Trascrizione della conferenza che si è tenuta il 13 giugno 2025 presso Palazzo Barberini a Roma, per la presentazione del volume: *Correggio: il* Giovane ignudo *dalle collezioni Este, Sforza e Barberini. Studi e ricerche*, a cura di Olga Piccolo, Premessa di Giuseppe Pavanello, Scripta edizioni, Verona 2025

[Applausi]
- Francesca Parisella (Giornalista)
Sono molto contenta di poter oggi dialogare su questo volume che tratta di un'opera anche che ammetto non conoscevo e che mi ha permesso di conoscere meglio un grandissimo artista, come appunto Correggio. E la cosa bella di questo volume, ovviamente io parlo molto da profana, non essendo un'esperta di arte, ma amo l'arte, amo vederla, amo, ammirarla e amo anche tutto ciò che l'arte può raccontare. E beh, questo volume è un po' una *spy story*. È un romanzo che mette insieme tanti piccoli tasselli che lavorano su diversi piani. Non c'è un unico piano, non c'è solo il racconto attraverso le pennellate dell'artista. C'è la storia del percorso che ha fatto questa bellissima opera, ma anche tante storie che si concatenano come un grande, grandissimo, mosaico che è stato veramente con grande maestria messo insieme in questo volume. Ma prima di cominciare a parlarne, io vorrei dare la parola al professor Giuseppe Pavanello, direttore di «Ricche Minere», perché è grazie a lui che inizia questo stupendo viaggio che stiamo per fare insieme.

[Applausi]
- Giuseppe Pavanello (Direttore della rivista «Ricche Minere»)
Grazie. Ci sono dei momenti in cui la realtà supera la fantasia, non è una frase nuova, ormai è molto adoperata ed io l'ho usata per moltissimi anni passati e scopro che è vera. Allora, il contenitore di «Ricche Minere», rivista internazionale di storia dell'arte che esce ogni 6 mesi, giugno-dicembre, fondata 11 anni fa, quindi che ha già una sua storia. Siamo stati riconosciuti dal Ministero di Classe A, un riconoscimento importante per una rivista nuova, di recente fondazione. E chi è dell'Università sa cosa vuol dire, essere di classe A. Nei concorsi un articolo di una rivista di Classe A vale venti articoli di uno non di Classe A.
Mi vedo arrivare da San Pietroburgo, un articolo di una studiosa che conosco molto bene, Irina Artemieva, che è la direttrice dell'Ermitage per quanto riguarda la pittura veneziana e anche italiana, in collaborazione con una sua collega del palazzo imperiale, che sta vicino a San Pietroburgo. Chi è stato lì, sa quanto bello è quel palazzo. Stanno facendo dei lavori, sono bravissimi, per cui usciti dai depositi, troviamo un Correggio: la scena della fuga di, dovrebbe essere San Marco, un evangelista che racconta l'episodio della Cattura di Cristo, un Correggio. Improvvisamente, in contemporanea, arriva alla rivista l'altro dipinto, che è quello di questa sera, su tavola, una cosa completamente inedita, nuova, una tavola di noce, che è una singolarità, poi ve ne parleranno, che è curato dalla dr.ssa Olga Piccolo.
Quindi, nello stesso numero di «Ricche Minere», io ho dovuto mettere entrambi gli articoli, perché così questa congiunzione astrale si è verificata e ha prodotto una cosa singolare, cioè due articoli, su un quadro noto in due versioni, una su tavola, la nostra, di questa sera, e una su tela, che poi si è scoperto essere state a Roma, qui, alla fine del Settecento, andata in Inghilterra, poi tornata qui, e poi acquistata dalla Zarina Caterina la Grande, e l'altra poi è finita… eccetera, eccetera e poi ritrovata nell'occasione. Ecco, per me è stato un momento straordinario, perché, come voi tutti sapete, per chi è del mestiere, pubblicare opere importanti in una rivista è il valore della rivista, che poi nella storia della rivista si struttura nel tempo, nell'arco di dieci anni o trenta, quel che è. Avere avuto l'occasione di pubblicare questi due dipinti, per me è stata una soddisfazione straordinaria, che si conclude, diciamo, per il momento, oggi, qui. Ringrazio il Museo e la Galleria, e tutti quelli che sono accorsi, di aver organizzato questo pomeriggio la presentazione. In particolare, non faccio i nomi degli autori, poi parleranno, del volume.
Ringrazio Olga Piccolo che si è sobbarcata l'impegno di portare a termine la pubblicazione e posso dirvi che è una pubblicazione di primissimo piano dal punto di vista scientifico, è davvero un lavoro eccezionale. Grazie.

[Applausi]
- Francesca Parisella
Direi di invitare subito la professoressa Raffaella Morselli, prego professoressa, e invito anche il dottore Alessandro Cosma. Ricordo, la professoressa Raffaella Morselli, professoressa di Storia dell'Arte

Moderna alla Sapienza di Roma, mentre Alessandro Cosma, Galleria Nazionale, è il Conservatore di Palazzo Barberini, io mi accomodo qui, e comincerei proprio da un aspetto che, io parlo sempre un po' da profana, perché credo che questo possa essere un taglio diverso, magari meno consueto per voi, ecco, dietro un'opera, molto spesso quando guardiamo un'opera, non pensiamo a due aspetti fondamentali: non pensiamo al committente e non pensiamo anche al percorso che quell'opera ha svolto per poter essere ammirata da noi. E proprio da lì che io vorrei partire con la professoressa Morselli, perché c'è una lunghissima storia dietro questo capolavoro, una lunghissima storia che è stata ben raccontata in questo volume, a cura di Olga Piccolo, perché è veramente un racconto corale, come dicevo prima, che mette insieme tanti piccoli tasselli, e ogni tassello a sua volta ha aperto un nuovo capitolo, quindi ha aperto un nuovo percorso che si è aggiunto agli altri che erano appunto già in procedimento. Ma intanto voglio dare la parola alla professoressa Morselli, prego professoressa e raggiungo la sedia...

[Applausi]

- Raffaella Morselli (Sapienza Università di Roma)

Siamo a metà giugno, ringrazio tutti i presenti, i miei studenti del dottorato, i dottorandi, le colleghe che sono arrivate da Padova, altri che arrivano da altre parti d'Italia, per fare questa grande festa a questo bellissimo libro. L'ho letto con enorme soddisfazione perché è veramente un libro a tutto tondo, una ricerca perfetta. Esistono poche ricerche perfette e quando si arriva ad avere tutto, si ha questa sensazione di pienezza che solo noi storici dell'arte forse possiamo capire a pieno, quando sappiamo tutto, abbiamo come concluso la nostra missione. In realtà questa missione che sembra conclusa in questo bellissimo libro di ricerca, in realtà leggendolo ho fatto delle postille che poi darò ai miei dottorandi perché dentro qui ci si può lavorare ancora in infinite varianti. Perché questa è una storia non solo perfetta, non solo di un quadro incredibilmente interessante e preziosissimo, stiamo parlando di un Correggio, stiamo parlando di un Correggio e del suo doppio, di un Correggio su tavola di noce, come dimostrano tutte le indagini diagnostiche, quella famosa etichetta che è stata letta da Lucia Calzona.

E però anche un doppio, come diceva il professor Pavanello, con un quadro che è finito nella grande collezione russa di Caterina, che è su tela. Vi chiederete perché, perché i quadri a volte sono doppi, inutile che noi continuiamo a variare il linguaggio attorno al fenomeno della coppia, della variante, dell'autografia, non autografia. I pittori eseguono molto spesso più volte la stessa composizione. Quindi abbiamo un quadro su tavola, un quadro su tela, che come diceva il professor Pavanello, che li ha pubblicati, in questo numero di «Ricche Minere» bellissimo, convergono improvvisamente. Sembra tutto concluso e invece no, perché ancora questi due quadri che si sono ricongiunti avevano una lunghissima storia da raccontare.

Una storia che, vista e letta tutta di seguito in questo libro, in cui colleghi e colleghe si sono incrociati per approfondire diversi aspetti, è una storia privata, è una storia di un quadro anomalo dal punto di vista iconografico, come ci racconta David Ekserdjian, il più grande studioso che abbiamo di Correggio, anomalo nell'iconografia, ma anche nella collocazione, perché è un quadro da stanza, è un quadro che sta, come dimostrano le mie amiche e colleghe, Menegatti e Pattanaro, è un quadro che ha una storia identificabile, riconoscibile, dentro una stanza particolare dell'appartamento di Lucrezia d'Este.

Come arriva a Lucrezia d'Este, che altri passaggi fa? È una storia di donne, è la storia di un piccolo quadro, un po' particolare, anche scabroso nella sua nudità. Una nudità molto femminea, come ha notato Ekserdjian, e che passa di mano in mano attraverso una serie di donne, fino ad arrivare ai Barberini, però dai Barberini in avanti non ci sono più le donne, ma c'è ancora qualche donna che si impossessa di questo quadro. È un quadro femminile? Sappiamo tutti che dal momento in cui Correggio produce quadri, soprattutto in questo momento magico del 1530, quando dipinge per Isabella d'Este, quando dipinge per queste corti di antico regime, padane, in questa bruma che d'inverno, d'estate e d'autunno, un po' ottenebra, questi meravigliosi palazzi, Correggio, è veramente il *Deus ex machina*. Non parliamo di un pittore 'smaccato', non parliamo di un pittore che lavora in grandi imprese, è un pittore che lavora sempre in silenzio, è un pittore raffinatissimo, è un pittore che nel momento in cui consegna il proprio quadro diventa immortale, perché i suoi quadri fin da subito diventano degli oggetti del desiderio per tutti i collezionisti più importanti in Europa. Lo sono i quadri per Isabella d'Este, ma lo sono anche tutti i quadri, pochi per la verità, perché non abbiamo un Correggio così, che non ha un catalogo così immenso, e diventa subito oggetto del desiderio. Avere un Correggio, avere un Tiziano, avere un Raffaello, significava avere una raccolta di primaria importanza.

Ecco che allora questo Correggio, che giustamente Olga Piccolo data attorno al 1530, finisce nella raccolta di Lucrezia d'Este. Ma cosa rappresenta questo quadro? È un quadro, come scrive Ekserdjian, come ha scritto Olga Piccolo prima, che viene da un Vangelo, anche questa una scelta un po' particolare, perché il Vangelo di Marco, tutti sappiamo che il Vangelo di Marco è il primo che viene scritto, è una fonte orale che viene raccontata da Marco, è il più vicino alla morte di Cristo, è quello anche più difforme rispetto a quello che raccontano gli altri Vangeli. E tutti quanti riconoscono subito questa iconografia, soprattutto negli inventari che si susseguiranno tra 500, 600, 700, 800. È la fuga, una fuga di chi? Dicono di San Giovanni, Evangelista, che fugge mentre il soldato, mentre Giuda bacia Cristo. E il soldato lo prende per il mantello, ma lui si divincola e sotto è nudo, e fugge. Sembra una storia che potrebbe andare in secondo piano rispetto al bacio di Giuda, come è sempre successo. In realtà Correggio lo mette in primo piano. Ed ecco che il quadro diventa un quadro un po' particolare, da stanza, perché questo evangelista che fugge è un evangelista molto, molto effemminato. Ha un corpo molto morbido, molto correggesco, è un corpo imberbe peraltro, è un corpo che si svela come una statua antica. E allora dove finisce?
Da Lucrezia d'Este, dalla collezione di Lucrezia d'Este, ritroviamo il quadro da Caterina Sforza di Santa Fiora. Ed è Lucia Calzona che racconta una storia meravigliosa, Lucia si era già occupata di questa collezionista, di questa committente che ha una storia molto particolare, perché si sposa suo malgrado, come sempre, la fanno sposare, un marito militare, due figli che poi avranno un importante ruolo. E lei però è una collezionista, una collezionista importante, una collezionista che vuole Correggio, e che è molto in corrispondenza col cardinale Luigi d'Este. Ecco che allora il quadro comincia a viaggiare. C'è una mappa che sta passando sullo schermo, che è su questo libro, che ci fa vedere, disegna una sorta di grande balena, una grande balena che passa dall'Europa agli Stati Uniti e torna indietro, che disegna la mappa, la traiettoria, che disegna questo piccolo quadro, un piccolo quadro che tutti vogliono, che cambia dimora, cambia stanza, ma non cambia mai funzione. Un quadro sempre piccolo, sempre da stanza, sempre un quadro del desiderio, mai così evidente.

- Francesca Parisella
Professoressa, se è d'accordo prima di aggiungere altri elementi a questa prima tappa, che poi vediamo è la prima di una lunga serie, io farei un passaggio con Alessandro Cosma per tornare su un tema, perché appunto la professoressa diceva è stato scelto un dettaglio di un momento molto importante, ma di questo momento così importante è stato scelto un elemento più laterale. Ma un'altra cosa che mi ha colpito molto leggendo questo bellissimo volume è anche la possibilità che quell'istante potesse essere raccontato in modo completamente diverso, da secondo in secondo sostanzialmente. È l'attimo che viene raccontato e scelto da Correggio, non soltanto il momento e non soltanto il dettaglio.

[Applausi]
- Alessandro Cosma (Gallerie Nazionali di Arte Antica di Palazzo Barberini)
Grazie. Grazie a tutti. Allora, in effetti il libro presenta un qualcosa di nuovo, nel senso che l'iconografia della Cattura di Cristo è trattata molto nel volume, questa è un'altra delle particolarità positive: tutti gli argomenti sono affrontati, tutti gli aspetti sono affrontati, ci sono quelli materiali, ci sono quelli della storia dell'oggetto, delle sue lunghe traversie e anche complesse. E ci sono anche due, tre addirittura contenuti che si soffermano proprio sulla particolarità iconografica di questo dipinto, dal già citato saggio di Ekserdjian, a quello di Nella Coletta, e a quello che chiude poi il volume, di Angelo Loda. Quindi si riconosce già da subito che c'è qualcosa in questo dipinto. E in effetti la Cattura di Cristo che ha una tradizione figurativa lunghissima, perché è uno degli elementi chiave nella storia della Passione. Il momento dell'arresto è uno degli elementi sostanziali. Ed è vero però che nell'iconografia della Cattura di Cristo l'elemento chiave è il momento dell'arresto, quindi il momento che poi ha come protagonisti Cristo e Giuda, oppure la storia anche questa parallela di questo racconto, che ha per protagonista Pietro, che taglia l'orecchio a uno dei servi, che poi viene definito con il nome, che è Malco. Come sempre succede a Pietro, preso dal suo carattere sanguigno, taglia l'orecchio come se potesse difendere Gesù e si mette proprio sulla difensiva, viene fermato da Gesù stesso, e quindi si mostra la distanza tra Pietro e Gesù, che emerge in tanti momenti del Vangelo. Gesù che lo ferma e non solo, guarisce l'orecchio del servo ferito, ovviamente dando così una delle tante lezioni che dà a Pietro su come ci si deve muovere e comportare anche in queste situazioni.
Sono queste le due scene chiave dell'iconografia della Cattura di Cristo, perché hanno di solito i due protagonisti della storia, Cristo e Pietro, e le loro due differenti reazioni che i teologi e i padri hanno più

volte sottolineato. Questa terza figura, che viene raccontata, non a caso solo dal Vangelo di Marco, così come viene spiegata, rimane spesso laterale. E i pittori la figurano laterale, così come la storia testuale è laterale, mettendola spesso al margine, sfruttando anche l'idea che c'è una fuga, la posizionano sempre un po' ai margini della scena e spesso anche per eliminare il problema della nudità, perché chiaramente, mettendola ai margini della scena, non ho il problema di dover far vedere come rimane questo fuggitivo.
Correggio, però fa tutt'altro. In questo si rivela, come accade anche in altre occasioni, un inventore creativo di immagini che hanno una cultura straordinaria. Faccio un esempio, che è noto a tutti, il *Giove e Io* di Vienna, per esempio, che è un'invenzione figurativa straordinaria di un bacio tra una nuvola e una donna. In questo caso, lui sceglie di mettere il fuoco sull'episodio più marginale di tutti, facendolo diventare protagonista e relegando a sfondo del dipinto, invece, quello che doveva esserne il centro. È un'inversione completa. Un'inversione che dovette avere una fortuna, un qualche tipo di fortuna, perché nel Cinquecento la troviamo, e viene ben analizzata nei saggi che ho citato prima, la fortuna figurativa di come quest'immagine diventa più importante in alcune opere romane, probabilmente proprio sotto l'influenza di questo dipinto di Correggio. Anche se, avete modo di vedere da tutti gli esempi che ci sono, quello che più si avvicina, più riprende la stessa idea così rivoluzionaria, è quello di Giusto Fiammingo, che pubblica Angelo Loda, che ancora una volta prende come protagonista proprio questa scena. Diventa solo questa. Rimane il dubbio, perché, come diceva giustamente la professoressa, anche una ricerca perfetta come questa, lascia, in realtà, proprio forse perché è perfetta, lascia spazio a tante altre strade, perché offre numerosi spunti di ricerca.

- Raffaella Morselli
Eh sì.

- Alessandro Cosma
E quello dell'iconografia mi sembra uno degli spunti che rimane ancora tutto da dissodare. Come mai questa scelta qui? È una scelta figurativa di Correggio, che effettivamente poteva muoversi, e sapeva muoversi così, però è anche una scelta che doveva probabilmente incontrare l'interesse di qualcuno. Ed è una domanda che fa Angelo Loda alla fine del suo saggio. La lascia, giustamente, in sospeso, per la mancanza oggi elementi concreti, soprattutto che ci dicano chi era il primo possessore di questo dipinto, chi era il committente effettivo, ammesso che comunque sia possibile trovarlo, ammesso che ci sia esattamente un committente specifico, probabilmente sì, e quindi quali possano essere stati gli elementi che hanno portato a una scelta così radicale? Perché nel 1530 questa scelta era una scelta radicale. Releghiamo Cristo indietro e mettiamo davanti un giovane nudo, tra parentesi una scena sacra, un ragazzo nudo. Chiaramente mascheriamo le parti che dobbiamo mascherare, ma c'è una sensualità che è innegabile, che fa parte dell'arte di Correggio, che è molto nelle corde di Correggio, ma doveva essere nelle corde anche di chi questo quadro lo aveva commissionato. E questo è un elemento che rimane ancora tutto da scoprire.

- Francesca Parisella
È un altro tassello che deve essere aggiunto, insomma, anche questo accostamento tra sacro e profano, Professoressa, che è stato appunto, che ben viene indagato in questo saggio. Dicevamo appunto, abbiamo entrambe davanti agli occhi questa 'balena' che rappresenta il percorso fatto da quest'opera che sembrava ormai smarrita. E invece, perché nulla accade per caso, un po' in silenzio torna a far parlare di sé e torna a far parlare di sé in tutta la sua bellezza e in tutta la sua unicità. Un altro aspetto che io ho trovato molto interessante, che magari tra poco avremo modo di sottolineare, è anche il concetto del notturno. Da un dettaglio si parte per poter raccontare una scena che viene collocata in un momento preciso della giornata, differentemente da altre circostanze. Professoressa, aggiungiamo un altro tassello a questa grande 'balena' che ci porta in giro per il mondo a inseguire l'opera.

- Raffaella Morselli
Allora, questo grande piccolo quadro in realtà incontra delle donne molto volitive che lo vogliono, abbiamo visto, forse come viene ipotizzato all'interno del libro, forse è Alfonso I d'Este che lo commissiona, certamente c'è un'ipotesi, possiamo pensare che da Alfonso I arriva a Lucrezia, abbiamo detto che va a Caterina di Sforza, al Cardinal Francesco Sforza e poi… e poi c'è un disastro economico. Dentro c'è un disastro economico e quindi il quadro finisce nel lotto di quadri che viene messo all'asta,

viene comprato da un intermediario e finisce nella collezione Barberini. E questa è un'altra storia, no? Una storia che nella storia del collezionismo si chiama, ha un suo filone di ricerca che è quello delle aste, delle vendite in blocco, quello dell'utilizzo dei quadri in cambio di denaro, e questo è un tema importantissimo perché il quadro, essendo Correggio, Raffaello e Correggio diventano moneta contante. Raffaello e Correggio si possono scambiare in cambio di denaro.
Questo succede a loro, non succede ad altri pittori, non succede a Caravaggio... succede a Correggio, succede a Raffaello, è una moneta internazionale che può essere usata in tutta Europa. Perché? Tutti avrebbero voluto avere questo quadro, questo Correggio, o un Raffaello, avere un Correggio o un Raffaello, nella propria collezione significava avere, come ho detto prima, un *passe-partout*. Quindi, è un cambio semantico, dal quadro da stanza, si va sul libero mercato e c'è un acquirente, un acquirente che fa da intermediario, perché? Perché il cardinal Barberini non vuole uscire allo scoperto, non vuole far sapere quello che va ad acquistare, c'è un problema economico dell'altro cardinale, e quindi si maschera attraverso questa vendita in blocco, e finalmente il cardinale Antonio Barberini riesce a mettere le mani su questo piccolissimo quadro, potentissimo dal punto di vista del significato, potentissimo anche dal punto di vista economico.

- Francesca Parisella
Mille scudi, cioè, recita...

- Raffaella Morselli
Ecco, nell'etichetta che avete visto prima, che è riemersa durante il restauro, si legge mille scudi. Ecco, mai Correggio credo avrebbe potuto immaginare che un suo quadro nel 1670 sarebbe arrivato a una cifra di questo tipo. Quando diciamo «di questo tipo», ma di che tipo? Lo dico sempre ai miei dottorandi, mille scudi sono tanti o sono pochi? Dobbiamo chiederci che cosa si comprava con mille scudi nel 1670. Come ci hanno insegnato i miei amici storici economici, che cosa c'è nel paniere, quanto costa il pane, quanto costa il vino, quanto costa affittare una casa? Io vi dico soltanto che Rubens, a Roma, aveva uno stipendio come pittore al servizio di Vicenzo I Gonzaga di 400 scudi all'anno. Ed era un ottimo stipendio da pittore di corte.

- Francesca Parisella
Quindi, il termine di paragone a cui si accenna è… un milione.

- Raffaella Morselli
Quindi, due anni e mezzo di uno stipendio di un pittore come Rubens. Quindi, ha un valore nel mercato molto, molto alto questo quadro.

- Francesca Parisella
Un Ronaldo, potremmo definirlo.

- Raffaella Morselli
Esatto. Quindi, Correggio e Raffaello nel mercato si sono sempre pareggiati, si sono sempre contati. Chi aveva un Correggio sapeva di avere un tesoro e tutti gli altri sapevano che lui aveva un Correggio. In fondo, quando nel 1627 viene venduta la galleria Gonzaga a Carlo I d'Inghilterra, Carlo I che doveva farsi una collezione degna di un monarca, di un grande monarca europeo, non aveva praticamente niente. Che cosa sa? Sa che vuole quella collezione perché dentro c'è Raffaello, c'è Correggio e c'è Tiziano. Sono quelli i nomi. Non è tanto Michelangelo, è Correggio, Raffaello, è Tiziano. Sono questi i nomi importanti che si giocano in questi anni. Vi dico un'altra cosa, giusto per avere un paragone. Quando Rubens acquista la *Morte della Vergine* di Caravaggio, nel 1604-1605, la paga 400 scudi. Giusto perché abbiamo un Caravaggio qua sotto i piedi oggi. Abbiamo una mostra su Caravaggio. Quindi non era paragonabile Caravaggio a Correggio. Eppure la *Morte della Vergine* era enormemente più grande. Correggio aveva già fatto la sua corsa. Stava già correndo velocemente per i mercati d'Europa.
E questo libro ci dimostra che ha corso molto, questo Correggio. Questo quadro ha fatto una lunga corsa, è un maratoneta. Perché come vediamo da questa mappa che vedete circolare sullo schermo, da questo grande pesce, questo quadro ha corso molto per continenti attraverso i mari. Perché era veramente un oggetto del desiderio, un oggetto che poteva funzionare sul mercato. C'è qualcuno anche che nell'Ottocento, a un certo punto, si rende conto che il quadro è importantissimo, no? Che è un

quadro importante, pur non sapendo la provenienza. Non sapeva che veniva da una corte. Ma ce lo si poteva immaginare. I committenti di Correggio erano in quegli anni quelli del ristretto giro di corti padane che hanno fatto la sua fortuna e per cui lui ha anche lavorato con grande convinzione.

- Francesca Parisella
E c'è per fortuna professoressa chi non si rende invece conto del grandissimo valore di quest'opera. Perché se oggi possiamo parlarne, se oggi possiamo avere il piacere di dare appunto per ritrovata un'opera così bella del Correggio è perché al Columbus Museum dell'Ohio hanno pensato che potesse essere una moneta di scambio questa volta, però per altre opere.

- Raffaella Morselli
Sì, per l'arte contemporanea. Ma questo dei musei americani lo sanno i miei colleghi funzionari del museo. C'è qui Lorenza Mocchi Onori, che è stata per tanti anni Direttrice di Palazzo Barberini Corsini. I musei americani lo fanno, qual è il loro goal? Qual è? Se cambia il goal, cioè l'obiettivo, se cambia l'obiettivo, loro vendono tutto. Lo fa spesso anche il Getty, il Getty continua a vendere, ha venduto delle opere, forse di cui si pente... perché ha venduto Orazio Gentileschi, la *Fuga in Egitto* per esempio, che forse non andava venduta, ma in quel momento loro fanno i conti: quanto ho di 500, quanto ho di 600? Cosa mi manca di grandi nomi? Certo che qui pensare che il Museo Columbus in Ohio avesse Correggio e abbia preferito puntare sull'arte contemporanea, ci fa molta impressione. Però dobbiamo pensare anche al pubblico, ogni museo ha il proprio pubblico, questo ce lo insegnano i museografi, ogni museo è per il proprio pubblico, se il pubblico del Columbus Museum, in Ohio, non sa chi è Correggio, non gli dice niente, e anzi, un quadro così in questo momento, di *cancel culture*, potrebbe significare molte cose, e mi sembra... non mi scandalizza che Columbus l'abbia venduto, no?
È un momento molto difficile per gli Stati Uniti. La direttrice della National Gallery di Washington, recentemente durante il Giubileo della Cultura, ci ha dimostrato che il suo pubblico è diventato un pubblico difficilissimo, perché la National Gallery di Washington ha dei capolavori, pazzeschi, però le domande che fa il pubblico americano, che è un pubblico mediamente incolto dal punto di vista della storia dell'arte europea, è quello di dire che ci sono molte scene di violenza, perché i martiri rappresentano molte scene di violenza. Ci sono molte scene di violenza gratuita, Santo Stefano lapidato, per esempio, si fa fatica a capirlo negli Stati Uniti in questo momento. E quindi, è un tema molto vasto, no? Il tema del pubblico all'interno del museo è molto vasto, quindi, chiaramente il Columbus ha puntato sull'arte contemporanea, e si è disfatto, per nostra fortuna, di Correggio.
[Risate]

- Alessandro Cosma
Sì, aggiungo che è un elemento poi di lunga durata, questo di utilizzare il dipinto come merce di scambio, lo accennava prima la professoressa Morselli, chiaramente, il Columbus Museum ha preso delle decisioni nel corso della storia di questo dipinto: come viene qui raccontato in più di un'occasione, questo dipinto è servito a ripianare dei debiti, quindi utilizzato nello stesso modo, non per comprare altro, ma comunque per coprire una questione di tipo economico, perché spesso ce lo dimentichiamo nel corso della storia delle collezionismo, i soldi, la professoressa lo diceva benissimo prima, facendo quel ragionamento, quanto i soldi potevano valere... soldoni, ecco, queste opere hanno, avevano, un ruolo economico molto differente. Non a caso l'attenzione che c'era nel mantenere le collezioni all'interno delle famiglie, e nel tutelare, preservarle, era importante anche proprio per questo motivo. Sentiamo che in questa storia, i primi due pezzetti della storia che incontrano queste donne straordinarie, il dipinto si intreccia tantissimo con questo posto, ovviamente. Poi lo vedremo, questa tappa è proprio centrale... Anche le Gallerie Nazionali, per esempio, no, Barberini e Galleria Corsini. Questo spostamento, questa 'balena' che abbiamo visto, è questo spostamento dalle corti italiane fino a Roma, e da Roma poi, normalmente, tra fine '700 e i primi dell'Ottocento verso l'Inghilterra e da lì verso gli Stati Uniti o direttamente verso gli Stati Uniti, è un percorso che fanno tantissime opere, una quantità incredibile di opere, e in questo libro si racconta, o si intreccia con una serie di personaggi che sono gli inglesi a Roma alla fine del 700, Jenkins, per esempio, che viene citato perché è artefice di questo passaggio, di quest'opera, verso poi l'Inghilterra, ma è una cosa che si intreccia con tantissime delle opere che sono state a Palazzo Barberini.
Nelle *slides* che vedete passano due straordinari pezzi antichi il *Vaso Portland* e la *Venere Barberini* che hanno fatto la stessa strada in quegli gli anni lì. Il passaggio dalle corti a Roma che fa questo dipinto, in

particolare da Lucrezia d'Este a Roma, è un percorso che fa un altro dipinto che era alla Galleria Corsini, in collezione Corsini, che oggi non c'è più, che è un quadro di Garofalo, quindi rimaniamo in un ambito del genere, che è l'immagine di *Sant'Agostino con la Gloria degli Angeli* che oggi è alla National Gallery di Londra, che veniva dalla stessa collezione di Lucrezia d'Este, che arriva a Roma, passa per una serie di collezioni, arriva ai Corsini e alla fine del Settecento viene venduto a William Young Ottley, altro collezionista inglese, e da lì, dopo altri passaggi, finisce alla National Gallery. È un percorso, quello che è raccontato qui, che si specchia in tantissime opere che hanno passato queste stanze e questo palazzo e che hanno visto la perdita, per il patrimonio italiano, in quegli anni lì, di numerosissime opere.
E riuscire a documentarle così precisamente, con tutti questi passaggi, è uno dei meriti di questo libro, perché spesso si seguono intrecci complicatissimi in cui le opere passavano di mano, da un anno all'altro magari, o come si racconta qui, passavano e tornavano, o si raddoppiavano [risate], così si mostravano insieme e questo rende ancora più complicata la ricerca.
Merito di tutti i passaggi contenuti qui, e soprattutto del lavoro di Olga Piccolo, che ha rimesso insieme un po' tutti i pezzi, quello di aver delineato le strade di ognuno di questi passaggi, che non erano per niente facili, ma che sono lo specchio di tante altre storie. La storia di questo quadro è anche la storia esemplare di tanti altri oggetti che si possono ricercare. Un'altra opera che invece è rimasta qui, è la *Fornarina*, che ha avuto una storia simile, perché dalla famosa vendita in blocco di cui si diceva prima, insieme al Correggio, qui i Barberini acquisiscono anche la *Fornarina*, poi le strade si dividono, ovviamente, perché la *Fornarina* rimarrà qui e anzi, Raffaello, tra parentesi condividevano quella valutazione così alta, cioè quadro di mille scudi, questo è un altro dato indicativo, cioè nella collezione dei Barberini, quel quadro aveva lo stesso peso della *Fornarina*. Oggi ci risulta anche magari difficile pensare a questo tipo di parallelismo, però c'era questo elemento qui. La *Fornarina* poi, essendo il mito di Raffaello rimasto intatto e forse anche un po' per le varie vicissitudini, la *Fornarina* è rimasta, è ancora qui, possiamo ancora scendere giù di sotto e vederla nel palazzo che l'ha tenuta per 300 anni. Invece questo altro dipinto ha preso una strada diversa e lì tutto si gioca intorno a un'altra donna, no? Perché c'è la terza donna della situazione. Ce ne sono varie in questa storia, abbiamo detto che è Cornelia Costanza Barberini, non so se la professoressa vuole...

- Raffaella Morselli
- No, no, per Cornelia Costanza Barberini, parla tu Alessandro.

- Alessandro Cosma
Cornelia Costanza Barberini è il terzo protagonista femminile che vende questo dipinto e tanti altri: è un personaggio che la professoressa Mochi Onori conosce benissimo, l'ha scritto qui, siamo, infatti, vicini agli appartamenti di cui si parla anche nel volume, perché Cornelia Costanza lo sapete probabilmente tutti quanti, anche lei giovanissima, 12 anni, si sposa con un membro della famiglia Colonna, è l'ultima dei Barberini e ha un vissuto complesso e gravoso, sposta la sua residenza al secondo piano, gli appartamenti del Settecento che sono qui a pochi passi, che sono un posto straordinario, sono il Palazzo Barberini e speriamo che prossimamente ci sia un'attenzione anche da questo punto di vista. Lancio il seme per il futuro. In realtà si trova costretta, si trova in mezzo ad una serie di problematiche e comincia in quel momento il problema della dispersione dei dipinti dei Barberini.

- Raffaella Morselli
Il dipinto è un'altra volta utilizzato…

- Alessandro Cosma
E un'altra volta i dipinti Barberini, il dipinto di Correggio, in particolare, diviene un elemento economico che serve per ripianare una serie di situazioni, la situazione di Cornelia Costanza non era facilissima, c'erano dei debiti del marito, c'era anche però un'altra cosa che accomuna questo dipinto di Correggio, attraverso tre donne che hanno un carattere come dire, importante, tutte quante si sono distinte in un mondo molto maschile potremmo dire, con una loro autonomia di pensiero e di azione soprattutto, sia nel gestire il proprio patrimonio, le citazioni su Caterina di Santa Fiora sono sul fatto che non voleva vendere le opere perché erano delle cose che erano importanti per lei, no? Cornelia Costanza che cerca di gestire il proprio patrimonio, che decide di infrangere la regola e di privilegiare il

secondogenito e quindi di invertire quella che doveva essere invece una regola che era stata sancita con cause e tutto quello che ne consegue, anche lei prende in mano la gestione del proprio patrimonio e questo dipinto attraversa la storia di tutte queste donne, in momenti diversi tutte quante hanno a che fare in qualche modo con questo quadro, tutte informazioni che non dipendono dal dipinto, non rimangono attaccate al dipinto, però raccontare la storia di questo dipinto permette di raccontare la storia di tre donne che hanno come dire, affrontato a modo loro in maniere diverse un mondo complesso dove per le donne spesso non c'era tutto questo posto, anche attraverso l'utilizzo delle evoluzioni artistiche ed è un'altra delle cose straordinarie raccontate in questo libro, cioè aver messo il fuoco non solo sul passaggio collezionistico, cioè dire l'opera poi è finita alla collezione dei Barberini e da lì è passata all'altra collezione, eccetera eccetera, ma dare uno spazio, un saggio per ognuno di questi personaggi, proprio perché l'opera era nelle loro collezioni, ma la storia di questi personaggi è altrettanto interessante e raccontare un quadro ci permette di raccontare storie interessanti anche, e mi sembra che sia uno dei pregi di questo volume.

- Francesca Parisella
Un'opera che è passata, che ha preso svolte diverse passando di collezione in collezione rispetto ad altre opere, appunto come dicevate voi, presenti ancora oggi nelle collezioni. C'è un bivio, un ulteriore bivio, in questo, quali sono gli altri elementi che hanno aiutato e che aiutano di norma a mettere insieme se non ho capito male, forse anche gli atti notarili possono essere utili per dare un elemento in più e per far capire questo passaggio come avviene e a che costo anche avviene, giusto?

- Raffaella Morselli
Certo, c'è una leggenda ovviamente alla fine di questo libro come tutti i libri di ricerca, una leggenda che mette assieme tutti i fondi e gli archivi che sono stati consultati per poter aggiungere tessere a questo grande mosaico. Roma, leggo velocemente, Parma, Firenze, Ferrara, Mantova, Modena, Torino, Londra, Pisa, Bologna, Ravenna, Washington, Parigi e ovviamente l'Archivio Russo Statale degli Atti Antichi, ecco per dirvi che non solo il quadro ha disegnato una geografia, ma anche le carte hanno disegnato questa geografia, le carte ci parlano e questo libro dimostra anche quanto un piccolissimo intrascurabile elemento possa riaprire la ricerca, perché dopo la pubblicazione dell'articolo della dottoressa Piccolo pensavamo che fosse tutto esaurito, e invece no, riemerge il cartellino ed emerge un'altra indicazione delle fonti antiche che dice di noce, quella piccolissima indicazione che può essere trascurabile, chi poteva dirlo ormai, siamo tutti abituati a guardare inventari dove sappiamo ne abbiamo trovati di tutti i tipi, può esserci l'autore non può esserci, non ci possono essere le misure, il costo, il prezzo, la collocazione, le misure... ecco qui c'è scritto «noce» diventa di noce, ecco che ancora l'indagine diagnostica e questo bellissimo capitolo che mettono assieme Claudio Falcucci e Marta Variali, questa indicazione di noce corrisponde esattamente con la tavola di Correggio, col supporto, quindi è un documento parlante, io dico sempre a chi studia con me andiamo a rileggere sempre tutte le fonti originali, perché quello che ha letto una persona non è la stessa cosa che cerchiamo noi, noi leggiamolo perché anche le virgole hanno il loro significato, in questo caso l'indicazione della tipologia della tavola fa sì che questo elemento coincida esattamente con il quadro e questo ci riporta alla provenienza, ci indica che quella provenienza, quella intuizione, quella possibilità che uno studioso o qualcuno di noi abbia indicato, ha una prova del nome e quindi esiste. Il quadro che è proprio quello e questo è perfetto. Voglio vedere se dall'indagine diagnostica fosse emerso che il supporto non era noce ma era castagno che già ci porta in un'altra direzione nella Toscana, pioppo che ci porta allora in Pianura Padana, quercia che ci porta nelle Fiandre, eh! I supporti hanno una loro funzione.

- Francesca Parisella
E parlando proprio di dettagli io vorrei tornare un po' sui dettagli del quadro perché è un po' come un gioco di specchi che si riflettono all'infinito e man mano che si va avanti si va sempre più nel singolo dettaglio, come per esempio il soldato, ci sono dei dettagli nel soldato che ci fanno riflettere e ci danno delle indicazioni chiave.

- Alessandro Cosma
Nel costruire un'iconografia che non esiste perché mettere in scena dei protagonisti che le fonti non raccontano al di là del fatto che anche la presenza dei soldati, nei quattro Vangeli non è poi così chiara, chiaramente l'iconografia poi si attesta sull'idea dei soldati perché chi è che va a catturare qualcuno?

Evidentemente sono dei soldati, la loro caratterizzazione diventa però oggetto di fantasia dei pittori che quindi costruiscono armature le più fantasiose, le più particolari, in questo caso (tra parentesi) le varie repliche di questo dipinto che sono numerose e il che ci fa pensare a quello che succede per le invenzioni importanti ovvero che l'opera viene ripetuta più volte perché è un'invenzione che trova un mercato, che trova un interesse, ci sono delle variazioni che sono prevalentemente proprio nella figura del soldato, non sappiamo esattamente se si devono al fatto che magari esisteva un disegno come viene anche ipotizzato, una composizione eccetera... che magari lasciava aperte delle possibilità come spesso succede e quindi il dettaglio di com'era la piuma dell'elmo, come doveva essere, la decorazione dell'armatura, come doveva essere l'elsa della spada, vengono poi modificate anche per fare delle variazioni ovviamente che succedono, certo è che qui, diciamo così, in questa versione tutto sembra funzionare molto bene, compreso anche questo atteggiamento particolarissimo di questo soldato che da un lato deve prendere il mantello e dall'altro cerca di fermare la figura che tra parentesi, come dicevamo prima ha qualcosa di scabroso tanto che almeno un paio di volte nella storia, viene raccontato nel libro, viene scambiata per una figura femminile, no?
Anche perché evidentemente questo soggetto a qualcuno non dice niente... perché se non si vede bene il fondo e noi oggi siamo facilitati da tanti dettagli, da tante cose che possiamo avere, ma magari il fondo non si vedeva molto bene... E allora che scena è? Che cosa raffigura? Un soldato cerca una figura nuda, potrebbe essere una figura femminile, e quindi questo è un elemento, l'altra cosa è l'identificazione di questo personaggio, come già detto, che appunto le fonti non raccontano chi è. Ambrogio, che è uno dei pezzi forti della storia dell'interpretazione, identifica il giovane con Giovanni e nel 500 e nel 600 era Giovanni, c'è un confronto molto interessante che viene fatto con l'opera di Caravaggio della National Gallery of Ireland, che tra parentesi è oggi qui sotto in mostra, anche in quella contemporaneamente Caravaggio fa un gioco similare, cioè utilizza questo momento come un elemento compositivo molto importante perché usa quello stesso mantello rosso per fare una sorta di quinta su cui mettere la testa del momento del bacio, Giuda e Cristo insieme, quindi sfrutta questo elemento del mantello rosso e c'è l'elemento della lanterna che qui viene accennato, cioè questa scena si svolge di notte, la Cattura di Cristo non è ben chiaro nelle fonti testuali dove avviene. Nel Vangelo di Giovanni si parla di torce, chiaramente c'era stata l'Orazione nell'orto è un momento che viene associato al momento della notte dove possibilmente anche i soldati arrivano a catturare e prendere di sorpresa.
Correggio è un maestro di notturni e lo ha dimostrato in opere straordinarie, l'utilizzo di questa capacità di sapere raccontare la notte, una notte in cui ci sono sullo sfondo, no... queste stesse figure, e facevo il paragone con Caravaggio, perché nell'opera di Caravaggio questo elemento di notturno diventa sostanziale perché lì c'è una lanterna che illumina la scena che è venuta guarda caso da Caravaggio stesso che ha messo in scena, che ha messo in luce quello che sta succedendo. Come dire, l'episodio della Cattura di Cristo è un episodio straordinario, lì si cimentano i dettagli di quell'episodio, lì contano sempre molto, e Correggio in questo caso si dimostra un'artista capace di anticipare tutta una serie di tendenze, di idee che poi, ripeto, per molto tempo rimarrà l'unico in questo dipinto ad affrontare questo tema di questa notte, è da solo. Però… chissà!

- Raffaella Morselli
Chissà, sì!

- Francesca Parisella
Professoressa Morselli dicevamo appunto il *trade d'union* al femminile, questo filo rosso che accompagna l'opera del Correggio non solo le donne che abbiamo citato però c'è anche un altro percorso femminile che possiamo aggiungere, dicevate prima c'erano comunque altre figure femminili.

- Alessandro Cosma
Quelle tre che abbiamo citato sono quelle che… diciamo... sono i tre pezzi grossi della storia poi diventa una storia di collezionismo maschile se vogliamo.

- Raffaella Morselli
Sì, è vero, si vira un po' verso una dimensione maschile. Però chissà dietro a questi uomini chi ci fosse in realtà questo non lo possiamo dire. Invece voglio aggiungere un'altra cosa dal punto di vista della percezione. È un quadro, trovo, molto femminile. Capisco perché possa essere diventato un quadro che sino alla fine del Settecento è stato oggetto di collezionismo femminile. È un quadro dove non c'è

violenza, parlavamo prima di Caravaggio, non c'è nessuno che urla. Questo soldato qui quasi lo prende, non lo prende, ma forse non lo vuole prendere, lo pizzica, pizzica il mantello con questa manina molto poco maschile è tutto molto aggraziato. Abbassa un po' la testa sulla spalla, veramente non c'è nessuna forza. Non c'è nessuna forza anche di fuga, non stanno veramente correndo perché se pensiamo all'Atalanta Fugens è veramente lei sta correndo veramente, quindi è una scena che si muove molto lentamente, dove non c'è violenza, non ci sono le spade che si vedono, non c'è nessuna guerriglia dietro, attorno a Cristo è tutto sfumato, il punto centrale è il mantello rosso, è proprio quella specie di ovale che si forma tra il braccio del soldato e il braccio del personaggio che fugge, Giovanni o Marco che sia, e quel punto nero esattamente lì, il centro del quadro. È un quadro morbido, è un quadro gentile, è un quadro che racconta una storia difficile, perché è il momento della Cattura di Cristo, è un episodio che accade di notte, con le spade, c'è un taglio di un orecchio, un episodio che viene visto con molto candore. E invece questo è un quadro morbido, è un quadro silenzioso, è un quadro fatto di carezze. Quindi è un quadro che capisco potesse stare nella stessa stanza di Lucrezia d'Este assieme a questi altri quadri che lei voleva tutti devozionali eccetera, ma che stesse proprio con la *Madonna, con il bambino e i due angeli che colgono gli strumenti della passione* di Girolamo da Carpi, perché questo era l'abbinamento che aveva fatto Lucrezia d'Este. Quindi non l'aveva abbinato a qualcos'altro della storia della Cattura del Cristo, non l'aveva abbinato a una Crocifissione non l'aveva abbinato alla Risurrezione. L'aveva abbinato a una *Madonna con il bambino* che certo porge gli strumenti della passione, però una bellissima *Madonna con il bambino*, quindi questa nudità che noi vediamo adesso evidentemente non confliggeva nella testa di Lucrezia d'Este, nella sua piccola stanza di devozione.
Questo si legge molto chiaramente nel bel capitolo di Marialucia Menegatti e Alessandra Pattanaro e soprattutto la parte di Girolamo da Carpi che si deve ad Alessandra. Una bellissima tela. E questi due qua che stavano vicini erano la coppia che Lucrezia aveva scelto. È una strana coppia devo dire, una strana coppia: una Madonna col bambino e Giovanni che fugge nella Cattura di Cristo dove la cattura non si vede e dove c'è questo bellissimo giovane che perde il panno rosso e che forse non viene davvero catturato, forse non vuole essere, il soldato veramente non lo vuole catturare. C'è un altro elemento che mi colpisce molto, è che ha questo bellissimo elmo che Correggio disegna e poi dipinge, è un elmo che viene da questi elmi che stavano nelle corti ferraresi o nelle corti mantovane, questo elmo senza visiera, che porta la piuma, è molto modulato, a volte diventerà più complicato, ci saranno poi animali, eccetera, però lui sceglie un elmo più semplice, un elmo quattrocentesco, non sceglie un elmo del 1530. Rispetto a quello che stava accadendo nella decorazione delle armi da guerra e delle armi anche da parata, perché questo è un elmo da parata, non è un elmo da guerra, ecco, c'è una scelta precisa di Correggio, non sta guardando un elmo della sua epoca, del 1530, sta guardando qualcosa che evidentemente ha per le mani, forse un disegno, ma io credo che vivendo nelle corti ce l'aveva anche sotto gli occhi, ma fa una scelta diversa, un po' retrò se vogliamo, non c'è nessun mascherone, non c'è nessun animale fantastico, con questi bellissimi elmi che poi Vincenzo Gonzaga, Guglielmo Gonzaga, acquistano, Federico Gonzaga, acquista, per la corte di Mantova. Qui invece lui sceglie un elmo un po' più semplice, meno grifagno, ecco, anche questo è un elemento che concorre a dare questa morbidezza e dolcezza al quadro.

- Francesca Parisella
Io volevo sottolineare anche un altro aspetto che mi ha colpita molto leggendo questo libro che ripeto ovviamente è un po' come leggere un romanzo perché in ogni suo aspetto c'è una storia in ogni suo aspetto c'è un racconto della storia nella storia, quello che oggi potremmo definire un po' anche una *soap opera* perché poi alla fine è un aprirsi di tanti incastri, di tanta ragnatela che continua a costruire e a costruirsi su se stessa. A me ha colpito anche nel primo saggio l'aspetto che viene sottolineato di come sono le opere d'arte, che visivamente so che per voi storici dell'arte appassionati d'arte è un aspetto normale e anche un po' scontato, però sono le opere d'arte che raccontano e che creano poi nel pubblico di chi le vede la suggestione. Faccio riferimento, non so, alla scelta di utilizzare i chiodi quando c'è la crocifissione del Cristo, il numero dei chiodi che vengono utilizzati, invece che appunto raccontare un Gesù legato e quindi anche la scelta poi di raccontare gli strumenti che vengono usati nel caso di una crocifissione. Ecco, questo è un altro aspetto che io trovo molto interessante perché si parte da delle fonti che possono essere diverse e in questo caso stiamo parlando dei Vangeli che abbiamo appunto sottolineato all'inizio, possono avere delle caratteristiche, dei racconti e dei momenti completamente diversi e poi però ogni artista aggiunge dei dettagli come se scrivesse a lato di ogni Vangelo di ogni scena del Vangelo un elemento in più, facesse una vera e propria fotografia che poi

viene tramandata, quella foto diventa poi la convinzione e il nostro comune sentire nel momento in cui pensiamo alla crocifissione del Cristo, non ci chiediamo più se fosse legato o se ci fossero dei chiodi, ma diamo per scontato che ci sono degli chiodi.
Sì, certo, le fonti sono fondamentali, ma dobbiamo poi entrare nell'immaginario di Correggio del 1530. La fonte è data da due tipi di fonti, anzi tre tipi di fonti. Quello che già c'è, inventato dal punto di vista iconografico, quello che si può mettere in un altro quadro, quello che si deve da delle xilografie non incisioni perché ancora siamo in un periodo di xilografia e sono soprattutto tedesche e quello che racconta la fonte scritta, la parola e la pittura in questo momento, e anche la scultura è veramente il mezzo per raccontare la parola, in un momento in cui le parole stampate sono poche, in cui non c'è nessun'altra possibilità di scambiarsi delle immagini e quindi il quadro, la rappresentazione attraverso la fonte e attraverso le altre possibilità di scambio diventa veramente una tavola sull'immaginare. Immaginare ma variando, ovviamente, perché ognuno se lo immagina come crede, no? Come si dice, ognuno si fa il proprio film. Io mi sono fatta questo.
[risate]

- Alessandro Cosma
A questo proposito, c'è anche il fondo, che è un elemento interessante in questo dipinto, perché, sebbene un pochino rovinato ma molto visibile nelle incisioni, vuol dire che si vedeva, insomma, si comprendeva che anche la scelta di quello che succede sul fondo è un po' inusuale, nel senso che l'altra scena tangente della storia, che dicevamo è quella dell'orecchio, normalmente viene raffigurata da un punto di vista iconografico nel momento di ira di Pietro. È un momento violento: quello che diceva la professoressa Morselli, qui non c'è il momento del taglio, che invece è quello prediletto un po' dagli artisti. C'è il momento successivo, c'è il momento in cui Cristo cura l'orecchio del servo, e anche questa messa in scena è una scelta anche questa particolare. Immagino che sia legata anche a un ragionamento attento sui tempi: cioè quello che è scappato, è scappato da un pochino, non sono, come nel caso di Caravaggio, tutti attaccati, no? Allora aveva immaginato che era già successo il taglio dell'orecchio e siamo nel momento successivo. Però al di là di questo, anche quella scelta lì è una scelta che richiede un ragionamento, perché di questa iconografia della Cattura di Cristo in questo caso si è scelto di non rispettare niente di quello che è la tradizione iconografica, mettendo sullo sfondo il miracolo di Cristo, nei confronti di colui che era venuto a catturarlo, e mettendo in primo piano questa fuga che in alcuni casi ha creato problemi e in altri invece è stata identificata bene.
Mi piace ricordare, anzi verso la chiusura, questo, il momento in cui viene raccontato il fatto che l'opera va via da Palazzo Barberini, quindi anche simbolicamente, visto che siamo qui a Palazzo Barberini, in cui viene ricordato, viene fatta l'associazione proprio tra il dipinto che va via e l'iconografia del dipinto che va via: «Fuggì pure un'altra volta dalle mani di Donna Cornelia, come fuggì da coloro che voleano catturare Gesù Cristo nell'ordine di Getsemani, quel giovine nudo del celebre Correggio».

[Applausi]
- Francesca Parisella
Prima di salutarvi, vorrei chiamare e ringraziare Olga Piccolo perché è nelle mani di un'altra donna che è tornata a quest'opera…

- Alessandro Cosma
C'era una quarta effettivamente!

- Raffaella Morselli
C'era una quarta donna!

- Francesca Parisella
Prego, prego!

- Olga Piccolo (storica dell'arte, curatrice del volume)
Grazie. Siccome sono molto emozionata ho preparato un breve testo da leggere. Ringrazio il direttore del Museo e tutto lo *staff* per averci così ben accolti in questa sede prestigiosa da dove il dipinto proveniva. E ringrazio i presenti e tutti i relatori che hanno colto il senso del volume e ne hanno messo in evidenza la sua complessità. Sono molto onorata. Ringrazio Giuseppe Pavanello per avermi affidato

questa ricerca nel 2020, ormai cinque anni fa. Tutti gli autori e tutta l'*équipe* di lavoro. L'episodio più rilevante, dopo la pubblicazione dell'articolo su «Ricche Minere», è legato a un tema 'barberiniano'. Mentre indagavo negli archivi della Biblioteca Apostolica Vaticana a Roma, qui a Roma, mi sono imbattuta nel testo degli atti del processo contro Cornelia Costanza Barberini e ho cominciato a capire che effettivamente poteva esserci un legame tra Cornelia e il passaggio dell'opera presso l'antiquario inglese attivo a Roma Thomas Jenkins, dove Anton Raphael Mengs e i suoi postillatori l'avevano vista nella seconda metà del 700, rilevando, come è stato detto, che il supporto era una tavola di noce. E così siamo ripartiti dal punto in cui nel 2021 eravamo arrivati con l'articolo e inaspettatamente si sono aperte delle piste d'indagine nuove. Ho pensato così di coinvolgere Lorenza Mochi Onori e Lucia Calzona per le loro ricerche, rispettivamente, sulle vendite dei dipinti Barberini da parte di Cornelia Costanza e su Caterina Sforza di Santa Fiora. Con la lettura degli atti del convegno sui Barberini editi nel 2007 avevo infatti cominciato a capire che il dipinto si poteva trovare prima dei Barberini proprio nella collezione di Caterina Sforza. Grazie a Claudio Falcucci, che ha svolto le indagini diagnostiche dopo il restauro, e con l'aiuto di Lucia Calzona, come è stato detto, abbiamo potuto interpretare agli ultravioletti, l'etichetta al verso del dipinto, correlandola agli inventari Barberini, dove aveva la stima di mille scudi assegnata alle opere di maggiore valore.
L'essenza del legno si è rivelata essere appunto il noce: erano le due prove scientifiche che aspettavamo per legare il dipinto alla storia dei Barberini, come avevano già tentato di fare prima di noi diverse fonte storiche. Dall'indagine su Caterina Sforza è emerso che c'era un legame stretto tra la collezionista e gli Este, proprio relativamente alla ricerca di dipinti di Correggio. Così, ho coinvolto Marialucia Menegatti e Alessandra Pattanaro, che ci ha fatto l'onore di venire qui tra il pubblico... scusate, sono un po' emozionata, che hanno svolto degli approfondimenti sull'inventario di Lucrezia d'Este nel 1592, dove è presente un dipinto con lo stesso soggetto. David Ekserdjian ha voluto studiare la particolare iconografia del tema e ha letto attentamente tutte le versioni manoscritte del volume, dando tantissimi consigli. Angelo Loda ha aiutato a rintracciare le diverse repliche del soggetto e altri elementi sull'iconografia. Il saggio, molto temerario, di Nella Coletta indaga sulle simbologie del dipinto, correlabili all'ambiente dotto ed ermetico degli Este, aprendo la strada a un campo di ricerca ancora molto poco esplorato. Grazie a David Ekserdjian abbiamo coinvolto anche Mary Vaccaro, che ha indagato sulla prima elaborazione del tema da parte di un allievo del maestro, Francesco Maria Rondani.
Infine, le lettere rintracciate negli archivi di Modena, Ravenna, Pisa, Roma, Londra e Mosca, come ha detto anche la professoressa Morselli, per citare solo gli archivi più importanti, hanno fornito nuove indicazioni sulle vicende occorse al dipinto tra la fine del Settecento e la prima metà del Novecento. Ringrazio per questo Irina Artimieva dell'Ermitage, che mi ha segnalato la documentazione russa, e tutto il personale di Biblioteche e Archivi, che, con grande generosità e lavorando dietro le quinte, ha offerto preziose indicazioni volta per volta per indirizzare le ricerche.
Sono molto grata all'Editore, che è anche qui presente, Enzo Righetti, e tutto il suo *staff* di lavoro, in particolare Danisa Fantoni e Silvia Cappiotti, perché appunto, come potete vedere, l'esito di questa ricerca è anche ben costruito dal punto di vista editoriale. Ringrazio molto per questo anche la grafica, Eleonora Folilela, anche lei qui presente, che ho scelto per la sua grandissima professionalità e pazienza e con cui abbiamo lavorato per fare in modo che il testo fosse bene accompagnato dalle immagini. Ringrazio Nicole Ianeselli, che mi ha aiutata nella fase della ricerca dei patrocini e grazie alla quale abbiamo coinvolto nel progetto associazioni importanti ed enti nazionali e locali, il Dicastero per l'Evangelizzazione del Giubileo 2025, il Comune di Parma e il Comune di Correggio, tra l'altro è qui presente il Sindaco del Comune di Correggio, che ci ha fatto anche lui l'onore di venire a partecipare alla presentazione, la Fondazione Correggio Onlus, la Regione Emilia Romagna, l'Associazione Ferrariae Decus e il Ministero della Cultura. Ringrazio per questo anche la Dirigente della Soprintendenza di Milano, presso cui lavoro, Emanuela Carpani, e tutti i miei colleghi che hanno dato un supporto umano che mai dimenticherò.
Indagando su uno degli autori più importanti del nostro Rinascimento, il percorso è stato, infatti, costellato da difficoltà e da tantissimi dubbi e ripensamenti. È stato molto complesso rintracciare tutte le piste di indagine su cui lavorare e soprattutto mettere assieme tutto il gruppo di studio. Il libro dimostra ancora una volta come solo quando la ricerca è condivisione e partecipazione si possono raggiungere dei risultati che fanno evolvere le conoscenze e sono di stimolo per ulteriori approfondimenti. L'auspicio, infine, è che quest'opera così straordinaria, come è stato detto, possa ritornare in un museo a disposizione del pubblico, con la valorizzazione che giustamente meriterebbe.
[Applausi]