

STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 20/2018



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze
info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- F. CAGLIOTI, *Il Vecchietta, Neroccio e l'Assunta per l'altar maggiore di Santa Maria del Corso a Lucca* p. 1
- R. LUPOLI, *Un affresco inedito di Cesare Baglione: l'assedio di Esztergom del 1595 nella Galleria delle Battaglie del Castello di Spezzano* p. 45
- T. COI, *Liberio Andreotti e il monumento funebre a Stefano Bardini. Novità documentarie e alcune riflessioni sulla scultura pubblica e privata di inizio Novecento* p. 79
- P. RUSCONI, *Sulla redazione dell'Amedeo Modigliani di Giovanni Scheinwiller e il suo contesto* p. 116

I PROGETTI DELLA FONDAZIONE MEMOFONTE

- S. RINALDI, *Note introduttive alla trascrizione del ms. Sloane 2052 di Theodore de Mayerne* p. 143
- G. ZACCARIOTTO, *Riordino del Medagliere Estense* p. 162
- M. BERTELLI, *La lingua della storia dell'arte nel XX secolo. Manifesti futuristi* p. 181
- G. RUBINO, *Arte futurista 1910-1934. Coincidenze e collisioni lessicali nei manifesti dei «primitivi di una nuova sensibilità»* p. 197

ARTE & LINGUA

- D. ALLART, P. MORENO, *La lettera di Domenico Lampsonio a Tiziano Vecellio: studio e nuova edizione* p. 271
- L. SALIBRA, *Interni ed esterni parigini ne Il Marchesino Pittore di de Pisis* p. 292

**UN AFFRESCO INEDITO DI CESARE BAGLIONE:
L'ASSEDIO DI ESZTERGOM DEL 1595 NELLA GALLERIA
DELLE BATTAGLIE DEL CASTELLO DI SPEZZANO**

Il presente studio è nato da uno spoglio di documenti cartografici¹ conservati presso l'Archivio di Stato di Modena e dal contestuale studio comparato su documenti archivistici sia modenesi sia fiorentini che ha contribuito, come spesso accade nello studio diretto sulle fonti, a una probabile attribuzione a Cesare Baglione di un affresco inedito (Fig. 1), dipinto nella Galleria delle Battaglie del Castello di Spezzano (di proprietà del Comune di Fiorano Modenese²), ancora sconosciuto agli storici e privo di cronologia.

Come aveva sottolineato Carlo Ginzburg, per comporre la «faticosa [...] ricostruzione analitica dell'intricata rete di relazioni microscopiche che ogni prodotto artistico, anche il più elementare, presuppone»³ è spesso necessario praticare un'indagine interdisciplinare dove lo storico deve lavorare assieme allo storico dell'arte per giungere a una comprensione delle testimonianze figurative. Proprio sulla base di tale metodologia sono stati condotti lo studio e l'analisi di questo affresco, che hanno portato all'individuazione della sua cronologia e alla sua attribuzione: le competenze di storici e archeologi ungheresi, unite all'indagine storico-archivistica condotta dalla scrivente sulle fonti cartografiche modenesi, si sono ricomposte in un insieme convergente e funzionale all'analisi non solo formale ma anche storica dell'espressione artistica.

In tale direzione è andato lo studio sulle mappe ungheresi relative alla Lunga Guerra, combattuta in Ungheria, contro i Turchi, dal 1593 al 1606; studio, questo, effettuato sulla base dello spoglio di materiali sia cartografici che documentari conservati nei fondi dell'Archivio di Stato di Modena: *Mappario Militare Estense e Fondo Ambasciatori (Germania)*. In particolare, sono stati indagati i carteggi diplomatici con le lettere inviate dai corrispondenti alla corte e il ricco patrimonio cartografico dell'Archivio estense, nel quale sono state enucleate alcune antiche e preziose topografie della città di Esztergom (l'antica Strigonia), in Ungheria, durante l'assedio del 1595, che la strappò ai Turchi, dopo decenni di loro dominio, per riportarla di nuovo sotto il controllo delle truppe imperiali e della Lega cattolica voluta da papa Clemente VIII in appoggio a Rodolfo II d'Asburgo. Le mappe e le topografie di questi luoghi ungheresi ne testimoniano anche il forte legame storico con la corte degli Este e fanno riscoprire i momenti unificanti di una comune storia europea ed extra-nazionale. Lo studio di questi documenti, *a*

¹ Lo studio è nato dalla collaborazione, iniziata nel 2015, della scrivente con l'Università Cattolica Pázmány di Budapest, nell'ambito del progetto di ricerca «Vestigia» del Fondo Nazionale delle Ricerche dell'Ungheria OTKA 81430, volto a reperire presso le biblioteche e gli archivi pubblici di Modena e Milano le fonti documentarie inerenti alla storia dell'Ungheria nei secoli XIV-XVI. In tale contesto la scrivente ha enucleato i fondi cartografici ungheresi conservati presso l'Archivio di Stato di Modena (d'ora in poi ASMo) relativi agli anni 1594-1597 e ha effettuato uno studio comparato sulle fonti documentarie fiorentine e modenesi, elaborato nell'articolo LUPOLI 2017. Nella recente Tavola rotonda del progetto «Vestigia 2», *Strigonia Grande*, tenutasi presso l'Università Pázmány a Piliscsaba ed Esztergom il 20-21 aprile 2018, si è avviato il confronto su queste tematiche come è stato sottolineato nella relazione congiunta *Le vedute di Esztergom all'Archivio di Stato di Modena*, tenuta da Rosa Lupoli, István Horváth, Balázs Major, Ádám Molnár (*Esztergomról készült veduták a Modenai Állami Levéltárból*), che ha confermato la derivazione dell'affresco spezzanese dalla mappa militare modenese e sottolineato i particolari topografici e architettonici raffigurati in entrambi. Gli atti del convegno e le relative relazioni in lingua ungherese sono in corso di stampa a Budapest.

² Il Castello, di proprietà del Comune di Fiorano Modenese e aperto al pubblico, è attuale sede del Museo della Ceramica; è stato restaurato dal 1985 al 1992 sia nella struttura architettonica sia relativamente al ripristino delle decorazioni, con la collaborazione tra la Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Bologna, il Comune di Fiorano Modenese e il Dipartimento di Architettura dell'Università di Ferrara (*IL CASTELLO DI SPEZZANO* 1985, p. 9; [Presentazione], in *LO STATO DIPINTO* 2011, pp.n.nn.).

³ GINZBURG 2001, p. XXIV.

latere della storicizzazione di mappe spesso anonime e senza data, ha fatto emergere altre problematiche riguardanti sia la produzione delle mappe militari che la loro valenza iconografica e comunicativa nella cultura del tempo, per il loro potenziale decorativo e non solo storico.

1. *La mappa militare estense dell'assedio di Esztergom*

Il *focus* si è incentrato su una bella mappa⁴, la n. 131, rappresentante il già citato assedio al Castello di Esztergom del 1595, di notevole fattura tecnica, a penna e matita su carta, in cinque fogli (originariamente uniti) e dalle ragguardevoli dimensioni (Fig. 2/1), per un totale di 215×33 cm, purtroppo non datata e senza attribuzione⁵ anche nell'inventario di pertinenza, corretto sia nella datazione che nel luogo raffigurato.

In assenza di riferimenti autoriali e cronologici, dunque occorre procedere in maniera deduttiva partendo da fonti archivistiche per individuarne l'autore, che si può supporre essere, per il fine tratto artistico e tecnico, un ingegnere ben edotto in tecniche di rilievo; ma, proprio dall'artisticità del tratto, dai notevoli particolari urbanistici e architettonici, che, come si dimostrerà, aiutano anche a confermare la cronologia esatta del disegno, si può individuare anche un esperto disegnatore. Certo nella cerchia del condottiero medico ingegnere e disegnatore figurano entrambi, ed esattamente nelle persone di Claudio Cogorano⁶ (che lavorava al seguito di don Giovanni de' Medici), esperto in tecniche di rilievo e disegno, in perfetta concordanza con la pregevole fattura formale della mappa stessa, sempre citato nei disegni delle piante, e di Gabriello Ughi, che ritraeva i luoghi come teatri di guerra secondo uno spiccato gusto artistico.

È in assoluto la più bella mappa di Esztergom conservata presso l'Archivio di Stato di Modena ed è da ricondursi alla fase di ricostruzione dopo il 2 settembre 1595: come attestato dalle testimonianze fiorentine⁷, il progetto e i lavori furono avviati subito dopo la presa della città stessa. Che sia un disegno topografico realizzato dopo l'assedio lo si nota dal particolare della palizzata ancora incompiuta circondante il Castello: si può infatti supporre che essa sia stata elaborata dopo la presa della città, nel momento in cui si attuavano i primi interventi per la ricostruzione, come conferma anche un documento conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, in cui don Giovanni de' Medici parla del progetto di fortificazione che sta mettendo in opera con Cogorano:

Lettera dal Campo di Strigonia, 11 ottobre 1595, c. 600

[...] adesso vorrebbe S.A. che Strigonia fosse rifatta, che Coccher fosse in difesa che Vicegrado fosse racconcio o almeno che fra hoggi o domani si facesse [...]⁸

La mappa, nel suo insieme, si presenta come una lunga striscia filmica sviluppata in senso orizzontale, composta da cinque fogli da unirsi, per una lunghezza complessiva di circa 2 m.

Nello specifico, i ff. dall'1 al 4, uniti da una striscia di carta, mostrano un perfetto rilievo di Esztergom e del suo territorio; il f. 5 presenta invece, a scala maggiore rispetto al disegno del rilievo, la pianta del Castello (dove avevano resistito i Turchi assediati) con le vie di accesso ben delineate, oltre che i fossati e le batterie dell'artiglieria dell'accampamento cristiano, impiantate

⁴ ASMo, *Mappario Estense, Militare*, n. 131/1-5.

⁵ Le mappe militari erano sempre anonime e senza riferimenti o nomi topografici proprio per tutelare la riservatezza dei dati e delle tattiche militari messe in campo (FEDERZONI 2006, p. 138).

⁶ Uno studio su Claudio Cogorano è in LUPOLI 2017.

⁷ Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFi), *Mediceo del Principato*, filza 5156, Carte di Don Giovanni de' Medici dall'Ungheria 1594-1596.

⁸ ASFi, *Mediceo del Principato*, filza 5156, Carte di Don Giovanni de' Medici dall'Ungheria 1594-1596, c. 600.

vicino per sbaragliare le difese e avanzare verso le mura (Fig. 2/5). Si tratta, dunque, di una testimonianza eminente dell'arte del disegnare e progettare la guerra, da attribuirsi a persona di notevoli capacità tecniche nell'esecuzione di piante e modelli e nella progettazione di fortezze, come poteva essere, per l'appunto, Cogorano.

Questi dovette certamente aver osservato bene il territorio e la fortezza di Esztergom, avendo quasi – diremmo oggi – fotografato la città con anche le rovine che ne deturpavano il paesaggio, come le mura a tratti dirute, le brecce nei baluardi forse operate dalle mine, i resti di preesistenze urbanistiche e architettoniche che gli archeologi ungheresi hanno individuato, ricreandone poi il disegno come un'istantanea di una città perduta. I professori Balázs Major e István Horváth⁹ hanno evidenziato come i particolari del Palazzo e degli edifici annessi distrutti dai cannoneggiamenti identificano la mappa quale disegno prospettico del territorio e del Castello proprio ad assedio concluso. Inoltre, è speculare a un'altra mappa attribuita a Cogorano, conservata presso la Hofbibliothek (Biblioteca di Corte) di Karlsruhe e datata 1595, che raffigura però una planimetria del territorio con una dettagliata legenda in italiano esplicitiva del campo imperiale e della posizione delle tende dei comandanti¹⁰. Alcuni tratti stilistici nell'orografia sembrano accomunare le due mappe, che si integrano a vicenda nel ricostruire le posizioni degli assediati e la topografia della guerra.

La mappa estense n. 131, soprattutto nel f. 5, riporta dettagli urbanistici che evidenziano le distruzioni apportate, di cui gli storici avevano memoria attraverso la famosa incisione di Meyerpeck; probabilmente Meyerpeck poté ancora vedere (forse già nei ruderi) la Sala dei banchetti dell'arcivescovo János Vitéz, distrutta durante l'assedio: «Nella sua incisione, una scritta indica il luogo della sala: “Ein schöner Saal” accanto alla torre bianca (“Weiss Thurm”) in fiamme»¹¹. La stessa Torre bianca era stata danneggiata gravemente dai cannoneggiamenti, che distrussero i piani superiori, ma già in epoca turca, per costruire il bastione Leopoldo (Lipót) all'estrema punta meridionale del Castello, era stata spianata per essere trasformata in bastione di artiglieria ed era stata riempita con le macerie crollate all'interno dei locali per creare un livello di terrazza destinato alle artiglierie stesse¹². Ben visibile è il tempietto della cappella Bakócz costruita nel XVI secolo, un capolavoro architettonico rinascimentale in pregiato marmo rosso, allora ben visibile perché ancora non inglobata nel corpo maggiore della basilica, dove fu trasferita come cappella laterale solo nel 1823.

I particolari urbanistici e storici delle distruzioni arrecate dall'assedio concordano con le testimonianze archivistiche degli stessi protagonisti – don Giovanni de' Medici e Cogorano – che parlano della fase successiva all'assedio e delle mappe richieste dall'Imperatore per cominciare la ricostruzione di Strigonia.

Così don Giovanni de' Medici scrive l'11 ottobre 1595:

l'esempio che ci è di Strigonia e di Coccher, i quali ancorchè sono in potere di S.M. è già passato un mese e mezzo il Castelo di Strigonia in ogni modo non ha anchora risarcimento che si possa difendere da una scalata et la terra da basso è aperta in ogni parte¹³.

⁹ Nella Tavola rotonda del Progetto di «Vestigia 2», gli archeologi prof. Balázs Major, direttore del Dipartimento di Archeologia dell'Università Pázmány di Budapest, e il prof. István Horváth, già direttore del Museo di Storia del Castello di Esztergom, hanno evidenziato nella relazione tenuta con la scrivente (cfr. nota 1) le concordanze architettoniche evidenti fra la mappa estense e l'affresco, come il particolare della palizzata che circondava la fortezza eretta nel 1595, dettaglio visibile in entrambe le raffigurazioni. Le scansioni ingrandite della mappa hanno evidenziato altri particolari architettonici – l'obelisco al centro della rappresentazione, antico minareto turco – evidente anche nell'affresco che le foto bidimensionali della mappa eseguite dal prof. Major hanno sottolineato.

¹⁰ La mappa in questione, conservata presso la Hofbibliothek di Karlsruhe, mi è stata gentilmente concessa in visione dai proff. Balázs Major e István Horváth.

¹¹ PROKOPP 1967, p. 283.

¹² VUKOV 2009, p. 165.

¹³ ASFi, *Mediceo del Principato*, filza 5156, Carte di Don Giovanni de' Medici dall'Ungheria 1594-1596, c. 592.

Anche Cogorano quasi contemporaneamente scrive, dal campo vicino a Vicegrado e in data 2 ottobre 1595, a Parma, a Ranuccio Farnese:

L'esercito è passato dall'altra parte del Danubio dove starà alcuni giorni sin che il Castello di Strigonia sia un poco rifatto et posto in difesa et poi si ritireremo per questo anno [...] ¹⁴

Dunque, nella fase post assedio vengono elaborati i disegni delle fortezze, e sia i documenti che le indagini archeologiche concordano nel ricondurre a questa stessa fase la mappa n. 131; in tale periodo, terminata la stagione delle battaglie, Cogorano si appresta infatti a redigere i disegni, come scrive da Vienna l'8 gennaio 1596:

ho espediti li disegni delle imprese che se sono fatte la stagione passata et quelle de forteze che ho disegnato alle frontiere quali li ho mostrato a l'arciduca Matias quali li sono piaciuti ¹⁵.

2. *L'affresco dell'assedio di Esztergom del 1595 nel Castello di Spezzano*

L'assedio di Strigonia si è prestato a un riuso iconografico sia in campo artistico che in campo editoriale (in relazioni manoscritte ¹⁶, in edizioni a stampa e poi in opere pittoriche) come un'immagine polivalente, non diversamente da quanto espresso da altri luoghi geografici o incisioni, utilizzati spesso come modelli visuali di coevi cicli pittorici affrescati in dimore signorili emiliane, per fasto o per celebrare momenti epici di storia.

Nel presupposto di una rappresentazione visuale dell'assedio di Esztergom presente nella cultura figurativa modenese, la scrivente, cogliendo le evidenti analogie figurative della mappa militare estense con un affresco della Galleria delle Battaglie nel Castello di Spezzano, ha segnalato quest'ultimo ciclo pittorico al professor György Domokos ¹⁷, che ha riconosciuto nel luogo raffigurato proprio la città di Esztergom. Tale certezza è peraltro condivisa da altri studiosi ungheresi, come è emerso nella recente Tavola rotonda di «Vestigia 2», in occasione della quale è stato altresì confermato che il modello di riferimento o 'mappa madre', è da individuare nella mappa militare estense disegnata da Cogorano, chiarendo così definitivamente il soggetto raffigurato nell'affresco ¹⁸.

Sono infatti evidenti le analogie figurative fra la mappa n. 131 dell'assedio di Strigonia e l'affresco raffigurato nella parete nord della Galleria delle Battaglie, riemerso in seguito al restauro degli anni Novanta dopo un silenzio nella memoria storica di circa quattrocento anni e ora identificato limitatamente al luogo rappresentato (Fig. 1). L'ipotesi che il modello di riferimento sia la mappa n. 131, e in particolare il f. 1, è suffragata soprattutto dalla rappresentazione dell'imponente bastione, antica cisterna medievale per il rifornimento di acqua alla città, raffigurato in primo piano ¹⁹.

¹⁴ Archivio di Stato di Parma (d'ora in poi ASPr), *Epistolario scelto*, b. 21, Lettere di Claudio Cogorano, lettera n. 3.

¹⁵ ASPr, *Epistolario scelto*, b. 21, Lettere di Claudio Cogorano, lettera n. 7.

¹⁶ Presso l'ASMo, nel Fondo *Avvisi e Notizie dall'Estero, 1595*, b. 15, è conservata la relazione manoscritta dell'assedio di Strigonia che riporta la narrazione dell'evento.

¹⁷ Il prof. György Domokos dell'Università Cattolica Pázmány di Budapest è il direttore del progetto «Vestigia» dal 2010.

¹⁸ Nella già citata Tavola rotonda di «Vestigia 2» (cfr. nota 1) nella relazione orale della scrivente con i proff. Horváth e Major è stata condivisa la tesi di una diretta filiazione dell'affresco spezzanese dalla mappa conservata presso l'Archivio Estense; dall'analisi delle emergenze architettoniche e urbanistiche raffigurate nella mappa [Fig. 2/5] gli archeologi citati hanno espresso la convinzione (comprovata dalle testimonianze archivistiche ritrovate dalla scrivente) relativa al fatto che il disegno sia da datare ai mesi immediatamente successivi alla presa della città, 2 settembre 1595.

¹⁹ Come già detto, i proff. Major e Horváth, nella medesima relazione, hanno datato il disegno della mappa al 1595 dai particolari emergenti sia nella mappa stessa che nell'affresco, come per l'appunto il bastione in primo piano,

L'affresco occupa una parte della parete nord della Galleria delle Battaglie, che ospita un ciclo pittorico guerresco ancora non identificato nei suoi autori e nelle botteghe che vi operarono, di certo in epoche differenti. Si estende per circa 2,80 m di lunghezza e per un'altezza di circa 2,50 m, la sua struttura compositiva è incentrata su un'ampia veduta del Castello con il possente bastione d'angolo e la palizzata che lo fortifica ancora in costruzione, un gruppo di figure in primo piano che fanno da quinta scenografica alla rappresentazione, con una impostazione stilistica derivata dalle incisioni di fine Cinquecento di ambito nordico. Infatti, l'intera rappresentazione evoca le incisioni e le raffigurazioni dei quadri di città di Joris Hoefnagel, molto diffuse in Europa a fine Cinquecento, tanto che sicuramente il pittore non le ignorava.

Un'altra considerazione sposta la datazione dell'affresco all'anno 1595: a quell'assedio aveva partecipato un discusso personaggio storico della Modena estense, il famoso Marco Pio di Savoia, nonché il committente degli affreschi dipinti nel Castello di Spezzano, morto in maniera misteriosa (ma gli storici concordano nell'attribuire il mandato a Cesare d'Este) e prima distintosi con valore proprio a Esztergom e Visegrád, dove faceva parte del Consiglio di guerra.

Tale considerazione porta di conseguenza a un evidente ripensamento dell'effettiva appartenenza della mappa all'Archivio estense; infatti la raffigurazione nel Castello dei Pio di Savoia sembra palesare il fatto che la mappa militare appartenesse a Marco Pio e che l'attuale collocazione della mappa stessa sia dovuta solo a un'appropriazione indebita dei duchi d'Este.

È anche un dato di fatto storico che l'archivio dei Pio di Savoia alla morte di Marco Pio fu defraudato di documenti e atti d'archivio, sottratti per addurre prove alle rivendicazioni estensi del feudo di Sassuolo, inglobato poi dagli Este nei loro domini territoriali nel 1609. A riprova di questa tesi vale la testimonianza del cronista modenese Giovan Battista Spaccini, che attesta come l'archivio di Marco Pio, a un anno dalla sua morte (dunque nel 1600), fosse continuamente compulsato dal duca Cesare e dai suoi emissari per ritrovarvi documenti utili alla causa estense:

Il procuratore Cipriano era colà andato perché il signor Enea vi bisognava certe scritture nel archivio del signor Marco; sopra a detto archivio ve ne è due chiave, una che sta appo il signor duca, et l'altra al signor Enea, che fa per lui un Nigrello, benchè anco fosse segilato, e pescando per queste scritture fra l'altre ne hanno ritrovate due²⁰.

Quindi il duca Cesare in persona aveva una chiave dell'archivio di Marco Pio e si può supporre similmente che anche altri documenti fossero interessanti per lui, come le mappe di paesi in guerra, utili sia per la topografia dei territori che per visualizzare confini e possedimenti o altro: si può dunque ipotizzare che abbia incamerato questo tipo di documenti nell'archivio di famiglia. Così la mappa n. 131 potrebbe essere stata fornita al pittore come modello per rappresentare la città (luogo a lui sconosciuto) dallo stesso committente Marco Pio di Savoia e, alla morte di quest'ultimo, incamerata nell'Archivio estense. La storia del proprietario del Castello porta a mettere in relazione l'esecuzione degli affreschi delle sale con l'acquisizione di nuovi territori per il suo casato nell'anno 1595, anno della contestuale presa di Strigonia, cui egli aveva partecipato valorosamente. Ciò fa dedurre che l'esecuzione dell'affresco sia da datarsi non oltre l'anno 1596, dopo il rientro a Sassuolo dello stesso Marco Pio (15 dicembre 1595) con la

antica cisterna per i rifornimenti di acqua alla città; ancora per il disegno della palizzata costruita subito dopo l'assedio per fortificare il Castello e visibilmente non ultimata. Altro particolare raffigurato in entrambe, come ha sottolineato il prof. Horváth, sono i resti di un tempietto – antica tomba di un re musulmano – presso cui si tenevano le adunanze e i consigli quando la città era in mano ai Turchi. Riguardo la filiazione dell'affresco di Spezzano dalla mappa militare, la convinzione assertiva del prof. Major, condivisa dalla scrivente, è parzialmente accettata dal prof. Horváth che, nella stessa sede, ha espresso il suo convincimento che a Spezzano l'artista abbia lavorato su uno schizzo del Cogorano.

²⁰ SPACCINI/BIONDI-BUSSI-GIOVANNINI 1993-2008, I, p. 336.

contestuale realizzazione del ciclo pittorico della Sala delle Vedute nel piano sottostante del Castello.

La scansione ingrandita della mappa ha evidenziato la tecnica di rappresentazione prospettica operata dall'artista e ha confermato che il territorio rappresentato nell'affresco è la città di Esztergom al momento del suo assedio nel 1595. Pertanto, con la certezza della contestualizzazione geografica e la probabile scoperta del modello di riferimento usato dall'artista, si sono imposte altre ipotesi attinenti:

- all'autore dell'affresco,
- al committente,
- all'ormai dubbia appartenenza originaria della mappa all'Archivio estense.

Riguardo all'artista che ha operato a Spezzano, lo studio recente di Maria Teresa Sambin De Norcen²¹ ha opportunamente identificato in Cesare Baglione il pittore attivo nella Sala delle Vedute (situata al pianterreno del Castello), come testimoniano i mandati di pagamento, a lui intestati, figuranti nei libri contabili di Marco Pio nel 1596²², data che potrebbe essere anche quella dell'affresco nella Galleria delle Battaglie, commissionato da Marco Pio di Savoia allo stesso Baglione sia per ritrarre lo Stato di Sassuolo, all'indomani dell'acquisizione di nuovi territori nel 1595, sia per una celebrazione del suo valore personale nella presa di Strigonia nello stesso 1595. Questa autoreferenzialità era dispiegata visivamente agli ospiti, in aperto antagonismo con i contendenti di sempre, gli Este, la cui celebrazione era stata fatta esplicitare pittoricamente nella parete opposta della sala da Enea Pio di Savoia intorno al 1530, nella raffigurazione, realizzata da artisti per noi ancora anonimi, della battaglia di Ravenna, avvenuta nel 1512. Come già accennato, la mappa – di probabile proprietà di Marco Pio, che potrebbe averla ricevuta anche in virtù del suo ruolo di comandante e componente del Consiglio di guerra al fine di approntare le tattiche belliche messe in atto nell'assedio – sarebbe stata fornita al pittore come modello per rappresentare la città; e il pittore, a sua volta, avrebbe ideato un innovativo schema di rappresentazione, creando un nuovo canone figurativo nel genere della pittura di battaglia, trasfigurando i luoghi della guerra in una topografia visiva dei luoghi della guerra.

Anche Sambin De Norcen ha individuato negli affreschi della Sala delle Vedute

La fedeltà al dato architettonico dimostrata dai ritratti della sala [che] va oltre una pura osservazione, per quanto condotta da un occhio esperto in loco, e [che] dimostra un'accurata campagna preliminare di rilievo [...]²³.

La stessa fedeltà alla rappresentazione veridica del luogo della guerra può essere alla base dell'affresco nella Galleria delle Battaglie e può essere considerata aspetto artistico inedito di Baglione (celebre per i suoi paesaggi fantastici), il quale può aver ceduto con duttilità alle richieste del committente Marco Pio senza perdere di vista il riferimento delle incisioni e stampe nordiche, al tempo molto diffuse, raffiguranti i luoghi delle guerre che si combattevano in Europa. La derivazione dell'affresco dalla mappa è evidente ma, mentre nel disegno i particolari urbanistici sono resi con maggiore precisione e fedeltà al vero, nell'affresco la resa degli stessi è meno particolareggiata, probabilmente per la libertà che si era concesso il pittore, forse interessato più a una visione topografica che analitica; in merito a ciò non sono però da escludere come spiegazione i danni irreparabili subiti dagli affreschi dopo una cancellazione delle iscrizioni a colpi di calce e scalpellature e dopo tre secoli d'incuria. Forse anche il restauro, benché accurato, può, come spesso capita, aver cancellato con qualche disvelamento eccessivo tratti del

²¹ SAMBIN DE NORCEN 2011b.

²² Sono conservati in Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi), APS, b. 142 (Mastro 1595-1599), f. 206v.

²³ SAMBIN DE NORCEN 2011b, p. 23.

disegno originario, offuscandone i contorni, per quanto sia fortunatamente ancora buono lo stato di leggibilità. Di fatto, l'intera Galleria delle Battaglie a Spezzano è ancora avvolta dalla nebbia per la scarsità delle indagini, dovuta anche al silenzio delle testimonianze documentarie e all'assenza di notizie sugli artisti e sulle botteghe pittoriche che vi hanno operato in anni diversi e molto distanti fra loro.

3. Derivazione dell'affresco di Spezzano da incisioni nordiche

Alcune considerazioni stilistico-formali riconducono la raffigurazione dell'affresco a uno schema visuale usato nelle incisioni circolanti al tempo, nella fattispecie nei 'ritratti di città' di Joris Hoefnagel e nella coeva incisione dell'assedio di Esztergom del 1595 di Wolfgang Meyerpeck il Giovane.

L'opera prototipo dei 'ritratti di città'²⁴ fu la *Civitates Orbis Terrarum* di Braun e Hogenberg²⁵, uscita dai torchi di Colonia in sei volumi editi dal 1572 al 1617, con una veste editoriale di grande pregio e una stampa accurata resa ancora più preziosa dalla coloritura manuale. Tale opera si inseriva in un contesto di crescita della produzione editoriale unita alla diffusione del libro a stampa e in una temperie storica che potenziava l'immagine stampata per il suo alto contenuto di informazione. Divenne ben presto, e per lungo tempo, il modello di un nuovo genere editoriale, e fu Joris Hoefnagel a presentare nel quinto volume delle *Civitates* le immagini di alcune città, tra cui Comar (Komárom) e Strigonium (Esztergom), con la tipica formula della moltiplicazione delle vedute destinata ad avere notevole fortuna e lunga vita. Il modo di porre accanto alle immagini delle città delle figure umane, altro modulo tipico di tante incisioni, viene riproposto anche dall'artista dell'affresco di Spezzano, il quale non ignora neanche la più fortunata opera di Wolfgang Meyerpeck il Giovane, appunto l'incisione di Esztergom ritratta nel momento successivo, o forse precedente, all'assedio²⁶; di questa incisione, di certo preparata durante l'assedio stesso o giusto poco prima, non si conoscono altri esemplari.

Su Meyerpeck abbiamo scarse notizie biografiche: lavorava come incisore di rame a Praga e per le sue incisioni si procurava il privilegio imperiale per evitarne il plagio. Anche suo padre, Wolff Meyerpeck il Vecchio²⁷, era stato un incisore e un editore noto e aveva preparato ed edito seicento incisioni di piante per il libro di Pietro Andrea Mattioli²⁸.

²⁴ NUTI 1996, pp. 34-35.

²⁵ Georg Braun, canonico di Colonia (1542-1622), definì la sua opera come *theatra urbium* o *librum de civitatibus* e, lanciandone la stampa insieme a Franz Hogenberg, incisore fiammingo (Mechelen 1535-Colonia 1590), spiegò che il suo modello era il *Theatrum orbis terrarum* di Abraham Ortelius, sottolineando che avrebbe presentato solo immagini prese effettivamente dalla realtà, solo fatti e non invenzioni. La qualità di alcune di queste immagini era di elevata fattura per l'abilità di Hogenberg e di Joris (o Georg) Hoefnagel (1542-1600) come artisti e incisori (*ivi*, pp. 34-36, 42).

²⁶ Meyerpeck riporta, come hanno sottolineato Mária Prokopp e Konstantin Vukov, alcuni particolari del Castello di Esztergom ancora integri – la famosa Torre Bianca (*Weiss Thurm*) –, mentre la mappa militare estense fotografa la situazione militare sicuramente dopo l'assedio, data la rappresentazione delle effettive distruzioni operate (PROKOPP 2009, VUKOV 2009).

²⁷ Wolfgang Meyerpeck il Vecchio (1505-1578) è attestato come incisore ed editore dal 1525. Lavorò a Zwickau dal 1529 al 1551, poi a Freiburg (sempre in Sassonia) dal 1550 al 1578. Nel 1529 sposò la vedova di Gabriel Kantz, famoso stampatore di Altemburg e Zwickau, di cui era socio nella nota stamperia; Meyerpeck ne diresse l'attività per vent'anni, poi si spostò a Freiburg nel 1550, con l'intento di stampare un libello diffamatorio contro l'Elettore Maurizio; qui continuò la sua attività fino al 1578, anno della sua morte (informazioni tratte e tradotte da WINGER 1987; inoltre cfr. <https://thesaurus.cerl.org>, *ad vocem*).

²⁸ Nel 1554 fu pubblicata la prima edizione latina dei *Discorsi di Mattioli*, chiamata anche *Commentarii*, ovvero *Petri Andreae Matthioli Medici Senensis, Commentarii in Libros sex Pedacii Dioscoridis Anazarbei de Materia Medica, Adjectis quam plurimis plantarum, & animalium imaginibus, eodem autore*; fu la prima edizione ad essere illustrata e fu dedicata a Ferdinando d'Asburgo.

Meyerpeck il Giovane negli anni della Lunga Guerra aveva preparato diverse incisioni dei fatti di guerra ungheresi; probabilmente scomparve poco dopo perché non sono attestate altre opere dopo questa data. Le sue incisioni²⁹ sono caratterizzate da un tratto fine e particolareggiato e contengono molti elementi autentici, il che fa pensare che le abbia preparate in base a schizzi presi dal vero³⁰. A Praga poteva inoltre ottenere questi schizzi dalle relazioni che arrivavano alla corte imperiale e dai disegni allegati dagli ingegneri militari. La sua incisione dell'assedio di Esztergom³¹ (Fig. 3) mostra un'immagine di insieme con particolari veritieri, per quanto lacunosa. Meyerpeck studia una rappresentazione che vuole portare a conoscenza del pubblico i fatti e le fasi della guerra come una narrazione topografica. La tecnica di comunicazione adottata vuole amplificare gli esiti della vittoria, mediante l'affollamento di figure e la resa topografica dell'assedio drammatizzata nell'intento di usare un artificio comune alla guerra di propaganda, ovvero un modo strumentale di diffondere le notizie per galvanizzare il comportamento delle truppe. In pratica la sua incisione è la narrazione iconografica e topografica dell'assedio, consegnata alla stampa per diffondere la fama delle truppe alleate della Lega contro i Turchi.

Sono probabilmente questi gli archetipi figurativi di Baglione nell'affresco dell'assedio di Esztergom a Spezzano. Dai 'ritratti di città' di Hoefnagel può aver desunto la composizione di paesaggio e la figura umana, mentre, per quanto riguarda la visione prospettica, sembra ricollegarsi molto di più a quella adottata da Meyerpeck, soprattutto nella resa del bastione d'angolo, per la quale sposta la ripresa frontale della mappa militare. Di certo si ricava l'impressione che abbia voluto privilegiare la verità della rappresentazione sacrificando così la sua ricca vena immaginativa, costante di molti suoi cicli decorativi parietali. Probabilmente questi colti riferimenti figurativi si collocano nel clima della corte farnesiana in cui operavano presenze artistiche accreditate e professionalmente aggiornate sulla circolazione delle immagini a stampa, influenza che Baglione aveva mostrato anche nel Palazzo dei Vitelli a Città di Castello e nei nuovi quartieri medicei in Palazzo Vecchio a Firenze. Come ha rilevato Roberto Tarasconi, era «stimolato in questo dalla presenza stessa presso la corte farnesiana di artisti d'oltralpe, sia di passaggio che relativamente stabili»³².

Non a caso nella sua eredità furono rinvenuti diversi cassoni di spolveri e cartoni dei suoi lavori nonché incisioni di artisti conosciuti e di pittori fiamminghi che studiava con attenzione, come appunto dimostrano molti esiti delle sue pitture³³.

4. *La famiglia Pio di Savoia e il Castello di Spezzano*

Conoscere il personaggio di Marco Pio di Savoia è importante per comprendere anche la genesi della stessa impresa decorativa di Spezzano; l'ultimo e più famoso signore della famiglia, nonché il più celebre fra i signori di Sassuolo, deve la sua breve gloria e la sua lunga *damnatio memoriae* alla sua politica, che voleva svincolare dalla soggezione estense, perso nell'effimero sogno di uno 'Stato di Sassuolo' da elevare prima a Ducato e poi a Principato direttamente dipendente dall'Imperatore.

La breve vita di Marco Pio (1567-1599)³⁴, figlio di Ercole Pio di Savoia (impegnatosi a sua volta nella guerra contro i Turchi e morto a Zara nel 1571), fu spesa soprattutto nell'esercizio

²⁹ Presso l'ASMo è conservata una sua incisione dell'assedio di Fulek del 1593, nel Fondo *Documenti di Stati e città*, b. 193, n. 10.

³⁰ Ringrazio per queste informazioni il dott. Szalai Béla. Cfr. BELA 2006-2013.

³¹ L'incisione è conservata presso la Biblioteca dell'Università di Salisburgo, con segnatura G.170.III.

³² TARASCONI 2017, p. 13.

³³ MALVASIA 1678, I, p. 349.

³⁴ Un'accurata biografia di Marco Pio, ancora valida per le attente ricerche documentarie, è stata scritta dallo storico modenese Giuseppe Campori. Cfr. CAMPORI 1871.

delle armi, attività in cui egli, come tanti signorotti del tempo, cercò un'affermazione personale di potere e uno strumento politico per rinsaldare alleanze favorevoli. Nel 1590 era già in Francia a combattere contro gli ugonotti a fianco di Alessandro Farnese (da sempre i Farnese erano per lui i migliori alleati), era in Fiandra nel 1591-1592 con il Duca di Parma, nel 1594 era tra i sei capitani prescelti da Clemente VIII per guidare le truppe ausiliarie pontificie dirette in Ungheria a combattere i Turchi.

I titoli di merito acquisiti nella guerra in Ungheria (1594-1596) gli valsero il grado di Maestro di campo, poi per la nobiltà del casato fu designato tra i consiglieri di guerra; titoli e incarichi, questi, che Marco Pio onorò con valore e che lo resero idoneo a maneggiare le mappe e i disegni militari che gli ingegneri e i periti approntavano per le fortificazioni o per le tattiche militari da adottare. Né a Marco Pio mancavano le competenze geografiche o il saper leggere o interpretare una mappa; l'interesse geografico, che potenziava le qualità di ogni abile stratega, è evidenziato anche dall'inventario dei suoi beni³⁵, redatto dopo la sua morte, in cui vengono indicati mappamondi e «quadri di paesi», oltre che due libri «del modo di fortificar»³⁶ che dimostrano un interesse anche tecnico per i problemi connessi con la strategia militare³⁷. È pertanto probabile che mappe e disegni venissero consegnati a Marco Pio, o venissero da lui richiesti, in quanto esperto e comandante militare, e che dopo, a guerra conclusa, confluissero nel suo archivio familiare. Purtroppo la dispersione del suo archivio, dopo la sua tragica morte, fu immediata, al fine di produrre testimonianze cartacee per le rivalse estensi; infatti nei giorni immediatamente successivi alla sua scomparsa, già dalla fine del 1599, il duca Cesare d'Este inviò i suoi fidati uomini di corte (Paolo Brusantini, Alfonso Sassi) a frugare fra le carte dei Pio per attingervi documenti per la causa contro gli eredi, e certo anche le belle mappe di guerra o corografiche ivi giacenti potevano ben figurare negli archivi dinastici estensi e, all'occorrenza, rivelarsi utili per future delimitazioni di zone e territori. Del resto, le spoliazioni del patrimonio dei Pio riguardarono beni artistici di vario genere (quadri, statue, mobili) che erano non solo oggetti di lusso per il consumo privato ma anche strumenti di scambio con altre corti³⁸ e che, a causa ultimata (i Pio di Savoia ebbero un saldo di 215.000 ducati per il feudo nel 1609), non conobbero il ritorno ai precedenti proprietari; *'l'affaire Sassuolo'* fu, anche negli anni successivi, il fulcro degli interessi estensi. Perciò non stupisce ritrovare diversi brandelli dell'archivio della famiglia Pio nell'Archivio estense: la mappa riprodotta da Baglione nell'affresco ne è la riprova, in quanto probabile proprietà di Marco Pio, e, poiché è verosimile che anche altre mappe arredassero le sale del Castello di Spezzano³⁹, non è da escludere che tra tutte le mappe dello stesso Archivio estense ve ne possa essere qualcun'altra di proprietà Pio di Savoia.

Nell'inventario dei beni di Marco Pio vengono descritti con accuratezza gli interni che testimoniano con i loro arredi la sua passione collezionistica: quadri e ritratti di numerosi personaggi che animavano le cronache belliche del tempo, ovvero «quadri di diversi corsari nel

³⁵ L'inventario dei beni di Marco Pio di Savoia è conservato in ASMo, *Casa e Stato, Controversie di Stato, Sassuolo*, b. 553.

³⁶ ASMo, *Casa e Stato, Controversie di Stato, Sassuolo*, b. 553. Cfr. SAMBIN DE NORCEN 2011b, pp. 29, 33, nota 81, e CURTI 2000, pp. 73, 75, nota 16.

³⁷ Presso l'ASPr è conservata una lettera scritta al duca Ranuccio Farnese dall'Isola di Comar (Komárom) in data 3 novembre 1594, attribuita a Marco Pio di Savoia e contenente il resoconto delle operazioni militari a Komárom; sul retro essa reca uno schizzo del campo di battaglia nell'isola e delle postazioni belliche degli eserciti: tale schizzo non ancora attribuibile con certezza a Marco Pio testimonierebbe tuttavia la conoscenza da parte di costui delle tattiche militari, del disegno e delle fortificazioni. La segnatura del documento è ASPr, *Carteggio Farnesiano Estero, Ungheria*, b. 159.

³⁸ Sulla dispersione dei quadri e delle statue posti nel Castello di Spezzano dà conto GHELFI 2012, p. 105.

³⁹ L'ipotesi scaturisce dagli studi portati avanti dalla scrivente nel corso delle indagini documentarie condotte per il progetto «Vestigia 2». A fronte di una campagna di guerra di pochi anni e delle spedizioni di corrispondenti della corte o di ambasciatori, come risulta dagli spogli documentari condotti in serie archivistiche come ASMo, *Ambasciatori, Germania*, bb. 51-56, le mappe rilevate sono numericamente consistenti e solo il travaso da altro archivio (quello dei Pio appunto) ne potrebbe giustificare la quantità.

friso n. 20 [...] in un'altra stanza il ritratto del Transilvano»⁴⁰, «quadri nel friso di dicta camera n. 12»⁴¹. Annota Sambin De Norcen nella sua indagine sugli affreschi spezzanesi:

La stessa galleria delle Battaglie è rivestita con preziosi pellami e 19 ritratti di monarchi nella parte superiore: non sembra sussistere dubbio per l'identificazione del lungo ambiente, sulle cui pareti si dipanano misteriose scene belliche ad affresco, con la "galaria di re" dato che questa si trova inventariata a fianco della "camera sopra la porta" [che accoglieva i quadri di diversi corsari], proprio come accade nella realtà⁴².

E, come appena accennato, non si può nemmeno escludere che mappe incorniciate illustranti luoghi di battaglia dove Marco Pio aveva combattuto adornassero fregi o cornicioni, insieme a stemmi araldici e ritratti di uomini d'arme del tempo, anche per la connotazione artistica che esse potevano avere, una volta cessato il segreto militare che le aveva tenute rinchiusse negli archivi.

La storia del Castello di Spezzano conobbe dunque l'ascesa e la stabilità della signoria dei Pio di Savoia, tant'è che la costruzione venne a configurarsi nel tempo più come residenza del signore e centro politico-amministrativo che come luogo di difesa, perdendo le sue originarie caratteristiche di complesso fortificato medievale⁴³. Nei primi decenni del Cinquecento, infatti, si attuò la definitiva trasformazione del Castello da fortilizio a sontuosa residenza signorile, e proprio sulle mura che lo circondavano si cominciò a costruire il Palazzo dei Pio, come conferma la cronaca del modenese Tommasino de' Lancillotti, che il 4 ottobre 1532 registra i febbrili lavori del signore Enea Pio di Savoia: «sono capitato a Spezan, castello del signor Enea Pio, al presente governatore de Modena, ho veduto el suo palazo, quale fa fabricare in suxo le mura del ditto castello»⁴⁴.

Pertanto si adattarono i requisiti architettonici funzionali a luoghi deputati a 'delizie' e destinati a una permanenza prolungata e soprattutto piacevole, coinvolgendo l'organizzazione degli spazi interni ed esterni con l'allestimento di «giardini e *horti*» e un conseguente processo di demolizioni e trasformazioni degli ambienti interni⁴⁵. I lavori cominciati da Enea Pio di Savoia furono poi ripresi nella seconda metà del Cinquecento da Marco Pio, che portò a compimento i lavori del corpo settentrionale⁴⁶ (come ricordano gli architravi con iscrizioni dipinte) e il corpo occidentale, dove a pianterreno fu decorata la prestigiosa Sala delle Vedute. L'altro ambiente di prestigio, già organizzato da Enea Pio, era la luminosa Galleria delle Battaglie

decorata con le epiche gesta del duca Alfonso I d'Este, alle quali avevano partecipato membri della famiglia Pio, e della sua «più bella artiglieria d'Europa», qui narrate all'interno di finti arazzi distribuiti lungo le pareti [...]»⁴⁷.

Fino a oggi erano però inedite e sconosciute le altre composizioni pittoriche affrescate sulla parete opposta, che erano certamente parte di una più vasta decorazione pittorica che le

⁴⁰ Si tratta di Sigismondo Báthory, voivoda di Transilvania e alleato della Lega contro il Turco, identificato come 'il Transilvano' sia nei carteggi degli Ambasciatori conservati in ASMo sia da storici del tempo come Cesare Campana e Niccolò Doglioni.

⁴¹ ASMo, *Controversie di Stato, Sassuolo*, b. 553, f. 52v.

⁴² SAMBIN DE NORCEN 2011b, p. 27.

⁴³ Difatti «il perdurare della signoria Pio durante tutto il secolo XV ed in particolar modo il progressivo disinteresse strategico, dà avvio ad un processo di modificazione che farà sì che il castello assuma sempre più l'aspetto non di luogo difensivo, ma di piacevole dimora riservata al signore» (VANDELLI 1985a, p. 19).

⁴⁴ DE' LANCILLOTTI 1862-1884, IV, pp. 87-88.

⁴⁵ VANDELLI 2011, p. 120.

⁴⁶ Notizie e approfondimenti sulla storia del Castello e sui restauri effettuati e conclusi nel 1992 si leggono in *IL CASTELLO DI SPEZZANO* 1985; *I PIO E LO STATO DI SASSUOLO* 2000; *LO STATO DIPINTO* 2011.

⁴⁷ VANDELLI 2011, p. 120.

vicende biografiche di Marco Pio avevano irrimediabilmente compromesso. Infatti, il successivo feudatario estense le aveva subito fatte scialbare, al pari di come aveva fatto scalpellare i simboli araldici su peducci e capitelli, nel tentativo di cancellare ogni traccia di quel signore, condannandolo all'oblio nella memoria dei posteri. Dopo la morte di Marco Pio furono dunque subito rovinati e occultati proprio quegli affreschi, da lui voluti, che ricordavano il suo valore come soldato, fra cui l'affresco dell'assedio di Esztergom oggi riscoperto. Recuperato dopo un'importante campagna di indagini, seguite a un valido restauro concluso nel 1992 (per quanto in parte proseguito fino ai primi anni Duemila), esso rappresenta il simbolo del coraggio e dell'orgoglio militare del superbo Marco Pio, che gli Este vollero cancellare subito dalla vista dei contemporanei e dei posteri; non a caso non ci è pervenuta alcuna testimonianza storica al riguardo, neanche dai contemporanei, mentre è noto che i Pio, uomini d'arme per mestiere, prediligevano questo genere pittorico come fanno intendere gli inventari del loro disperso e disseminato archivio; del resto, anche nella più fastosa residenza di Sassuolo, intorno al 1545, era stato chiamato a decorare il cosiddetto Appartamento di Orlando – con episodi tratti dall'Eneide, oggi purtroppo perduti – il famoso pittore Nicolò dell'Abate.

5. *Il programma iconografico di Marco Pio nel Castello di Spezzano*

Il progetto iconografico di Marco Pio, esplicito nelle pareti delle sale di rappresentanza del suo Castello di delizie, si articolò in due direzioni convergenti:

La Sala delle Vedute

Qui nel 1596, come comprovano i pagamenti effettuati a Baglione, autore degli affreschi⁴⁸, Marco Pio fece dipingere, in una sequenza di sessanta vedute, il 'ritratto' dei luoghi principali del proprio dominio e gli angoli più remoti dei propri possedimenti (quelli della podesteria di Sassuolo, Formigine, Brandola, Soliera, Meldola e gli ultimi acquisti pervenutigli per dote dal matrimonio con Clelia Farnese, lo Stato di Sabina) «con precisa volontà di raffigurare con una serie di “cabrei”, un catasto per vedere e per mostrare la quantità delle proprietà immobiliari»⁴⁹.

Documenti dipinti che giustificavano le sue pretese a fregiarsi del titolo di Principe, un senso giuridico del possesso trasposto visivamente che il committente usò, al pari di tanti contemporanei, per mostrare la forte volontà di dominio sul territorio ed eternare questo stesso dominio per via pittorica per sé e per gli ospiti. Una silloge del 'tanto più possiedo il mondo, tanto più lo miniaturizzo' che nel panorama artistico del Cinquecento viene dispiegato e assemblato dalle più prestigiose signorie italiane (dai Medici nella Villa di Artimino, dai Farnese a Caprarola, dai Gonzaga a Mantova, dagli Este a Ferrara) in un panorama che ha lasciato spesso le impronte artistiche di quei possessi territoriali. Questi complessi cicli cartografici a carattere geo-iconografico sono solo in parte documentati, più spesso sono andati perduti a causa del deteriorarsi delle superfici pittoriche, testimoni per noi di una tendenza artistica in auge nella prima età moderna, volta a creare ambienti di rappresentanza affrescati con raffigurazioni di terre e città o con larghe vedute topografiche di terre e paesi. Lo scopo, di carattere evidentemente didascalico, era quello di illustrare mediante artifici prospettici il raggio di azione del signore, gli attributi spaziali del potere sovrano disposti a definire un autoritratto topografico. Come è stato rilevato,

la Sala delle Vedute del Castello di Spezzano si iscrive a pieno titolo in questa tradizione celebrativa dello spazio di dominio per via corografica [...]. Attraverso la riproduzione della forma simbolica degli “stati” ritratti all'interno della sala, Marco Pio riesce però a ricondurre visivamente i suoi

⁴⁸ SAMBIN DE NORCEN 2011b, p. 19.

⁴⁹ VANDELLI 1985b, p. 36.

domini a un microcosmo unitario che gli consente di propagandare all'esterno un'immagine rafforzata della propria autorità politica⁵⁰.

Di fatto, nella Sala delle Vedute Marco Pio realizza un formidabile strumento di propaganda, non estraneo alla tradizione delle altre corti padane del Cinquecento che, con l'uso delle città dipinte, si fregiavano di un valido attributo di magnificenza e potere.

La Galleria delle Battaglie

Fu l'altro versante dove si esplicò l'autoreferenzialità del programma pittorico di Marco Pio, cui diede estro e strumento il pennello di Cesare Baglione con la mappa affrescata qui considerata; di fatto, il modello di riferimento fu la mappa militare conservata presso l'Archivio estense. Nei libri contabili di Marco Pio (conservati nell'Archivio di Stato di Milano)⁵¹ è stata ritrovata la nota del contratto stipulato con il pittore, come ha indicato lo studio di Maria Teresa Sambin De Norcen, che comprova il rapporto privilegiato di Marco Pio con l'entourage artistico dei Farnese⁵².

Di certo siamo debitori di questa felice riscoperta pittorica all'accurato restauro del Castello, concluso nel 1992, che ha permesso il recupero delle parti architettoniche e decorative e il disvelamento degli affreschi della Galleria delle Battaglie, scialbati, come già specificato, a partire dai primi anni del XVII secolo. Un ciclo decorativo completamente inedito, cancellato sotto strati di intonaco e scialbature di calce, ora riemerso, mentre l'altro nella Sala delle Vedute è ormai consolidato nella corretta attribuzione; per fortuna oggi entrambi i cicli conoscono una nuova vita espositiva dopo i vari passaggi di proprietà che segnarono il Castello.

6. I restauri del Castello di Spezzano

Il drammatico passaggio alla fine del XVII secolo dai Pio agli Estensi e la conseguente lunga vertenza sullo Stato di Sassuolo ebbero deleterie conseguenze anche sul Palazzo. Il Castello, benché frequentato saltuariamente dalla corte estense, non fu soggetto a interventi di manutenzione e, come risulta da una perizia effettuata dall'ingegnere ducale Antonio Vacchi, le coperture voltate delle stanze e della galleria sul fronte settentrionale già nel 1614 erano in parte crollate e in pessimo stato⁵³. Ugualmente, nel 1617 un inviato ducale scriveva che aveva trovato «quella Roccha in cattivissimo ordine minacciando da molte parti rovina, in particolare alle camere con certi altri camerini da servitori pe' la galleria, alla quale se non si provvede presto et con chiavi et altre cose necessarie cascarà di fatto»⁵⁴.

L'edificio fu oggetto di qualche restauro probabilmente nel momento in cui il successore di Cesare d'Este, Alfonso III d'Este, nel 1628-1629 contrattava la vendita del feudo di Spezzano alla famiglia Coccapani, fedelissima agli Estensi, per cui si può datare a quella data

⁵⁰ CECCARELLI 2011, p. 37.

⁵¹ Anche l'ASMo conserva parte dell'archivio di Marco Pio di Savoia in ASMo, *Carteggio Principi esteri, Carpi*, b. 1141.

⁵² Si deve alla ricerca di Maria Teresa Sambin De Norcen il ritrovamento del riferimento archivistico al contratto di Cesare Baglione che reca la data 1596. Il documento è conservato in ASMi, APS, b. 142 (Mastro 1595-1599), f. 206v, e la data 1596 è congrua anche per l'attribuzione dell'affresco di Strigonia dipinto nella Galleria delle Battaglie; Marco Pio, infatti, fece rientro a Sassuolo dall'Ungheria il 15 dicembre 1595 e, pertanto, sia la cronologia che le analogie fra i due cicli dipinti non fanno pensare ad altra mano (SAMBIN DE NORCEN 2011a, p. 55).

⁵³ ASMo, *Camera Ducale, Fabbriche e Villegiature*, 65, Visita di Antonio Vacchi al Palazzo di Spezzano, 13 settembre 1614. Cfr. ARMANDI 1985, pp. 29, 33, nota 21.

⁵⁴ ASMo, *Cancellaria Ducale, Rettori dello Stato, Modena e modenese: Fiorano e Spezzano*, 6657/129, lettera a Cesare d'Este di Paolo Manfredi, 28 novembre 1617. Cfr. sempre ARMANDI 1985, pp. 29-30, 33, nota 22.

la scialbatura degli affreschi della galleria, ultimo esito di quella tenace operazione di annullamento della signoria Pio che appunto in quegli episodi di virtù militare continuava ad essere evocata dalla scomoda presenza delle insegne⁵⁵.

Nel 1735 si ha notizia di interventi alla Sala delle Vedute voluti dal marchese Luigi Coccapani, ma nei decenni successivi altri lavori progettati dal successore, il marchese Lodovico, trovarono la ferma opposizione della Comunità per la loro onerosità sociale e l'uso privato del bene⁵⁶. Fino a giungere all'età napoleonica che sospese ogni avanzamento dei lavori e mutò l'aspetto giuridico del Castello in 'villa padronale'. Negli anni dall'Unità d'Italia, dal 1862 fino al 1890, i proprietari, Anna Coccapani e suo marito il senatore Camillo Fontanelli, si diedero «ad avviare altri lavori di restauro e di ampliamento nell'obiettivo di adattare il castello e l'intera area circostante al gusto neomedievale allora imperante»⁵⁷ con il risultato di adattare l'edificio a una traduzione in pietra che comportò la pratica di discutibili restauri e 'pittoresche' integrazioni in stile. Solo i restauri più recenti (conclusi nel 1992) «hanno cercato di ripristinare i valori estetico-formali del ciclo pittorico, rimuovendo intromissioni e sovracommissioni, operate senza alcuna cura, per la salvezza dell'opera originaria»⁵⁸.

L'ultima felice fase di attività di tutela ha privilegiato i valori della conservazione e della fruizione pubblica dell'edificio dopo il relativo acquisto, nel 1983, da parte dell'Amministrazione Comunale di Fiorano, che ha promosso nuove indagini e ha supportato gli ultimi lavori di restauro.

Per quanto riguarda le parti pittoriche della Galleria delle Battaglie, la relazione di restauro condotta da Giuseppe Maria Costantini ha dato interessanti risultati sulla tecnica pittorica e sulle stesse qualità tecniche dell'artista⁵⁹. La prima conclusione che hanno tratto i tecnici conferma che la Rocca di Spezzano alla fine del Cinquecento si doveva presentare interamente decorata con pitture murali come altre residenze signorili adorne e decorate da cicli pittorici, stucchi e intarsi di materiali pregiati. L'opera del restauratore si è concentrata sul recupero e sulla leggibilità della pittura, ed egli infatti rileva:

Numerose le lacune minute e le abrasioni, perdute in gran parte le finiture più superficiali e spesse, e le velature finali; il dipinto conserva tuttavia l'intrinseca qualità dell'opera felice di artista di grande velocità e mestiere.

È molto chiaro, in più punti, il bel disegno preparatorio di sinopia⁶⁰.

E conclude:

Tali pitture le possiamo immaginare collegate tra loro da un progetto di arredo architettonico unitario, ma disomogenee per genere, soggetto, tecnica pittorica, ed autore/i (da comuni decoratori a buoni artisti)⁶¹.

E questo vale non solo per le due sale ma anche per gli stessi affreschi nella Galleria delle Battaglie, sviluppati sulle due pareti opposte e fatti eseguire in epoche differenti, da committenti diversi: da Enea Pio di Savoia quelli della parete del lato sud (identificati dagli studiosi come ciclo guerresco) e da Marco Pio quelli della parete nord, con la solare veduta, dipinta da Baglione, del Castello di Esztergom nell'assedio del 1595, dove il clamore e la furia bellica si stemperano

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ VANDELLI 2011, p. 123.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ DOTTI MESSORI 2000, p. 86.

⁵⁹ COSTANTINI 1985, pp. 99-100.

⁶⁰ *Ivi*, p. 100.

⁶¹ *Ivi*, p. 99.

nella stessa luminosa veduta aerea del Castello, strenuamente difeso da Marco Pio, come testimonia nel 1597 lo storico del tempo Cesare Campana nella sua opera *Delle Historie del Mondo*⁶². La stessa relazione di restauro ci informa sul fatto che

Il disvelamento ha poi mostrato che la superficie originaria (ca. mq 184) ci è pervenuta solo per due terzi, ed in condizioni disperate, che i dipinti non restarono in luce per più di un centinaio d'anni, e che la loro eliminazione fu certamente una *damnatio memoriae* di personaggi ed eventi raffiguranti (come provano le volontarie abrasioni dei cartigli, ricchi di lunghe iscrizioni latine, ed i ricorrenti colpi inferti su volti e scudi dei protagonisti)⁶³.

7. La Galleria delle Battaglie a Spezzano

Altre considerazioni si traggono dalla descrizione della galleria presente nell'opera storica di Paolo Brusantini, primo governatore di Sassuolo dopo la morte di Marco Pio e uomo fedelissimo del duca Cesare d'Este. Nel 1611 Brusantini descrisse infatti i dipinti integri (ancora per poco) della galleria, ed è l'unico testimone oculare, dunque, a darci l'istantanea, con efficace 'realismo', di quelle pitture. Nell'opera *Dialoghi de' Governi [...] distinti in tre tempi. Di Pace, di sospetto di Guerra, e di Guerra aperta* così le descrive:

per dirla in breve vi si scorge ogni maniera et in terra, et in mare di guerriere azioni in guisa dal naturale ritratte, che può riguardandole huom dire di trovarsi alla guerra senza periglio e fra l'armi: inoltre Castella molte, e molte città così al vero simiglianti che chi una volta l'ha vedute ivi subito le riconosce⁶⁴.

La descrizione affollata di gesta belliche, attacchi, uccisioni e artiglierie da offesa si attaglia perfettamente alla composizione della parete del lato sud, come nelle vedute «al vero simiglianti» di castelli e città si riconoscono le raffigurazioni dei paesi della Sala delle Vedute. È omessa invece la descrizione del Castello di Strigonia, già raffigurato al tempo e certamente noto sia per la vicinanza temporale dell'evento storico sia per le allora diffusissime incisioni lodanti il valore di Marco Pio; omissione colposa, probabilmente per l'obbedienza che Brusantini doveva agli Este, cui non doveva essere gradita quella muta ostentazione di superbia e di autocelebrazione.

Su una parete del lato sud l'antenato Enea Pio, negli anni dal 1530 al 1532, aveva fatto iniziare il ciclo pittorico dove aveva fatto rappresentare, in serrata successione cronologica, le imprese più importanti di Alfonso I d'Este⁶⁵ cui aveva partecipato anche la famiglia Pio di Savoia – dalla battaglia della Polesella (1509), alla presa della fortezza di Bastia (luogo dello scontro tra Pietro Navarro e Alfonso I) e, infine, la battaglia di Ravenna del 1512 –, attuando in tal modo un'operazione culturale di gloria riflessa,

⁶² CAMPORI 1871, pp. 62-66, riprende la testimonianza dello storico Campana, segnalando, a p. 63, che questi nella sua opera, dedicata a Marco Pio, *Delle Historie del Mondo*, I-II, Venezia 1597-1599, II, p. 692, aveva lasciato questa descrizione particolareggiata dell'assedio di Strigonia, probabilmente dopo averla appresa da Marco Pio stesso; la stessa evidenza risulta pure dalla relazione dell'assedio di Strigonia conservata in ASMO, *Avvisi e notizie dall'estero*, 1595, b. 15; Presso l'ASMO, nel *Fondo Carteggi Principi Esteri, Carpi*, b. 1141, fasc. 49, è conservata la lettera di Marco Pio, indirizzata nel 1595 ad Alfonso II d'Este, contenente la cronaca della battaglia presso il Castello di Strigonia e la Rocca di Visegrád. Notizie esaurienti sono fornite anche da SCHENETTI 1966, pp. 132-133.

⁶³ COSTANTINI-COSTATO COSTANTINI 1990, p. 60.

⁶⁴ BRUSANTINI 1611, p. 3 (cfr. ARMANDI 1985, p. 30, nota 6).

⁶⁵ Una dettagliata interpretazione storica di questa parte della galleria è offerta da DOTTI MESSORI 2000, pp. 80-86.

un tipo di comunicazione del passato volta a indirizzare la consapevolezza storica nel senso di un'identificazione orgogliosa con la dinastia al potere, la cui grandezza si comunica, per graduate gerarchie, alle grandi famiglie feudali del ducato⁶⁶.

Su questa parete della Galleria delle Battaglie erano dunque raffigurate le epiche imprese che avevano visto protagonista dal 1509 al 1512 il Duca di Ferrara, appunto Alfonso I, famoso, come emerge dagli affreschi, per aver realizzato un insediamento produttivo di artiglierie unico al tempo. Invece, sulla parete opposta, l'audace Marco Pio si era contrapposto alla pari, facendovi dipingere, non senza orgoglio autoriflesso, le proprie imprese, che reputava non da meno rispetto a quelle estensi, atto di sfida, questo, punito dopo la sua morte col voluto silenzio dei testimoni oculari su quelle imprese subito scialbate e scalpellate per offuscare il ricordo di chi le aveva compiute. Ciò spiega la perdita della memoria storica del luogo raffigurato, Esztergom, e si può forse ipotizzare che sia andata persa anche qualche altra raffigurazione dei luoghi dove Marco Pio aveva combattuto e di cui aveva voluto lasciare testimonianza pittorica.

In sintesi, per la Sala delle Vedute la raffigurazione degli spazi in cui era esercitato il potere del signore si manifestava in una connessione di reciprocità, in un ciclo pittorico che esibiva la raffigurazione di ville e borghi come indiretta materializzazione araldica.

Al piano nobile, invece, il programma sottinteso al ciclo decorativo è più difficile da cogliere: tale ciclo pone infatti interrogativi di non facile risposta sia per la diversità cronologica dei tempi di esecuzione degli affreschi sia per la connessione fra l'immagine dello spazio dominato e l'affermazione del potere su di esso; gli aspetti principali dell'indagine sono però quelli già di per sé evidenti, ovvero il luogo che accoglie i dipinti e quindi il tipo di fruizione dei dipinti stessi, il soggetto, il taglio e la qualità della rappresentazione e l'innovazione del sistema rappresentativo. Come ha sottolineato Juergen Schulz,

una mappa non è che una mappa, ma lo storico d'arte moderno, cresciuto nella tradizione degli studi iconografici fondati da Emile Mâle e da Aby Warburg, sa di dover scoprire il complesso di idee che costituisce il fondamento di una determinata immagine⁶⁷.

E ciò evidenziando l'opportunità di una lettura polisemica dei dati del reale e di un'analisi contestuale del ciclo pittorico non solo come ciclo decorativo ma anche come portato di altri significati sottintesi. Difatti nel corso del Cinquecento uno dei possibili veicoli di lettura dei cicli pittorici decorativi sembra essere quello autoreferenziale e/o autocelebrativo del committente relativamente al proprio valore, come accade nella Sala delle Vedute.

Per gli affreschi della Galleria delle Battaglie si impongono altre osservazioni: la posizione del ciclo all'interno della dimora e il legame, purtroppo di difficile ricostruzione per la scomparsa degli elementi costitutivi, tra la decorazione del soffitto e quella delle pareti; altro elemento di congiunzione per la comprensione del ciclo sarebbero le iscrizioni, purtroppo egualmente scomparse o per volontaria distruzione o per il degrado e le trasformazioni d'uso degli ambienti. Altra riflessione da farsi riguarda il fatto che gli affreschi di città spesso rappresentavano luoghi legati al soggetto produttore e ai fruitori di quelle immagini; e altro punto ancora su cui riflettere è la relazione del rapporto con il potere che questo tipo di affreschi esprimeva, sia nello spazio su cui veniva esercitato sia per la persona e il committente che lo esaltavano e sia per la sottintesa valenza simbolica etica o politica che veicolava. Nell'affresco di Strigonia, oltre all'autoesaltazione di Marco Pio, dobbiamo cogliere anche l'efficace propaganda politica e religiosa generale che suggeriva; era anche quel papa Clemente VIII che aveva ispirato la Lega contro i Turchi e strappato agli Este lo Stato di Ferrara ad essere esaltato nell'azione politica di sottomissione dei Turchi stessi grazie al valore di Marco Pio. Infatti, con l'assedio di Strigonia

⁶⁶ BIONDI 1977, p. 595.

⁶⁷ SCHULZ 1990, p. 97.

era stata strappata ai Turchi la sentinella cristiana nell'Oriente balcanico al fine di riportare quest'ultima alla Chiesa cattolica; da notare le figure dei Turchi identificabili dall'abbigliamento (il turbante piumato), particolare che riportavano anche tante incisioni del tempo (come quelle di Joris Hoefnagel).

Questi simboli iconografici suggeriscono quindi un altro livello di lettura delle immagini, a conferma del fatto che, come afferma Schulz, «durante il Rinascimento una mappa [anche se affrescata] non era sempre una mappa, ma aveva spesso la funzione di trasmettere elaborati concetti non strettamente geografici»⁶⁸; l'affresco dell'assedio di Esztergom ci trasmette, come visto, anche un messaggio politico, dove si sottolinea il valore del committente e della politica papale insieme. Tutto questo, nel momento storico in cui Marco Pio cercava di far passare Sassuolo sotto la diretta dipendenza del Papa, emancipando il piccolo Stato a livello di Principato, cercando di liberarlo dal giogo degli Este, cui era già stata inflitta la dura umiliazione della perdita di Ferrara nel 1598.

Da parte estense, l'accusa di fellonia, che si fondava sul tradimento della sovranità ducale da parte di Marco Pio per aver trattato direttamente con i ministri del papa al momento della devoluzione, offriva l'opportunità di giustificare l'incameramento [del feudo]⁶⁹.

L'assedio di Strigonia diventa allora un simbolo visivo della vittoria sui Turchi che minacciavano la sovranità della Chiesa, ma denota pure l'appartenenza di Marco Pio a quel mondo di sovranità alternativa rispetto agli Este e con questa chiave di lettura veniva percepito anche dai fruitori di quegli spazi; un simile significato, dopo la morte di Marco Pio, ne condannò definitivamente la sopravvivenza storica.

8. *La pittura di battaglia nel Castello di Spezzano*

La battaglia di Ravenna

Alcune delle fasi che contraddistinsero la battaglia di Ravenna del 1512 hanno una loro efficace rappresentazione proprio nella Galleria delle Battaglie, rappresentazione da cui si deducono interessanti elementi storici di esposizione visiva sull'uso delle armi e sulle tattiche di guerra nella prima metà del Cinquecento. Gli studiosi⁷⁰ hanno identificato alcuni affreschi del ciclo, costruito come una serie di finti arazzi con scene di storia, accompagnati da didascalie in latino sulla cornice; nello specifico, la battaglia di Ravenna occuperebbe tre riquadri (due sul muro sinistro, uno sul cortile):

Nella composizione più vasta sarebbe rappresentata la città di Ravenna da sud, non con una topografia esatta, ma come una città circondata da fiumi e assalita da soldati [...]. Al centro, si vede un'armata della Lega Santa (con la croce bianca e rosa), il cui condottiero con molta probabilità evoca Alfonso d'Este⁷¹.

Siamo quindi di fronte a una narrazione di 'pittura di storia' dove si trova evocata anche la vita quotidiana delle armate in campagna, tema comune nell'arte europea; il senso è la promozione della memoria storica dell'evento, in cui Alfonso d'Este aveva fornito l'artiglieria all'armata vincente, e la riproposizione di un tema iconografico che «diventa un fatto storico veramente "europeo", presente nella memoria di più nazioni»⁷². Infatti, la battaglia di Ravenna

⁶⁸ *Ivi*, p. 109.

⁶⁹ COLONACI 2012, p. 176.

⁷⁰ DOTTI MESSORI 2000; BARRETO 2014.

⁷¹ BARRETO 2014, p. 204.

⁷² *Ivi*, p. 203.

è la prima battaglia delle guerre d'Italia a godere di una ricca iconografia esplicita in più campi figurativi; probabilmente lo è perché si presenta come una rottura di scala nel conflitto militare, dato che in essa si sperimentò la potenza distruttiva dell'artiglieria che il duca Alfonso I, il primo artigliere del secolo, usò con successo impiegando la bomba, o granata, che egli stesso aveva fatto fondere, pertanto diventata suo emblema e, come tale, raffigurata in vari luoghi, anche nelle formelle policrome dei soffitti lignei dello stesso Castello di Spezzano.

Qui Enea Pio di Savoia si fece dunque cantore attraverso uno o più pittori (le pareti, benché lacunose, lasciano individuare varie mani), per noi ancora sconosciuti, identificabili tuttavia in una bottega di qualità, forse modenese o bolognese⁷³, attiva all'inizio degli anni Trenta del Cinquecento, anni della cronologia del ciclo.

La traduzione iconografica della battaglia di Ravenna si diffonde in *high and low media* durante tutto il secolo, l'evento diventa storia, grazie a resoconti scritti o visivi⁷⁴, il 'realismo' con cui viene raffigurata e la ricerca operata dai suoi artisti a Spezzano, con la verosimiglianza accentuata sia nei fatti che nella topografia, non celano il lavoro di rielaborazione del fatto storico, inserito in un'ampia cultura visiva che gli stessi artisti rendono comprensibile.

L'affresco dell'assedio di Esztergom come topografia della battaglia

Sappiamo che Esztergom fu conquistata dall'esercito di Solimano il Magnifico nel 1543, nel progetto di costui di estendere il proprio dominio a ovest del Danubio; nel 1594 vi fu il primo tentativo, da parte dell'esercito asburgico, di riconquistare la città, ma la fortezza capitò solo nel 1595, dopo un assedio di cui danno notizia le tante relazioni e i tanti avvisi a stampa del tempo, e, non ultimo, i resoconti manoscritti dei corrispondenti diplomatici. La città rivestiva una certa importanza per l'Europa cristiana giacché era, potremmo dire, la sentinella della cristianità stessa, oltre che il cuore dell'Ungheria cristiana, in quanto antica residenza della dinastia nazionale degli Arpadiani e poi fortezza dei primati d'Ungheria.

La parete del lato nord, dove è affrescato l'assedio di Esztergom, non ci restituisce l'immagine di una guerra *in fieri*, giacché su di essa domina piuttosto il sereno e arioso paesaggio di un castello come un luogo apparentemente immobile, dove il *furor* bellico è reso da figure miniaturizzate di armati che si affaccendano con macchine belliche o scalano le pareti rocciose per espugnare la fortezza dal lato sinistro. Su tutto primeggiano nitide le immagini del Castello sulla rocca, con il baluardo prominente in primo piano, punto di fuga delle linee prospettiche e protagonista dell'intera composizione con le sue dimensioni emergenti dall'intero impaginato pittorico. Il confronto con la mappa⁷⁵ ha mostrato che Baglione, nel 1596 già attivo nella decorazione della Sala delle Vedute, si è servito del f. 1 (Fig. 2/1) e probabilmente anche del f. 4 (Fig. 2/4), che raffigura le fortificazioni turche del Monte San Tommaso, assemblandoli nell'affresco con particolare perizia tecnica e prospettica, che doveva venirgli dalla conoscenza di vari trattati, come ha dimostrato anche in altri cicli pittorici nel Parmense. Nel f. 5 (Fig. 2/5) della mappa si individua l'antica cattedrale di Sant'Adalberto, fondata da S. Stefano primo re d'Ungheria, e si individuano pure la fortezza e le principali costruzioni dell'antica reggia

⁷³ L'ipotesi è in *ivi*, p. 205.

⁷⁴ *Ivi*, p. 171.

⁷⁵ ASMo, *Mappario Estense, Militare*, n. 131/1-5, penna e matita su carta (44×33 cm), cinque fogli da unirsi (per un totale di circa 215×33 cm). Come già visto, i primi quattro sono in sequenza, il quinto è un ingrandimento della Rocca. Gli atti fiorentini (ASFi, *Mediceo del Principato*, b. 5156, Carte di Don Giovanni de' Medici dall'Ungheria 1594-1596) documentano la preparazione di numerose mappe presentate all'imperatore Rodolfo II d'Asburgo agli inizi del 1595 (Strigonia cadde il 2 settembre 1595) per dispiegare le forze in campo e le tattiche militari da apportare; purtroppo nell'Archivio estense la maggior parte delle mappe è priva di anno e autore, e solo la comparazione di fonti archivistiche migliora la contestualizzazione dei documenti.

arpadiana. Anche le incisioni più famose del tempo, come quelle di Joris Hoefnagel⁷⁶, raffiguranti la città di Esztergom, sono indicative per illustrare le caratteristiche morfologiche del sito e ricordano la costruzione e l'impianto dell'affresco spezzanese: le figure in primo piano, il disegno prospettico della Rocca in secondo piano con le anse del Danubio, i cavalieri che nell'abbigliamento simbolicamente raffigurano i Turchi. Un'efficace descrizione topografica di Strigonia la ritroviamo anche in una lettera dell'ingegnere militare Petrino, che nel 1594 si trovava con le truppe alleate nel campo sotto la città:

Strigonia è divisa in 4 parti separate l'una dall'altra, venendosi da alto a basso, si trova una gran terra circondata di muro ma non terrapienato, con un fosso pieno d'acqua, il quale ha una palisata grossissima e molto alta [...] [la Città dei Serbi]

Presso questa a un tiro d'archibugio, sopra una montagna dov'era la badia di S. Tommaso è un forte fatto nuovamente a costume de Turchi... Dietro a questo a tiro d'archibugio è la città bassa di Strigonia [Città delle acque], la quale ha appresso di sé il castello su la montagna, inaccessibile quasi per tutto ma, per difetto del sito non molto fiancato, ha poi il ponte di barche sul Danubio e, d'altra parte, un buon forte con larghe e profonde fosse piene d'acqua [il forte di Coccor o Coccher oggi Sturovo]⁷⁷.

Anche la mappa militare mostra queste stesse caratteristiche morfologiche in una sequenza frontale che fotografa il territorio, segnala i ponti di barche, i punti dove erano posizionati l'artiglieria e i cannoni, gli accampamenti, ovvero indaga e misura il territorio, di cui l'ingegnere ha cercato di schizzare e disegnare il tracciato viario praticabile e tutte le possibili informazioni dalle quali poteva dipendere la vittoria sulle forze ottomane.

Sulle pareti di Spezzano si fronteggiano dunque due tipologie di dipinti del genere di battaglia, e di età probabilmente diversa (ma li separerebbero solo sessant'anni), che mostrano quanto in questi anni si sia evoluto il concetto stesso di 'pittura di battaglia' in 'pittura di storia e di paesaggio', in una nuova concezione manieristica della raffigurazione della 'guerra dipinta' dove il racconto bellico si sviluppa nel senso di un progressivo lavoro concettuale sulla figurazione del paesaggio, ovvero dove si abbandona una narrazione cavalleresca e uno svolgimento comunque narrativo per affrontare

il passaggio da un punto di vista [...] "interno", cioè parallelo al campo di battaglia, che immerge lo spettatore nella zuffa, a un punto di vista [...] "esterno", cioè panoramico rispetto al campo di battaglia, caratterizzato dalla disposizione chiara degli eserciti su una rappresentazione geografica⁷⁸.

Tale sviluppo è collegato anche all'apparizione delle tecniche di ingegneria militare che richiedevano l'uso di mappe per disporre le forze armate e posizionare le armi da fuoco. Progressivamente, nel corso del Cinquecento, gli artisti adottarono dunque la *bird's eye view* per raffigurare le battaglie: la visione panoramica serviva a rappresentare le guerre e tale artificio sembra essere stato conosciuto da Baglione, che nella sua scena d'assedio adotta la descrizione di una pittura di paesaggio composta e calma, confermandosi pittore di maniera come aveva già fatto in altri cicli pittorici. Come è stato sottolineato,

L'assedio è il soggetto di molti arazzi, affreschi, bassorilievi, tavole acquerellate, incisioni, stampe: alla base di queste diverse espressioni artistiche, spesso, è un disegno di un ingegnere militare, una

⁷⁶ Joris Hoefnagel (1542-1600), noto incisore fiammingo, illustratore anche dell'opera *Civitates Orbis Terrarum*, 1572-1617.

⁷⁷ La lettera è riportata in CARPENTIERI-NUZZO 2013, p. 143. Ringrazio il prof. Nuzzo dell'Università Cattolica Pázmány di Budapest per avermi segnalato il suo studio.

⁷⁸ BARRETO 2014, p. 212.

sorta di progetto del sistema difensivo e del dispiegamento delle forze, che si trasforma in una istantanea di un momento epico⁷⁹.

L'assedio, quindi, è il momento culminante di una guerra e, per Marco Pio, quello di Strigonia lo è della 'propria' guerra; tale assedio, per lui, è di fatto l'occasione per manifestare la propria autocelebrazione e l'esaltazione politica di papa Clemente VIII. L'arte di Baglione diventa pertanto la mediazione celebrativa fra questi due poteri (l'uno manifesto, l'altro implicito); la mera descrizione del territorio e della fortezza sono resi nel disegno prospettico, per dare una sua personale interpretazione della 'pittura di battaglia' che diventa così una luminosa immagine del territorio, una veduta topografica dove si è perso il carattere eroico e cruento del combattimento e della lotta dei corpi, ora non più ripresi in un furore bellico di leonardesca memoria.

La tecnica militare e la potenza delle artiglierie si minimizzano nel paesaggio; basta considerare come nella mappa militare, modello dell'affresco, le armate sono disegnate in modo compatto a guisa di macchie di vegetazione, mentre nell'affresco gli armati sono quasi miniaturizzati e sembrano quasi scomparire dinanzi all'ampia veduta della fortezza, in subordine rispetto all'impianto del disegno. E il punto di vista dell'osservatore è esterno a questa lotta, osservata da lontano e, idealmente, dal punto di vista delle figure dei Turchi, poste nella parte destra dell'affresco e affacciate su questa stessa scena, che delimitano così a mo' di quinta scenografica.

9. Cesare Baglione e Marco Pio: l'artista e il committente

Questo affresco sembra aggiungere un nuovo tassello alla conoscenza dell'opera di Baglione e del suo catalogo pittorico, che oggi si conosce sempre di più, grazie a restauri e a descialbature che fanno emergere nuove composizioni e inedite attribuzioni, come appunto è accaduto per la Sala delle Vedute e per quest'ultimo affresco nella Galleria delle Battaglie.

Il rapporto con il committente e la fedeltà nel rispettare il programma iconografico richiesto da Marco Pio spiegano la diversa gamma dei registri artistici utilizzati dal pittore, che si presta con intelligente flessibilità alle richieste dei suoi committenti, merito riconosciuto anche dagli storici contemporanei come Malvasia, che diceva di lui «d'ogni cosa dipinse»⁸⁰. Baglione nel corso della sua attività professionale conquistò posizioni che da comprimario lo portarono a diventare protagonista, realizzando un'interpretazione personale ed efficace del tema della veduta topografica. Sulle pareti di Spezzano, invece, il pittore, celebre per i suoi paesaggi fantastici, assolve i *desiderata* di Marco Pio nel riprodurre una carrellata di insediamenti reali, fedeltà, questa, appunto «difficilmente ascrivibile all'artista»⁸¹.

Probabilmente il risultato è conseguito grazie all'impiego di disegni preparatori prodotti da esperti che provvedevano a fornire i rilievi, forse già approntati da Marco Pio nell'ottica di una corografia del territorio di Sassuolo, vista l'importanza strategica dello Stato. Forse anche la mappa affrescata nella Galleria delle Battaglie fu fornita a Baglione dallo stesso Marco Pio; probabilmente essa era nata come un rilevamento fatto per scopi militari che, come già specificato, gli fu consegnato in virtù del ruolo da lui rivestito nella campagna di Ungheria del 1594-1595 e che fu poi divulgato una volta conclusa la guerra, quando la segretezza e i fini per cui era stato prodotto erano venuti meno e quando poteva ormai assurgere da genere cartografico militare a genere pittorico.

⁷⁹ DAMERI 2013, p. 19.

⁸⁰ MALVASIA 1678, I, p. 340.

⁸¹ SAMBIN DE NORCEN 2011b, p. 23.

La biografia di Cesare Baglione⁸² è stata ampiamente ricostruita, pur con la scarsa documentazione archivistica che contraddistingue la storiografia di tanti artisti impegnati nei vasti cicli pittorici delle corti padane, e un posto stabile nel *mare magnum* della decorazione del tardo Cinquecento gli è stato ormai assicurato. Un suo regesto cronologico si appunta su qualche incertezza: il luogo (Cremona o Bologna) e l'anno (1545 o 1560) di nascita; mentre certi sono il luogo e la data di morte (Parma 1615). La sua copiosa attività artistica si articola all'incirca in tre periodi:

- dal 1565 al 1574: si attestano gli esordi del 'giovane Baglione' che lo collocano a Firenze per gli apparati di nozze di Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria e, contemporaneamente, per il cortile di Palazzo Vecchio, in cui affresca vedute di città situate nei domini asburgici (con Sebastiano Vini, il veneziano Giovanni Lombardi e Turino di Piemonte). Nel 1571 parte per Città di Castello, dove esegue gli affreschi di Palazzo Vitelli a Sant'Egidio, il suo capolavoro giovanile; qui comincia a effondersi in quello che sarà il cavallo di battaglia della sua produzione, ovvero la pittura di paesaggio: pittore paesista rimarrà infatti pur con i molteplici sviluppi della sua fervida immaginazione creativa;
- dal 1574 al 1604: è attivo a Parma, come registrano i libri contabili dei Farnese, probabilmente con mansioni di paesaggista; sono, questi, gli anni della febbrile attività: appartengono a questo periodo le decorazioni nelle residenze aristocratiche dei Sanvitale (a San Secondo, a Fontanellato), dei Rossi, dei Meli Lupi, degli Sforza di Santa Fiora (nel Castello di Torrechiara) e a Spezzano per i Pio di Savoia, come si è appurato con gli studi recenti promossi dopo il restauro del Castello. In parallelo è attivo anche a Bologna in chiese e palazzi, con la duttile intelligenza di sapersi adattare empaticamente a differenti climi culturali;
- dal 1604 al 1615: diventa stipendiato fisso dei Farnese a Parma, spostandovi il baricentro della propria attività e rinsaldando l'impegno costante con la corte, dove forse conosce anche Marco Pio di Savoia, all'ombra del grande *patronage* dei Farnese.

A fornire informazioni storiche attendibili sulla 'maniera' del pittore è Cesare Malvasia, che, nella sua *Felsina pittrice* del 1678, a pochi anni dalla morte del pittore stesso, ne dà un ritratto di artista *bohémien*, da ritenere valido per le notizie concernenti la tecnica (come hanno confermato i restauri di Spezzano) ma da sfrondare per la parte aneddotica, dato che ormai gli studi della critica sulla sua opera, oltre ad arricchire il suo *corpus* di altre opere e attribuzioni, evidenziano capacità di studio e preparazione nelle tecniche artistiche, che il carattere gioviale e apparentemente superficiale del pittore dissimulava in atteggiamenti anticonvenzionali, «dipingeva suonando lo zufolo e con la fiasca di vino accanto»⁸³. Lo stesso Malvasia, che pure riferisce della versatilità, delle doti naturali e della prodigiosa velocità di esecuzione del pittore, ribadisce però che «non si può far presto, e far bene»⁸⁴ e riporta la notizia che, della sua eredità, furono lasciati al figlio Giuseppe quattro cassoni del suo studio, dove erano raccolti

gran quantità di spolveri, e di cartoni di molti lavori da lui fatti in diverse occasioni, e tutte le più famose stampe, che fino a que' giorni uscite fossero in luce, legate in più libri, del Buonmartino,

⁸² Il recente convegno tenutosi a Sala Baganza nel 2015 e i relativi atti (*CESARE BAGLIONE 2017*) aggiornano gli studi sulla pittura di Baglione.

⁸³ Questa immagine di Baglione è stata consegnata ai posteri dalla biografia di Malvasia, *MALVASIA 1678*, I, p. 340.

⁸⁴ *Ivi*, p. 339.

d'Alberto Duro, d'Altogravio, di Marcantonio, di Agostino, e di quanti altri hanno mai con fama adoprato il bollino⁸⁵.

Opere, le suddette, che evidenziano lo studio da parte di Baglione dei pittori nordici, aspetto condiviso anche da uno storico moderno come Lionello Puppi, che all'indomani del disvelamento del ciclo guerresco della galleria spezzanese, ammirando la qualità dell'eccellente pittore, rivendicava all'artista i «forti legami tra questo ciclo guerresco e la pittura nordica, ed in ispecie fiamminga»⁸⁶, rimarcando il giudizio dello stesso Malvasia, che ne esalta le qualità come pittore paesaggista e l'impegno per lo «studio particolare sull'esemplare di certi paesi a tempera, fattisi venire di Fianda [sic]»⁸⁷.

È ancora Malvasia a sconfessare il luogo comune secondo il quale Baglione con la sua facilità di esecuzione sopperiva alla totale mancanza di cultura figurativa:

In realtà Baglione fu un attento frequentatore della grafica nordica, con un orizzonte di scelte niente affatto banale, ben più ampio di quello di tanti suoi contemporanei, e con una rara capacità di attualizzare e vivificare le proprie fonti figurative⁸⁸.

Come pure non ignorava le regole della prospettiva, che affrontava con tecnica sicura e non in modo empirico (lo dimostra anche nella mappa affrescata di Esztergom a Spezzano). Di certo non si può negare che la sua pittura ad affresco sia più godibile dal vivo, soprattutto nei cicli decorativi in cui dà libero sfogo alla sua immaginazione e creatività (non a Spezzano, giacché lì, come visto, seguì pedissequamente le indicazioni di Marco Pio che orientarono la decorazione verso un 'realismo' quasi fotografico). Nei cicli parmensi Baglione colpisce lo spettatore con una serie di sorprese stravaganti che vogliono trasmettere il piacevole e il divertimento dell'arte, uno scoppietto di idee che nelle sue 'grottesche' esalta la natura aerea e terrestre, l'introduzione di elementi zoomorfi e fitomorfi, in un viluppo di tradizione e creatività, che solo un pittore abile ed esperto del suo calibro sa creare. I due percorsi in cui si può delineare lo svolgimento della sua opera sono l'uno lo sviluppo della rappresentazione del paesaggio, l'altro lo sviluppo dell'originale declinazione della soluzione a grottesche, che il pittore attua nella Sala delle Fontane nella Rocca Meli Lupi di Soragna

che segnala la disponibilità da parte dell'artista di saper cogliere, pur entro la maniera, quell'esigenza coinvolgente e totalizzante che sarà propria dell'enfasi, della sorpresa, della teatralità barocche⁸⁹.

Ci si chiede, osservando la 'poetica' di Baglione, a quale stadio della sua maturazione artistica si collochino gli affreschi di Spezzano, sebbene le implicite richieste del committente Marco Pio di Savoia ne abbiano determinato le scelte iconografiche. *In primis* a Spezzano, in entrambe le sale da lui decorate, il tema del paesaggio predomina rispetto al racconto, nell'una in un contesto urbano, nell'altra quasi prevalente nella sublimazione 'astratta' della guerra, subordinata alla rappresentazione topografica; tutti i suoi paesaggi sembrano stereotipati, immersi in un'atmosfera sospesa, sotto cieli nuvolosi ma mai minacciosi. A Spezzano l'assenza di grottesche e la presenza, invece, di cornici che impaginano gli affreschi e scandiscono le pareti

⁸⁵ *Ivi*, p. 349. Gli incisori in questione sono: Martin Schongauer (1445 ca.-1491); Albrecht Dürer (1471-1528), Heinrich Aldegrever (1502-*ante* 1561), Marcantonio Raimondi (1480 ca.-*ante* 1534) e Agostino Carracci (1557-1602). La nota, tratta appunto da MALVASIA 1678, I, p. 349, è riportata da TARASCONI 2017, p. 13, nota 9.

⁸⁶ COSTANTINI-COSTATO COSTANTINI 1990, p. 62.

⁸⁷ MALVASIA 1678, I, p. 340.

⁸⁸ DANIELI 2017, p. 6.

⁸⁹ TARASCONI 2017, p. 21.

– probabile prodotto di bottega⁹⁰ – fanno pensare che l'artista, per accontentare le richieste del committente, abbia frenato la sua libertà compositiva. Infatti, le opere migliori di Baglione rimangono i cicli pittorici dei vari castelli del Parmense, dove i soggetti principali erano le grottesche e i paesaggi che gli consentivano di esprimere al massimo la sua fantasia (tutto ciò a Spezzano non gli fu appunto concesso). L'artista, evidentemente, si trovò di fronte alla richiesta precisa di raffigurare soggetti ben determinati e specifici: nella Sala delle Vedute i 'ritratti' dei paesi sono frontali e realizzati dal vero, invece nella mappa affrescata di Strigonia la rappresentazione è impostata come un'ampia veduta dall'alto, come quelle ritratte nella prima gioventù a Firenze, a Palazzo Vecchio.

Di certo il Baglione fantasioso, esuberante, ricco di immaginazione è assente; la sottomissione al programma iconografico del committente non ha giovato appieno alla sua arte, anche se gli elementi 'baglioneschi' della sua pittura vi sono tutti: l'omogeneità stilistica fra la mappa affrescata e la Sala delle Vedute non lascia infatti dubbi sull'attribuzione della mano esecutrice. Secondo Malvasia, Baglione fu pittore istintivo, senza quello studio che avrebbe portato la sua pittura straordinariamente efficace alla perfezione; le sue teorie pittoriche erano incentrate sull'immediatezza del dato. Non per niente «La pittura a fresco desiderare prontezza e facilità»⁹¹.

Come è stato sottolineato:

Gli affreschi di Spezzano sono realizzati seguendo quella che per Baglione costituisce una vera e propria poetica esecutiva: tramite pennellate rapide e immediate, in grado di rendere in maniera ugualmente efficace la profondità atmosferica e gli elementi naturali, le rare figure animate e le architetture; sono queste le vere protagoniste del ciclo [...]»⁹².

La velocità di esecuzione è oggetto di riflessione anche nella relazione di Giuseppe Maria Costantini, restauratore del ciclo spezzanese, che nota nell'opera tre caratteri:

l'apporto di almeno una mano esperta e valente; i segni di operatori non particolarmente dotati né esperti; una conduzione del cantiere e realizzazione degli affreschi permeata da una fretta tale da trascurare aspetti basilari per un *frescante* esperto⁹³.

Di certo la velocità di esecuzione non nuoce all'elaborazione concettuale del disegno, soprattutto nella mappa affrescata; Baglione ha compiuto un salto di qualità notevole, innovando la pittura di battaglia come genere di rappresentazione topografica e realizzando un ibrido, di notevole efficacia artistica, fra rappresentazione pittorica e disegno militare. La probabile scalpellatura delle cornici e delle iscrizioni, sicuramente esplicative rispetto alla comprensione del ciclo, significa la perdita, purtroppo, di un tassello importante ai fini della conoscenza del programma del committente e di questa nuova 'pittura di storia' attuata da Baglione.

⁹⁰ A Spezzano erano presenti, fra i collaboratori di Baglione, due frescanti minori: un non identificabile «Giovane Battista dipintore» e il modenese «Alessandro Parmesani pittore», secondo i dati riportati negli Estratti della Contabilità di Marco Pio (Mastro 1595-1599), conservati in ASMi, APS, b. 142 (Mastro 1595-1599), f. 217v e f. 271. Cfr. SAMBIN DE NORCEN 2011a, pp. 55-56.

⁹¹ MALVASIA 1678, I, p. 341.

⁹² SAMBIN DE NORCEN 2011b, p. 20.

⁹³ COSTANTINI 2011, p. 125.

10. *Il tema dell'assedio di Esztergom e la sua fortuna iconografica nell'arte del XVII secolo*

Il destino iconografico dell'assedio di Esztergom del 1595 ha conosciuto varie declinazioni nei *media* di comunicazione del tempo, che hanno storicizzato l'evento con resoconti scritti e visivi dove gli artisti hanno utilizzato schemi figurativi classici o, come Baglione, innovativi. Da subito la Guerra dei quindici anni (1593-1606), combattuta fra l'Ottomano e le forze alleate d'Occidente in territorio magiaro, suscitò un enorme interesse in Europa, col conseguente rapido diffondersi di avvisi a stampa, relazioni e incisioni raffiguranti gli eventi e le topografie delle città assediate, prodotti in maniera esponenziale al clamore degli eventi. Cominciarono a circolare fogli volanti e relazioni a stampa che descrivevano le operazioni ed erano illustrati con incisioni prese sul posto dai corrispondenti di guerra⁹⁴. Furono pubblicate anche opere a stampa⁹⁵ di tipo storico (ma anche architettonico-militare) dall'ultimo decennio del XVI secolo fino alla prima metà del XVII, con riguardo alle guerre di Ungheria e Transilvania, soprattutto dopo l'arrivo in Ungheria di don Giovanni de' Medici e del gruppo di validi ingegneri e periti di fortificazioni che lo accompagnava – Claudio Cogorano, Gabriello Ughi, Orazio Grazia Dio –; ma, a denotare il fervore per la progettazione militare dei periti impegnati sul fronte ungherese, le corrispondenze archivistiche segnalano anche la presenza di altri famosi ingegneri militari del tempo al servizio dell'imperatore Rodolfo II, come, ad esempio, il colonello Orfeo Galiani, il barone Johann Albrecht von Sprinzenstein. Dopo la riconquista di Strigonia, ripresa ai Turchi il 3 settembre 1595, si infittì il flusso informativo con la produzione di mappe, descrizioni e incisioni con vedute delle città di Ungheria; la rappresentazione figurativa dell'assedio nella comunicazione trapassò dalla forma narrativa a quella iconografica e andò a popolare i fogli sciolti oppure opere che coniugavano i due *media* (quello narrativo e quello grafico) con la rielaborazione di materiali riservati, magari non più attuali, resi omogenei nel formato:

Gli assedi sono immortalati in tavole, vere e proprie “fotografie” scattate in momenti cruciali, con il dispiegamento delle forze, gli accampamenti, le fortificazioni temporanee costruite anche dagli assediati, in alcuni casi il tracciato delle artiglierie a difesa o in attacco⁹⁶.

Sono indicative di questa tipologia di mappe militari due mappe conservate presso l'Archivio di Stato di Modena⁹⁷, anonime e non datate, riproducenti l'una l'assedio di Strigonia, l'altra l'assedio di Vicegrado (Visegrád), dipinte su tela e acquerellate, entrambe presentanti una veduta dall'alto dei campi di battaglia, quasi una ripresa fotografica, di intensa pittoricità, del momento della guerra. Furono probabilmente elaborate nell'entourage di don Giovanni de' Medici (forse da Gabriello Ughi), il quale procacciava per il granduca Ferdinando II de' Medici e altri committenti di rango mappe e disegni militari che si prestavano ad adornare o a fungere da modelli per affreschi in residenze signorili, come quella medicea di Artimino.

Come ha scritto Brendan Dooley,

Dalle molte mappe che circolavano assieme a resoconti delle battaglie, e che facevano parte dell'informazione politica stampata del tempo, era possibile ricavare elementi iconografici che consentissero a dipinti di essere inseriti in un certo contesto⁹⁸.

⁹⁴ Dopo la presa della città di Strigonia furono pubblicate oltre quindici relazioni a stampa sull'espugnazione; il maggior 'cronista' dell'evento fu lo stampatore romano Bernardino Beccari, che per la sola edizione di Budapest arricchì la pubblicazione (1595) con un'interessante descrizione della città. Cfr. CARPENTIERI–NUZZO 2013, p. 124.

⁹⁵ Per una breve rassegna si possono ricordare TARDUCCI 1600, DOGLIONI 1596, CAMPANA 1597.

⁹⁶ DAMERI 2013, p. 18.

⁹⁷ Sono collocate rispettivamente in ASMo, *Mappario Estense, Topografie di città*, n. 138 (Assedio di Strigonia); ASMo, *Mappario Estense, Militare*, n. 159 (Assedio di Vicegrado).

⁹⁸ DOOLEY 2004, p. 102.

Fu questa la temperie culturale in cui maturò il programma iconografico di Marco Pio che, nel suo piccolo Stato, sperimentava sulle pareti del Salone delle Battaglie tutti i codici di comunicazione a disposizione per attirare l'attenzione dei visitatori della sua casa; e di certo gli affreschi dovevano produrre l'effetto per cui erano stati creati, ovvero ricordare a tutti l'impegno della famiglia Pio di Savoia nella causa cattolica in Europa e riaffermare la validità sempre attuale dell'immagine del 'guerriero' Marco Pio.

Anche Vincenzo Gonzaga, presente sul campo di Strigonia con il famoso musicista Claudio Monteverdi che nel 1595 lo aveva accompagnato, fece immortalare il proprio nome a imperitura memoria su un soffitto ligneo a cassettoni, caratterizzato dal disegno di un labirinto dorato su fondo azzurro. Al momento della sua collocazione nel Palazzo Ducale di Mantova (il soffitto proveniva da altra dimora gonzaghesca) il soffitto fu inquadrato da una fascia blu, dove vi si legge ancora chiaramente un'iscrizione allusiva alla battaglia di Vincenzo I contro i Turchi, battaglia che, avvenuta presso la Rocca di Kanizsa (*sub arce Canisiae*) nel 1601, si concluse con esito dubbio, ma, nonostante ciò, fu comunque motivo di una storicizzazione grafica⁹⁹.

Pure altre dimore italiane e altri spazi di rappresentanza svilupparono il tema iconografico dell'assedio di Strigonia, nella pittura a fresco. Ma, in un caso rinomato, anche in scultura: la ricopertura, ad opera dello scultore Camillo Mariani, della superficie marmorea della tomba di papa Clemente VIII, nella Cappella Paolina di Santa Maria Maggiore a Roma¹⁰⁰.

Anche nella produzione grafica vi fu una ricca produzione di libri con descrizioni e illustrazioni, prodotti nelle botteghe degli incisori di tutta Europa, come le raccolte di Hieronymus Ortelius, *Chronologia Oder Historische Beschreibung aller Kriegsempörungen in Ober und Under Ungarn [...] mit dem Türchen*, stampate a Norimberga nel 1603. Ortelius (Augusta 1543-1616), notaio presso la corte imperiale, diede il resoconto dettagliato di battaglie e assedi sostenuti nell'Europa orientale dal 1395 al 1602, fornendo anche una raccolta di calcografie delle imprese contro i Turchi nella Guerra dei quindici anni. Come si è già detto, ebbero un certo rilievo anche le vedute di città di Joris Hoefnagel, cartografo e illustratore fiammingo che non sembra sconosciuto a Baglione nella costruzione pittorica dell'affresco spezzanese; o, con più calzante evidenza, l'incisione di Wolfgang Meyerpeck, di cui il nostro pittore riproduce la stessa inquadratura del baluardo d'angolo e il taglio prospettico della rappresentazione del Castello di Esztergom.

In tutte le forme in cui si esplica, dalla tecnica dell'incisione alle mappe che talvolta diventano modello pittorico, la celebrazione dell'assedio diventa la raffigurazione del luogo e l'epica della guerra si stempera nella geografia del territorio. Fra gli *exempla* pittorici di chiara derivazione da incisioni circolanti al tempo figura anche il ciclo pittorico Avogadro nel Palazzo Avogadro Spada di Bagnolo Mella (Brescia)¹⁰¹; l'occasione celebrativa per la sua esecuzione fu la commemorazione del valore di un membro della famiglia Avogadro, il nobile Camillo Avogadro, morto combattendo a Papa, in Ungheria, nel 1597, al seguito del duca Vincenzo Gonzaga. Il fratello Paolo, che aveva combattuto al suo fianco contro i Turchi, volle celebrare le gesta dell'eroe di famiglia in un ciclo di affreschi che decorassero il salone del loro palazzo. L'impresa fu affidata al pittore Grazio Cossali, che intorno al 1610 si cimentò nella vasta opera, realizzando la monumentale decorazione della sala (ben 600 mq). I modelli figurativi furono le note incisioni di Hieronymus Ortelius nella sua *Chronologia*, che riportavano le immagini delle battaglie e delle imprese militari; altro modello figurativo della decorazione furono le otto tele che il Tintoretto aveva dipinto per celebrare i Gonzaga, i noti *Fasti gonzagheschi*, che a loro volta influenzarono tanta produzione calcografica. Le scene di battaglia furono copiate integralmente con un affollato impianto compositivo tipico del genere della pittura di battaglia; nel complesso,

⁹⁹ F. Massari, *Stanza del Labirinto* (scheda), 2015, in www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede.

¹⁰⁰ PALINKAS 1940, pp. 351-354.

¹⁰¹ GUERRINI 1977.

l'intero ciclo vale a documentare la produzione civile ad affresco di Cossali e una produzione della pittura del genere di battaglia nel Bresciano¹⁰².

Altra dimora nobiliare che declinò il *topos* iconografico dell'assedio di Strigonia è il Palazzo Petrignani ad Amelia (Terni), nobile residenza della famiglia Petrignani, la cui decorazione fu eseguita tra l'ultimo decennio del Cinquecento e il primo del Seicento. In una delle sale è rappresentato nel riquadro centrale l'assedio di Strigonia del 1595: nella mappa militare affrescata vi si distingue chiaramente la bandiera pontificia di papa Clemente VIII, contrapposta alle mezzelune turche dei vessilli islamici sventolanti sulle torri della città, e anche gli stemmi identificano personaggi che si distinsero nella guerra: Mario Farnese, ferito proprio a Strigonia, e lo stemma di Malatesta, uno dei condottieri della Lunga Guerra¹⁰³.

Tutti questi cicli evidenziano l'uso pittorico dell'immagine dell'assedio di Strigonia per fini celebrativi o per fini decorativi; non sembrano incardinati a un programma iconografico più ampio come a Spezzano, né alla necessità di inserire la topografia urbana di un assedio di guerra appunto in un eventuale programma. Invece, il Castello di Esztergom affrescato a Spezzano era un riconoscibile punto di riferimento, inserito in un contesto che, benché geograficamente lontano, era storicamente vicino ai fruitori di quelle immagini, ben edotti sulla guerra recente e a tutti nota, oltre che inserita in un contesto simbolico di cui Marco Pio si serviva per esaltare la sua persona e la fedeltà della sua famiglia alla causa cattolica.

Si può concludere, allora, che dal confronto con la mappa militare Baglione abbia tratto i dettagli di architettura dell'affresco, dalle incisioni l'impianto della rappresentazione, ed egli può essere confermato come il pittore che lo ha effettivamente eseguito; tale affresco può essere inoltre datato al 1596, allo stesso anno, dunque, degli affreschi della Sala delle Vedute. La rappresentazione e il soggetto erano attinenti al programma iconografico del suo committente, Marco Pio di Savoia, esemplati in una topografia affrescata della guerra che ha sospeso l'immagine di Esztergom immota e fissa nel tempo, ma che certamente è innovativa nel genere della rappresentazione della pittura di battaglia di età manieristica. E tale topografia affrescata è il probabile ultimo sussulto di gloria di un signore che aveva condannato sé stesso e il proprio Stato sull'altare della propria ambizione.

¹⁰² *Ivi*, p. 88.

¹⁰³ Palazzo Petrignani in *Città di Amelia*, in www.turismoamelia.it.

Un affresco inedito di Cesare Baglione:
l'assedio di Esztergom del 1595 nella Galleria delle Battaglie del Castello di Spezzano



Fig. 1: *Assedio di Esztergom del 1595* (attribuzione; particolare degli affreschi). Galleria delle Battaglie, Castello di Spezzano, proprietà del Comune di Fiorano Modenese (Foto di Lucio Rossi, RCR Parma)



Fig. 2/1: Disegno prospettico della fortezza di Esztergom, sec. XVI, cinque fogli da unirsi (44×33 cm), in totale 215×33 cm, penna e matita su carta. ASMo, *Mappario estense, Serie Militare*, n. 131/1-5 (f. 1)

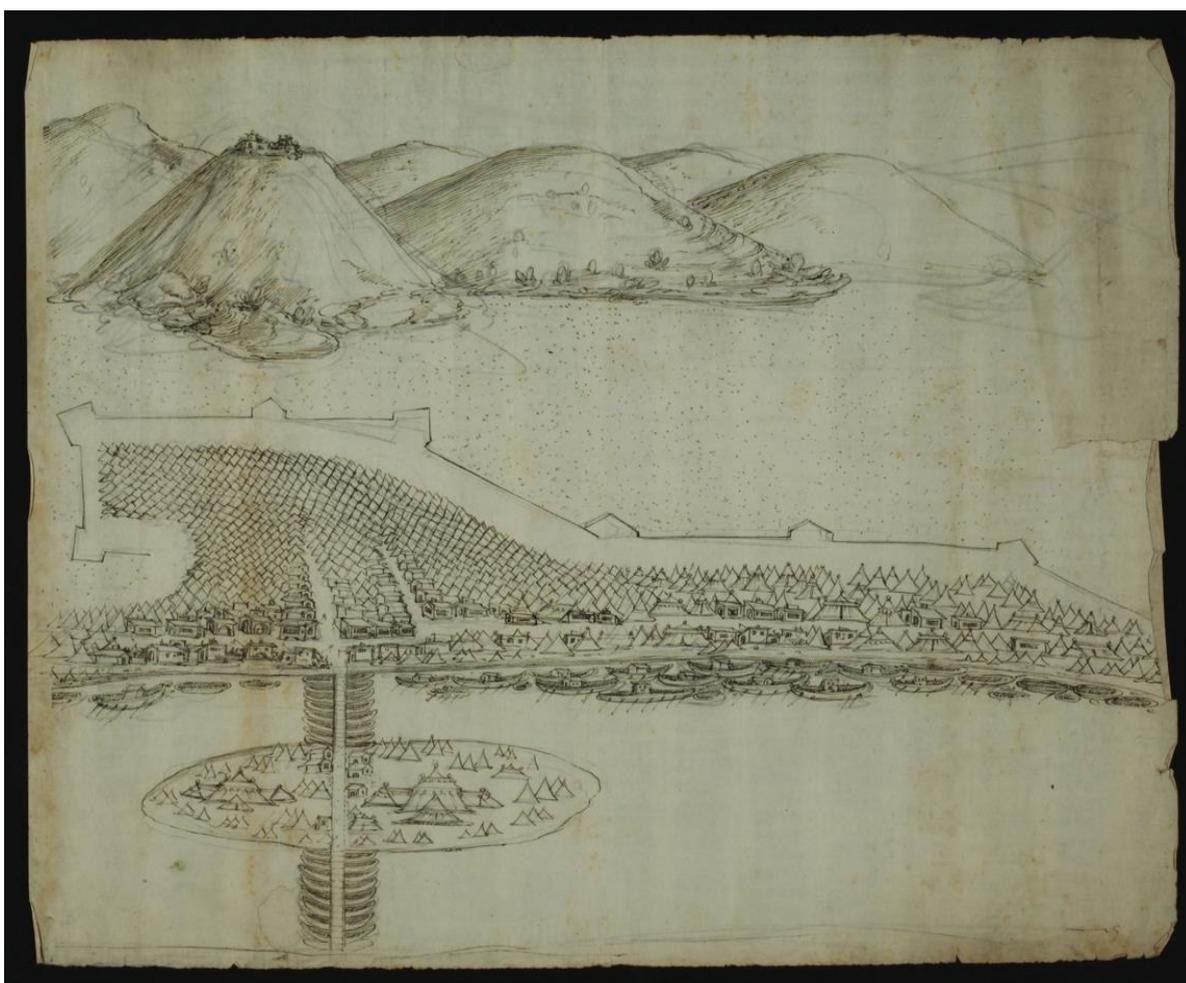


Fig. 2/4: Disegno prospettico della fortezza di Esztergom, sec. XVI. ASMo, *Mappario estense, Serie Militare*, n. 131/1-5 (f. 4)

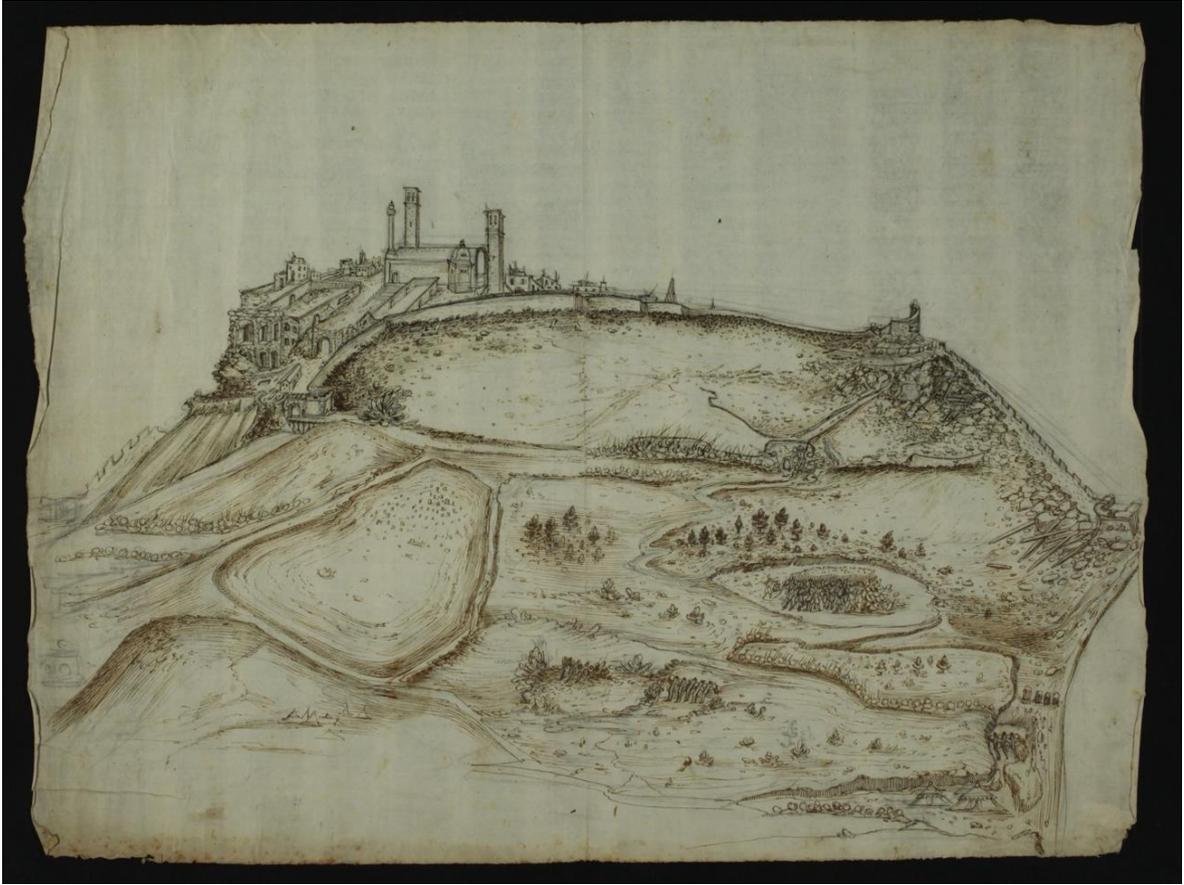


Fig. 2/5: Disegno prospettico della fortezza di Esztergom, sec. XVI. ASMo, *Mappario estense, Serie Militare*, n. 131/1-5 (f. 5)



Fig. 3: Wolfgang Meyerpeck, *Incisione Assedio di Gran (Esztergom)*, 1595

BIBLIOGRAFIA

ARMANDI 1985

M. ARMANDI, *Il «bellissimo palagio» dei Pio*, in *IL CASTELLO DI SPEZZANO* 1985, pp. 20-33.

BARRETO 2014

J. BARRETO, *La battaglia di Ravenna nelle arti del Cinquecento. Modelli epici per la figurazione di una battaglia contemporanea, in 1512. La battaglia di Ravenna, l'Italia, l'Europa*, a cura di D. Bolognesi, Ravenna 2014, pp. 171-212.

BELA 2006-2013

S. BELA, *Magyar várak, városok, falvak metszeteiken 1515-1800*, I-IV, Budapest 2006-2013.

BIONDI 1977

A. BIONDI, *La storiografia locale nei ducati dell'Emilia occidentale*, in *Storia della Emilia Romagna*, II. *L'età moderna*, a cura di A. Berselli, Bologna 1977, pp. 595-611.

BOTTICELLI 2009

Botticelli. Az Erények nyomában, a cura di M. Prokopp, Z. Wierdl, K. Vukov, [Budapest] 2009.

BRUSANTINI 1611

P. BRUSANTINI, *Dialoghi de' governi del conte Paolo Brusantini Scritti ad Alessandro suo figlio, e da lui dedicati Al Sereniss. Sig. Duca Cesare d'Este suo sig.^e distinti in tre tempi, Di Pace, di sospetto di Guerra, e di Guerra aperta*, Modena 1611.

CAMPANA 1597

C. CAMPANA, *Compendio historico, delle guerre ultimamente successe tra Christiani, & Turchi [...] fino al presente Anno MDXCVII*, Venezia 1597.

CAMPORI 1871

G. CAMPORI, *Memorie storiche di Marco Pio di Savoia Signore di Sassuolo*, Modena 1871.

CARPENTIERI–NUZZO 2013

C. CARPENTIERI, A. NUZZO, *Una fonte italiana sulla morte di Bálint Balassi, insigne petrarchista ungherese*, «StEFI. Studi di Erudizione e di Filologia Italiana», 2013, pp. 119-156.

CECCARELLI 2011

F. CECCARELLI, *Ritratti di città e vedute di "stati". L'immagine del potere territoriale*, in *LO STATO DIPINTO* 2011, pp. 35-51.

CESARE BAGLIONE 2017

Cesare Baglione, Atti del convegno (Sala Baganza 28 novembre 2015), a cura di M. Danieli, Sala Baganza 2017.

COLONACI 2012

S. COLONACI, *Con gli occhi di Argo. La politica del cardinale Alessandro d'Este dopo la devoluzione (1599-1624)*, in *LA CORTE ESTENSE NEL PRIMO SEICENTO* 2012, pp. 149-196.

COSTANTINI 1985

G.M. COSTANTINI, *L'intervento del restauratore*, in *IL CASTELLO DI SPEZZANO* 1985, pp. 93-109.

COSTANTINI 2011

G.M. COSTANTINI, *Breve analisi tecnologica del ciclo pittorico delle Vedute*, in *LO STATO DIPINTO* 2011, pp. 125-133.

COSTANTINI–COSTATO COSTANTINI 1990

G.M. COSTANTINI, R. COSTATO COSTANTINI, *La Galleria delle Battaglie a Spezzano*, «2000 Incontri», 8-9, 1990, pp. 60-62.

CURTI 2000

P. CURTI, *Gli arredi del castello da un inventario del 1600*, in *I PIO E LO STATO DI SASSUOLO* 2000, pp. 71-75.

DAMERI 2013

A. DAMERI, *Le città di carta. Disegni dal Krigsarkivet di Stoccolma*, Torino 2013.

DANIELI 2017

M. DANIELI, *Introduzione*, in *CESARE BAGLIONE* 2017, pp. 5-7.

DE' LANCILLOTTI 1862-1884

T. DE' LANCILLOTTI, *Cronaca modenese*, pubblicata postuma in *Monumenti di Storia Patria delle Provincie modenesi. Serie delle Cronache*, I-XII, Parma 1862-1884.

DOGLIONI 1596

G.N. DOGLIONI, *Historia delle guerre d'Ungheria [...] sino all'anno corrente 1596*, Cremona 1596.

DOOLEY 2004

B. DOOLEY, *Le battaglie perse del principe Giovanni*, «Quaderni storici», 115, 1, 2004, pp. 83-117.

DOTTI MESSORI 2000

G. DOTTI MESSORI, *I Pio di Savoia e il castello di Spezzano*, in *I PIO E LO STATO DI SASSUOLO* 2000, pp. 77-88.

FEDERZONI 2006

L. FEDERZONI, *Marco Antonio Pasi a Ferrara. Cartografia e governo del territorio al crepuscolo del Rinascimento*, Firenze 2006.

GHELFI 2012

B. GHELFI, «*Le pitture spontano al fine quel che non possono spuntare i nostri stenti, et le nostre fatiche*». *Doni artistici di Cesare d'Este a Rodolfo II (1598-1604)*, in *LA CORTE ESTENSE NEL PRIMO SEICENTO* 2012, pp. 93-133.

GINZBURG 2001

C. GINZBURG, *Indagini su Piero. Il Battesimo Il ciclo di Arezzo La flagellazione di Urbino. Con l'aggiunta di quattro appendici*, Torino 2001 (edizione originale *Indagini su Piero. Il Battesimo Il ciclo di Arezzo La flagellazione di Urbino*, Torino 1981).

GUERRINI 1977

S. GUERRINI, *Grazio Cossali. Il pittore dei fasti di Avogadro*, «Brixia Sacra», n.s. 12, 1977, pp. 84-89.

IL CASTELLO DI SPEZZANO 1985

Il Castello di Spezzano. Primi elementi di conoscenza, Modena 1985.

I PIO E LO STATO DI SASSUOLO 2000

I Pio e lo Stato di Sassuolo, Atti della giornata di studio (Sassuolo 16 ottobre 1999), a cura di V. Vandelli, F. Genitoni, «QB. Quaderni della Biblioteca», 4, Sassuolo 2000.

LA CORTE ESTENSE NEL PRIMO SEICENTO 2012

La corte estense nel primo Seicento. Diplomazia e mecenatismo artistico, a cura di E. Fumagalli, G. Signorotto, Roma 2012.

LO STATO DIPINTO 2011

Lo Stato dipinto. La Sala delle Vedute nel Castello di Spezzano, a cura di F. Ceccarelli, M.T. Sambin De Norcen, Venezia 2011.

LUPOLI 2017

R. LUPOLI, *La guerra disegnata. La mappa di Strigonia di Claudio Cogorano del 1595 nei documenti archivistici modenese e fiorentini*, «Verbum. Analecta Neolatina», 1-2, 2017, pp. 7-19.

MALVASIA 1678

C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, I-II, Bologna 1678.

NUTI 1996

L. NUTI, *Ritratti di città. Visione e memoria tra Medioevo e Settecento*, Venezia 1996.

PALINKAS 1940

L. PALINKAS, *Eserciti papali in Ungheria. La presa di Strigonia*, «Corvina», 5, 1940, pp. 349-359.

PROKOPP 1967

M. PROKOPP, *Pitture murali del XIV secolo nella cappella del castello di Esztergom I. problemi iconografici*, «Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae», fasc. 4, XIII, 1967, pp. 273-312.

PROKOPP 2009

M. PROKOPP, *Nuova attribuzione degli affreschi quattrocenteschi dello Studiolo del Primate del Regno d'Ungheria a Esztergom*, in BOTTICELLI 2009, pp. 155-163.

SAMBIN DE NORCEN 2011a

M.T. SAMBIN DE NORCEN, *Appendice documentaria*, in LO STATO DIPINTO 2011, pp. 52-58.

SAMBIN DE NORCEN 2011b

M.T. SAMBIN DE NORCEN, *Marco Pio e Cesare Baglione: politica, topografia e pittura di paesaggio*, in LO STATO DIPINTO 2011, pp. 11-33.

SCHENETTI 1966

M. SCHENETTI, *Storia di Sassuolo. Centro della valle del Secchia*, Modena 1966.

SCHULZ 1990

J. SCHULZ, *La cartografia tra scienza e arte. Carte e cartografi nel Rinascimento italiano*, Modena 1990.

SPACCINI/BIONDI–BUSSI–GIOVANNINI 1993-2008

G.B. SPACCINI, *Cronaca di Modena*, a cura di A. BIONDI, R. BUSSI, C. GIOVANNINI, I-VI, Modena 1993-2008.

TARASCONI 2017

R. TARASCONI, *Grottesche e non solo: per una rivalutazione della pittura di Cesare Baglione*, in *CESARE BAGLIONE 2017*, pp. 9-21.

TARDUCCI 1600

A. TARDUCCI, *Il Turco vincibile in Ungaria, con mediocri aiuti di Germania*, Ferrara 1600.

VANDELLI 1985a

V. VANDELLI, *Dal Castello alla Villa Castellana: dai nobili Da Spezzano - Castello alla Signoria Pio*, in *IL CASTELLO DI SPEZZANO 1985*, pp. 16-19.

VANDELLI 1985b

V. VANDELLI, *La sala dei Catasti*, in *IL CASTELLO DI SPEZZANO 1985*, pp. 34-37.

VANDELLI 2011

V. VANDELLI, *La residenza dei Pio a Spezzano: da castello a "bellissimo palagio"*, in *LO STATO DIPINTO 2011*, pp. 119-123.

VUKOV 2009

K. VUKOV, *La scoperta dello Studiolo e la sua esposizione architettonica*, in *BOTTICELLI 2009*, pp. 164-172.

WINGER 1987

H.W. WINGER, *The cover design*, «The Library Quarterly», 3, 1987, p. 312.

ABSTRACT

Sulla base di documentazione cartografica presente presso l'Archivio di Stato di Modena, nell'articolo si propone l'attribuzione a Cesare Baglione di un affresco inedito sulla parete settentrionale della Galleria delle Battaglie del Castello di Spezzano, di proprietà del Comune di Fiorano Modenese. Il modello dell'affresco sembra essere una bella mappa di notevole fattura tecnica, dalle ragguardevoli dimensioni, che rappresenta l'assedio del Castello di Strigonia (attuale Esztergom, in Ungheria) del 1595. Dopo un lungo periodo sotto il dominio turco, il Castello fu riconquistato dalle truppe imperiali e dalla Lega cattolica voluta da papa Clemente VIII a sostegno di Rodolfo II d'Asburgo. L'impianto della rappresentazione mostra palesi derivazioni da coeve incisioni (Hoefnagel, Meyerpeck) ed evidenti analogie figurative con l'affresco di Spezzano che, scialbato dopo la tragica morte di Marco Pio di Savoia, è ricomparso in seguito a un accurato restauro effettuato negli anni Novanta.

Sulla base di mandati di pagamento presenti nei libri contabili di Marco Pio nel 1596, l'autore dell'affresco si può identificare in Cesare Baglione, a Spezzano operante anche nella Sala delle Vedute. Il fatto che Marco Pio di Savoia, committente del ciclo decorativo del Castello di Spezzano, avesse partecipato valorosamente alla presa di Strigonia nel 1595 induce a datare la composizione dell'affresco al 1596. Il programma iconografico del committente era l'autocelebrazione sia dei propri possedimenti sia del proprio coraggio, nonché – implicitamente – l'esaltazione della politica di papa Clemente VIII.

La cifra artistica più innovativa dell'affresco rimane però l'interpretazione di Baglione del genere della pittura di battaglia di età manieristica, risolta in una pittura che ritrae i luoghi della guerra e li descrive non nel furore guerresco, ma in un composto e sereno paesaggio come una topografia affrescata della guerra.

This article suggests to attribute an unpublished fresco on the northern wall of the 'Galleria delle Battaglie' of the Castle of Spezzano (Fiorano Modenese) to Cesare Baglione, relying on documents and maps in the State Archives of Modena. The model of the fresco appears to be a beautiful and large map which shows considerable technical workmanship. It represents the siege and conquest of the Castle of Strigonia (currently Esztergom, in Hungary) in 1595. The castle had been for decades under the Turks and was captured by the troops of Rudolf II of Habsburg with the support of the Catholic League promoted by Pope Clement VIII. The arrangement of the representation originates from coeval engravings (Hoefnagel, Meyerpeck) and shows substantial figurative similarities with the above mentioned fresco of the same 'Galleria delle Battaglie', which had been whitewashed after the tragic death of Marco Pio of Savoy and has been carefully restored in the 1990s. The author of this latter can be identified with Cesare Baglione, who, according to the payments in Marco Pio's accounting books of 1596, worked at Spezzano, also in the 'Sala delle Vedute'. The fact that Marco Pio, who ordered the decoration of the Castle, fought bravely in the conquest of Strigonia, suggests to date the composition of the fresco to 1596. The iconographic program aimed at self-celebrating both of his possessions and of his own courage, as well as, implicitly, extolling Pope Clement VIII's initiative. The most significant artistic feature of the fresco, however, is Baglione's innovative interpretation of the genre of battle painting of the Mannerist age: he represents the places of the battle by illustrating them not in the fury of the fight, but as a serene and dignified landscape which can be defined as a frescoed topography of the war.