due animali rampanti; l'iscrizione continua quanto inciso nel *recto*: «Comanie Bulgarieque rex, princeps Salernitanus ac honoris ac Montis Sancti Angeli dominus». Il Re in maestà sul *recto* del sigillo mostra qualche assonanza con cose senesi: il modo in cui la figura si atteggia sul trono, lasciando emergere la forma delle gambe piegate e sporgenti al di sotto delle vesti, sembra vagamente rimandare – anche se non in maniera diretta considerate le ovvie differenze tra le due immagini, ma anche la ricorrenza di analoghi stilemi in altri sigilli europei dell'epoca – alla *silhouette* del *San Ludovico in trono* nella grande tavola di Simone Martini ora a Capodimonte,⁵⁷ ma questo non implica di necessità che Pietro di Simone si trovasse ancora a Napoli nel momento in cui il *San Ludovico in trono* giunse in città in una data prossima al 1317.

Senese dovè essere anche il pittore che dipinse l'altare con la *Madonna in trono* tra *San Domenico* e *Santa Elisabetta d'Ungheria*, già nella Kress Collection e ora al Coral Gables Lowe Art Museum di Miami (fig. 11). Attribuito a Lippo Vanni,⁵⁸ il trittico presenta nel riquadro centrale due donatori (fig. 12) inginocchiati ai piedi della Madonna, nei quali Wilhelm Suida⁵⁹ riconobbe la regina Elisabetta Piast, moglie del re Carlo I d'Ungheria, raffigurata con una ricca corona gioiello sul capo, e il suo giovane figlio Andrea (m. 1345), la cui veste («gonnella») e il cui copricapo appaiono disseminati di *fleurs-de-lys*, ai quali si alternano tre bande orizzontali che, in quanto possibile modificazione in chiave angioina dello stemma arpadiano, potrebbero configurarsi come lo

brisé de France», dato che implicherebbe che già nel secondo decennio del secolo si preferiva talora far prevalere le insegne arpadiane su quelle francesi (non si tratta però di una committenza reale): *supra*, nota 4.

57. Sugli stretti rapporti tra sigillografia e arti figurative: Bescapé, *Sigillografia* [n. 54], in part. il capitolo V. *Le figure dei sigilli*; per Siena: Elisabetta Cioni Liserani, schede 36-48, in *Il Gotico a Siena*, catalogo della mostra (Siena, Museo civico, 1982), a cura di Giulietta Chelazzi Dini, Firenze 1982, pp. 123-136; Giovanni Previtali, scheda n. 27, *ibidem*, p. 95.

58. Bernard Berenson, "Un Antiphonaire avec miniatures par Lippo Vanni", *Gazette des Beaux-arts*, IX (1924), pp. 257-285 (che riferiva un parere verbale di Giacomo De Nicola); Id., *Studies in Medieval Art*, New Haven 1930, p. 57; l'attribuzione è stata accolta da Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414, e un riesame dell'arte nell'età fridericiana*, Roma 1969, pp. 287-288, tavv. VII/4-5, secondo il quale si prospetterebbe «il problema di un soggiorno napoletano di Lippo Vanni tra il 1341 e il 1344», dal momento che il trittico «ha in sé elementi insoliti nell'arte senese in generale e in quella di Lippo in particolare»; soprattutto il trono della Madonna «ha una tipologia così dettagliata (pinnacoli a fioroni, dentellature in risalto dosato, specchiature chiare e cornice marmorea a mostra larga), da dover essere definita giottesca, forse addirittura masiana». Per le opinioni contrarie: *infra*, n. 61.

59. Wilhelm Suida, "The altarpiece of Elzbieta Łokietkówna", *Gazette des Beaux-arts*, XXXIII (1948), pp. 201-208. Fu proprio l'interpretazione dei donatori data da Suida a consentire a Bologna, *I pittori alla corte angioina* [n. 58], di formulare l'ipotesi che Lippo Vanni avrebbe potuto realizzare il trittico nel corso di un viaggio a Napoli. Più di recente Márta Lukács, "Egy Sienai triptychon donátorai", *Művészettörténeti értesítő*, L, 1-2 (2001), pp. 113-116, ha ipotizzato che nel dipinto, prodotto a Napoli, si debbano riconoscere il duca Carlo di Calabria (m. 1328) e sua moglie Caterina d'Asburgo (m. 1323).

stemma personale di Andrea.⁶⁰ Questa ipotesi di Suida ha maggiore attendibilità rispetto alla proposta di riconoscere, nella donatrice del pannello, Giovanna, nipote di Roberto d'Angiò e promessa sposa nel 1333 di Andrea d'Ungheria:⁶¹ se la figura femminile fosse Giovanna sarebbe infatti del tutto improbabile che la sua veste non rechi alcuna indicazione araldica angioina, mentre quella di Andrea le reca a evidenza. La presenza dei gigli sulla veste di Andrea suggerisce inoltre che chi ha ideato l'iconografia ha voluto insistere sulla sua appartenenza anche alla dinastia angioina di Napoli, e la presenza di santa Elisabetta d'Ungheria nel pannello di destra sembra confermare l'ipotesi che la donatrice possa esser stata proprio Elisabetta Piast, consentendo, se così fosse, di assegnare il trittico a una commissione della Regina da collocarsi in un momento prossimo al viaggio in Italia intrapreso nell'estate del 1343,⁶² subito dopo la morte di Carlo I, per recarsi a Napoli a vigilare sulle condizioni di suo figlio Andrea, che lì risiedeva in quanto marito di Giovanna d'Angiò, da poco incoronata, lei sola, regina.⁶³ Per ora però non disponiamo di elementi per ipotizzare a quale chiesa fosse destinato il trittico di Miami; se Elisabetta commissionasse quest'opera proprio durante il suo viaggio italiano, come potrebbe essere plausibile per ragioni di stile e di cronologia; se volesse portarla con sé in Ungheria o se l'abbia lasciata in una chiesa del *Regnum Siciliae*, che, sulla base della presenza di san Domenico sul pannello di sinistra, si è pensato fosse il monastero napoletano di San Pietro a Castello,⁶⁴ ma la presenza del santo può rinviare a uno dei molti conventi domenicani beneficiati dalla Regina.⁶⁵

60. Sull'identificazione dello stemma di Andrea: Klára Csapodi-Gárdonyi, "The Bible of Andrew Anjou", *Acta Historiae Artium*, XXII (1976), pp. 89-105.

61. Su questa lettura iconografica: Miklós Boskovits, "A Dismembered Polyptich. Lippo Vanni and Simone Martini", *The Burlington Magazine*, CXVI (1974), pp. 367-376, in part. nota 17, che però attribuiva il dipinto a Niccolò di Segna, alla medesima altezza cronologica ipotizzata da Suida sulla base dell'identificazione del donatore con Andrea d'Ungheria; Angelo Tartuferi, "Appunti tardogotici fiorentini: Niccolò di Tommaso, il Maestro di Barberino e Lorenzo di Bicci", *Paragone. Arte*, XXXVI (1985), 425, pp. 3-16: 5 e nota 11, che anche riteneva si dovesse «accantonare il riferimento finora prevalente al senese Lippo Vanni», condividendo il parere di Cristina De Benedictis, *La pittura senese, 1330-1370*, Firenze 1979, p. 33, secondo la quale si tratterebbe di «un notevole anonimo più intensamente permeato di modi fiorentini». Sulla figura di Lippo Vanni si veda ora Joseph Polzer, "Some altarpieces executed by Simone Martini's workshop, and Lippo Vanni's artistic origin", *Arte cristiana*, C (2012), pp. 177-192.

62. Su questo viaggio: Marianne Sághy, "Dévotions diplomatiques: Le pèlerinage de la reine-mère Elisabeth Piast à Rome", in *La Diplomatie des États Angevins* [n. 12], pp. 219-233.

63. Sui riflessi di questa situazione dinastica nelle rappresentazioni pittoriche: Lucherini, "Il refettorio e il capitolo" [n. 10] a cui rinvio anche per la proposta di riconoscere Giovanna e Andrea, con le insegne angioine in bella mostra sulle vesti, nel grande dipinto murale tuttora conservato nell'antica ala maschile del monastero napoletano di Santa Chiara.

64. Suida, "The altarpiece" [n. 59]; Lukács, "Egy Sienai" [n. 59].

65. Lippo Vanni sicuramente lavorò ancora in un contesto domenicano, firmando nel 1358 il polittico per la chiesa dei Santi Domenico e Sisto a Roma, pubblicato per la prima volta da Federick Mason Perkins, Giacomo De Nicola, "Alcuni dipinti di Lippo Vanni", *Rassegna d'arte senese*, VI (1910), pp. 39-40. Su Elisabetta e le sue donazioni: Śnieżyńska-Stolot, "Queen Elisabeth" [n. 32].

4. *Un compromesso tra le ambizioni internazionali e le istanze locali*

Di fronte a un quadro così rarefatto, dove le opere riconducibili a una diretta committenza reale si contano sulle dita di una mano, non è semplice indicare le strategie e il gusto con cui la corte di Carlo I si esprime pubblicamente attraverso le opere d'arte, ma a giudicare dai casi qui ricordati, le relazioni con la Penisola italiana non furono trascurabili. Nel caso di Esztergom, per quanto l'attribuzione a Niccolò di Tommaso sia stata rifiutata da più di uno studioso, l'idea dell'attività in Ungheria di uno o più artisti italiani, forse di una o più generazioni più vecchi di Niccolò, non è così peregrina da quel che ancora può vedersi. L'altare di Miami è da parte sua indiscutibilmente un'opera toscana, che sia o meno Lippo Vanni il suo autore. E per il suo terzo sigillo Carlo I si servì senza alcun dubbio, perché vi è un documento a confermarlo, di un artista senese, che, giunto o no che fosse da Napoli, in Ungheria si era trasferito stabilmente e vi aveva ricevuto rilevanti benefici economici.

Volendo operare statisticamente, possiamo allora concludere che anche le opere perdute, quelle che possiamo solo immaginare, erano state eseguite da artisti italiani emigrati in Ungheria per volere di Carlo I, o da artisti italiani che avevano inviato in Ungheria le loro opere, o ancora da artisti italiani assoldati da Carlo I o da Elisabetta durante i loro viaggi nella Penisola, tra il 1333 e il 1343? Potremmo, certo, ma non sembra opportuno metodologicamente usare un sistema statistico per determinare la qualità, il gusto e le tendenze formali di opere irrimediabilmente perdute, sebbene la storiografia novecentesca abbia insistito molto sulla presunta "influenza italiana" nell'arte di corte di Carlo I, prendendo come punto di partenza proprio le origini napoletane del Re e la presenza a Napoli di artisti senesi o di opere senesi lungo tutta la prima metà del secolo.⁶⁶ Per esempio, nell'affresco raffigurante l'incoronazione di Carlo I (fig. 2), conservatosi nella collegiata di Szepeshely, è stata riconosciuta una stretta relazione con il *San Ludovico in trono* di Simone Martini quale segnale visivo di una rivendicazione del *Regnum Siciliae* da parte del re ungherese,⁶⁷ sebbene questa pittura, dalle forme

66. Mi riferisco a oggetti come il piccolo altare in smalto (aperto 25 x 40 cm) che nel 1963 entrò al Metropolitan Museum di New York, la cui attribuzione stilistica, dopo aver oscillato tra la Francia e il Reno (tuttora il sito del Metropolitan lo cita come opera di Jean de Touyl, l'orafo attestato a Parigi tra il 1328 e il 1349), è stata messa a lungo in correlazione dalla storiografia ungherese con il maestro o i maestri senesi di oreficeria che si presume avessero lavorato prima per Roberto d'Angiò a Napoli e poi per Carlo I in Ungheria: Mihalik, "Problems concerning the altar of Elisabeth" [n. 50]. La connessione francese era stata proposta da Margaret B. Freeman, "A Shrine for a Queen", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, n.s., XXI (1963), pp. 327-339.

67. Milan Togner, "Die Monumental Malerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhundert in der Slowakei. Beitrag über die Rezeption der italienischen Einflüsse in der Malerei Mitteleuropas", in *King John of Luxembourg (1296-1346) and the art of his era*, proceedings of the international conference (Praga 1996), Klára Benešová ed., Praha 1998, pp. 336-342. Marie Lionnet, "Mise en images des rapports entre culte de la Vierge et pouvoir royal en Hongrie à la fin du Moyen Âge: état de la question", in *Identités hongroises* [n. 1], pp. 51-70 parla invece di una finalità legittimante dell'affresco in relazione all'ascesa al trono di Carlo I. Sulla discussione della tendenza storiografica

insistentemente grafiche e dalle nette campiture cromatiche, non sia connessa di fatto a una committenza reale – un’iscrizione la identifica come un’opera voluta dal preposto della collegiata di Szepes, nel 1317 –, e metta in scena un’iconografia originalissima e del tutto inedita, che potrebbe trovare la sua ragion d’essere nelle Costituzioni sinodali emanate in Ungheria da Gentile Partino da Montefiore nel 1309.⁶⁸

In verità, non è possibile dire se, una volta insediata stabilmente la nuova corte, Carlo I si sia trovato di fronte a un’ampia scelta di atelier artistici, o se dopo decenni di anarchia e di lotte intestine fossero venute a mancare in Ungheria botteghe locali di eccellenza in grado di soddisfare il gusto dei nuovi sovrani e le loro esigenze di rappresentazione. Non abbiamo però alcun dato che ci consenta di ipotizzare l’assenza di una fiorente attività locale di decorazione di chiese e palazzi, vista anche la presenza di una ricchissima aristocrazia terriera che non vi è ragione di immaginare inattiva dal punto di vista della committenza artistica. Non c’è dubbio, comunque, e i documenti lo attestano, che il Re si sia a un certo punto rivolto verso i grandi centri artistici della Penisola, né più e né meno di come che negli stessi anni facevano i sovrani di Napoli, i papi di Avignone e persino i re di Francia, ma probabilmente prima Carlo I e poi sua moglie Elisabetta si sono serviti anche di artisti locali, che sicuramente dovevano esservi dal momento che in molti siti ungheresi, o tali fino al Trattato del Trianon, non è così difficile trovare ancora oggi pitture di non altissima qualità ma non certo mediocri,⁶⁹ come ci dimostra, uno tra molti e per nulla isolato, proprio il caso di Szepeshely più sopra ricordato.

Che così possa esser stato lo conferma un documento del 1356, nel quale il re Ludovico il Grande concedeva il possedimento di Medves nella contea di Sopron a *Nicolaus* (Miklós), figlio di Hertul, definendolo «*fidelis pictor noster*», e precisando che con la sua abilità pittorica varia e diversa profusa nelle piacevoli opere per lui preparate, questo pittore aveva saputo dilettarlo e ancora l’avrebbe dilettrato in futuro.⁷⁰ Come è peculiare della cancelleria reale ungherese,⁷¹ la giustificazione della concessione è nel documento lunga e dettagliata, e tra le motivazioni si fa anche riferimento ai servizi che il padre di *Nicolaus* aveva svolto per il re Carlo I, una notazione che di per sé suggerisce che anche Hertul fosse stato un pittore, e per giunta operante nella prima metà del secolo.⁷² Pittori un-

ca che assegna alle immagini medievali uno statuto legittimante del potere istituzionale, quale che esso fosse: Vinni Lucherini, “Le tombe angioine nel presbiterio di Santa Chiara a Napoli e la politica funeraria di Roberto d’Angiò”, in *Medioevo: i committenti*, atti del convegno internazionale (Parma 2010), a cura di Carlo Arturo Quintavalle, Milano 2011, pp. 477-504; Ead., “Il refettorio e il capitolo” [n. 10].

68. Lucherini, “Raffigurazione e legittimazione” [n. 4].

69. Prokopp, *Italian Trecento Influence* [n. 34].

70. Jenő Házi, *Sopron szabad királyi város története. I. rész.- I. kötet. Oklevelek 1162-től 1406-ig*, Sopron 1912, pp. 107-109 (doc. 173).

71. Elemér Mályusz, “La cancellerie royale et la rédaction des chroniques dans la Hongrie médiévale”, *Le Moyen Age*, LXXV (1969), pp. 51-254.

72. Emil Jakubovich, “Nagy Lajos király oxfordi kódexe, a Bécsi Képes Krónika és illuminátora”, *Magyar Könyvszemle* (1930), pp. 382-393, ha dimostrato che nei documenti di Ludo-

gheresi dunque vi erano e questo documento attesta che lavoravano stabilmente per la corte. Eppure se consideriamo quel che oggi sopravvive dell'arte del primo Trecento ungherese, le opere che possiamo ricondurre a una diretta committenza reale, o alla committenza di personaggi legati ai sovrani, recano tutte un marchio di fabbrica italiano: sia per Carlo I che per Elisabetta la necessità di servirsi anche di artisti non locali e di guardare verso la Penisola dov'è costituita una prassi ineludibile per rappresentare nobilmente la corte.

vico il Grande degli anni 1348-1373 è menzionato il blasonista di corte Miklós, il cui padre Hertul fu anch'egli miniatore dei documenti reali tra il 1326 e il 1330. Su questa attribuzione e sulle diverse ipotesi che hanno voluto vedere in Miklós l'autore del codice della *Cronaca illustrata*: Dezső Dercsényi, Szabolcs Vajay, "La genesi della Cronaca illustrata ungherese", *Acta Historiæ Artium*, XXXIII (1977), pp. 3-20.



Fig. 1. *Chronicon pictum*, *Il re Carlo I d'Ungheria*. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Cod. Lat. 404, f. 69v, p. 138.



Fig. 2. Spišská Kapitula (Szepeshely), antica Prepositura, *Incoronazione di Carlo I d'Ungheria*.

Fig. 3. Esztergom, Palazzo reale, lavori di scavo della cappella, 1934 circa. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, negativo 3.596N.



Fig. 4. Esztergom, Palazzo reale, lavori di scavo della cappella, 1934 circa. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, negativo 1.617N.

Fig. 5. Esztergom, Palazzo reale, tentativo di ricomposizione dei frammenti rinvenuti, 1936 circa. Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, negativo 22676P.



Fig. 6. Esztergom, Palazzo reale, frammento di affresco proveniente dagli scavi della cappella.
Fig. 7. Esztergom, Palazzo reale, frammento di affresco proveniente dagli scavi della cappella.



Fig. 8. Esztergom, Palazzo reale, cappella, *Apostolo* (?).



Fig. 9. *Leggendario angioino*, episodi cristologici. Washington, Morgan Library, M. 360, f. 4r.
 Fig. 10. Pietro di Simone detto di Siena, Terzo sigillo del re Carlo I d'Ungheria inciso nel 1331. Esztergom Chapter Archives, PL AR L-1., 1335.

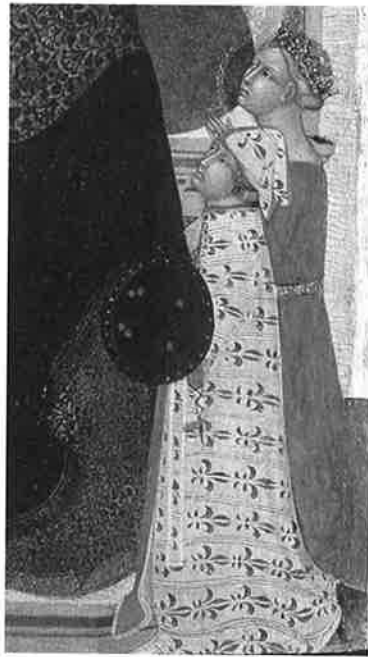


Fig. 11. Lippo Vanni (?), *Madonna con Bambino, donatori (Elisabetta Piast, regina d'Ungheria, e suo figlio Andrea), san Domenico e santa Elisabetta*, ante 1345. Miami, Coral Gables Lowe Art Museum.
Fig. 12. Particolare dei donatori.