

Maurizio Tani

Arte, propaganda e costruzione dell'identità nell'Ungheria del XVIII secolo. Il caso della grande committenza di Károly Eszterházy, vescovo di Eger e signore di Pápa

Una delle caratteristiche più interessanti del patrimonio urbanistico ungherese di oggi è una certa facilità del visitatore, magari più attento del solito, a cogliere il valore unitario del singolo insediamento urbano. Rimasti fino ad epoche recenti assai limitati, questi centri portano ancora ben visibile il marchio dei “padri fondatori”, ovvero di chi ne promosse, magari in più epoche, magari per rispondere ad esigenze diverse (anche se non divergenti), la costruzione. La forte identità architettonica e urbanistica delle città ungheresi di regola rimanda ad un potere civile o aristocratico dai connotati precisi, tanto da poter essere identificato con una persona o un gruppo di persone a cui la storia dette il ruolo di regia principale. In tale prospettiva la città ungherese può essere letta che un messaggio completo e complesso, una vera e propria opera d'arte, nel senso che già ritroviamo espresso in “La Civiltà del Rinascimento italiano” di Jacob Burckhardt. Basti pensare alla Vác del tirolese Cristoforo Migazzi, magnifico complesso urbanistico incardinato sulla strada regia, attraversante il neoclassico arco di trionfo eretto in onore della regina apostolica Maria Teresa e la piazza (cuore della città cattolica) dedicata a Costantino il Grande (imperatore romano di origine danubiana) delimitata da edifici scolastici, dalla neoclassica cattedrale in stile berniniano (in origine era previsto – secondo i dettami (come vedremo) dello stesso Károly Eszterházy al quale è dedicato il presente contributo – un colonnato alla S. Pietro in Vaticano), dal palazzo vescovile e dall'annesso giardino (originariamente destinato a raccogliere lapidi archeologiche di epoca romana) aperto sul Danubio, il millenario *limes* della civiltà ellenistico-romana. Oppure pensare alla Szeged post-alluvione, con quella piazza del duomo (reliquiario del vescovo veneziano Gerardo Sagredo) in stile veneziano-olandese, voto

augurale di un futuro di pacifica e prospera convivenza con le acque del Tibisco, patto di pace tra la città e il suo fiume, nuova arca dell'alleanza dopo il diluvio, scolpita nel linguaggio artistico "volgare" (popolare) delle due nazioni (Venezia e Olanda) che nella storia d'Europa si sono guadagnate l'onore di essere il simbolo per antonomasia dell'armonia tra uomo e mondo acquatico, tra mondo al di quà e al di là del *limes*.

In questo saggio ci concentreremo sulla cittadina di Pápa e, soprattutto, sulla città di Eger, entrambe opere del grande mecenate dell'arte Károly Eszterházy e della sua numerosa équipe di artisti italiani e danubiani da lui coinvolti a vario titolo. In particolare cercheremo di mettere in luce il significato, a livello di implicazioni ideologiche e propagandistiche, di questo singolare e per molti aspetti affascinante mecenatismo di puro stile contro-riformista condotto all'insegna della tradizione post-tridentina ma nel nome del "moderno ultimo gusto d'Italia", come ebbe a descriverlo lo scultore tirolese Antonio Giuseppe Sartori in una sua lettera inviata da Vienna nel 1778 al vescovo ungherese.

In più il contributo fornisce l'occasione di accennare brevemente anche ad un episodio inedito (e su cui sarebbe auspicabile indagare più in profondità) relativo ad una richiesta che Eszterházy ricevette per un intervento in favore di una importante cappella posta in Sant'Ignazio a Roma, nella chiesa-madre dell'ordine dei Gesuiti. Il contributo si basa in buona parte su inedite (almeno in Ungheria) carte d'archivio provenienti soprattutto dall'archivio arcivescovile di Eger.

Il contesto di Eger, avamposto della "reconquista" cattolica nell'Ungheria dell'Est

Eger è una ridente e vivace cittadina del Nord-Est dell'Ungheria, sorta ai piedi del massiccio del Bükk in epoca alto-medievale, divisa in due dall'omonimo fiume, affluente di destra del Tibisco.

Il lettore italiano di cultura medio-alta incontra il nome di Eger quando, normalmente intorno ai 17 anni, deve studiare i versi di una famosa satira indirizzata nel 1517 al fratello Alessandro dallo

scrittore Ludovico Ariosto, amareggiato per esser stato licenziato dal suo signore Ippolito d'Este, nipote del re d'Ungheria Mattia Corvino, vincitore dei Veneziani nella battaglia di Polesella nel 1509, vescovo di Milano, Esztergom, Modena, Ferrara, Capua e appunto Eger. Licenziamento dovuto al rifiuto di Ludovico Ariosto di seguire Ippolito d'Este nella città vescovile ungherese, che il poeta cortigiano aveva quindi descritto, a mo' di giustificazione (per verità in tono un po' giullaresco), in questi termini: *“Costà sotto il polo [...] co' freddi verni [...] più che in Italia intensi”*, dove, *“le montagne prossime Rifee”*, *“dove il vin fumoso a inviti si tracanna, e sacrilegio è non ber molto e schietto. Tutti li cibi son con pepe e canna di amomo e d'altri aròmati, che tutti come nocivi il medico mi danna”*.

Nel XVIII secolo Eger, governata direttamente dai suoi vescovi, era – un po' come tutto il paese danubiano – in pieno sviluppo economico, nonostante la difficile situazione ereditata dalla dominazione turca (1594–1687), dalle devastanti guerre di conquista asburgica e dalla successiva politica di tipo colonialistico adottata nei primi decenni della nuova dominazione. Ai tempi di Károly Eszterházy l'Ungheria era un grande cantiere in cui la Chiesa romano-cattolica, principale alleata degli Asburgo, aveva un ruolo da protagonista.

Restaurati dal nuovo regime asburgico nei propri antichi privilegi, i vescovi ungheresi nel XVIII secolo poterono impegnare ingenti risorse nella costruzione – spesso sulle macerie degli antichi edifici medievali – di nuove cattedrali, nuovi episcopi, seminari, monasteri, chiese parrocchiali e biblioteche, oltre ad ospedali, stamperie, scuole, collegi ed università.

Tutto questo fervore in campo artistico e culturale è stato descritto come un “secondo rinascimento” (o se si preferisce “rinascimento ritrovato”, “ripreso” dopo l'interruzione dovuto alle guerre tra Turco e Asburgo), nel quale la Chiesa romano-cattolica giocò un ruolo d'assoluto primo piano.

L'attività mecenatistica del clero ungherese fu portata avanti con un vigoroso e costante impeto controriformista, nella ferma convinzione del valore politico e non solo pastorale di tale azione.

In un regno che si definiva “apostolico” e dove, fino al 1844, il latino era lingua ufficiale non poteva essere altrimenti. In Ungheria, infatti, l’idea monarchica di Chiesa (andata formandosi nell’Europa latino-occidentale sostanzialmente tra il secondo concilio laterano del 1123 e il concilio di Trento del 1563) veniva declinata dalle locali gerarchie ecclesiastiche, formatesi soprattutto nel gesuita Collegio Ungarico di Roma¹, in senso di una completa adesione dello Stato ungherese alle linee guida del Pontefice romano. A parere delle sue gerarchie, l’azione della Chiesa ungherese doveva essere orientata senza tentennamenti in questa direzione.

In tale contesto, indispensabile per comprendere le dinamiche culturali e artistiche dell’Ungheria del XVIII secolo, si va a collocare la vasta e diversificata azione mecenatistica dell’alto clero ungherese, che spesso fece ampio uso di maestranze di provenienza italiana disponibili – via Praga e Vienna – sul posto e di opere e modelli artistici provenienti direttamente dalle regioni italiane e da Roma in particolare.

La storiografia ungherese e danubiana ha ormai prodotto una mole di pregevoli studi, recuperando in buona parte la grave lacuna lasciata nella storiografia del mecenatismo ecclesiastico principalmente dai regimi nazional-comunisti degli anni della guerra fredda ma anche da certe interferenze etnico-linguistiche moderne che hanno reso e rendono spesso ancora oggi difficile, per esempio, la conservazione di un significato più filologicamente corretto del termine “ungherese”, che naturalmente va da intendersi – almeno fino agli inizi del XIX secolo – nel senso di ‘relativo agli stati della *Sacra, Angelica, et Apostolica Regni Hungariae Corona*’. In tal senso potrebbe essere utile valutare la possibilità di introdurre i termini “Ungaria” e “Ungarico”, da usare eventualmente per il periodo precedente alla nascita della nazione moderna ungherese (un po’ come avviene per l’ungherese che ha sia il termine *Itália* che quello di *Olaszország*)².

¹ BITSKEY 1996

² Si segnala l’uso in italiano del termine “magiaro”, che credo sia da evitare non solo per motivi estetici ma soprattutto per il fatto di non rispettare la

Per la comprensione di tutte queste questioni generali³ Eger rappresenta un caso esemplare e particolarmente illuminante.

Quando, nel giugno 1762, vi arrivò Károly Eszterházy, la città era in costante crescita ed offriva al nuovo vescovo tutte le condizioni per una piena attuazione dei suoi intenti missionari.

Per prima cosa Eger era infatti nel XVIII secolo la sede del più grande vescovato d'Ungheria. In quanto signore della città e membro di una potente e ricca famiglia (tra le più potenti del regno), Károly Eszterházy poteva disporre di adeguate risorse finanziarie. In più la presenza all'interno dei confini della diocesi di grosse comunità di greco-cattolici, luterani, calvinisti e greco-ortodossi e la vicinanza, oltre i confini della diocesi, della "Roma dei Calvinisti", Debrecen, offrivano a Károly Eszterházy un "campo di battaglia" ideale per mettere in pratica le idee e le strategie della controriforma romano-cattolica studiate a Roma.

Inoltre, particolarmente stimolante doveva essere per Eszterházy la possibilità di operare a così poca distanza da Debrecen, allora la città più grande dell'Ungheria, che – con la sua fiera identità calvinista, urbana e contadina allo stesso tempo – rappresentava un po' l'avversario ideale per un Eszterházy che già prima di arrivare a Eger aveva dato prova di grande abilità e spirito di iniziativa. In particolare a Vác era stato lui, infatti, ad avviare i lavori per la costruzione del locale seminario, del palazzo vescovile e della cattedrale. Il vescovo aveva lavorato molto alla progettazione (realizzata dall'architetto Pilgram) di questi nuovi edifici, ricchi di rimandi all'arte romana. In particolare alla sua persona viene, per esempio, ricondotta la volontà di completare la piazza antistante la cattedrale con un gran colonnato alla Bernini, con due bracci rivolti

tradizione bibliografica italiaica di argomento ungherese che usa più volentieri "ungaro", "ungarico" e quindi "ungherese".

³ Per le quali si rimanda, soprattutto per il lettore italiano, ai miei contributi TANI 2003 e TANI 2005.

verso il palazzo episcopale (o, secondo alcuni, universitario), i giardini ed il lungo Danubio, sovrastati da statue di santi⁴.

Non che a Vác mancassero gli a-cattolici o le sfide missionarie, ma operare a così ravvicinata distanza dalle zone di massima intensità del così detto (usando una formula dell'epoca) "pericolo eretico", era per Eszterházy tutta un'altra cosa: era come per un soldato particolarmente "ardito" venir trasferito dalle retrovie alla linea del fronte. Un fronte di una guerra che ai tempi di Eszterházy, grazie a Dio, non si combatteva più con la forza d'urto della fanteria ma con le armi della propaganda, ovvero – in mancanza di TV e internet – della cultura, dell'istruzione e dell'arte. Un *limes* più che un fronte di guerra: in cui l'importante è attrarre dalla propria parte l'avversario e farlo amico, vinto più nell'animo che nel corpo (un po' come accadde nella storia antica tra "romani" e "barbari").⁵

Debrecen, in particolare, sembrava incarnare più di ogni altro luogo fisico e mentale di quella parte d'Ungheria l'idea di antagonista della cultura cattolica, controriformista, crociata, asburgica, antiturca di un personaggio come Károly Eszterházy. Già il suo nome dalla bella etimologia turca (ricondata all'espressione "*débréün*", che significa "si muova", "viva") fa di Debrecen un potenziale "altro" rispetto ai tratti più forti in cui all'epoca si era delineata l'identità ungherese nella parte cattolica, più legata all'impero romano-germanico, in contrapposizione con certi elementi dell'identità più antica, più arcaica, più profonda verrebbe da dire, dell'Ungheria (si pensi al fatto che sulla stessa *Sacra, Angelica, et Apostolica Regni Hungariae Corona* l'Ungheria, in greco-bizantino, viene definita – nel testo di dedicazione *Geovitsas pistos krales tourkias* – "Turchia"). Quel che comunque è certo è che ancora oggi il visitatore che arrivi a Debrecen avendo in mente l'immagine di Budapest o di altre città dell'Ungheria occidentale ha

⁴ Cf. BONISNÉ WALLON 1957, MOJZER 1960 e, in lingua italiana, TANI 2005, *La rinascita*: 83–103.

⁵ Cf. a tal proposito un buon manuale generale di storia medievale come il Vitolo 2003, oppure TANI 2011. 74.

l'impressione di essere capitato in un altro paese (verrebbe da dire che là si sente già il vento della Transilvania).

Ed effettivamente Debrecen è magnificamente incastonata in un tratto della puszta ungherese, un pezzo di *Alföld*, la punta più occidentale della steppa eurasiatica. L'impressione di essere in un'altra Ungheria è poi accentuato dalla mancanza a Debrecen e nelle vicinanze di fiumi propriamente detti e dallo spuntare ogni tanto di alcuni toponimi decisamente "asiatici". Quest'ultimo elemento è particolarmente presente nella così detta "Grande Cumania" (*Nagykunság* in ungherese), regione ad occidente di Debrecen, in cui vive ancora la memoria del popolo turco dei Cumani, che a suo tempo San Domenico di Guzman sognava di andare a convertire e che è noto al pubblico italiano (almeno a quello che frequenta o si interessa di teatro d'opera) con il nome di "Poloviciani" (grazie alle *Danze poloviciane* dell'opera lirica *Il principe Igor* di Aleksandr Borodin).

Ma quel che sicuramente agli occhi di Károly Eszterházy faceva di Debrecen una città-antagonista era il ruolo che essa si era andata conquistando, soprattutto grazie al suo prestigioso sistema educativo promosso dalla chiesa calvinista, di centro della cultura e della lingua ungherese. In un periodo in cui le identità etniche si andavano trasformando in identità nazionali moderne⁶, era importante arginare questo ruolo e contrapporre allo zelo riformato un altrettanto illustre e attraente zelo cattolico. Un piano che alla lunga avrebbe fatto il bene della nazione (del regno, se si preferisce) e che infatti gli abili governatori viennesi non mancheranno di favorire.

La realtà che più aveva contribuito a creare la fama di Debrecen era il Collegio riformato creato nel 1538 per offrire educazione a tutti i livelli. Capofila di una ampia rete di scuole locali, collegato con le università olandesi di Franeker e Utrecht,⁷ il Collegio era un modello di istruzione e zelo cristiano. Con il suo motto "Orando et Laborando" che riecheggia (e addolcesce) il più noto "Ora et

⁶ CHABOD 1961, GELLNER 1983, ANDERSON 1983.

⁷ BALOGH 1991.

Labora” dei Benedettini (e quindi indirettamente proclama quasi una continuità con il meglio della tradizione cattolica alto-medievale), il Collegio calvinista poteva risultare un pericoloso concorrente in un mondo che stava già dando segni di cambiamento.

Intorno al suo Collegio (oggi ospitato nella sua monumentale sede neoclassica degli inizi del XIX secolo, principale opera architettonica della città insieme all’annessa e coeva cattedrale), la comunità calvinista di Debrecen aveva dato vita ad una vera e propria “res-publica cristiana” (come ebbe a definirla István Kállói Fényes nel 1664), una città-stato cristiana, autonoma e libera. Una città che sarà non a caso definita, come abbiamo già anticipato, “Roma dei Calvinisti”: espressione coniata nel 1802 da uno dei più illustri ex- studenti del Collegio, lo scrittore e padre della lingua ungherese moderna Ferenc Kazinczy (autore, risulterà interessante segnalare al lettore italiano, di un “Diario della mia prigionia”, *Fogságom naplója*, completato – ironia della sorte – negli stessi anni in cui l’italiano Silvio Pellico veniva imprigionato allo Spilberg di Brno, dove Kazinczy era già passato nel 1795–96). A questa espressione del poeta Kazinczy, neoclassico nella forma ma romantico nei contenuti, se ne aggiungeranno altre: “bastione della libertà ungherese” (Lajos Kossuth, 1849), “Ginevra d’Ungheria” (Éduard Sayous, 1875), “città della costanza” (Endre Ady, 1908), “l’*humus* primigeno” (Zsigmond Móricz, 1941), “la città promessa” (Lőrinc Szabó, 1947). Nessuna però – osservava giustamente Zsigmond Móricz – tra tutte queste definizioni, che da sole testimoniano comunque quale forza attrattiva abbia saputo esercitare questa città sull’immaginario collettivo degli intellettuali ungheresi, rendono giustizia dell’identità della città di Debrecen più di quando sappia fare il modo di dire, usato dagli stessi abitanti di Debrecen (già nel XVIII secolo), che chiamano la loro urbe semplicemente “*cívisváros*”, “città civica”, “città civile”, “città urbana”, “città cittadina”. Una definizione semplice, essenziale, ma chiara come spesso solo il dialetto, la lingua del popolo contadino, sa esserlo e che si riferisce alla città come organismo sociale più che urbanistico, considerando

che nel XVIII secolo Denis Diderot descrisse Debrecen come una “grande e popolosa città, ma brutta, senza mura difensive”⁸.

I rapporti tra Károly Eszterházy e Roma e la richiesta di intervento alla Cappella Prima Primaria nella chiesa romana di Sant’Ignazio

Ma torniamo al nostro Károly Eszterházy, che dopo gli studi al Collegio Germanico e Ungarico di Roma (1745–1748), un breve soggiorno a Pápa, la nomina a consigliere luogotenenziale per il regno d’Ungheria (1755) e quindi a vescovo di Vác (1756), era stato nominato vescovo di Eger nel 1759 (nomina riconosciuta dal pontefice nel 1760).

Avendo voluto seguire il più a lungo possibile i lavori ai cantieri vescovili di Vác, Eszterházy giunse a Eger solo nel giugno del 1762. Con se Eszterházy portava quindi una importante esperienza di amministratore, pastore e committente d’arte. Un’esperienza, come abbiamo detto, che aveva condotto in stretto rapporto con Roma, che oltre ad essere la sede della “monarchia cattolica”⁹ era anche per il prelado una fonte continua di ispirazione culturale e artistica. Un rapporto di assoluta devozione che andava ben al di là di ogni moda neoclassica.

Per rendersi conto del livello e dell’intensità di tale rapporto basta dare un’occhiata alla fitta corrispondenza, in lingua latina ed italiana, che Eszterházy mantenne con l’Italia. All’epoca tra i corrispondenti romani di Eszterházy troviamo, infatti, il canonico Girolamo Ondidei, Filippo Romagnoli, Aloisio Bini, il monaco

⁸ Sarebbe interessante approfondire le ragioni di questo giudizio, su una città che effettivamente ancora oggi provoca, quasi scandalizza, con la sua urbanistica di chiara origine contadina (arcaica) costruita intorno alla strada principale-piazza (*Piac út*, “Strada del mercato”, con “piac” che deriva da qualche variante nord-italica di “piazza”). Per tutte le citazioni del paragrafo si rimanda a MASITS 1991.

⁹ Questa espressione è ormai sempre più utilizzata dagli storici. Vedasi, per esempio, il già citato VITOLO 2003.

olivetano Aurelio de Giorni Bertola, oltre a importanti personalità come i cardinali Casali, Caprara e Chigi.¹⁰

Tra la corrispondenza romana di Eszterházy troviamo, per esempio, una lettera del 29 novembre 1760 scritta dal gesuita Giovan Battista Fanse, ex prefetto degli studi del Collegio Germanico-Ungarico e direttore della Congregazione Prima Primaria (eretta da Gregorio XIII nella Chiesa di S. Ignazio del Collegio Romano). In essa Eszterházy viene pregato di perorare la richiesta di concedere agli alunni del Germanico-Ungarico il canonicato, oltre ad inviare “*qualche Limosina*” per il restauro della “*così rovinata*” Cappella Prima Primaria al Collegio Romano affrescata dall’artista francese Jacques Courtois detto il Borgognone (1621–1676), essendo la cappella in questione (specifica il Fanse) “*la Madre, et il Capo di tutte le Congregazioni che sono in Germania, in Ungaria, et in tutto il mondo Germanico*”, avendo “*il Conte Esterazi fatto vescovo [...] più di sessanta mila scudi annui, onde esso può mandare buona limosina per restorare la Congregazione*”.¹¹

Come tutti gli altri esponenti del clero ungherese, a Roma il vescovo Eszterházy aveva, oltre ad amici ed ammiratori, anche uno o due *agenti* – avvocati o funzionari della corte pontificia – ai quali era affidata la cura degli affari della diocesi. All’epoca l’agente di Eszterházy era Giuseppe Maria Merenda, che ricoprì la funzione tra il 1759 ed il 1762. A Giuseppe Maria era succeduto il figlio Giorgio Merenda, il quale lavorò per Eszterházy fino al 1795 (anno della sua morte), quando Eszterházy – dopo un anno di prova – preferì ai figli di Giorgio (Giuseppe e Pietro Merenda) l’abate Domenico Sala, che ricoprì la carica di *agens* dal 1795 al 1799.¹²

Fu grazie a questo tipo di rapporti che il vescovo ungherese poté procurarsi in Roma un gran numero di copie d’opere d’arte, reliquie (come quelle ricevute nel 1771 di S. Simplicio decorate

¹⁰ TANI 2005, *La rinascita*

¹¹ Il testo completo della lettera è riprodotto in TANI 2005, *La rinascita*: 201–203.

¹² TANI 2003.

dall'artigiana Maria Sofia Pace) e libri, marmi ed opere antiche, dipinti e sculture, progetti e bozzetti.

La decorazione del Lyceum di Eger

Con i suoi intenti controriformisti, i suoi piani pastorali e questo bagaglio di contatti con Roma Eszterházy, “tra tutto il clero ungherese del XVIII secolo il più erudito e aggiornato dal punto di vista artistico”, come ebbe a definirlo Géza Entz¹³, si insediò a Eger.

A livello culturale e educativo, l'attenzione di Eszterházy si concentrò su istituzioni come la biblioteca vescovile (fondata nel 1714 e che volle da subito ingrandire) e il “Collegium Iuridicum” (istituito nel 1754 e dal 1761 elevato al rango di Accademia), che sognava di trasformare in università.

Contando sulla collaborazione del canonico Ignác Batthány, ex allievo del Collegio Germanico-Ungarico¹⁴ e grande bibliofilo, il vescovo avviò subito un programma di “riconquista cattolica” del Nord-Est dell'Ungheria, nel quale volle dare molto risalto alla cultura e all'arte. Per prima cosa commissionò all'architetto viennese Joseph Ignatz Gerl un grande e moderno edificio da adibire ad università. Il palazzo, secondo le richieste del committente, non doveva essere inferiore agli altri edifici universitari d'Europa, ai quali si sarebbe anche dovuto ispirare (in particolare al Collegio Romano, dove Eszterházy aveva studiato).

Negli intenti del prelato il nuovo edificio dell'Accademia – con la sua grande biblioteca ed il primo osservatorio astronomico dell'Europa danubiana non di area tedesca – avrebbe dimostrato a tutti di che cosa era capace la chiesa cattolica.

Nel 1763 l'architetto Gerl presentò un progetto che prevedeva la costruzione di un edificio quadrato a tre piani, con un grande cortile interno e con 57 tra finestre e porte su ogni facciata esterna. All'interno dell'edificio, in corrispondenza dei quattro punti cardinali, sarebbero stati ricavati un teatro (a Nord, con sopra la

¹³ ENTZ 1943. 8.

¹⁴ BITSKEY 1996.

torre, alta 53 metri, dell'osservatorio astronomico), la biblioteca (ad Est), l'Aula Magna (a Sud) e la Cappella universitaria (ad Ovest). Ad Eszterházy il progetto piacque molto e in quello stesso anno si recò a Vienna per illustrare alla regina Maria Teresa il piano di trasformazione dell'accademia in università.

Nonostante il netto rifiuto della regina e dell'arcivescovo Primate Barkóczy all'idea di avere un'università ad Eger, Eszterházy continuò ad investire ingenti somme nella speranza che un giorno o l'altro l'autorizzazione sarebbe arrivata.

Il nuovo edificio, noto come *Lyceum*, venne terminato nel 1777 dal successore di Gerl, l'architetto moravo Jakab Fellner (1722–1780) da anni attivo a Tata al servizio degli Esterházy.

Con l'inizio dei lavori di decorazione degli interni del *Lyceum*, il ruolo del vescovo divenne ancora più decisivo.

Per il vescovo, infatti, gli interni del *Lyceum* avrebbero dovuto presentare un programma iconografico chiaramente riconoscibile ed imperniato sulla promozione dei valori cristiani post tridentini, della cultura accademica e della più nobile tradizione ungherese, attraverso l'uso di personalità simboliche come il primo re apostolico d'Ungheria Stefano I il Santo degli Arpadiani (969–1038) o il re rinascimentale Mattia Corvino (grande promotore delle arti e delle lettere, amico di Marsilio Ficino e Lorenzo il Magnifico, ma anche “paladino della Fede”, contro turchi, ussiti e greco-ortodossi).

Sul soffitto dell'Aula Magna furono raffigurate da Franz Sigrist le *Quattro facoltà universitarie*. Sul soffitto della Cappella fu invece dipinto nel 1793 da Anton Maulbertsch un *Trionfo della SS. Trinità* dall'impressionante teoria di santi.

Sulla volta della grande sala di lettera della biblioteca del *Lyceum*, Eszterházy nel 1777–78 fece dipingere una enorme raffigurazione del *Concilio di Trento*. In tal modo il committente volle fare della biblioteca il vero centro, iconografico ed ideologico, del *Lyceum*. Non poteva essere altrimenti per un uomo di fede come Eszterházy, per il quale il Concilio tridentino era stato sicuramente l'evento più importante della storia recente della cristianità. Un messaggio questo abilmente tradotto dal pittore viennese Johannes

Lukas Kracker in un superbo dipinto dal grande effetto scenico ed in cui sono raffigurate ben 150 personaggi disposti lungo il bordo della volta ed inseriti entro una ambientazione gotica (opera del quadraturista Josef Zach). La lunga teoria di figure è interrotta ai quattro angoli dalla raffigurazione di altrettanti sacramenti ed istituti tridentini: la *Consacrazione sacerdotale*, l'*Estrema unzione*, la *Devozione alla Vergine e alle Sante reliquie*, la *Censura della congregazione dell'indice*.

L'ambientazione gotica crea nella sala della biblioteca un effetto illusionistico di apertura verso l'alto, grazie allo slancio delle campate gotiche, abilmente movimentata dai vari elementi architettonici raffigurati (archi, volte, pennacchi, costoloni, volute, bifore e finestroni). Una soluzione spinta da esigenze estetiche più che filologiche, che fanno coppia con l'attenta ricostruzione filologica dei vari personaggi raffigurati (cardinali, teologi, sacerdoti, frati, ambasciatori e soldati).

La committenza non si limitò però a fornire le linee generali dell'iconografia dei dipinti, ma impose agli artisti l'uso di precisi modelli romani, mettendo loro severi limiti, per esempio, nella scelta e nella disposizione delle figure. Ed i modelli giungevano da Roma ad Eger proprio tramite la rete di contatti e agenti di cui il vescovo disponeva.

Dalle carte d'archivio sappiamo per esempio che nel luglio del 1777 Károly Eszterházy commissionò al pittore romano Sebastiano Ronconi una "*pictura Mattiae Corvini*", copia delle raffigurazioni del sovrano ungherese, contenute nei codici miniati corviniani "*existens in Bibliotheca Vaticana*". Una volta giunta a destinazione, però, la copia di Sebastiano Ronconi raffigurante il re umanista risultò "*nullo mihi usui futuram*", poiché "*parcitas figurarum cum amplitudine fornicis Bibliotheca mea non bene corrisponderet, tum etiam quod nullo signo exteriori dignosci possit, illam esse Mathia Corvini picturam, nec enim Hungari Reges illa etate tali, prout ibi picturam est veste utebantur*"¹⁵. Il vescovo, infatti, avrebbe voluto usare tale immagine come modello per uno dei 24 medaglioni

¹⁵ Cit. in TANI 2003. 97.

dipinti ad oro sugli scaffali alti sette metri della biblioteca del *Lyceum* e raffiguranti, di profilo, altrettanti personaggi scelti da Eszterházy a meglio rappresentare la civiltà giudeo-cristiano-occidentale e ungherese, antica e coeva.¹⁶

La decorazione della Chiesa parrocchiale di Pápa

Contemporaneamente alla costruzione e decorazione del *Lyceum*, il vescovo Károly Eszterházy stava portando avanti un'altra opera importante nella cittadina di Pápa, posta nel Trans-Danubio, lungo il fiume Tapolca, all'incontro tra la regione del Bakony e la Piccola Alföld, nell'Ungheria occidentale. Anche là, come nell'est, l'intraprendenza di Eszterházy era stimolata dalla presenza di una importante comunità calvinista, il cui maggior vanto – analogamente a quanto visto per Debrecen – era un illustre Collegio, risalente al 1531 e al cui nome – sempre in analogia con la città del

¹⁶ Gli armadi vennero realizzati tra 1778 e 1780 da maestranze locali su progetto dell'architetto Fellner. Una volta finiti, i medaglioni – nella parte inferiore degli scaffali – raffigurano S. Paolo, S. Girolamo, S. Antonino arcivescovo di Firenze, il papa Benedetto XIV Lambertini (1675–1758), Severino Boezio, il giurista e nádor del regno d'Ungheria István Verböczi (1460–1541), lo statista e storiografo Miklós Istvánffy (1535–1615), Cesare Baronius (1538–1607), San Carlo Borromeo, S. Gregorio Magno, S. Agostino e S. Giovanni Evangelista. Nella parte superiore, invece, troviamo i profili di S. Francesco di Sales, S. Giustino martire (padre della chiesa del II secolo), S. Damaso, il filologo nederlandese Lips Joest (1547–1606), J. Mobillon, Copernico, Galileo Galilei, Cristoforo Colombo, Péter Pázmány (padre della controriforma ungherese e apprezzato autore in lingua ungherese), S. Gregorio Nazanziano, S. Luca evangelista e S. Cipriano (ANTALOCZY 1996, p. 15). Interessante confrontare questi nomi con quelli dei personaggi fatti dipingere sugli armadi della sua biblioteca (diretta dal canonico romano Mariosa) dal vescovo di Kalocsa Ádám Patachich, arcade romano. Egli, infatti, commissionò a Maulbertsch i ritratti di solo quattro personalità: *Aristotele* per la filosofia, *S. Agostino* per la teologia, *Giustiniano* per il diritto, *Newton* per le scienze. Va ricordato come nel palazzo vescovile di Kalocsa, sede di tornate poetiche arcadiche, troviamo anche una scultura marmorea raffigurante *Muzio Scevola*, posta nella *Sala degli specchi* (detta così per la presenza di quattro specchi di manifattura veneziana).

Trans-Tibisco – si legheranno in epoca successiva a quella da noi analizzata personaggi chiave della storia culturale e politica ungherese come Sándor Petőfi e Mór Jókai.

A Pápa le attenzioni di Károly Eszterházy, che era signore della città fin dal 1759, si concentrarono sulla nuova locale chiesa parrocchiale di Santo Stefano protomartire. Con questa fabbrica Eszterházy, ebbe modo di realizzare il suo modello ideale di edificio di culto romano-cattolico da utilizzare nella proclamazione della superiorità della chiesa post-tridentina. In origine Károly Eszterházy avrebbe voluto far costruire una chiesa a pianta centrale, ovvero il più simile possibile alla romana chiesa di S. Stefano Rotondo¹⁷, di proprietà del Collegio Germanico ed Ungarico e tanto cara alla memoria sia del vescovo che del locale parroco, Ferenc Galgóczi, anche lui ex studente del Germanico. Questa soluzione a pianta centrale non doveva essere stata valutata dai committenti troppo azzardata, viste le dimensioni relativamente ridotte della cittadina di Pápa. Le cose sarebbero andate diversamente se avesse prospettato una soluzione del genere per una sede vescovile come Eger con ben altre esigenze di spazi liturgici.

I lavori però iniziarono nel 1774 secondo i progetti dell'architetto Jakab Fellner che prevedevano la costruzione di una chiesa più rispondente all'uso post-tridentino: lunga 42 metri, larga 22, con due torri in facciata alte 72 metri. Conclusi nel 1777 i lavori alle strutture murarie, le attenzioni del vescovo-signore si concentrarono sulle decorazione degli interni.

Sempre in cerca di modelli da far utilizzare ai vari artisti impiegati nel cantiere di Pápa, nell'ottobre del 1777, Eszterházy tornò a scrivere a Roma per chiedere una copia delle *Storie di Santo Stefano protomartire* dipinte dal Pomarancio nel 1582–83 nella Chiesa di Santo Stefano Rotondo. Al vescovo ungherese quei dipinti dovevano senza dubbio apparire come la forma più alta di arte cristiana. Nella nuova commissione, Eszterházy si rivolse al padre paolino Adam Ordódy, che allora si trovava a Roma in qualità di maestro generale del suo ordine.

¹⁷ WEISBACH 1921, 151

Di queste preferenze del vescovo di Eger per l'arte italiana dovette averne sentore anche lo scultore tirolese Antonio Giuseppe Sartori (1712–1792), allora attivo a Pécs. Sartori, infatti, nel giugno del 1778 scrisse una lettera proponendosi per la realizzazione di 8 sculture (un S. Stefano re d'Ungheria, un S. Ladislao re d'Ungheria e 6 angioletti), da collocare sull'altare maggiore della parrocchiale di Pápa. Nella lettera, la prima di un lungo carteggio che si protrasse fino 1782, il Sartori così scriveva al vescovo di Eger: “*sendo venuto in cognizione, che l'Eccellenza Vra R.ma abbia divisato d'intraprendere qualche Fabbrica al moderno ultimo gusto d'Italia [...], e così che avra veduto il Duomo di Trento, in cui esiste l'Altar maggiore di mia opera; e da qui poiché m'atrovo qui per altri affari, ho creduto mio dovere di tributare all'E:V:R: l'ossequiosa mia servitù, quallor prevaler si volesse dell'opera mia tanto in Scultura, che in qualità d'Architetto, avendo dopo tanti anni di pratica fatti in Roma, ed in altre riguardevoli Città d'Italia, lavorato molto tempo in Tirolo [...] Antonio Giuseppe Sartori Scultore, et Architetto Tirolese*”¹⁸. Ad Eszterházy, che apprezzava molto la varietà dei colori dei marmi impiegati nella decorazione di altari e pareti delle chiese italiane, la proposta piacque subito. Fu così che il 22 gennaio 1781 il Sartori inviò al vescovo di Eger una copia in lingua italiana del contratto stipulato il 19 luglio 1779 con il capitolo di Pécs e relativo ai due altari per la cattedrale di quella città. Si trattava di “*due altari di marmi da me sugeriti di più qualità forestieri di questi paesi*” [...] “*marmo di Carrara, ed Africano, Rosso di Francia e Altri simili, per la Statue Putini sono di Alabastro*” del Tirolo, con due sculture di santi “*di quella qualità dello status nella capella ereta ad onore Francesco Primo Imperatore in Inspruchi [Innsbruck]*”. Nella stessa lettera Sartori si proponeva anche per la progettazione di chiese e aggiungeva “*Se desiderase avere qualche Pala di Pittura di Qualche Altare di Pittori Italiani, come di Verona, potrebe vedere un piccolo quadro, per vedere il suo fare, lo potrei far vedere che lo tengo apreso a me*”¹⁹.

¹⁸ Lettera riprodotta per intero in TANI 2005, *La rinascita*, 197.

¹⁹ Lettera riprodotta per intero in TANI 2005, *La rinascita*, 197–199.

Eszterházy si mostrò assai interessato alla proposta di avere un'altare “di marmi delli più Nobili, che viene costumati in Italia, che in tutta l'Ongaria ne meno in Vienna, ne in Baviera, ed Altrove non vedono di Simili per Sicuro” e chiese al Sartori un preventivo per due statue di santi alte 9 piedi viennesi e 6 puttini alti tra i 6 e i 7 piedi, opere tutte da realizzare in alabastro del Tirolo. Lo scultore tirolese rispose alla richiesta del vescovo con la lettera del 9 settembre 1781, in cui però dichiarava l'impossibilità di eseguire le due sculture grandi, “a motivo del trasporto delle strade nelle aspre montagne del Tirolo”, proponendo di scolpire in loco le sculture più piccole al prezzo di 800 fiorini l'una, vitto e alloggio compresi²⁰. Eszterházy rispose chiedendo dei campioni di alabastro tirolese, insistendo affinché Sartori realizzasse anche le due sculture dei santi Stefano e Ladislao d'Ungheria. Nei giorni successivi i campioni giunsero ad Eger, insieme ai disegni preparatori, per il tramite del canonico del Capitolo della Cattedrale di Pécs, József Koller (“Giuseppe de Coler”). Appassionato di storia, arte e numismatica, dal 1772 direttore della biblioteca vescovile, Koller è un'altra di quelle figure che meriterebbero di essere meglio conosciute (non solo in Ungheria) per il suo ampio e diversificato impegno nella promozione dell'arte e del “gusto romano” nell'Ungheria del “rinascimento” settecentesco. Sia come collaboratore dei vescovi di Pécs Klimó e Pál László dei conti Esterházy sia e soprattutto durante i lunghi periodi di “vacatio” tra un vescovo e l'altro, egli infatti fu il principale artefice del mecenatismo diocesano a Pécs. In un'altra lettera del 28 ottobre 1781, Sartori si proponeva di trasportare i blocchi d'alabastro dal Tirolo all'Ungheria per tremila e quattrocento fiorini.

Tutte queste lettere testimoniano chiaramente di una difficoltà di realizzazione della commissione. Eszterházy alla fine – nonostante le suppliche che l'artista tirolese rinnovò ancora nel gennaio 1782²¹

²⁰ HML (*Heves Megyei Levéltár*, Archivio della Contea di Heves), EGL, Class. VI. fasc. Q.N.16.a, *Antonio Giuseppe Levelei*: lettera di Antonio Giuseppe Sartori al vescovo di Eger (Pécs, 9/9/1781).

²¹ Cf. TANI 2005, *La rinascita*, 201.

– non attribuì l’incarico al Sartori ma allo scultore Philipp Jakob Prokop (1740–1814), il quale, utilizzando i disegni eseguiti dall’artista tirolese, realizzò l’altare nel 1788, facendo uso di malachite degli Urali e, per le due sculture di santi, di Marmo di Carrara.

Nel frattempo però proseguivano i lavori per la decorazione delle cupole, mentre Eszterházy decideva la commissione delle tele per gli altari laterali. Al 1781, infatti, risale l’intervento di Franz Anton Maulbertsch, il più quotato tra i pittori attivi all’epoca in Ungheria, per le tele della parrocchiale di Pápa.

Il vescovo, come suo solito, volle seguire nei dettagli anche il lavoro di Maulbertsch, il quale comunque era abituato a lavorare con l’esigente committenza ecclesiastica ungherese.

Particolarmente intensa fu l’attività di Eszterházy nel commissionare copie, in forma soprattutto di disegni, di opere più o meno famose dell’arte romana da utilizzare come modelli per le tele e gli affreschi con cui avrebbe decorato gli interni della chiesa parrocchia.

Ai primi mesi del 1782 risale la commissione di Eszterházy al suo agente romano di altre copie delle storie di Santo Stefano del Pomarancio nella Chiesa di Santo Stefano Rotondo: “*omnes picturas actuarum et miraculorum S. Stephani Protomartyris*” che si trovano nella “*Ecclesiam S. Stephani Rotundi que Ecclesia pertinet ad Collegium Germanico-Ungaricum*”. Giorgio Merenda riuscì ad esaudire la richiesta di Eszterházy già nell’aprile di quello stesso anno, servendosi del pittore romano Marco Cavicchia, “*Discipulo Celebris Pictoris, qui denominatur Battoni*” (Batoni). Cavicchia portò a termine il lavoro entro il 30 giugno e nel mese di luglio le copie giunsero ad Eger. Il vescovo apprezzò molto il lavoro del Cavicchia e chiese una nuova “*delineatio della Sepoltura di S. Stefano*”²².

Il passo successivo fu quindi quello di concordare con Maulbertsch, sulla base della documentazione iconografica giunta dall’Italia, le caratteristiche del lavoro.

²² Lettera citata in TANI 2003.

Nonostante alcune divergenze con il committente, Maulbertsch poté iniziare a dipingere nella stessa estate del 1782.

L'artista concluse la decorazione della chiesa entro il 1785 ed il risultato soddisfò assai il vescovo, la cui volontà – al prezzo di un generale impoverimento dello stile di Maulbertsch²³ – aveva pesato molto durante la realizzazione delle varie scene, in particolare quelle delle tre grandi volte della navata centrale (raffiguranti l'*Ordinazione diaconale di S. Stefano Protomartire*, nella prima volta; *La predica di S. Stefano Protomartire*, nella seconda; *Stefano invoca il perdono divino per i suoi persecutori*, nella terza, la più vicina all'altare).

Come era accaduto per la volta della biblioteca del *Lyceum*, anche a Pápa si optò, almeno per quanto riguarda le scene centrali della seconda e della terza volta, per un'ambientazione gotica, al fine di dare maggior profondità ai dipinti. Una scelta che non annulla i continui riferimenti alla Roma classica (Castel Sant'Angelo e la piramide di Caio Cestio raffigurati nella pittura della prima volta) e ai dipinti tardo rinascimentali della chiesa di Santo Stefano Rotondo, usati come modello un po' in tutto il ciclo.

L'uso dei modelli romani (spesso speculari) è particolarmente evidente in alcune delle scene minori dipinte a grisaille nelle tre volte della navata centrale.

Nella seconda volta, per esempio, troviamo sul lato sinistro una grisaille raffigurante *Stefano che guarisce due storpi* che ricalca fedelmente l'analogo soggetto sul lato di Sud-Est della balastra del presbiterio della chiesa di S. Stefano sul Celio. Lo stesso si dica per la grisaille con *I dottori della Sinagoga si meravigliano dei miracoli di Stefano*, in stretta relazione con l'identico soggetto dipinto sul lato Sud della balastra della chiesa romana.

La prima grisaille sul lato sinistro della terza volta, raffigurante *Le reliquie di S. Stefano ridonano la vita ad un defunto*, riprende invece l'analogo soggetto sul lato Ovest della balastra dipinta dal Pomarancio. Tratti dai dipinti celimontani risultano anche i soggetti e l'impianto delle altre grisaille della terza cupola, raffiguranti *Le*

²³ GALAVICS 2001. 438.

reliquie di S. Stefano ridonano la vista a una donna, la Resurrezione di Eucario e l'Apparizione di S. Stefano a Sarolta.

Tema, quest'ultimo, narrato nelle storie della vita di S. Stefano re d'Ungheria e raffigurante la madre del primo re cristiano ungherese, moglie del duca Géza, che riceve in sogno la visita di S. Stefano protomartire annunciante la nascita del figlio.

Anche per la realizzazione delle tele degli altari laterali Eszterházy volle partire da modelli romani.

Nel 1782 Cavicchia fu incaricato dal prelado ungherese di eseguire una copia "*coloribus illuminata*" di una "*Imago S. Caroli Borromei*". Tale copia, pagata 14 scudi e 55, partì da Roma nel novembre 1782 a cura dell'agente Merenda, che la trovò "*melior omnium mihi visa est*". Una volta giunta in Ungheria, la nuova copia di Cavicchia fu sicuramente usata l'anno seguente dall'artista di Eger Johannes Zirckler nella realizzazione della tela raffigurante *S. Carlo Borromeo porta la comunione agli appestati*, collocata poi sul primo altare del lato sinistro della parrocchiale di Pápa²⁴.

Il flusso da Roma all'Ungheria di copie di opere d'arte famose, bozzetti, disegni, progetti e rilievi, oltre a reliquie per Pápa (nel 1783 erano giunte da Roma le reliquie di S. Marziale, che Eszterházy fece collocare nella cappella della Vergine), commissionate da Eszterházy continuò comunque anche dopo la fine dei lavori alla chiesa parrocchiale.

Nell'autunno del 1784, per esempio, il vescovo si rivolse all'agente romano con una nuova richiesta, riguardante la copiatura delle decorazioni a marmi policromi delle due chiese romane di *Santa Caterina a Magnanapoli* e *Santa Maria dell'Umiltà*. Merenda commissionò tale lavoro all'architetto romano Gaetano Nesi, il quale – per motivi di salute ci dicono le fonti archivistiche (Tani 2003) – consegnò i rilievi soltanto tra l'aprile e l'agosto del 1785. Nel settembre di quello stesso anno partirono da Roma anche due copie di altrettante opere dell'argentiere Giuseppe Agricola: una

²⁴ PIGLER 1922. 41.

“*delineatio Candelabrum ex bronzo Eccl. S. Apoll.*” ed un rilievo dell’“*Ostiario Collegi Germ. pro viaticis*”.²⁵

Nell’aprile del 1788, invece, Marco Cavicchia eseguì per Eszterházy una copia “in charta tantum cum distinctione Coloru, eadem fore est illa, que erogando est in adumbratione dicta Imaginis Italico idiomata Sbozzetto”, giudicata dall’agente Merenda “pulcherrima, et egregia” e raffigurante “super Craticula S. Laurentius, super qua martyrrium subivit”.²⁶

Una nuova commissione giunse a Roma nel marzo del 1790, quando Eszterházy ordinò a Merenda di procurargli una copia di un’opera famosa raffigurante la Maddalena. L’agente romano pensò subito alla *Maddalena* di Guido Reni conservata in Palazzo Barberini (oggi nella Galleria Nazionale d’Arte Antica di Palazzo Corsini), che fece subito copiare, sempre al Cavicchia, e spedire in Ungheria.²⁷ Avendo però il vescovo giudicato la *Maddalena* di Guido Reni poco adatta ad esser collocata in una chiesa, poiché “*provocare potest Iuvenas ad concupiscentiam*”,²⁸ Merenda fu costretto a far copiare un’altra opera. Fu così che giunse ad Eger una copia della *S. Maria Maddalena in contemplazione della Croce camilliana portata in gloria dagli angeli* di Michele Rocca detto il Parmigiano, “*quam exstat in Ara Maiore S. Maria Magdalena*” dei Camilliani.²⁹

²⁵ HML, EGL, Class. XII., fasc. 3/f/4.7.G.c., lettere di Giorgio Merenda (Roma, 30/6/1785, 6/9/1785, 8/10/1785).

²⁶ HML, EGL, Class. XII., fasc. 3/f/4.7.G.c., lettere di Giorgio Merenda (Roma, 18/5/1788, 28/6/1788). Non sappiamo con certezza di quale opera famosa fosse copia lo “sbozzetto” di Cavicchia, anche se immediatamente ci verrebbe da pensare al *Martirio di S. Lorenzo* dipinto in Santo Stefano Rotondo.

²⁷ EEL (*Egri Egyházmegyei Levéltár*, Archivio Diocesano di Eger), *Archivium vetus, Acta extraneorum, Miscellanea*, 314.2266: *Agentis Romani correspondentia*, lettere di Giorgio Merenda (Roma, 8/5/1790, 3/7/1790 e 24/7/1790).

²⁸ EEL, *Archivium vetus, Acta extraneorum, Miscellanea*, 314.2266: *Agentis Romani correspondentia*, lettera di Giorgio Merenda (Roma, 30/6/1790).

²⁹ EEL, *Archivium vetus, Acta extraneorum, Miscellanea*, 314.2266: *Agentis Romani correspondentia*, lettera di Giorgio Merenda (Roma, 30/6/1790).

Un'altra copia raffigurante lo *Sposalizio della Vergine*, realizzata per 30 scudi ancora da Cavicchia, parti da Roma il 22 settembre 1792 con destinazione Eger.³⁰

Nel novembre 1793, invece, Eszterházy ordinò una copia di un'opera raffigurante gli apostoli Pietro e Paolo. In un primo momento Merenda pensò di far copiare al Cavicchia alcune pitture in "*Palatio Pontificio, et in Palatio Senatus nostri Populique Romani, ac in Palatijs Principesco nostrorum Romanorum*". Nel febbraio 1794, invece, Cavicchia fu pagato 30 scudi per la realizzazione di un "*quadretto, assembrante la divisione di S. Paolo*", copia dell'*Incontro di S. Pietro e Paolo prima del martirio* conservato nella chiesa romana di S. Lucia del Gonfalone.³¹

Nel marzo 1796, infine, Cavicchia realizzò per Eger il rilievo dell'altare maggiore della chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini e una copia "alta palmi tre" della tela di Guido Reni, raffigurante la *La Trinità*, posta su di esso.³²

Che cosa voleva farci il vescovo con tutte queste copie, rilievi, bozzetti e disegni provenienti da Roma? Le fonti d'archivio non ce lo dicono.

Sappiamo, però, che nel 1784 Josef Grossmann, architetto di fiducia degli Esterházy di Tata, aveva presentato al vescovo di Eger un progetto per la nuova cattedrale di Eger. Potrebbe essere che Eszterházy intendesse utilizzare queste copie romane, almeno in parte, per i progetti della nuova cattedrale di Eger? Una ipotesi da verificare, considerando che il progetto di Grossmann prevedeva la costruzione di una chiesa molto più grande di quella di Pápa, con all'interno molti altari, due torri campanarie laterali e ricca di rimandi alle grandi chiese romane, in particolare quelle di S. Agnese in Agone e di S. Pietro in Vaticano³³.

³⁰ EEL, *Archivium vetus, Acta extraneorum, Miscellanea*, 314.2266: *Agentis Romani correspondentia*, lettera di Giorgio Merenda (Roma, 22/9/1792).

³¹ EEL, *Archivium vetus, Acta extraneorum, Miscellanea*, 314.2266: *Agentis Romani correspondentia*, lettera di Giorgio Merenda (Roma, 19/3/1794).

³² EEL, *Archivium vetus, Acta extraneorum, Miscellanea*, 314.2266: *Agentis Romani correspondentia*, lettera di Giorgio Merenda (Roma, 13/4/1796).

³³ BORSI 1980. 218–225.

Rimandiamo però questi interessanti interrogativi di carattere storico-artistico e concentriamoci a conclusione nel cercare di dare una valutazione più generale dell'operato di Károly Eszterházy in qualità di mecenate delle arti a partire da quanto appena visto in due realtà così diverse ma per molti aspetti simili come Pápa e Eger.

Conclusioni

Considerando quanto detto sul contesto sociale (sviluppo economico e culturale), politico (riformismo illuminato dei sovrani Asburgo interessato a volgere a proprio favore la storica sovrapposizione in Ungheria di Stato e Chiesa) e religioso (presenza di a-cattolici, soprattutto calvinisti) del '700 ungherese in cui Károly Eszterházy si trovò ad operare e visti gli esiti concreti dell'azione di mecenatismo dello stesso prelado, possiamo concludere proponendo una lettura dei complessi artistici e architettonici della parrocchiale romano-cattolica di Pápa e del *Lyceum* di Eger tutta in chiave controriformista. Eszterházy avrebbe, infatti, inteso caricare le sue realizzazioni mecenatistiche di una funzione di promozione di un modello comportamentale e valoriale totalizzante, rivolto a tutti gli strati sociali dell'Ungheria del XVIII secolo ed in particolare a tutti coloro che ambivano a vario titolo a mettere in discussione il ruolo egemone della Chiesa (monarchica) romano-cattolica nella società.

Tra gli elementi principali dell'impianto ideologico e propagandistico del grande mecenate ungherese potremmo in particolare evidenziare l'insistenza sul tema del Regno d'Ungheria come stato apostolico, mariano, indissolubilmente legato alla monarchia universale religiosa del pontefice, inteso però anche nelle sue funzioni di pastore, guida e autorità d'indirizzo di tutte le monarchie "laiche", secolari, compresa la monarchia asburgica, in quanto titolare del imavente il titolo di "Sacro Romano Impero" e – a maggior ragione – in quanto titolare della *Sacra, Angelica, et Apostolica Regni Hungariae Corona*. La dedicazione a re santi della dinastia degli Arpad (Santo Stefano, Sant'Emerico, San Ladislao) poteva aver infatti la funzione di ricordare a tutti che l'essere "cattolico" (romano-cattolico) e l'essere "ungherese", alla luce di

una certa linea interpretativa della storia del paese danubiano (che incorporava, come abbiamo visto, anche Mattia Corvino), erano due condizioni inscindibili. Da ciò ne veniva dedotta la subordinazione di sovrano e sudditi dell'Ungheria alla chiesa di Roma (anche a costo del martirio, come suggerito – nel caso delle committenze di Eszterházy – dalle reliquie e immagini di Santo Stefano protomartire, San Lorenzo e San Marziale fatti giungere da Roma).

E quindi l'impegno a seguire gli insegnamenti della Chiesa di Roma per tutta la società, dalle donne ai sacerdoti, dai contadini agli uomini di cultura e di governo.

E così abbiamo da una parte la promozione dei culti di S. Simplicio (presentato come il papa che nel V secolo aiutò ad alleviare le sofferenze causate dalle così dette “invasioni barbariche”) e di San Borromeo (l'arcivescovo di Milano, celebrato per la sua opera in favore dei poveri durante la peste) mentre dall'altra abbiamo quello, per esempio, di Maria Maddalena.

Un sistema propagandistico e ideologico incardinato sulla centralità di Roma, vista come fonte insuperabile di ogni legittimazione politica, morale, religiosa, culturale, scientifica.

Un siffatto piano comunicativo ovviamente non era certamente esclusiva di Károly Eszterházy, anzi. Per esempio, di casi di uso di santi “nazionali” ungheresi nelle chiese danubiane³⁴ ce ne sono in abbondanza (nonostante tentativi di rititolatura). Per non parlare degli esempi che potremmo fare per gli altri casi citati in questa sede.

Quel che però impressiona è il modo con cui ancora oggi, grazie alla documentazione d'archivio, siamo in grado di ricostruire, fin nei minimi dettagli, il ruolo avuto dal grande prelado ungherese Károly Eszterházy nella definizione di questo piano propagandistico e nella scelta degli strumenti con cui veicolare tale apparato di miti, modelli, simboli e valori.

³⁴ Dalla cittadina csángo di Pusztina, in Moldavia, alla cattedrale di Zagabria, in Croazia, passando dalla cattedrale di Debrecen, per la quale si rimanda a G. GYÖRFFY s. d.

In questo crediamo stia, nell'ambito dello studio della storia della cultura ungherese, danubiana ed euro-mediteranea del XVIII secolo, l'importanza del caso ungherese qui discusso.

Resta l'auspicio di poter vedere approfondita ancor di più la ricerca su questo tema ed in particolare un quel capolavoro dell'azionismo cattolico in ambito culturale, educativo e artistico che è il *Lyceum* e i suoi mirabili interni.

Bibliografia citata

- ANDERSON Benedict, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London–New York, Verso, 1983
- BALOGH István, *A mi iskolánk = Debrecen a magyar művelődés őrhelye*, Debrecen, Világtalálkozó Alapítvány, 1991, 23–25.
- BITSKEY, István, *Il Collegio Germanico-Ungarico di Roma: contributo alla storia della cultura ungherese in età barocca*, Roma: Viella, 1996
- BÓNISNÉ WALLON Emma, *Pilgram Antal váci székesegyházterve*, Művészettörténeti Értesítő, VII (1957), 29–37
- BORSI Franco, *Bernini architetto*, Milano, 1980
- CHABOD Federico, *L'idea di nazione*, Roma, Editori Laterza, 1961
- Entz Géza, *Magyar főpapok művészeti és műveltségi tevékenysége a XVIII*, Budapest, Stephaneum Ny., 1943.
- GALAVICS Géza, MAROSI Ernő, MIKÓ Árpád, WEHLI Tünde, *Magyar művészet a kezdetektől 1800-ig*, Budapest, 2001
- GELLNER, Ernest, *Nations and Nationalism*, Oxford, Blackwell, 1983
- G. GYÖRFFY Katalin, *Debrecen székesegyház*, Budapest, s.d.
- MASITS László, *A város jellemzése = Debrecen a magyar művelődés őrhelye*, Debrecen, Világtalálkozó Alapítvány, 1991, 31–34.
- MOJZER Miklós, *A váci barokk rezidencia*, in *Művészettörténeti Értesítő*, X (1960), 280–289
- PIGLER Andor, *A Pápai plébániatemplom és a mennyezetképei*, Budapest, 1922
- TANI, Maurizio, *La committenza artistica del vescovo di Eger, Károly Eszterházy, nell'Ungheria del XVIII secolo*, *Commentari d'Arte*, 17–19 (2003), 92–107
- TANI, Maurizio, *Il ruolo degli Scolopi nel rinnovamento delle arti nell'Europa danubiana del XVIII secolo*, *Ricerche*, n. 85 a. XXV (2005), 44–55

- TANI, Maurizio, *La rinascita culturale del '700 ungherese. Le arti figurative nella grande committenza ecclesiastica*, Roma, Gregorian University Press, 2005
- TANI, Maurizio, *Storia d'Italia 1. Preistoria, età antica e storia medievale della regione italiana fino al secolo XI d.C.*, Roma, Aracne editrice, 2011
- VITOLO, Giovanni, *Medioevo. I caratteri di un'età di transizione*, Milano, Sansoni, 2003
- WEIBACH, Werner: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, Paul Cassirer, 1921

Összefoglalás

Művészet, propaganda és identitás építés a XVIII. századi Hungariában. Eszterházy Károly, Egri püspöknek és Pápa főúrnak itáliai ízlésű mecenatúrája

A tanulmányban a szerző, Eszterházy Károly egri és pápai mecenatúrájának eredményeit mutatja be. Bemutatja, hogy egy felkészült főpap és főúr miként tudja befolyásolni, irányítani megrendeléseivel az általa megrendelt alkotások ikonográfiai programját, azok szellemi üzenetét.

Pápa és Eger két szimbolikus hely, hiszen Pápám működött a neves Református Kollégium, Eger pedig Debrecennek, a magyar reformátusok egyik legfontosabb központjának volt ellenpólusa.

Eszterházy Károly fő propaganda eszközei közé lehet sorolni az Egri Lyceum és a pápai katolikus plebánia templom épületét. Eszterházy másolatokat rendelt Rómából, illetve itáliai művészeket hívott Magyarországra, és munkát adott nekik. A legutóbbi évek levéltári kutatásai többük nevét is napvilágra hozta: Gaetano Nesi, Giuseppe Agricola, Sebastiano Ronconi és Marco Cavicchia, a Pompeo Batoni tanítvány. A római segítségért cserébe, ő maga is támogatást nyújtott, például a Szent Ignác templom *Prima Primaria* kápolna restaurálásához.

A tanulmány azokat a momentumokat elemzi, hogy Eszterházy Károly személyesen milyen mértékben folyt bele a két épület dekorációjának kialakításában. Miként alakítja az ikonográfiai programot katolikus propaganda célokra, modern itáliai ízléssel, amikor a tiroli Antonio Giuseppe Sartori szobrászt alkalmazta.