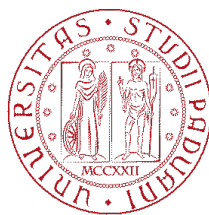


1222·2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

**Dipartimento di Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del
cinema e della musica**

**Corso di Laurea Triennale in Storia e tutela dei Beni artistici e
musicali**

**Un'avventura di tre secoli tra le corti e le capitali europee: la fortuna
collezionistica della *Danae* di Correggio (1530-1827)**

Relatore:

Prof.ssa Giuliana Tomasella

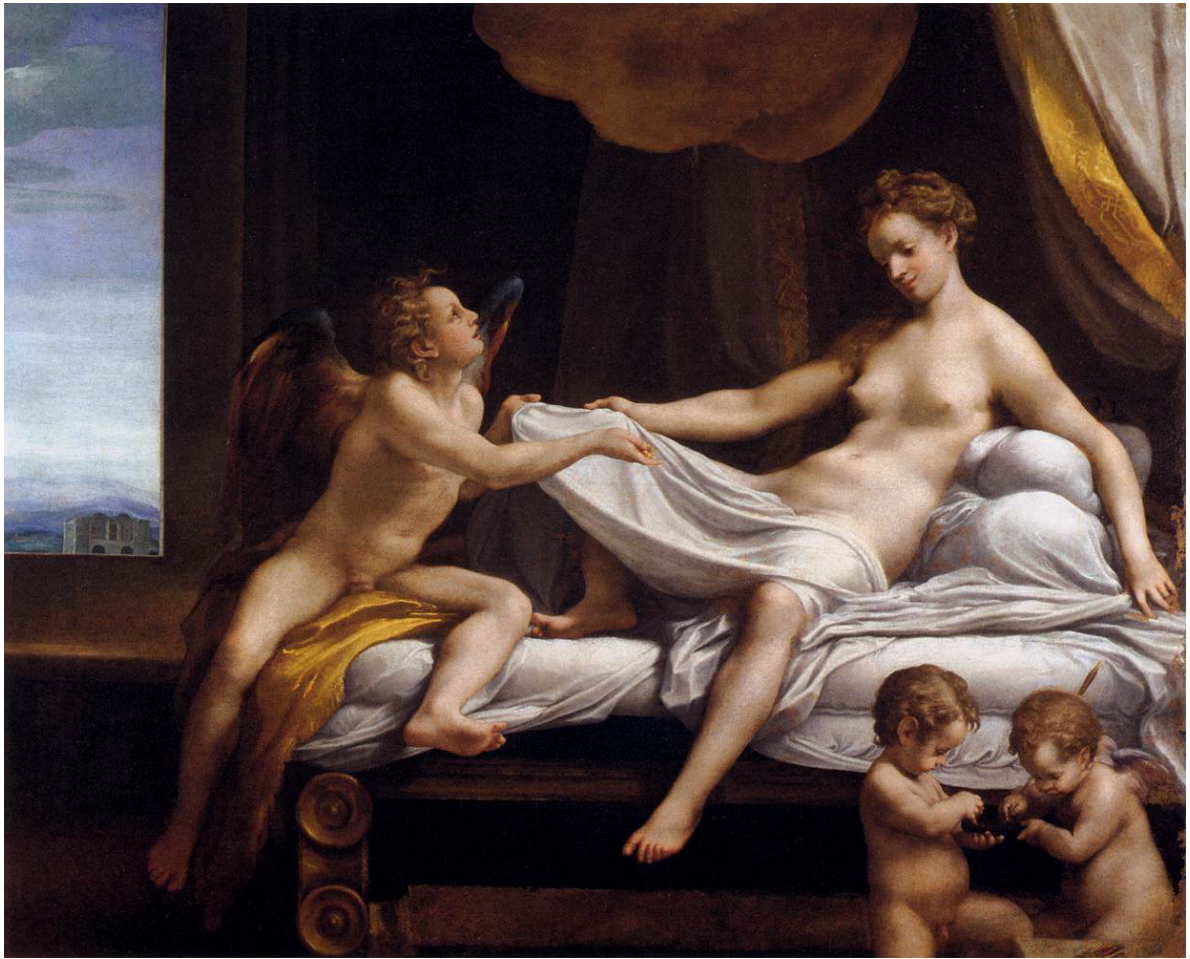
***Laureando:* Riccardo Ress**

***Matricola:* 1233088**

ANNO ACCADEMICO 2021/2022

INDICE

Introduzione	5
Capitolo 1: Dalla committenza al breve ritorno in Italia (1530-1584)	7
1.1 Il contesto della committenza: la corte mantovana di Federico II Gonzaga	
1.2 La donazione a Carlo V d'Asburgo	
1.3 Alla corte spagnola di Carlo V e Filippo II d'Asburgo	
1.4 Il ritorno in Italia. Leone e Pompeo Leoni: artisti, collezionisti e mercanti	
Capitolo 2: Viaggio tra le corti e le capitali europee (1621-1727)	16
2.1 La vendita all'Imperatore Rodolfo II d'Asburgo	
2.1.1 La collezione reale di Praga	
2.2 La Guerra dei cent'anni e lo spostamento a Stoccolma	
2.2.1 Le collezioni reali di Stoccolma	
2.2.2 L'abdicazione di Cristina di Svezia e la permanenza a Roma	
2.3 Spostamenti italiani: dal Cardinale Decio Azzolini al Duca Livio Odescalchi	
2.4 La vendita al reggente di Francia Filippo d'Orleans	
Capitolo 3: Dalla Rivoluzione francese a Camillo II Borghese (1792-1827)	28
3.1 Gli spostamenti durante la Rivoluzione: da Filippo Égalité a Laborde de Merville	
3.2 Un'operazione finanziaria di tre nobili inglesi	
3.3 Da Henry Hope alla vendita dei «Signori Christies»	
3.4 L'ultima acquisizione e Camillo II Borghese	
3.4.1 La collezione del Palazzo in Campo Marzio e quella di Villa Borghese	
Bibliografia	34



Antonio Allegri detto il Correggio, *Danae*, Galleria Borghese, Roma

Introduzione

In questo elaborato si va ad analizzare la storia collezionistica della *Danae* di Correggio, dalla sua commissione nel 1530 all'arrivo nella collezione Borghese nel 1827. Durante questi tre secoli la *Danae* è stata donata, venduta, trasferita, trafugata e messa all'asta una ventina di volte, ciascuna delle quali con protagonisti, metodi e tempi molto diversi tra loro. Si sono quindi messe a fuoco le figure che hanno posseduto o scambiato il dipinto e i luoghi in cui è stato conservato. Si sono osservate le diverse modalità con cui il quadro si è spostato, che sono molto diverse tra loro e rispecchiano spesso i momenti storici in cui sono avvenute.

L'obbiettivo di questo lavoro non è solo quello di elencare i tempi e i luoghi in cui la *Danae* è stata spostata, ma di trovare anche le motivazioni per cui proprio questa tela ha avuto una storia così travagliata. Ciò è stato possibile grazie all'approfondendo degli studi critici e delle fonti coeve che sono sopravvissute.

L'elaborato è suddiviso in tre capitoli scanditi da paragrafi che si concentrano su ogni singolo spostamento e sulle collezioni in cui il quadro è stato esposto. Nel primo si approfondiscono gli spostamenti compresi tra il 1530 e il 1584, partendo dal contesto della committenza, passando per la donazione all'imperatore Carlo V e le sue collezioni in Spagna, e arrivando al ritorno in Italia nella collezione di Leone Leoni. Il secondo capitolo si concentra sui trasferimenti intercorsi tra 1621 e 1727, un secolo in cui la *Danae* ha risieduto prima nella collezione reale di Praga, durante il regno di Rodolfo II, poi in quella di Caterina di Svezia, e infine in quella del duca d'Orleans all'interno di Palais Royal. L'ultima sezione indaga gli ultimi sei spostamenti, da quelli avvenuti nel corso della Rivoluzione francese a quello definitivo, nella collezione Borghese, realizzatosi nel 1827.

Attraverso la storia collezionistica della *Danae* è anche possibile osservare, da un punto di vista insolito, alcuni degli eventi storici più rilevanti della storia moderna e contemporanea: il regno di Carlo V, la nascita del protestantesimo, la Rivoluzione francese e quella industriale, soltanto per citarne alcuni.

Per la stesura di questo scritto si è fatto riferimento alla bibliografia specifica sulla *Danae* e sul suo autore, per inquadrarne la storia collezionistica nel complesso e il contesto in cui la tela è stata realizzata. Sono state utilizzate anche molti testi che si riferiscono alle collezioni e alle personalità che hanno posseduto il dipinto, per approfondire, specificare e motivare ogni passaggio di proprietà. La provenienza geografica delle fonti è molto diversificata, anche grazie alla moltitudine di paesi in cui la *Danae* è stata esposta nel corso dei secoli.

La ricostruzione storica di questa avventura collezionistica ha tutt'oggi degli interrogativi irrisolti. In certi passaggi le fonti sono discordanti o incerte, a partire dalla data di consegna dell'opera al

committente e a quella della donazione a Carlo V. Nel complesso gli studiosi sono riusciti però a colmare gran parte delle lacune che la storia ci ha lasciato, permettendoci di conoscere e studiare queste vicende, con l'augurio che studi futuri possano dare risposta agli ultimi dubbi.

Capitolo 1

Dalla committenza al breve ritorno in Italia (1530-1584)

1.1 Il contesto della committenza: la corte mantovana di Federico II Gonzaga

Intorno al 1530 (come si vedrà la datazione è tutt'oggi incerta), il duca di Mantova Federico II Gonzaga commissionò al Correggio la *Danae* e gli altri dipinti del gruppo degli *Amori di Giove*. Prima di analizzare tutti gli spostamenti dell'opera si metterà qui a fuoco il contesto sociopolitico di quegli anni a Mantova, di grande importanza per la comprensione dei primi trasferimenti del dipinto. Il governo di Federico II sulla città di Mantova iniziò nel 1519 alla morte del padre Francesco II, marito di Isabella d'Este. Quest'ultima fu l'effettiva reggente per i primi anni, vista la tenera età del marchese. Le ottime capacità di Federico non erano soltanto militari: nel corso degli anni, infatti, riuscì a mantenere stabili i rapporti diplomatici¹ con il papato romano e la corona imperiale (oltre che con il regnante di Francia), forze che erano in lotta per l'egemonia territoriale e politica nell'Italia settentrionale. Proprio all'interno di questi intricati meccanismi politici Federico II riuscì nel marzo 1530 ad ottenere per sé e la città di Mantova, per la prima volta nella storia, il titolo di ducato, consegnato dall'imperatore Carlo V in persona. Appena tre anni più tardi, nell'aprile del 1533, grazie al matrimonio con Margherita Paleologa, aggiunse al proprio titolo e ai territori mantovani il marchesato di Monferrato, portando la città lombarda alla sua massima estensione territoriale. Questi successi testimoniano la costante crescita della qualità della diplomazia e della rappresentanza di Mantova nel sistema delle corti europee. Le committenze di opere d'arte si inseriscono in questo sistema di cerimoniali nobiliari e diplomatici, grazie i quali le famiglie più altolocate potevano mettere in luce la propria istruzione e cultura, letteraria o poetica, attraverso l'acutezza delle citazioni e dei testi di riferimento (come nel caso di Isabella); oppure creando un proprio programma iconografico al fine di glorificare la figura del sovrano e le sue alleanze² (come preferì Federico II). Sotto il controllo di Federico, e prima di lui della madre Isabella, Mantova fu una fucina di grande rilievo per le committenze artistiche. Isabella d'Este riuscì durante il suo regno ad accumulare e sistemare collezioni sempre più vaste di opere classiche e contemporanee. A muovere questa passione erano l'interesse per il recupero dell'antico e soprattutto il valore auto-celebrativo.

¹ D. Frigo, A. Mortari, *Nobiltà, diplomazia e cerimoniale alla corte di Mantova*, in *La corte di Mantova nell'era di Andrea Mantegna: 1450-1550*, a cura di C. Mozzarelli, R. Oresko, L. Ventura, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 125-141.

² M. Bourne, *Francesco II Gonzaga: the Soldier Prince as Patron*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 271-284.

Il caso più rappresentativo resta lo Studiolo della marchesa in Palazzo Ducale, per il cui completamento venne contattato lo stesso Correggio³. Nel 1522 infatti, la collezione della marchesa era stata trasferita in toto dal pianterreno della torretta del castello di San Giorgio alla “corte vecchia” di Palazzo Ducale, con spazi più ampi e adatti ad accogliere le opere. Oltre ai dipinti di Mantegna, Perugino e Lorenzo Costa, nel 1530 lo studiolo si arricchì di due tele dello stesso Correggio, una coppia di allegorie delle virtù e dei vizi (tema ricorrente dello studiolo)⁴.

Tutto l'apparato della collezione non rimandava soltanto a un gusto e una conoscenza profonda dell'arte antica e moderna, e nemmeno solamente a quello che Isabella affermava essere un “insaziabile desiderio nostro de cose antique”⁵, ma ad un chiaro messaggio morale, alludendo al governo della propria famiglia e al prestigio del collezionismo della marchesa⁶. Autorità e autocelebrazione quindi, che guidarono lei e poi il figlio a circondarsi di opere e artisti per arricchire sempre più il palazzo cittadino e poi anche la villa extraurbana di Palazzo Te, progettata da Giulio Romano e terminata nel 1534.

La collezione dell'intero Palazzo Ducale venne venduta dal duca Vincenzo II Gonzaga, ultimo membro della famiglia principale, al re d'Inghilterra nel 1627 a causa di problemi economici, andando contro il testamento di Isabella. Dal 1627 infatti, il ducato di Mantova passò nelle mani di un ramo cadetto della famiglia, quello dei Gonzaga-Nevers. La comunità locale tentò di opporsi⁷ alla cessione dell'intera raccolta della marchesa: i cittadini mantovani si sentirono espropriati di una parte storica e importante del proprio patrimonio comune.

Da Mantova comincia il viaggio che la *Danae* ha dovuto affrontare in tre secoli, voluta da una famiglia che faceva dell'arte un proprio punto di forza e motivo di orgoglio, tanto da intrecciare le opere stesse con il destino della propria casata.

³ E. Verheyen, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York, New York University Press, 1971, pp. 54-56.

⁴ *Ivi*, pp. 55-59.

⁵ C. M. Brown, 'Lo insaziabile desiderio nostro de cose antique' new documents on Isabella d'Este's collection of antiquities, in, *Cultural aspects of the Italian Renaissance*, curato da C. H. Clough, Manchester, Manchester University Press, 1976, pp. 325-336.

⁶ S. Campbell, *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, Londra, Yale University Press, 2004, pp. 55-61.

⁷ C. Ceri Via, *Collezionismo e decorazione alla corte dei Gonzaga*, in *La corte di Mantova nell'era di Andrea Mantegna: 1450-1550*, a cura di C. Mozzarelli, R. Oresko, L. Ventura, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 393-402.

1.2 La donazione a Carlo V d'Asburgo

La prima fonte a citare la *Danae* e un suo spostamento è il pittore e storico Giorgio Vasari, nell'edizione delle *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* del 1550 (nella seconda versione del 1568 non modifica o aggiorna la sezione dedicata a Correggio). Secondo Vasari l'opera sarebbe stata commissionata insieme ad un'altra dal duca Federico II, affinché venissero donate all'imperatore Carlo V. Così racconta: «[Correggio] Fece... quadri et altre pitture per la Lombardia a molti signori; e fra le altre cose due quadri in Mantova al duca Federigo II per mandare a lo imperatore: cose veramente degne di tanto principe»⁸. Oggi però tutti concordano sul fatto che la *Danae* facesse parte di un gruppo di quattro dipinti raffiguranti gli Amori di Giove, due tele orizzontali e due verticali: la *Leda e il cigno* (riconosciuta correttamente da Vasari e oggi conservata nella Gemäldegalerie di Berlino), il *Ratto di Ganimede* (attualmente al Kunsthistorisches Museum di Vienna), *Giove e Io* (anch'esso nella capitale austriaca) e appunto, la *Danae*.

Nonostante il dipinto fosse stato realizzato insieme agli altri tre solo vent'anni prima, rispetto alla pubblicazione della raccolta di biografie, il Vasari compie degli errori di interpretazione dei soggetti, li descrive nel modo seguente: «L'uno era una Leda ignuda l'altra una Venere sì di morbidezza, colorito e d'ombre di carne lavorate che non parevano colori ma carni... Eranvi alcuni amori che de le saette facevano prova su una pietra, quelle d'oro e di piombo lavorati con bello artificio»⁹. Confonde quindi la *Danae* con una Vergine, ne siamo sicuri grazie al riferimento ai due amorini, presenti solo in una delle tele del gruppo. Andando avanti con la descrizione fatta da Vasari si nota un'altra incongruenza: «...alla Venere, era acqua chiarissima e limpida, che correva tra alcuni sassi e bagnava i piedi di quella e quasi nessuno ne occupava»¹⁰, il passaggio sembra corrispondere all'illustrazione di *Giove e Io*, in cui effettivamente i piedi della donna accarezzano delle rocce umide. La contraddizione sembra evidente, tuttavia la svista dello storico aretino permette di constatare che i dipinti fossero già al tempo più di due.

Questi errori d'interpretazione si spiegano con il fatto che Vasari non ha probabilmente mai visto i dipinti, o almeno non in questo caso: gli vengono descritti infatti da Giulio Romano, architetto e artista di corte proprio al servizio dei Gonzaga (fu proprio lui ad organizzare i festeggiamenti nella città all'arrivo dell'imperatore). Nel 1541 Vasari va addirittura in visita dal Romano, e ci piace immaginare che, camminando nelle stanze di Palazzo Ducale, tra le collezioni del duca e della

⁸ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a tempi nostri* nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550, Firenze, Einaudi, 1986, p. 563.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

marchesa (scomparsa tre anni prima), gli abbia raccontato dei capolavori di Correggio donati all'Imperatore.

La consegna dei quadri non è documentata direttamente, potrebbe essere avvenuta in una delle due visite di Carlo V a Mantova (una nel 1530, anno della sua incoronazione a re d'Italia e Imperatore del Sacro Romano impero, oppure due anni dopo, nel 1532). Come riportato da Gould¹¹ la data più plausibile sembrerebbe essere la seconda, e secondo lo studioso Correggio si sarebbe ispirato per il Ganimede ad una figura realizzata da lui stesso in uno dei pennacchi del Duomo di Mantova. Gould esclude la datazione del 1530 smentendo quello che era stato riportato da Mengs¹², secondo il quale sarebbe stato lo stesso Vasari a citare l'incoronazione come occasione della donazione, cosa che però Vasari non scrive.

Chi invece propende per la prima data, parte dal presupposto storico che gli eventi del 1530 fossero di altissimo rilievo, cosa che spiegherebbe una donazione così corposa. È accertato che Carlo V si sia fermato a Mantova per circa un mese nel suo viaggio verso Bologna per l'incontro e l'incoronazione con il pontefice Clemente VII. In questo breve lasso di tempo il duca gli avrebbe donato i dipinti, e lo scrittore Ludovico Ariosto gli avrebbe consegnato la terza edizione dell'Orlando Furioso. Nella stessa occasione il duca avrebbe presentato anche Tiziano.

Indipendentemente dall'anno di riferimento, la data del 1530 sembra avere motivazioni più solide¹³ ed è presa per assodata da diverse fonti Carlo V risiedette a Mantova e consegnò a Federico II le insegne di primo duca, proponendogli anche in sposa Giulia d'Aragona, figlia del re di Napoli Federico I, testimonianza in questo caso delle politiche matrimoniali dell'Asburgo per controllare territori che non era riuscito a prendere con le armi. Il neo-duca di Mantova prese tempo (non seguì l'indicazione dell'imperatore) e ricambiò l'onorificenza ricevuta con i dipinti del Correggio¹⁴. Questo a consacrare il rapporto politico e celebrare la qualità degli artisti italiani sovvenzionati dai Gonzaga. In questo punto mecenatismo, politica e prestigio si accostano, i talenti che si supportano diventano mezzo per ingraziarsi l'interlocutore diplomatico. Attraverso la donazione Federico II riesce inoltre ad esportare il gusto e l'arte italiana, che specialmente nella sua veste veneta, verrà molto apprezzata alla corte spagnola anche nelle generazioni successive.

¹¹ C. Gould, *The painting of Correggio*, Faber & Faber, Londra, 1976, p. 131.

¹² A.R. Mengs, *Opere pubblicate da G.N. D'Azara*, Parma, 1780, volume 2°, p. 148.

¹³ Bacchi A. e Bonifait, *Dispute antiche sulla Danae di Correggio. Un capolavoro nelle grandi sedi del collezionismo europeo*, in *Le delizie di Stupinigi e della Danae di Correggio: Camillo Borghese tra impero e restaurazione*, a cura di M. Di Macco, Torino, 1997, p. 109

¹⁴ M. Vaccaro, *Coreggio, o dell'invenzione incessante*, in *Correggio e Parmigianino, arte a Parma nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 12 marzo – 26 giugno 2016) a cura di D. Ekserdjian, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016, pp. 43-45.

Un'ipotesi interessante sul gruppo di dipinti è stata proposta ancora da Gould¹⁵, che, analizzata una lettera di Federico II scritta per il Governatore di Parma, vede il duca di Mantova richiedere dei cartoni commissionati al Correggio e pagati cinquanta ducati. Non era raro per i committenti dell'epoca richiedere due versioni dello stesso soggetto, una in tela, in questo caso per la donazione, e una seconda versione su supporto cartaceo, non per forza colorato, da cui si potevano ricavare degli arazzi. Questi cartoni forse non erano ancora stati fatti al momento della morte di Correggio, o forse non sono mai pervenuti al duca, oggi non ne resta testimonianza che nelle lettere. Probabilmente questi cartoni sarebbero serviti come riferimenti per degli arazzi, in un certo senso per rimpiazzare le tele vere e proprie.

Indipendentemente dalla data di consegna del dipinto va notato che Carlo V lo fece portare alla propria corte spagnola a Madrid, aveva infatti ottenuto anche il titolo di re di Spagna nel 1516¹⁶, lui che aveva mosso i primi passi come duca di Borgogna e sovrano dei Paesi Bassi.

1.3 Alla corte spagnola di Carlo V e Filippo II d'Asburgo

La *Danae*, nella sua permanenza spagnola nel corso del Cinquecento, rimase prima un periodo a Valladolid, dove Carlo V aveva organizzato la propria corte, e dove nacque nel 1527 il suo erede, Filippo II. Il Palazzo del nobile Francisco de Cobos nel centro di Valladolid funse da Palazzo Reale quando Carlo V si trovava in Spagna. Lo spostamento ufficiale della corte e capitale a Madrid avvenne negli anni Sessanta del Cinquecento e fu una decisione presa da Filippo II anche a causa di un grave incendio che investì la città.

Alla morte di Carlo V, il figlio Filippo II era intenzionato a stabilizzare la presenza della casata degli Asburgo sul trono spagnolo. Il nuovo re si adoperò per far costruire un edificio che mettesse insieme ed esaltasse sia il potere della monarchia che quello della chiesa cattolica. Nel 1563 venne posta la prima pietra dell'Escorial, l'unione tra un monastero e un palazzo reale. Venne terminato nel 1584 e Filippo fu l'unico sovrano a soggiornarvi permanentemente. Per arricchire il palazzo e sottolineare il proprio status il re di Spagna si occupò personalmente, come farà poi anche il figlio Filippo III, di commissionare opere pittoriche e scultoree agli artisti più quotati del tempo, principalmente spagnoli e italiani. La struttura e le opere custodite riflettono l'enorme ricchezza economica e culturale della Spagna nel Cinque e Seicento. Di particolare interesse è il successo riscosso da Tiziano e Tintoretto,

¹⁵ C. Gould, *The painting of...*, cit., pp. 131-132.

¹⁶ A. Kohler, *Carlo V*, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 56-64.

a indicare le preferenze di stile e di gusto all'interno della corte, certamente non così vicine a quelle di altre capitali europee del tempo.

L'Escorial non era la sola residenza del sovrano spagnolo: il palazzo reale di Aranjuez fungeva da residenza estiva, in uno stile molto meno austero e più vicino ad altre corti europee del tardo Cinquecento; il Palazzo del Pardo, infine, quasi del tutto demolito da un incendio e ricostruito da Filippo III, era il più ridotto per dimensioni, e durante la dittatura del Novecento fu la residenza del generale Franco, e tale fatto macchiò per sempre la reputazione dello splendido complesso cinquecentesco.

L'imponente collezione di Filippo II era divisa per i diversi palazzi: solo all'Escorial si contavano circa 250 quadri di soggetto religioso e altri 220 tra dipinti fiamminghi e ritratti di grandi personaggi; il Pardo custodiva invece la raccolta di più di quarantacinque ritratti del re e della famiglia, realizzati da Tiziano, Antonis Mor e Sanchez Coello; ad Aranjuez venivano tenuti i quadri più cari a Filippo, di Tiziano e dei fiamminghi come Bosch e Bruegel¹⁷ (oggi le opere risiedono quasi tutte al Prado).

L'atteggiamento da committente di Filippo II è avvicicabile al *modus operandi* del duca di Mantova Federico II, meno a quello di Isabella d'Este. Come è stato detto, Isabella seguiva con precisione la costruzione dell'impianto iconografico, con particolare attenzione alla fedeltà ai testi classici cari all'umanesimo. Filippo di Spagna aveva dal canto suo un chiaro obiettivo politico, la conferma materiale e simbolica dell'egemonia asburgica e cattolica sulla Spagna e tutti i suoi territori. Nel fare ciò seguì i due percorsi iconografici paralleli per così dire tradizionali: da una parte l'autocelebrazione, come la ritrattistica e la narrazione delle gesta eroiche della corona (ne sono degli esempi le statue in bronzo di Leone Leoni che lo ritraggono, o i ritratti ufficiali di Tiziano); dall'altra l'enfaticizzazione del forte legame con il cattolicesimo e la chiesa romana (si pensi ancora alle sculture bronzee dei santi all'Escorial prodotte dai Leoni, oppure la Crocifissione di Tiziano sempre all'Escorial). Filippo si impegnò infatti nell'espansione della religione cattolica e affiancò la Chiesa durante tutta la durata del suo regno, non solo in Europa contro le eresie protestanti, per esempio nei suoi territori dei Paesi Bassi, ma anche nel Nuovo Mondo, un continente intero da evangelizzare. Affiancò inoltre la Chiesa Cattolica nella fase finale del Concilio di Trento: la compagine spagnola, infatti, composta da più di cento tra teologi ed ecclesiastici, ebbe un ruolo di peso nelle disposizioni della controriforma¹⁸.

Il gusto personale del sovrano era focalizzato sugli artisti suoi contemporanei e gli artisti fiamminghi rinascimentali: preferiva Bosch (ne possedeva più di trenta dipinti) a van der Weyden. Oltre a collezionare dipinti si adoperò durante tutta la sua vita per arricchire la propria biblioteca di

¹⁷ G. Parker, *Un solo re, un solo regno: Filippo II di Spagna*, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 62-63.

¹⁸ *Ivi*, pp. 119-140

manoscritti rari, anche arabi, greci ed ebraici. Raccolse più di cinquemila tra monete e medaglie, custodite in appositi gabinetti. La produzione cartografica, invece, venne da lui promossa al fine di abbellire molte sale degli alloggi reali e affinché le carte geografiche fossero utilizzate dalle istituzioni governative¹⁹, facilitando, ad esempio, la stesura dei censimenti. Queste carte contenevano vedute di città o di paesaggi naturalistici, oppure delle mappe, sempre più accurate grazie ai nuovi strumenti tecnici per la triangolazione.

Le raccolte non erano ad uso esclusivamente personale, nel 1575 inaugurò un «collegio» nell'Escorial, per gli studi artistici e teologici. La condivisione del materiale aveva lo scopo di arricchire la corte di personalità dai diversi interessi e sviluppare le scienze. Alla morte del re i monaci dell'Escorial chiusero l'accesso alla biblioteca e alle collezioni, vanificando il sogno del re mecenate²⁰.

Questo era l'ambiente sociale e culturale in cui la *Danae* restò per gran parte del XVI secolo.

1.4 Il ritorno in Italia. Leone e Pompeo Leoni: artisti, collezionisti e mercanti

Nel 1584 la *Danae* viene citata dal Lomazzo²¹ nel suo *Trattato dell'arte della pittura* tra le opere della collezione privata dello scultore Leone Leoni (insignito del titolo di cavaliere cesareo da Carlo V²²) a Milano. Non è chiaro come lo scultore sia entrato in possesso di un'opera di così alto rilievo, appartenente a uno dei più potenti regnanti d'Europa. Le ipotesi proposte dalle ricostruzioni storiche sono due: che sia stata donata direttamente al Leoni da Filippo II, o almeno con la sua approvazione (assai improbabile vista la caratura dell'oggetto e la mancanza di un "movente" per un'eventuale vendita o donazione); oppure che sia passata attraverso la figura di Antonio Perez, segretario personale di Filippo II, caduto in disgrazia nel 1579 a causa dell'omicidio del segretario del fratello del re, Giovanni d'Austria. Prima dell'arresto era un cortigiano di prim'ordine ed è plausibile che possedesse delle opere d'arte, lasciategli dal re o acquistate autonomamente.

Tornando al Lomazzo, che è il primo a citare la *Danae* fuori dalla Spagna, egli elenca le qualità dell'opera, e fornisce un dettaglio rilevante: riporta che a trasferire il quadro a Milano sarebbe stato il figlio di Leone, Pompeo Leoni, scultore per la corona spagnola. Nel 1582 Pompeo fece ritorno a

¹⁹ *Ivi*, pp. 64-65.

²⁰ *Ivi*, pp. 63-64.

²¹ G. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura et Architettura*, Milano, P. G. Ponzio, 1585 p. 212.

²² U. Nebbia, *Casa degli Omenoni in Milano*, Milano, Ceschina, 1963, pp. 115-116.

Milano per lavorare col padre a un'importante commissione reale: la realizzazione di statue in bronzo dorato per la chiesa dell'Escorial, le cui dimensioni e il numero sovrastavano le competenze di Pompeo, che chiese aiuto al padre²³. Fino al 1589 lavorarono insieme alla realizzazione delle sculture. È quindi possibile supporre che la *Danae* fosse già a Milano almeno due anni prima rispetto alla data del Lomazzo.

Mentre era a Madrid Pompeo riuscì ad accumulare per sé e il padre un numero di quadri considerevole, ma a renderlo celebre sono i manoscritti e i disegni di Leonardo da Vinci che riuscì ad ottenere dagli eredi di Francesco Melzi, allievo del Vinci. Dopo aver accumulato una grande quantità di appunti e disegni leonardeschi, Leoni mise insieme due raccolte differenti: una costituita da scritti di ambito tecnico-tecnologico, raccolti nel cosiddetto Codice Atlantico, e un'altra con studi di ambito artistico, attualmente custodita nella Royal Library nel castello di Windsor.

Quindi è plausibile che Pompeo sia entrato in contatto con Antonio Perez a Madrid (probabile che si conoscessero vista la condivisione dell'ambiente cortigiano)²⁴, abbia comprato il dipinto tra il 1579 e il 1584, periodo in cui Perez era privo di incarichi ufficiali e non era ancora accusato ufficialmente per l'omicidio. Con quel denaro Perez probabilmente sovvenzionò parte del mantenimento della famiglia o della fuga a Saragozza avvenuta nel 1590.

Il fatto che questo passaggio non sia ben documentato non deve far pensare ad un furto alla collezione reale, anche perché nel 1601 la *Danae* è nuovamente a Madrid²⁵, sempre nelle mani di Pompeo Leoni, che intavola una trattativa con l'ambasciatore spagnolo di Rodolfo II, Imperatore del Sacro Romano Impero, per la cessione della tela, ma a causa di divergenze che si vedranno in seguito, lo scambio non andò in porto.

Le figure qui analizzate mettono in luce una mutazione che era in corso all'interno del modo dell'arte: alcuni artisti, come i Leoni, iniziarono ad occuparsi non solo della propria produzione, ma anche di acquisizioni, studi, contrattazioni e compravendite, aspetti meno aderenti alla maestranza vera e propria. In questo caso i due scultori non si dedicarono alla commissione diretta opere, ma approfittarono della propria posizione nel mercato dell'arte e delle proprie conoscenze per ottenere e scambiare oggetti di altissima qualità. Nonostante Leone e Pompeo fossero artisti, anticiparono ed occuparono il ruolo che si vedrà essere dei conoscitori: gli esperti d'arte, spesso anche collezionisti, che ebbero una posizione cruciale nel panorama artistico a partire dal secolo XVII.

La collezione e l'operato dei Leoni segue questa nuova linea: oltre a lavorare per la Zecca di Milano (Leone e Pompeo erano anche medaglisti) e per la corona spagnola, scambiavano e collezionavano

²³ F. Sricchia Santoro, *I Leoni*, Milano, Fabbri, 1966, p. 2.

²⁴ S. Staccioli, *L'avventurosa storia della Danae*, in, *Un capolavoro di Antonio Allegri detto il Correggio restaurato*, a cura di M. G. Bernardini, Roma, Multigrafica Editrice, 1991, p. 11.

²⁵ Bacchi A. e O. Bonifait, *Dispute antiche sulla...*, cit., p. 110.

opere di pittori celebri. Nella Casa degli Omenoni, detto anche Palazzo Leoni-Calchi, Leone custodì parte della propria collezione (l'altra si trovava a Madrid e viene citata come seconda solo a quelle del sovrano) che comprendeva alcuni quadri di Tiziano, Parmigianino, Tintoretto e copie di Raffaello, oltre ai disegni leonardeschi già citati.²⁶

La Casa degli Omenoni venne ristrutturata completamente a partire dal 1565 come alloggio e museo per i due scultori, i lavori vennero supervisionati direttamente da Leone. La disposizione originaria degli spazi interni non è sopravvissuta. Delle ricostruzioni possono essere fatte a partire dall'inventario del 1615 redatto dal nipote di Leone, Giovanni Battista²⁷. Il piano nobile era diviso in tre spazi collegati tra loro, dove era esposta la collezione: un'anticamera, un camerino e un grande studio ottagonale, seguendo quindi l'architettura degli studioli nobili del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento. Nello studio ottagonale erano custodite le opere più preziose, oltre a quelle già citate viene ricordata una coppia di dipinti di Michelangelo: una Venere e un "quadrone dei giganti"²⁸.

La collezione madrilena nella quale ha risieduto la *Danae* venne dispersa alla morte di Pompeo Leoni nel 1608, ma l'anno successivo, all'interno di un inventario dei beni appartenuti allo scultore viene ancora citata erroneamente come Venere e descritta come «una poesia»²⁹, al pari delle pitture mitologiche che Tiziano aveva realizzato per Filippo II al tramonto della propria carriera artistica, un modo per amplificarne la qualità e il prestigio. In un secondo inventario del 1613, come riportato da Bacchi e Bonifait³⁰, il dipinto non sembra più far parte della collezione di Pompeo Leoni.

L'opera fu acquistata dall'imperatore, nella persona del suo ambasciatore a Madrid, il duca Hans Freiherr von Khevenhüller, che riprese le trattative alla morte dello scultore. La *Danae* venne portata a Praga tra la morte di Pompeo Leoni e il secondo inventario del 1613. Il dipinto ricompare ufficialmente in un altro inventario, soltanto nel 1621³¹, delle collezioni reali di Praga, creando un vuoto documentario di ben dodici anni.

²⁶ F. Scricchia Santoro, *I Leoni*, cit., pp. 2-6.

²⁷ U. Nebbia, *Casa degli Omenoni...*, cit., pp. 57-62.

²⁸ T. Monaco e R. Ribaud, Scheda SIRBeC Casa degli Omenoni – complesso, Regione Lombardia, 2009, pp.7-8.

²⁹ A. Bacchi e O. Bonifait, *Dispute antiche sulla...*, cit., p. 110.

³⁰ *Ivi*, pp. 110-117.

³¹ H. Zimmermann, *Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer von 6 Dezember 1621*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhochsten Keiserhauses*, Wien-Leipzig, 1905, XXV, p. XXXIX n. 894.

Capitolo 2

Viaggio tra le corti e le capitali europee (1621-1727)

2.1 La vendita all'Imperatore Rodolfo II d'Asburgo

Come è già stato accennato, nel 1601, quando la *Danae* si trovava ancora nelle collezioni dei Leoni, sono testimoniati dei contatti intercorsi tra Pompeo Leoni e l'ambasciatore spagnolo dell'imperatore Rodolfo II³². In questa fitta corrispondenza, riesumata da Hans von Voltellini nell'Archivio di Stato austriaco³³, i due trattano la compravendita della *Danae* e *Giove e Io*. Il Leoni indicò un prezzo ben preciso per i due quadri, 800 scudi, ma l'emissario imperiale ritenne la cifra troppo elevata e ne offrì un quarto di meno, 600 scudi.

Avere un'idea del valore economico degli oggetti con un semplice cambio delle valute odierne è pressoché impossibile, visto che il valore stesso del denaro era molto diverso rispetto ad oggi; si può però prendere come riferimento la quantità d'oro contenuta in uno scudo, all'incirca gr.3,30-3,40, e moltiplicare per il valore odierno dell'oro, ottenendo una cifra, per 800 scudi d'oro, di circa 90.000 euro, e per 600 scudi di 67.000 euro. Va da sé che queste stime sembrano irrisorie rispetto al valore che oggi daremmo alle opere, ma come si diceva è una stima approssimativa che non tiene conto del valore che avrebbe oggi il denaro dei tempi passati.

Oltre alla contrattazione sul prezzo, nelle lettere Pompeo e Hans von Khevenhüller disquisiscono sull'autenticità dei dipinti, messa in chiara discussione dall'ambasciatore, molto probabilmente per abbassare il prezzo nella trattativa. Leoni, infatti, deve attestare e sottolineare la provenienza delle opere dalla collezione reale di Carlo V, fatto che da solo ne validerebbe l'originalità.

Vista la distanza tra le parti sul prezzo, la trattativa si arenò, ma l'interesse della corona imperiale per la *Danae* non diminuì, tant'è che, come è stato precedentemente ricostruito, tra la morte di Pompeo nel 1608 e il secondo inventario del suo patrimonio del 1613 (in cui la *Dane* non è più nominata), la tela prese la via di Praga. Più verosimilmente lo spostamento avvenne almeno prima del 1612, anno di morte dello stesso imperatore Rodolfo II.

³² A. Bacchi e O. Bonifait, *Dispute antiche sulla...*, cit., p. 110.

³³ *Ibidem*.

2.1.1 La collezione reale di Praga

In tenera età, nel 1564, Rodolfo ebbe la possibilità di soggiornare a Madrid alla corte di Filippo II per la propria educazione. Oltre alla tipica educazione cortigiana, quel periodo gli permise di entrare in contatto con tutti quegli artisti italiani e non come Bosch, Tiziano, i Leoni e lo stesso Correggio, che lavoravano nella corte o le cui opere venivano acquistate.

Le similitudini e le connessioni con la corte spagnola di suo zio finiscono però qui. Come è stato messo in luce dalla storiografia³⁴, la corte di Rodolfo II aveva innanzitutto un'identità religiosa fluida, o quantomeno incerta: non era né apertamente cattolica e nemmeno protestante, come del resto lo stesso sovrano, cattolico di nascita ma indifferente alle definizioni dottrinali.

Rodolfo era infatti molto più interessato alle filosofie antiche e alla magia naturale neoplatonica. La sua tolleranza disinteressata metteva in secondo piano gli scontri tra cattolicesimo ed eresie che in quegli stessi anni imperversavano in gran parte del continente, e si volgeva verso lo studio magico-scientifico con l'ausilio di tutte quelle dottrine alchemiche molto in voga a cavallo tra XVI e XVII secolo. A testimoniare questo pensiero a dir poco poliedrico, non va dimenticato che a Praga si trovava anche la più antica sinagoga del continente europeo, e lo stesso Rodolfo era in stretti rapporti con il rabbino Judah Loew³⁵.

Rodolfo II scelse di riflettere un'immagine di sé diversa rispetto agli altri regnanti suoi contemporanei, un sovrano laico di stampo rinascimentale, lontano tanto dalla Riforma calvinista e luterana quanto dalla Controriforma cattolico-romana.

Tutto questo si ripercosse naturalmente nella sua lunga attività di mecenate e collezionista, egli infatti era impegnato contemporaneamente su due fronti³⁶, di cui si vedranno degli esempi: convincere e accogliere artisti da tutto il continente a vivere e lavorare al Castello di Praga, accordando massima libertà di stile e di contenuti, e allo stesso tempo costruire una rete fittissima di antiquari, conoscitori e informatori che gli potessero permettere di conoscere prima di chiunque altro le opere e le collezioni che venivano messe sul mercato.

Per quanto riguarda gli artisti invitati a corte, Rodolfo II ebbe molto più successo rispetto ai simili tentativi fatti dal padre, Massimiliano II: quest'ultimo guardava ancora molto all'origine e alla religione professata dagli artisti, oltre al fatto che, durante il regno di Massimiliano, Praga e Vienna erano ancora ritenute corti geograficamente lontane e restrittive dal punto di vista artistico. Rodolfo

³⁴ H. Trevor-Roper, *Principi e artisti: Mecenate e ideologia in quattro corti degli Asburgo*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 114-125

³⁵ E. Fucikova, *Rudolf II and Prague, the court and the city*, Londra, Thames and Hudson, 1997, pp.

³⁶ E. Fucikova, *Italia e Boemia: i rapporti in campo artistico*, in, *Capolavori della pittura veneta dal Castello di Praga*, a cura di E. Fučíková, Milano, Electa, 1994, pp. 14-15.

invece riuscì nel corso degli anni a creare intorno a sé e alla corte praghese un vivo sentimento politico quasi libertario³⁷: non solo la corte, ma anche i cittadini erano liberi di professare il proprio credo, e l'origine geografica non veniva più vista come un ostacolo. Di conseguenza gli inviti recapitati agli artisti iniziarono ad essere accolti³⁸: oltre a pittori e scultori che erano già stati al servizio dell'Imperatore Massimiliano come Bartolomaeus Spranger, Hans Mont e Giuseppe Arcimboldo, risiedettero a Praga Adriaan de Vries, allievo del Giambologna, Hans von Aachen, pittore manierista di origini tedesche, e poi una serie di paesaggisti fiamminghi discendenti della scuola di Pieter Bruegel il Vecchio, come Georg Hoefnagel, anversese, Pieter Stevens dal Belgio e Roelandt Savery, che per primo si specializzò nei paesaggi montani delle Alpi.

Da questi casi è possibile ricostruire il gusto prevalente alla corte di Praga nel primo Seicento, un «manierismo accademico»³⁹ che, attraverso la grazia, la sinuosità e la vivacità, spesso condite con una sensualità inedita, sfidava il dogmatismo religioso più ottuso e ostinato.

Intuibile quindi il forte interesse per la *Danae* di Correggio, che sebbene fosse stata realizzata un secolo prima, rispettava molto questo stile e questo gusto.

Oltre al mecenatismo, come è stato accennato, l'imperatore Rodolfo II si dedicò a un collezionismo sfrenato, diramato in gran parte del territorio europeo. Egli concentrò una parte considerevole delle proprie forze e del proprio patrimonio per instaurare rapporti con molte figure dell'ambiente artistico-commerciale dell'epoca, affinché gli permettessero di avere una conoscenza completa della produzione artistica contemporanea e delle opere e collezioni storiche che si immettevano nel mercato. Il caso dell'ambasciatore Khevenhüller e della *Danae* non era isolato. Rodolfo Caraduz, infatti, ambasciatore imperiale a Roma, era solito aggiornare la corona di Praga di tutto ciò che di interesse veniva messo in vendita, e aveva il compito di assoldare quanti più artisti possibili per la corte⁴⁰.

A svolgere questo genere di servizi per Rodolfo II non erano soltanto membri della diplomazia ufficiale, ma, come si è detto, anche esperti dell'ambito non appartenenti all'alta nobiltà. Ottavio e Jacopo Strada⁴¹, ad esempio, due celebri antiquari e mercanti dell'epoca, vennero ingaggiati dall'imperatore come antiquari di corte salariati, responsabili anche delle collezioni d'arte praguesi. Un altro caso è quello dell'orefice e mercante di origini tedesche Jakob König, operante soprattutto a Venezia, che era in contatto con le corti dei Gonzaga e dei Medici. Hans von Aachen, invece, già

³⁷ E. Ferri, *Rodolfo II: Un imperatore nella Praga dell'arte, della scienza e dell'alchimia*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 101-120.

³⁸ Trevor-Roper, *Principi e artisti...*, cit., pp. 125-130.

³⁹ *Ivi*, p. 127.

⁴⁰ Fucikova, *Italia e Boemia...*, cit., pp. 13-14.

⁴¹ A. van der Boom, *Tra principi e imprese: the life and works of O. S.*, in *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988, pp. 19-23.

annoverato tra gli artisti della corte imperiale, veniva inviato da Rodolfo II a ispezionare le collezioni italiane ed eventualmente acquistare ciò che si avvicinava al gusto dell'imperatore⁴². Va sottolineato il fatto che questo pittore veniva accolto come un ambasciatore a tutti gli effetti, nonostante non avesse nessun titolo di sangue; il sovrano, infatti, consegnò durante il suo regno titoli nobiliari e terreni ai suoi artisti, scienziati e mercanti più fidati, rendendoli delle estensioni politiche della corona a tutti gli effetti, anche se a scapito delle casse imperiali.

Un caso emblematico avvenuto a Roma ci aiuta a comprendere quanto fosse estesa la conoscenza delle opere sparse nelle collezioni e la competenza delle personalità al servizio di Rodolfo II⁴³.

L'imperatore era molto interessato a due sculture che sapeva si trovavano nella collezione dei duchi d'Este a Roma, ma che gli stessi proprietari non sapevano identificare e rintracciare. Venne così inviato un emissario specializzato col compito di rinvenire le statue e portarle a Praga. Da questo singolo caso deduciamo che collaboratori di Rodolfo erano in grado, attraverso la documentazione e le competenze molto specifiche, di conoscere e identificare opere che i proprietari addirittura ignoravano.

Tornando in chiusura sulla *Danae* di Correggio, non è chiaro dalla documentazione sopravvissuta il luogo preciso in cui venne collocata all'interno del castello. A causa di eventi esterni e di rimaneggiamenti successivi, la disposizione interna venne cambiata più volte. L'inventario del 1621 citato in precedenza rispecchia parzialmente la quantità di opere rimaste a Praga dopo la morte di Rodolfo II avvenuta nel 1612: molti capolavori italiani, infatti, tra cui però non c'era la *Danae*, vennero spostati a Vienna per ordine del successore al trono, il fratello Mattia I d'Asburgo.

Dalla morte di Rodolfo allo spostamento successivo, avvenuto durante la Guerra dei trent'anni, il capolavoro di Correggio è rimasto a Praga, metaforicamente a simboleggiare insieme a molti altri oggetti quel regno eclettico che per le arti e le scienze fu uno dei più floridi della storia moderna⁴⁴.

2.2 La Guerra dei cent'anni e lo spostamento a Stoccolma

Dalla morte di Rodolfo II la storia collezionistica della *Danae* di Correggio si intreccia con alcuni degli accadimenti politici più rilevanti del primo Seicento. Gli eventi storici di sfondo verranno solamente accennati, lasciando più spazio alle personalità e alle collezioni che hanno accolto il dipinto.

⁴² Fucikova, *Italia e Boemia...*, cit., p.15.

⁴³ *Ivi*, p. 14.

⁴⁴ Trevor-Roper, *Principi e artisti...*, cit., pp. 150-152.

Mattia I d'Asburgo, succeduto al trono imperiale di Rodolfo II nel 1612, revocò il diritto di culto per i calvinisti in Boemia, suscitando le ire della nobiltà. Questo fu il motivo principale che portò alla defenestrazione di Praga del 1618, *casus belli* della Guerra dei trent'anni. Nella prima metà del XVII secolo Praga e la Boemia, come tutti i territori imperiali centro-meridionali, si trovarono quindi al centro delle vicende militari di questo storico conflitto. Anche il patrimonio artistico non venne risparmiato dagli scontri, specialmente quello accumulato a Praga, ed entrò presto nelle mire del re di Svezia Gustavo Adolfo II. La quantità di oggetti rari e la qualità delle collezioni rinchiuse nel castello avevano una larghissima fama, la cura con cui Rodolfo le aveva messe insieme non fece altro che spronare ancor di più il re di Svezia, e poi sua figlia Cristina, rappresentanti di una monarchia in forte crescita per capacità economiche e militari, a volersene impadronire⁴⁵.

Nel 1631, infatti, la capitale boema venne privata di parte delle sue ricchezze e le più importanti, tra cui forse la *Danae* di Correggio, presero la via di Stoccolma. L'anno successivo Gustavo Adolfo morì in battaglia e a continuare le campagne militari contro la coalizione asburgica furono i suoi generali. A succedergli al trono fu la figlia Cristina e fu lei a incentivare un saccheggio di Praga, nonostante le trattative di pace con l'impero fossero già iniziate⁴⁶.

Come l'imperatore Rodolfo, Cristina di Svezia fu un personaggio storico tutto fuorché convenzionale: dovette regnare in un paese in perenne conflitto, prima nella guerra dei trent'anni, poi con la Danimarca; decise di propria volontà di non sposarsi, dedicandosi esclusivamente al governo; nonostante fosse a capo di una delle più potenti monarchie protestanti del tempo riuscì ad intessere rapporti, rigorosamente segreti, con rappresentanti della Chiesa cattolica e dell'ordine gesuita, tanto da abiurare e abdicare al trono nel 1654.

Il fatto che Cristina, le cui vicissitudini collezionistiche si vedranno tra poco, sia stata una personalità controcorrente come Rodolfo II non deve indurre ad avvicinare troppo questi due protagonisti della storia europea: la filosofia e il *modus operandi* dell'imperatore asburgico avevano presupposti quasi opposti a quelli della regina svedese. Lo stile artistico promosso dalla corte di Rodolfo II fu di stampo manierista, e venne portato avanti dopo la Guerra dei trent'anni da un'altra corte asburgica, quella arciducale di Bruxelles⁴⁷: quest'ultima favorì ad esempio il barocco fiammingo di Rubens, artista molto lontano dal gusto classicheggiante della regina di Svezia.

⁴⁵ A. Mottola Molfiso, *Il libro dei musei*, Torino, Umberto Alemanni & C., 1992, pp. 79-82.

⁴⁶ *Ivi*, p. 81.

⁴⁷ Trevor-Roper, *Principi e artisti...*, cit., p.152.

2.2.1 Le collezioni reali di Stoccolma

Si è detto che la *Danae* di Correggio raggiunse forse Stoccolma durante la campagna di Gustavo Adolfo in Boemia nel corso della Guerra dei trent'anni, senza indicarne un anno preciso. Il dipinto potrebbe aver fatto parte di un piccolo nucleo di opere asburgiche saccheggiate nel 1631, piccolo se comparato a quello trafugato nel 1648 al termine della battaglia di Praga⁴⁸. Gran parte della collezione di oggetti rari e antichi, libri e opere d'arte di Rodolfo II venne trasportata alla fine della guerra e fece da presupposto per lo sviluppo delle collezioni reali svedesi.

Il fatto che la data precisa dello spostamento della *Danae* non sia così sicura è da ricondurre alle due campagne militari sopracitate e alle fonti poco chiare sul materiale trafugato. Dalle ricostruzioni contemporanee risulta ancora una certa incongruenza. Alcuni studi recenti danno per certa la data del 1631⁴⁹, e da un certo punto di vista non andrebbe esclusa, ma sarebbe quantomeno strano il fatto che Gustavo Adolfo si fosse privato di uno dei pezzi più prestigiosi e noti della collezione rudolfina. La maggior parte delle ricostruzioni⁵⁰ propendono invece per la data del 1648⁵¹, appoggiandosi su due fatti: le dimensioni di questo secondo bottino, molto più corpose del primo, e per la presenza di un inventario delle collezioni svedesi⁵², redatto nel 1652, nel quale la *Danae* viene effettivamente ricordata.

Qui, visti i punti appena citati, si prenderà per più affidabile la seconda data, anche perché ritengo implausibile che un'opera di così alto livello non fosse stata inserita in nessuna descrizione o inventario per ben ventun anni, dal 1631 al 1652.

Giunta quindi a Stoccolma, la *Danae* prese posto nella residenza di quella che era da cinque anni la nuova regina, il castello di Tre Kronor, purtroppo distrutto da un incendio nel 1697, posizionato dove oggi si erge il Palazzo Reale.

All'interno del castello Cristina ebbe modo di mettere a frutto la propria educazione classica e il proprio polilinguismo. Da qui prese ufficialmente le redini del potere appena divenne maggiorenne, nel 1644.

Come riportato dal Mengs, la *Danae* venne utilizzata in un primo periodo per «turare certe finestre»⁵³, finché il pittore di corte e fondatore dell'Accademia reale di pittura e scultura di Parigi Sebastien

⁴⁸S. Danesi Squerzini, *La collezione di Cristina di Svezia. Un cupido riconsiderato e due inventari*, in *Caterina di Svezia: le collezioni reali*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Ruspoli, 31 ottobre 2003 – 15 gennaio 2004) a cura di Fondazione Memmo, Milano, Electa, 2003, p. 43.

⁴⁹Bacchi e O. Bonifait, *Dispute antiche sulla...*, cit., p. 110.

⁵⁰Gould, *The paintings of...*, cit., p. 270.

⁵¹Fucikova, *Italia e Boemia...*, cit., p. 16.

⁵²A. C. Quintavalle, *L'opera completa di Correggio*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 109.

⁵³A. R. Mengs, (1780-1783), 1787, p. 45.

Bourdon fece notare alla regina il particolare pregio e rilievo dell'opera. Bourdon era diventato pittore di corte nel 1652 e rimase fino all'abdicazione il principale interlocutore artistico della regina.

Nel periodo di permanenza in Svezia, Cristina si occupò principalmente della disposizione e dell'organizzazione degli oggetti arrivati da Praga: non sono testimoniati infatti acquisti di rilievo. In questi primi anni la regina formò il proprio gusto in ambito artistico, ma ne diede prova una volta soltanto allontanatasi dalla Svezia.

Nel decennio tra il 1644 e il 1654 in cui Cristina regnò sulla Svezia, la sua collezione era per la gran parte costituita dai bottini di guerra dei territori asburgici. Era interessata particolarmente ai libri, manoscritti anche questi in gran parte trafugati, che rimasero a Stoccolma alla sua partenza, ma anche alcuni oggetti di uso scientifico appartenuti a Rodolfo II destarono la sua attenzione.

La passione più forte di Cristina era però un'altra: la pittura, e in particolare quella dei maestri italiani. La maggioranza dei quadri che erano arrivati a Stoccolma erano però in gran parte di produzione olandese, fiamminga o tedesca, come testimoniato ad esempio dai quasi cinquecento tra dipinti e incisioni di Albrecht Durer e Lucas Cranach⁵⁴.

La regina era particolarmente interessata alla letteratura classica e francese sin dall'educazione ricevuta da bambina, rinvigorita da un'instancabile curiosità. Ciò va inquadrato nel contesto svedese, nel quale i riferimenti culturali e i modelli artistici erano piuttosto quelli germanici, che quelli francesi⁵⁵. La madre e la nonna paterna di Cristina erano tedesche e i giovani artisti apprendisti svedesi venivano mandati nelle città luterane dei territori tedeschi o danesi per la propria educazione, non di certo a Parigi o a Roma.

Il gusto di Cristina per l'arte francese e italiana andò in questo senso controcorrente e maturò non soltanto grazie alle opere letterarie e pittoriche arrivate da Praga, ma soprattutto attraverso le personalità di cui si circondò a corte.

Oltre al già citato Sebastien Bourdon, francese di religione riformata con un'esperienza italiana alle spalle, va sicuramente ricordato il diplomatico Pierre Chanut⁵⁶, inviato personalmente dal cardinale Mazzarino per assicurarsi la fedeltà dell'alleanza franco-svedese in chiave antimperiale. Egli era sia un uomo politico che un letterato, e divenne presto intimo della regina durante la sua ambasceria; un'altra figura molto vicina alla regina fu Magnus Gabriel de la Gardie⁵⁷, giovane membro dell'aristocrazia svedese, appassionato di cultura francese, il quale venne inviato a Parigi nel 1646 come ambasciatore straordinario, affinché potesse commissionare e acquistare opere per Caterina, e allo stesso tempo invitare gli artigiani e gli artisti ad andare a Stoccolma.

⁵⁴ Quintavalle *L'opera completa di...*, cit., p. 109.

⁵⁵ M. Olin, *La formazione del gusto artistico di Cristina prima dell'abdicazione*, in, *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, a cura di, R. M. Caira e S. Fogelberg Rota, ARACNE Editrice, 2005, pp. 70-72.

⁵⁶ M. Olin, *La formazione del gusto...*, cit., p. 76.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 82-83.

Tutte queste personalità aiutarono Caterina nella scelta tanto drastica quanto storica di rinunciare al proprio trono e di spostarsi a Roma, dove tutto ciò che apprezzava di più sembrava avere sede.

2.2.2 L'abdicazione di Cristina di Svezia e la permanenza a Roma

La conversione e la conseguente abdicazione di Cristina di Svezia è un argomento tutt'oggi dibattuto tra gli storici: ci si domanda se fu la sincera vocazione religiosa per il cattolicesimo a muovere la decisione o fu suggerita e mossa dai membri francesi della corte. L'ambiente intorno alla regina aveva senz'altro come fondamenti filosofici lo stoicismo e il libertinismo, ma viene difficile credere che una figura tanto astuta quanto determinata come Cristina di Svezia si sia fatta influenzare completamente da queste persone.

Ciò che si sa con sicurezza è che il 24 febbraio 1654 venne celebrata l'abdicazione ufficiale e che con l'aiuto del proprio bibliotecario personale, l'esperto di pittura Raphael Trichet, Cristina scelse quarantasette dipinti tra quelli della collezione del castello, quasi tutti italiani, e li fece spedire fuori dalla Svezia⁵⁸.

Prima di arrivare a Roma la regina, ormai senza un trono, risiedette, non senza difficoltà economiche, prima ad Anversa, poi a Bruxelles, ospitata nel palazzo dell'arciduca d'Austria. In questo periodo fatto di ricevimenti e banchetti abiurò ufficialmente ma segretamente dal luteranesimo, temendo di non poter più ricevere le rendite provenienti dal paese di origine. Iniziò quindi il lungo viaggio verso Roma passando per i possedimenti dello Stato Pontificio.

Il 23 dicembre 1655 giunse infine a Roma, l'ingresso fu trionfale e ad accoglierla ci fu il pontefice Alessandro VII Chigi. Oltre ad essere trattata de facto come regnante, venne assunta a simbolo del protestantesimo che ritorna alla fede cattolica.

Nell'Urbe Caterina risiedette prima a Palazzo Farnese, ma solo per un breve periodo, dal 1656 infatti si trasferì a Palazzo Rospigliosi sul colle del Quirinale, e a questo punto iniziarono i contrasti con Alessandro VII, che non vedeva di buon occhio la presenza di una seconda corte sovrana nel cuore della città⁵⁹. Per attenuare le frizioni politiche si optò per un nuovo trasferimento, questa volta definitivo, della residenza di Cristina, nel Palazzo Riario, nel rione di Trastevere. Qui vennero portate le opere d'arte, rimaste nel frattempo ad Anversa in alcune casse⁶⁰.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 90-91.

⁵⁹ T. Montanari, *Il cardinale Decio Azzolino e le collezioni d'arte di Cristina di Svezia*, in «Studi settecenteschi», 38, 1997, p. 190.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 195-196.

Nel corso degli anni successivi Cristina allacciò stretti rapporti con la nobiltà romana, con molti artisti e mercanti. Queste conoscenze le permisero di alimentare il collezionismo e lo sfarzo della residenza, peggiorando allo stesso tempo la situazione finanziaria, con debiti sempre più ingenti⁶¹.

Palazzo Riario venne diviso in sale tematiche⁶²: tra le più celebri ci sono la Sala dei Quadri, tappezzata di dipinti per la maggior parte di maestri veneziani; la Sala delle Muse, arricchita alle pareti da dipinti di paesaggi, aveva al centro una statua seicentesca di Apollo, accerchiata da otto statue antiche di Muse appositamente restaurate, e a completare il ciclo, il trono della regina; un'altra sala con riferimenti alla mitologia era la Sala di Clitia, con una statua antica della ninfa greca che guardava il soffitto, dove era stato dipinto un cielo assolato.

Quando la salute della regina si aggravò, intorno al 1685, Palazzo Riario ospitava oramai 270 dipinti e 160 sculture, un numero indefinito di manoscritti, disegni e medaglie, senza contare l'arredo con mobilia e argenterie di altissimo pregio.

2.3 Spostamenti italiani: dal Cardinale Decio Azzolini al Duca Livio Odescalchi

Nell'aprile del 1689 Cristina di Svezia morì, e l'intero contenuto di Palazzo Riario venne lasciato come da testamento al fidato cardinale Decio Azzolino. Sfortuna vuole che neppure due mesi dopo morì anche lui, trasferendo la gestione della collezione al nipote, il marchese Pompeo Azzolini. Egli si occupò dello smembramento e della vendita delle raccolte, per poter assolvere agli ingenti debiti contratti da Cristina e dallo zio. Anche se i problemi economici non ci fossero stati, l'etichetta avrebbe imposto a un marchese di non poter possedere e usufruire di un patrimonio regale⁶³. Pochi mesi dopo i decessi venne venduta la biblioteca al cardinale Ottoboni, divenuto da pochi mesi pontefice con il nome di Alessandro VIII e membro di una delle famiglie nobiliari venete più desiderose di riconoscimento⁶⁴, questa raccolta venne da lui depositata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, dove è conservata ancora oggi. Per quanto riguarda i dipinti la trattativa fu più lunga e non senza difficoltà: sin da prima del decesso di Cristina nobili e regnanti europei si vollero informare sulle

⁶¹ A. Boccolini, *Cristina di Svezia nella città santa: l'entrata solenne e i primi giorni romani in alcuni documenti editi e inediti conservati negli archivi e nelle biblioteche romane*, in, *Roma e Cristina di Svezia: una irrequieta sovrana*, a cura di G. Platania, Viterbo, Sette Città, 2016, pp.

⁶² G. S. Rinaldi, *Cristina di Svezia e la storia dell'arte*, in, *Roma e Cristina...*, cit., pp. 162-163.

⁶³ R. Fiorentini, *Livio Odescalchi, nipote di Innocenzo XI: interessi familiari e strategia di ascesa nella stagione dell'antinepotismo*, Heidelberg University Publishing, Heidelberg, 2022, p. 198

⁶⁴ *Ivi*, p. 199.

opere conservate nella residenza per potersene impossessare⁶⁵. Primo fra tutti il biscugino di Cristina, il re di Svezia Carlo XI, reclamò l'eredità della lontana parente; poi Federico III, grande elettore di Brandeburgo, che aveva invitato la regina a risiedere nei suoi territori nei suoi ultimi anni per risolvere le tensioni con il papato; anche il re d'Inghilterra Guglielmo d'Orange si informò sulla collezione, proponendo a Pompeo Azzolini di aiutarlo con le pretese del re di Svezia.

Sembra paradossale che tra tutti questi alti papaveri delle monarchie europee ad aggiudicarsi l'intera collezione fu un duca emergente della nobiltà romana, Livio Odescalchi, nipote di Papa Innocenzo XI. Oltre al nepotismo e alla furbizia politica che lo portarono ad ottenere anche il titolo di principe imperiale, il duca fu un astuto mecenate e collezionista d'arte.

Fu lui a sostituire la regina come mecenate principale dell'Accademia Reale, poi sviluppatasi come Accademia dell'Arcadia⁶⁶, un'istituzione nata intorno alla corte di Cristina, che si prefiggeva l'obiettivo di proporre e incentivare attraverso tutte le forme artistiche, dalla letteratura alla scultura, dalla musica alla pittura, una cultura di chiara ispirazione stoica e classica contro il "cattivo gusto" ispirato dal barocco.

All'interno del proprio palazzo in piazza SS. Apostoli il duca tentò di risistemare la collezione come era stata in Palazzo Riario, per stanze tematiche. Qui le opere avevano il preciso scopo di rappresentarlo durante le cerimonie pubbliche, e di enfatizzare, attraverso lo sfarzo, il raggiungimento del nuovo status sociale.

2.4 La vendita al reggente di Francia Filippo d'Orleans

Con la morte di Livio Odescalchi nel settembre del 1713 il nipote Baldassarre Erba Odescalchi si occupò della gestione delle raccolte. Separò la collezione di antichità da quella dei dipinti. La prima fu venduta al re di Spagna Filippo V e la seconda, che conteneva ancora la *Danae* di Correggio, fu venduta attraverso la mediazione del conoscitore e collezionista Pierre Crozat al futuro reggente di Francia Filippo d'Orleans nel 1721⁶⁷.

Prima di mettere a fuoco la figura di Crozat e di descrivere la collezione e il luogo in cui la *Danae* venne accolta, è bene soffermarsi sulla trattativa per la quadreria.

⁶⁵ *Ivi*, p. 199.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 202-203.

⁶⁷ Staccioli, *L'avventurosa storia della...*, cit., p. 12.

Già nel 1714⁶⁸, neanche un anno dopo la morte del duca Odescalchi, Pierre Crozat era a Roma per intavolare un'offerta a Baldassarre Odescalchi e per potersi aggiudicare delle opere per la propria collezione personale. Dopo aver analizzato la raccolta, selezionò per il duca d'Orleans circa 110 dipinti, poco meno della metà del totale, tra i quali la *Danae* di Correggio. La prima offerta fu di 75.000 scudi romani, con una richiesta di 100.000 da parte dell'Odescalchi. Poco più tardi il re di Francia Luigi XIV morì e venne sostituito come reggente dallo stesso duca, con il nome di Filippo II d'Orleans, e della trattativa non se ne fece più nulla. Una seconda offerta fu presentata nel 1720, dopo che Crozat fece periziare i quadri, in alcuni casi in gravi condizioni a causa dello sporco e di alcuni restauri mal realizzati. L'accordo concluso nel 1721 prevede l'esborso di 93.000 scudi romani (indicativamente una cifra intorno al milione e ottocentomila euro) e le opere selezionate vennero spedite a Parigi.

L'uomo che permise la transazione, Pierre Crozat⁶⁹, fu una figura di spicco per il mercato artistico, sia in Francia che in Italia. Membro di una nota famiglia di banchieri di Tolosa, lui e il fratello fecero fortuna a Parigi e si dedicarono sin da subito alla compravendita di opere d'arte e a coltivare rapporti con membri della famiglia reale. Viaggiò molto in Italia, soprattutto a Venezia, Bologna e Roma, dove acquistò dipinti ma soprattutto disegni di molti maestri italiani suoi contemporanei e non. Nel corso della sua carriera riuscì a mettere insieme una collezione di ben diciannovemila disegni e circa cinquecento dipinti, per la maggior parte italiani.

Lo status economico permise a molte personalità simili a Crozat di entrare nel mondo dell'arte e di influenzarlo: se in precedenza la maggior parte di chi si occupava di valutazioni, trattative o attribuzioni erano altri artisti o accademici, dalla seconda metà del XVII secolo i conoscitori "laici", uomini dell'alta borghesia con grandi possibilità economiche, si immisero nel mercato dell'arte e diedero una spinta propulsiva senza precedenti. Questo scontro interno tra chi avesse il diritto, le competenze migliori e il compito di dare dei giudizi o fare delle attribuzioni sulle opere si protrasse anche per il secolo successivo. Ciò portò alla distinzione tra la produzione artistica e la critica, indirizzando lentamente la materia alla situazione odierna.

Si è detto che Crozat era riuscito a Parigi a entrare in contatto con i ranghi più alti della nobiltà francese; quando conobbe Filippo II d'Orleans questi non era ancora regnante e il banchiere venne ingaggiato prima come esperto e consigliere, poi come diretto ambasciatore per l'arricchimento delle collezioni del duca.

Il luogo che ospitò la *Danae* fu il Palais Royal, la residenza parigina del ramo d'Orleans della famiglia reale, che era stato donato dal re Sole al fratello minore, Filippo I d'Orleans, padre del duca Filippo

⁶⁸ Rinaldi, *Cristina di Svezia e la storia...*, cit., pp.

⁶⁹ J. Turner, *The dictionary of art*, New York, Grove's Dictionaries, 1996, pp. 208-209

II d'Orleans. Nel Palais Royal, infatti, era esposta la raccolta di più di quattrocento quadri di proprietà della famiglia Orleans, e già nel 1727 la *Danae* viene citata nella descrizione della collezione⁷⁰.

Certamente Filippo II d'Orleans non era un esperto d'arte, era più interessato ai piaceri e al lusso che la propria posizione gli permisero di ottenere; ciò nonostante, fu un discreto pittore e incisore. Grazie alle acquisizioni che nel corso degli anni commissionò a Crozat e ad altri esperti, fece diventare la sua collezione una delle più ricche e celebri del continente.

La *Danae* di Correggio rimase a Palais Royal fino al 1792, deliziando e ispirando artisti, accademici e conoscitori. Dalla data della propria nascita, nel 1530, la *Danae* non era mai rimasta per così tanto tempo in un luogo senza essere spostata o ceduta. Come già ci è capitato ironicamente di notare, la *Danae* ha come la magica capacità di attrarre avvenimenti epocali intorno a sé, e il tramonto del XVIII secolo non fece eccezione.

Nel pieno della Rivoluzione francese inizia l'ultima fase dell'avventura collezionistica del capolavoro correghesco.

⁷⁰ L. F. Dubois de Saint-Gelais, *Description des Tableaux du Palais Royal avec la vie des peintres a la tete de leurs ouvrages*, Paris 1727, pp. 50-59.

Capitolo 3 Dalla Rivoluzione francese a Camillo II Borghese (1792-1827)

3.1 Gli spostamenti durante la Rivoluzione: da Filippo Égalité a Laborde de Mereville

Nel 1776 il duca d'Orleans Luigi Filippo I donò al figlio Luigi Filippo II il Palais-Royal. Ancora prima della morte del padre e della consegna ufficiale del titolo di duca, Luigi Filippo II si impegnò nel restauro dell'interno e dell'esterno del palazzo. A colpire l'opinione pubblica furono le costruzioni sul terreno del giardino, dei porticati con locali ad uso commerciale che sostituirono gran parte della zona del parco. Questa parte del palazzo venne aperta al pubblico e la zona del giardino venne affittata ai negozianti dal 1886. Allo scoppio della Rivoluzione Luigi Filippo II entrò in conflitto con il re, il cugino Luigi XVI, e venne mandato in Inghilterra, ufficialmente per una missione diplomatica, ufficiosamente per tenerlo lontano dai movimenti rivoluzionari e dalle aspirazioni al trono. Quando tornò dall'Inghilterra entrò tra le fila dei Cordiglieri, rinunciando ai propri diritti nobiliari di sangue. Senza poter più contare sulle rendite nobiliari, Luigi Filippo II decise di vendere tutti i dipinti della propria residenza per poter finanziare la propria attività politica. L'intera collezione venne ceduta al banchiere e mercante d'arte di Bruxelles Édouard de Walckiers nel 1791 per 750.000 franchi⁷¹.

Il de Walkiers era un astuto speculatore finanziario, che non era interessato all'arte e alla qualità del patrimonio conservato nella collezione: nel 1792, appena un anno dopo, vendette l'intera raccolta a Laborde de Mereville, un banchiere francese, per 950.000 franchi⁷².

Laborde de Mereville cercò prima di sistemare tutte le opere nella propria residenza parigina in Rue d'Artois, ma poi, a causa dell'inasprirsi degli scontri nella capitale, decise di trasferirsi con tutte le opere a Londra nel marzo del 1793⁷³.

Nel corso degli anni della Rivoluzione, molti nobili misero in vendita le proprie collezioni o se le portarono con sé all'estero per timore di ciò che i membri della Comune ne avrebbero fatto. Molti beni della nobiltà divennero infatti pubblici, caso celebre fu quello del Louvre⁷⁴: il 19 agosto 1792 fu emanato un decreto che ufficializzava la trasformazione del palazzo reale in museo pubblico, nominato Musée Français. Questo viene spesso definito il primo museo in senso moderno: il patrimonio culturale passò da essere privato e accessibile a pochi (membri dell'aristocrazia e uomini

⁷¹ V. Champier, *Le Palais-Royal d'après des documents inédits (1629-1900)*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1900, pp 447-448.

⁷² *Ibidem*

⁷³ S. Staccioli, *L'avventurosa storia della...*, cit., p. 12.

⁷⁴ K. Schubert, *Museo, storia di un'idea*, Milano, il Saggiatore, 2004, p. 22

colti) ad essere aperto a tutti. Le barriere educative caddero insieme a quelle culturali, i cittadini ebbero l'opportunità di conoscere attraverso l'arte non solo gli obbiettivi della rivoluzione, ma anche la storia della propria nazione. Il museo divenne quindi un simbolo del nuovo ordine politico e sociale⁷⁵.

Mentre la storica collezione dei duchi di Orleans veniva trasportata sulla sponda inglese della Manica, Luigi Filippo II si prodigò in una campagna politica a fianco dei rivoluzionari: tra le sue scelte politiche più controverse ci fu l'approvazione dell'esecuzione del cugino. Nonostante queste scelte in linea con i rivoluzionari e il cambio del proprio nome in Filippo Égalité⁷⁶, il duca venne arrestato e condannato alla ghigliottina su mandato dei Giacobini nel novembre del 1793.

3.2 Un'operazione finanziaria di tre nobili inglesi

Appena arrivò in Inghilterra, Laborde de Merville decise di smembrare le varie parti della collezione Orléans e di cederle. La parte della scuola francese e italiana, in cui si trovava anche la *Danae*, venne venduta a tre membri della nobiltà inglese: il duca di Bridgewater, il marchese di Stafford e il conte di Carlisle. Questi divisero equamente la cifra per l'acquisto con l'obbiettivo comune di ricavarne del profitto, all'interno di un affare tanto complesso quanto ben congegnato. I tre aristocratici scelsero inizialmente le opere da tenere per sé, dividendosele equamente e secondo le proprie preferenze. Organizzarono poi una mostra di sei mesi, a partire dal 26 dicembre 1798, con tutte le altre opere della collezione, al fine di pubblicizzarne la qualità e trovare degli acquirenti. Grazie al successo della mostra riuscirono a vendere grandissima parte della collezione e a ricavarne più di quanto avevano speso neanche un anno prima⁷⁷. La *Danae* non venne venduta nel corso della mostra, probabilmente a causa delle cattive condizioni della tela e della circolazione di una seconda versione ritenuta ufficialmente falsa solo in seguito. Il capolavoro di Correggio rimase invenduto anche nell'asta degli oggetti della mostra rimasti senza acquirente, in cui la *Danae* veniva proposta per 26.250 franchi⁷⁸. Secondo Buchanan⁷⁹, trovò un acquirente solo più tardi, nella persona di Henry Hope, per 17.000 franchi.

⁷⁵ K. Schubert, *Museo, storia di...*, cit., p. 21-22.

⁷⁶ E. Lever, *Philippe-Égalité*, Parigi, Fayard, 1996, pp. 490-491.

⁷⁷ S. Staccioli, *L'avventurosa storia della...*, cit., p. 12.

⁷⁸ A. Bacchi. e O. Bonifait, *Dispute antiche sulla...*, cit., p. 113.

⁷⁹ W. Buchanan, *Memoirs of painting with a chronological history of importation of pictures by great masters in England since the French Revolution*, London, Ackermann, 1824, pp. XI-XV

Questo *escamotage* con cui i tre nobili riuscirono ad ottenere nella stessa operazione sia del denaro che delle opere, fa riflettere su quanto si fosse diversificato il sistema del mercato dell'arte nel giro di un secolo. I legami con il mondo della speculazione finanziaria si fecero sempre più stretti proprio durante il secolo XVIII. Ciò comportò non soltanto un aumento dei metodi di scambio delle opere d'arte, che, come si è visto, divennero sempre più complessi e rischiosi, ma soprattutto una diversificazione ulteriore della clientela dell'arte: i ricchi collezionisti di origine aristocratica, la piccola nobiltà e la nuova borghesia, desiderose di mettere in mostra i propri nuovi patrimoni, e infine la nuova classe finanziaria, nata e arricchitasi durante il periodo della prima rivoluzione industriale. All'interno di questo clima di mutamento si inserirono le case d'asta, delle istituzioni che risposero alle nuove richieste del mercato dei beni artistici e si svilupparono a partire dalla fine del secolo XVIII.

3.3 Da Henry Hope alla vendita dei «Signori Christies»

Come si è anticipato, la *Danae* venne venduta ad Henry Hope, un noto banchiere e mercante olandese fuggito a Londra durante l'occupazione francese dei Paesi Bassi, a cavallo tra Settecento e Ottocento. Successivamente, come viene riportato da Gould⁸⁰, la *Danae* appare nei cataloghi di vendita dei «Signori Christies», e risulta essere stata venduta ad un certo «Plinton», informazione affiancata da un punto interrogativo. Questo nome compare altre volte nel catalogo come «Priddle Plimpton», e purtroppo non è stato possibile ricostruire chi si celi dietro a questa identità.

La casa d'aste oggi conosciuta come «Christie's» venne avviata da James Christie nel 1766 e presa in mano dal figlio James Christie II dal 1823. Quando la *Danae* passò per questa istituzione, la casa d'aste era già celebre per le spettacolari raccolte proposte al pubblico. La National Gallery di Londra, per esempio, inaugurata nel 1824, espose molti dipinti acquistati proprio da Christie's.

La crescita delle case d'asta è stata un sintomo dello sviluppo generale del mercato secondario dell'arte. Il mercato dell'arte rispose a una crescente domanda di opere antiche e contemporanee da parte della classe altoborghese, che aveva a disposizione grandi quantità di liquidità da investire anche in questo settore.

I vantaggi e gli svantaggi delle case d'asta del primo Ottocento sono pressoché gli stessi di oggi: esse hanno permesso e permettono tutt'ora, a chiunque abbia una cospicua disponibilità economica, di

⁸⁰ C. Gould, *The painting of...*, cit., p. 271.

entrare in contatto diretto con l'arte, ma, allo stesso tempo, favoriscono, anche attraverso la spettacolarizzazione, alla mercificazione degli oggetti d'arte. La domanda in costante crescita non ha fatto altro che incrementare anche la presenza di falsi e riproduzioni.

3.4 L'ultima acquisizione e Camillo II Borghese

Per quanto concerne l'ultimo spostamento della *Danae* di Correggio, tutte le ricostruzioni storiche fanno riferimento al catalogo di vendita della collezione appartenuta al pittore e restauratore francese Féréol Bonnemaïson⁸¹. Egli fu un ritrattista, un grande intenditore di arte italiana e nel 1816 fu nominato «Directeur de la restauration» del Louvre. Oltre a ciò, fu anche un mercante d'arte di discreta fama, conosciuto soprattutto a Parigi e a Londra. Non è chiaro quando e come questo pittore sia entrato in contatto con il dipinto. Molto probabilmente riuscì ad averlo grazie ai suoi contatti nel mercato londinese. È stato però testimoniato il fatto che lo ritenesse un autentico Correggio, e che avrebbe avuto piacere di restaurarlo⁸².

Grazie al Bonnemaïson la *Danae* tornò a Parigi e venne messa in vendita alla morte del proprietario, come tutto il resto della sua raccolta personale, nel 1827⁸³.

La storia della *Danae* si intreccia qui a quella di Camillo II Borghese, suo ultimo proprietario privato. Dal 1826, infatti, il duca Camillo risiedeva a Parigi, dove intratteneva rapporti con la nobiltà francese e acquistava opere d'arte da spedire nelle proprie collezioni a Roma.

La *Dane* venne acquistata per 285 sterline nell'aprile del 1827 e venne spedita a Roma poco dopo. Grazie alla corrispondenza⁸⁴ che intercorreva tra Camillo II ed Evasio Gozzani di San Giorgio, suo uomo di fiducia nello Stato Pontificio, sappiamo che la *Danae* venne spedita insieme ad un'altra pittura, la *Deposizione* di Sisto Badalocchio⁸⁵.

Evasio Gozzani si dovette occupare anche degli alti dazi doganali imposti dallo Stato Pontificio sulle opere d'arte in arrivo dall'estero. Le leggi allora vigenti obbligavano l'importatore a pagare una tassa variabile a seconda del valore dell'opera, valutato di volta in volta da funzionari statali. Il Gozzani riuscì ad aggirare il pagamento grazie ad un escamotage e al buon rapporto che aveva con Vincenzo Camuccini, Ispettore delle Pubbliche Pitture. Lo stesso Vincenzo Camuccini, con un chiaro conflitto

⁸¹ P. Della Pergola, *Galleria Borghese, i Dipinti*, vol. 1, Istituto poligrafico dello Stato, Roma, 1955, pp.24-25.

⁸² A. Bacchi. e O. Bonifait, *Dispute antiche sulla...*, cit., p. 114.

⁸³ *Ibidem*

⁸⁴ M. Minozzi, *Correggio nella collezione Borghese*, in, *Correggio e l'antico*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 22 maggio – 14 settembre 2008), a cura di A. Coliva, Milano, Federico Motta Editore, 2008, p. 63.

⁸⁵ *Ivi*, p. 63 e p. 67.

di interessi, incaricò il fratello Pietro non solo ad ispezionare l'opera, ma di ripulirla e restaurarla. Ufficialmente l'ingresso dell'opera a Roma venne definito una "temporanea importazione", eludendo così il pagamento dei dazi. Al tempo stesso l'autenticità della *Danae* era ancora dubbia, perché si credeva che Correggio non avesse mai dipinto su tela, e anche questi dubbi sull'autenticità permisero al Gozzani di non dover versare i dazi doganali⁸⁶.

Sin da subito si cercò di dare risposta a queste perplessità⁸⁷: il 10 ottobre 1827 venne organizzato dal cardinale Camerlengo un confronto tra la *Danae* e il *Cristo in Gloria*, un'altra tela di dubbia autenticità caravaggesca oggi conservata nella Pinacoteca Vaticana. Il confronto si svolse al cospetto di artisti del calibro di Filippo Agricola e Gaspare Landi, oltre che dei fratelli Camuccini. Il risultato fu unanime: l'autenticità della *Danae* venne accolta e nel gennaio dell'anno successivo venne ufficialmente collocata nella galleria di Palazzo Borghese.

Nel 1828 la *Danae* era l'unica tela di Correggio comprovatamente autentica presente a Roma. Ciò non fece altro che animare gli studiosi e gli esperti della capitale⁸⁸. L'unica opera autografa a cui potevano fare riferimento era l'*Allegoria* conservata nella Galleria Doria Pamphilj, un bozzetto preparatorio su tela, dipinto a tempera, dell'*Allegoria della Virtù* del Louvre.

3.4.1 La collezione del Palazzo in Campo Marzio e quella di Villa Borghese

Come si è anticipato, il 21 luglio 1827 la *Danae* arrivò a Roma e venne collocata nelle gallerie di Palazzo Borghese in Campo Marzio. All'interno del Palazzo erano custodite le raccolte di pittura di proprietà dei Borghese, amministrate da Evasio Gozzani di San Giorgio, gestore degli affari romani per conto di Camillo Borghese, obbligato per lungo tempo a vivere lontano da Roma.

Intorno al 1815, infatti, con la definitiva sconfitta di Napoleone Bonaparte, questa non fu più la residenza ufficiale di Camillo Borghese: egli fu obbligato, sotto pressioni dello Stato Pontificio, a trasferirsi a Firenze, a causa dei legami con la famiglia dell'imperatore di Francia. Ciò non rallentò di molto il collezionismo del duca Camillo: continuò la campagna di acquisizioni di pitture, e soprattutto di sculture antiche, per rimpiazzare le 344 statue vendute forzatamente a Napoleone anni prima.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 63-64.

⁸⁷ M. Minozzi, *Correggio nella collezione...*, cit., p.65.

⁸⁸ *Ibidem*.

In questo primo periodo, dal 1827 al 1891 la *Danae* è rimasta nel Palazzo in Campo Marzio, citata prima da Stendhal nel 1828⁸⁹, e poi nella guida di Melchiorri nel 1834⁹⁰. Il capolavoro di Correggio era esposto nella decima di dodici sale al piano terra, dove era esposta tutta la collezione di dipinti.

Nel 1891, quando erano già in corso le trattative per la vendita delle raccolte allo Stato italiano, tutta la collezione di pittura venne trasferita dal Palazzo in Campo Marzio alla Villa Borghese, al centro dell'omonimo parco. I dipinti vennero così accorpate alle sculture e disposti secondo le indicazioni del primo direttore del museo di Galleria Borghese, Giovanni Piancastelli. La *Danae* venne posizionata nella sala III, insieme ad altre opere di artisti lombardi e veneziani. Oggi invece, la *Danae* è collocata nella sala X, chiamata anche Sala di Ercole, tema della volta settecentesca.

Proprio a causa delle vicissitudini che sono state descritte, il dipinto resta isolato dagli altri tre che componevano gli *Amori di Giove*, e molto probabilmente questa non era l'intenzione espositiva che ebbero Correggio e il suo committente⁹¹.

Tutti i trasferimenti che ha subito nel corso di tre secoli hanno inoltre depauperato la superficie della tela, soprattutto negli angoli. Il profondo restauro⁹² che l'ha interessata dal 1986 al 1990 ne ha esaltato nuovamente le qualità e rimesso in luce – per quanto possibile – lo splendore originario.

⁸⁹ Stendhal, *Passeggiate romane*, Milano, Feltrinelli, 2019, pp.

⁹⁰ G. Melchiorri, *Guida metodica di Roma e suoi contorni*, Roma, 1834, pp. 576-579
[<https://play.google.com/books/reader?id=k1YqV86vLpcC&pg=GBS.PP8&hl=it&q=Borghese>]

⁹¹ D. Ekserdjian, *Correggio*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1997, pp. 279-291.

⁹² M. G. Bernardini, *La Danae del Correggio e il mito della «Luce Dorata»*, in, *Un capolavoro di Antonio Allegri detto il Correggio restaurato*, a cura di M. G. Bernardini, Roma, Multigrafica Editrice, 1991, pp. 15-22.

BIBLIOGRAFIA

- A. Bacchi. e O. Bonifait, *Dispute antiche sulla <<Danae>> di Correggio. Un capolavoro nelle grandi sedi del collezionismo europeo*, in, *Le delizie di Stupinigi e della Danae di Correggio: Camillo Borghese tra impero e restaurazione*, a cura di M. Di Macco, Torino, 1997.
- M. G. Bernardini, *La Danae del Correggio e il mito della «Luce Dorata»*, in, *Un capolavoro di Antonio Allegri detto il Correggio restaurato*, a cura di M. G. Bernardini, Roma, Multigrafica Editrice, 1991.
- A. Boccolini, *Cristina di Svezia nella città santa: l'entrata solenne e i primi giorni romani in alcuni documenti editi e inediti conservati negli archivi e nelle biblioteche romane*, in, *Roma e Cristina di Svezia: una irrequieta sovrana*, a cura di G. Platania, Viterbo, Sette Città, 2016.
- S. Bottari, *Il Correggio*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1990.
- M. Bourne, *Francesco II Gonzaga: the Soldier Prince as Patron*, Roma, Bulzoni, 2008.
- W. Braghirolli, *Giornale di Erudizione Artistica*, Perugia, 1872.
- C. M. Brown, *'Lo insaziabile desiderio nostro de cose antique' new documents on Isabella d'Este's collection of antiquities*, in, *Cultural aspects of the Italian Renaissance*, curato da C. H. Clough, Manchester, Manchester University Press, 1976.
- W. Buchanan, *Memoirs of painting with a chronological history of importation of pictures by great masters in England since the French Revolution*, London, Ackermann, 1824.
[<https://play.google.com/books/reader?id=7QtTAAAcAAJ&pg=GBS.PR14&hl=it>]
- S. Campbell, *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, Londra, Yale University Press, 2004.
- C. Ceri Via, *Collezionismo e decorazione alla corte dei Gonzaga*, in *La corte di Mantova nell'era di Andrea Mantegna: 1450-1550*, a cura di C. Mozzarelli, R. Oresko, L. Ventura, Roma, Bulzoni, 1997.
- V. Champier, *Le Palais-Royal d'après des documents inédits (1629-1900)*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1900.
[<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65354250/f523.item.texteImage>]
- S. De Vito Battaglia, *Correggio. Biografia*, a cura dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma, 1934.
- P. Della Pergola, *Galleria Borghese, i Dipinti*, vol. 1, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 1955.
- L. F. Du Bois de Saint-Gelais, *Description des Tableaux du Palais Royal avec la vie des peintres a la tete de leurs ouvrages*, Paris 1727.
[<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85899x/f66.item>]

- D. Ekserdjian, *Correggio*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1997.
- E. R. V. Engert, *Inventario dei quadri della Regina di Svezia*, in *Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Gemälde*, Vienna 1884.
- E. Ferri, *Rodolfo II: Un imperatore nella Praga dell'arte, della scienza e dell'alchimia*, Milano, Mondadori, 2007.
- R. Fiorentini, *Livio Odescalchi, nipote di Innocenzo XI: interessi familiari e strategia di ascesa nella stagione dell'antinepotismo*, Heidelberg University Publishing, Heidelberg, 2022.
- E. Fucikova, *Italia e Boemia: i rapporti in campo artistico*, in, *Capolavori della pittura veneta dal Castello di Praga*, a cura di E. Fučíková, Milano, Electa, 1994.
- E. Fucikova, *Rudolf II and Prague, the court and the city*, Londra, Thames and Hudson, 1997.
- C. Gould, *The painting of Correggio*, Faber & Faber, Londra, 1976.
- A. Kohler, *Carlo V*, Roma, Salerio Editrice, 2005.
- E. Lever, *Philippe-Ègalité*, parigi, Fayard, 1996.
- G. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura et Architettura*, Milano, P. G. Ponzio, 1585. [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118777/f251.item>]
- G. Melchiorri, *Guida metodica di Roma e suoi contorni*, Roma, 1834. [<https://play.google.com/books/reader?id=k1YqV86vLpcC&pg=GBS.PP8&hl=it&q=Borghese>]
- A. R. Mengs, *Opere pubblicate da G.N. D'Azara*, Parma, 1780.
- M. Minozzi, *Correggio nella collezione Borghese*, in, *Correggio e l'antico*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 22 maggio – 14 settembre 2008), a cura di A. Coliva, Milano, Federico Motta Editore, 2008.
- A. Mottola Molfiso, *Il libro dei musei*, Torino, Umberto Alemanni & C., 1992.
- M. Mussini, *Correggio tradotto*, Milano, Federico Motta Editore, 1995.
- U. Nebbia, *Casa degli Omenoni in Milano*, Milano, Ceschina, 1963.
- M. Olin, *La formazione del gusto artistico di Cristina prima dell'abdicazione*, in, *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, a cura di, R. M. Caira e S. Fogelberg Rota, Roma, Aracne, 2005.
- G. Parker, *Un solo re, un solo regno: Filippo II di Spagna*, Bologna, il Mulino, 1998.
- A. C. Quintavalle, *L'opera completa di Correggio*, Milano, Rizzoli, 1970.
- S. Rinaldi, *Cristina di Svezia e la storia dell'arte*, in, *Roma e Cristina di Svezia: una irrequieta sovrana*, a cura di G. Platania, Viterbo, Sette Città, 2016.

- J. Rusconi, *La Villa, il Museo e la Galleria Borghese*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1906.
- K. Schubert, *Museo, storia di un'idea*, Milano, il Saggiatore, 2004.
- F. Scricchia Santoro, *I Leoni*, Milano, Fabbri, 1966.
- M. Spagnolo, *Correggio: geografia e storia della fortuna (1528 -1657)*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005.
- S. Staccioli, *L'avventurosa storia della Danae*, in, *Un capolavoro di Antonio Allegri detto il Correggio restaurato*, a cura di M. G. Bernardini, Roma, Multigrafica Editrice, 1991.
- Stendhal, *Passeggiate romane*, Milano, Feltrinelli, 2019.
- H. Trevor-Roper, *Principi e artisti: Meccenatismo e ideologia in quattro corti degli Asburgo*, Torino, Einaudi, 1980.
- J. Turner, *The dictionary of art*, New York, Grove's Dictionaries, 1996.
[<https://archive.org/details/dictionaryofart08turn/page/208/mode/1up>]
- M. Vaccaro, *Coreggio, o dell'invenzione incessante*, in, *Correggio e Parmigianino, arte a Parma nel Cinquecento*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 12 marzo – 26 giugno 2016) a cura di D. Ekserdjian, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2016.
- A. Van der Boom, *Tra principi e imprese: the life and works of O. S.*, in *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988.
- G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Einaudi, 1986.
- A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893.
- E. Verheyen, *The paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York, New York University Press, 1971.
- H. Zimmermann, *Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer von 6 Dezember 1621*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhochsten Keiserhauses*, Wien-Leipsig, 1905.
[<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1905/0305/image,info>]