



Jasmine Habcy

Come una fotografia. La collezione dei Gonzaga di Novellara attraverso gli inventari settecenteschi*



Abstract

I Gonzaga di Novellara, distaccatisi precocemente dal potente ramo di Mantova, governarono ininterrottamente dal 1371 al 1728. I suoi esponenti furono protagonisti nei secoli di una fervida stagione di mecenatismo e collezionismo, che raggiunse il suo apice con il conte Alfonso II (1616-1678). Quest'ultimo determinò il rapido incremento di un'importante raccolta di dipinti e disegni che elevò Novellara al rango delle corti maggiori del territorio padano. Le stanze della Rocca, dimora della famiglia Gonzaga, nonché quelle del Casino di Sotto e di Sopra, residenze di campagna, ospitarono nel corso dei secoli lussuosi oggetti e preziose opere d'arte. Queste ultime appaiono registrate in numerosi inventari, conservati presso l'Archivio Storico Comunale di Novellara e l'Archivio di Stato di Modena, attraverso i quali è possibile tracciare passo per passo l'evoluzione della raccolta. Spiccano in particolare gli inventari settecenteschi, estremamente dettagliati ed oggetto del presente contributo. Essi si presentano come veri e propri cataloghi moderni redatti in seguito alle complesse vicende ereditarie e patrimoniali che interessarono la famiglia a partire dal 1727, capaci di restituire una fotografia dell'evoluzione di questa prestigiosa collezione e dei suoi allestimenti.

The Gonzaga of Novellara, who detached early from the powerful branch of Mantua, ruled continuously from 1371 to 1728. Over the centuries, its exponents were protagonists of a fervent season of patronage and collecting, which reached its climax with the count Alfonso II (1616-1678). He contributed to the rapid increase of an important collection of paintings and drawings that elevated Novellara to the rank of the major courts of the Po valley area. The rooms of the Rocca, home of the Gonzaga family, as well as those of the Casino di Sotto and Casino di Sopra, country residences, housed luxurious objects and precious artworks for centuries. The latter were recorded in many inventories, preserved at the Historic Archive of Novellara and the State Archive of Modena, through which it is possible to trace, step by step, the evolution of the collection. Among these, quite important are the eighteenth-century inventories, which are extremely detailed and the subject of this paper. They can be considered as real modern catalogues drawn up following the complicated inheritance and patrimonial events that involved the family since 1727, and able to give a photograph of the evolution of this prestigious collection and its set-up.



* Questo articolo è parte di una tesi di dottorato dal titolo *Carriere di artisti, network di agenti in una corte cadetta di età barocca. Acquisti e committenze di Alfonso II Gonzaga conte di Novellara (1650-1678)*, in Scienze Filologico-Letterarie, Storico-Filosofiche e Artistiche, curriculum Storia dell'arte, S.S.D. L-ART/04 Museologia e critica artistica e del restauro, Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali (DUSIC), Università di Parma, dottoranda dott.ssa Jasmine Habcy, tutor prof.ssa Federica Veratelli, a.a. 2020-2023.

La lista di oggetti che compone un inventario nasce innanzitutto dalla volontà di registrare la realtà in precise condizioni spazio-temporali. Laddove il documento sopravvive, è possibile in tal modo esplorare contesti oggi scomparsi, dalle semplici abitazioni di persone comuni ai sontuosi palazzi di aristocratici. Numerose campagne di ricerca, soprattutto negli ultimi decenni, hanno permesso di registrare gli inventari delle collezioni formate in epoca moderna all'interno di queste dimore, sottolineando l'importanza di una fonte che può essere identificata come l'antenata dei moderni procedimenti di catalogazione del patrimonio. Celebri, ad esempio, i casi di Venezia (ed. Borean, Mason 2002; Id. 2007; ed. Hochmann, Lauber & Mason 2008; ed. Borean, Mason 2009), Ferrara (ed. Mazzei Traina, Scardino 2002; Cappelletti, Ghelfi & Vicentini 2013), Modena (ed. Bentini 1998a; ed. Bentini 1998b; ed. Cavicchioli 2010) e Bologna (Morselli 1998). In particolare, nel corso della sua storia assume una certa rilevanza la registrazione degli oggetti d'arte, che in virtù del loro valore simbolico ed artistico richiedono una competenza specifica per comprenderne la particolarità. La consistenza sempre maggiore delle opere collezionate e la relativa suddivisione e disposizione in appositi ambienti della casa portano l'inventario ad arricchirsi di ulteriori dettagli. Questi, oltre al soggetto, alle dimensioni e alla collocazione, evidenziano l'autore, la tecnica, il materiale e la datazione dell'opera quali elementi di una diversa consapevolezza della trattazione dell'oggetto artistico nella stesura dell'inventario (Rossi 2014).

Questa fonte si rileva dunque di fondamentale importanza per la storia del collezionismo e della provenienza delle opere, e può costituire una solida base di partenza per tentare di ricostruire l'immagine delle collezioni dinastiche. È il caso della corte padana dei Gonzaga di Mantova, per la quale è stato utilizzato l'elenco dei beni del 1626-1627 stilato alla morte del duca Ferdinando (1587-1626) e che fotografa la situazione prima del tracollo della dinastia. La mentalità del Gonzaga, incline alla catalogazione, portò ad attuare un'opera di ordinamento dei numerosi oggetti contenuti nel Palazzo Ducale, frutto di sei generazioni di sfrenato collezionismo, in una serie percorribile in senso museale. La volontà di compilare un inventario legale dei beni di famiglia, l'esigenza dunque di catalogare, nasceva in Ferdinando dal desiderio di tramandare alla memoria futura tutto ciò che era stato acquistato prima di lui (ed. Morselli 2002a; ed. Morselli 2002b). Si può probabilmente affermare che la stessa ambizione governò anche i Gonzaga di Novellara, se dopo la morte dell'ultimo conte Filippo Alfonso (1700-1728) (Fig. 1) fu redatto un dettagliato strumento giuridico per valutare l'entità del patrimonio lasciato. Proprio questo inventario settecentesco, che restituisce l'immagine della raccolta conservata in Rocca appena prima il declino della dinastia, sarà l'oggetto di questo contributo al fine di dimostrare come le parole concorrono ad illustrare la collezione, aprendo la strada ai moderni cataloghi scientifici.

Inoltre, l'utilizzo dell'attuale planimetria dell'edificio gonzaghesco unitamente alla mappa di Prospero Siliprandi (1754), sua antenata, ci permette oggi di definire e seguire il *display* della galleria camera per camera, alla stregua della piantina di un museo odierno.



Fig. 1: Antonio Santi, *Ritratto di Filippo Alfonso Gonzaga*, 1725-1728, olio su tela, 80 x 59 cm, Novellara, Museo Gonzaga (Ciroldi 2000, p. 32).



Fig. 2: Cesare Gennari, *Ritratto di Alfonso II Gonzaga*, 1666, olio su tela, 139,5 x 110 cm, Modena, Galleria Estense. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi – Foto Carlo Vannini (Bagni 1986, p. 38, n. 20).

Sovrani 'periferici' e mecenatismo artistico: breve storia dei Gonzaga di Novellara

Tra il XV e il XVI secolo, il territorio padano fu caratterizzato dall'assenza di un forte stato di dimensioni regionali in grado di conferire un'organizzazione politica unitaria. Dalla mancanza di una chiara definizione di sovranità territoriale, derivarono molteplici tensioni e radicati particolarismi signorili che si diffusero in tutta l'area emiliana (Chittolini 1979). Le fortune dinastiche dei Gonzaga di Novellara, distaccatisi precocemente dal potente ramo di Mantova, trovarono giustificazione in tali condizioni di debolezza politica. Le vicende della famiglia, assieme a quelle dei da Correggio, dei Pio di Carpi e dei Pico della Mirandola, si inserirono in una realtà caratterizzata da un precario equilibrio tra le aspirazioni delle autonomie cittadine, le volontà di espansione delle casate signorili dell'Italia settentrionale e le strategie di sopravvivenza dei sovrani

periferici. Questi ultimi, infatti, si appellarono a forme distinte di legittimazione dell'autorità, «in cui all'acclamazione popolare o alla supremazia militare si affianca, ma più spesso si sovrappone, la legittimazione papale o imperiale» (Frigo 1997, p. 99). Investiti direttamente dall'imperatore, tale condizione di vassallaggio assicurò ai piccoli signori la protezione necessaria dalle ambizioni delle grandi potenze, nei confronti delle quali mantennero un rapporto intermedio tra sovranità feudale e gestione privata che consentì loro di condurre un'esistenza autonoma, nonché di diventare veri e propri sovrani indipendenti dotati di una corte e della facoltà di coniare moneta (Spagnoletti 2003, p. 23).

I Gonzaga di Novellara furono una dinastia lombarda la cui presenza in terra emiliana si concretizzò grazie a Feltrino (1302-1374), figlio terzogenito di Luigi I (1268-1360), colui che, spodestando i Bonacolsi, divenne primo signore di Mantova. Nel 1356 Feltrino si proclamò signore di Reggio, che cedette poi nel 1371 a Bernabò Visconti (1323-1385). Egli però tenne per sé le due località di Novellara e Bagnolo con i relativi distretti e questa scelta non fu casuale: il piccolo feudo confinava con la signoria dei parenti mantovani e si trovava su una importante via di comunicazione tra il Po e la via Emilia. I conti di Novellara furono dunque un ramo cadetto della dinastia dei Gonzaga poiché non discendenti dalla linea primogenita, ma non per questo furono un «ramo secondario, ramo minore, casata di poca importanza» [...], «nobili intenti a condurre il loro piccolo Stato come un'azienda agricola», insomma dei cugini di campagna di quelli di Mantova e Sabbioneta» (Barilli 1997, p. 41). A fronte di una fortunata posizione geografica, altri sono i fattori da considerare per comprendere la loro importanza. In primo luogo, l'investitura imperiale ricevuta nel 1501 da Massimiliano I (1459-1519), che legittimò Novellara a contea e concesse il diritto di amministrare la giustizia e di battere moneta. Inoltre, la dinastia novellarese fu la seconda, in ordine di antichità, originatasi da quella mantovana, governando ininterrottamente dal 1371 fino al 1728, per un totale di 357 anni di governo, eguagliando quasi quelli passati al potere dai Gonzaga di Mantova (379).

I signori di Novellara conquistarono un posto di rilievo nel panorama italiano ed europeo. Essi furono consiglieri di papi, condottieri, diplomatici e, al pari di tanti altri principi del tempo, si distinsero ugualmente per buon governo, astuzia, valore, nonché nell'interesse per la musica, la pittura, l'architettura, la letteratura e il teatro. La cultura in ogni sua espressione fu strettamente intrecciata alla politica, poiché il consolidamento del potere e del prestigio familiare venne raggiunto anche attraverso la volontà di conferire al piccolo centro un aspetto cittadino. A partire dall'inizio del Cinquecento, la contea si presentava prosperosa per le opere eseguite dai Gonzaga. Essi bonificarono i terreni e li resero coltivabili, innalzarono argini, appianarono strade, aumentarono i fabbricati, eressero chiese e conventi, costruirono i due Casini di

campagna e ampliarono la Rocca, impreziosendone gli ambienti con affreschi, arazzi e quadri di grande valore. Gli interessi artistici della famiglia si concretizzarono dunque in importanti interventi urbanistici e decorativi. In particolare, l'inizio dell'attività collezionistica risale alla seconda metà del XVI secolo, grazie a Camillo I (1521-1595) e a suo fratello Alfonso I (1529-1589), mentre l'apice e la massima consistenza della collezione si deve a Camillo II (1581-1650) e a suo figlio Alfonso II (1616-1678) (Fig. 2). Quest'ultimo determinò il rapido incremento di un'importante raccolta di dipinti e disegni, frutto di un energico mecenatismo che elevò Novellara al rango delle corti maggiori del territorio padano.



Fig. 3: Marc Antonio Donzelli, *Ritratto di Camillo III Gonzaga*, 1694, olio su tela, 125 x 92 cm, Novellara, Museo Gonzaga (Barilli 2017, pp. 56-58).



Fig. 4: Francesco Chiocchi, *Ritratto di Ricciarda Gonzaga*, 1750-1767 circa, olio su tela, 125 x 92 cm, Novellara, Museo Gonzaga (Garuti 1997, p. 54).

Da Veronese a Zuccari, da Carpioni a Poussin. La collezione Gonzaga a Novellara negli inventari del Cinque e Seicento

Le stanze della Rocca, dimora della famiglia Gonzaga, nonché quelle del Casino di Sotto e del Casino di Sopra, residenze di campagna, ospitarono i numerosi oggetti artistici, i quali furono registrati in diversi inventari attualmente conservati presso l'Archivio Storico Comunale di Novellara e l'Archivio di Stato di Modena. La scarsità delle fonti documentarie a disposizione per il Cinquecento testimonia un'attività collezionistica relegata in secondo piano rispetto agli interventi urbanistici e decorativi

sopra citati. In particolare, scorrendo le pagine dei due inventari cinquecenteschi conservati a Novellara troviamo un'esigua quantità di quadri, genericamente descritti e privi di attribuzione: mentre il *Libro dell'Inventario del Signor Conte Camillo Gonzaga Illustrissimo* (1577. Conservato in: AGNo, Amministrazione II serie, b. 5) si limita ad una sommaria descrizione di «quadri di più sorte», l'*Inventario del denaro e crediti del fu Conte Camillo primo ed amministrazione* (1595-1599. Conservato in: AGNo, Amministrazione II serie, b. 127) è corredato di una valutazione economica delle opere, trattandosi di un documento notarile redatto in occasione della morte di Camillo I. Il Seicento, al contrario, risulta caratterizzato da una ricca documentazione relativa al collezionismo di Camillo II, di Alfonso Carlo arcivescovo di Rodi (1586-1649) e di Alfonso II. Da una parte, i carteggi della corrispondenza ci informano sul gusto dei conti novellaresi, sul rapporto instaurato con i loro agenti ed intermediari in diverse città italiane, sulle modalità di acquisto e sui criteri di acquisizione delle opere, questi ultimi dettati talvolta dal soggetto e dalle misure di un dipinto talaltra dalla volontà di arricchire la collezione con una o più opere di un determinato artista (Turri XIX; Campori 1855; Campori 1866). Dall'altra parte, la stesura degli inventari documenta di pari passo la crescita di una raccolta sempre più consistente. Ad esempio, un documento del 1640, redatto da Giberto Trentini – segretario di Camillo II – allorché il conte cedette il governo di Novellara al figlio Alessandro II (1611-1644), testimonia la «quantità di gioie, di quadri e di altri effetti preziosi, che questa casa [Gonzaga] possedeva» (Davolio 1825, vol. II, p. 106). Al 1635-1642 risale invece l'inventario del Casino di Sopra (*Inventario delli mobili del Casino*. Conservato in: AGNo, Amministrazione II serie, b. 691), dove per la prima volta viene precisata la collocazione dei quadri nelle diverse stanze. Probabilmente, questo apparteneva ad una serie di documenti, databile tra il 1641 e il 1651, relativa alla controversia patrimoniale che vide contrapposti i fratelli Camillo II e Alfonso Carlo arcivescovo di Rodi e che fu quindi risolta da Alfonso II (Fabbrici 1977-1978, p. 44; Bodo 1988-1989, vol. I, p. 43).

Con quest'ultimo, cresciuto ed educato nella Roma dei Barberini, degli *amateurs* e dei grandi collezionisti, dei mercanti e delle mostre d'arte, la collezione raggiunse il suo massimo splendore (Davolio 1825, vol. II, pp. 137-155). L'analisi della copiosa corrispondenza interna ed esterna prodotta durante gli anni del suo governo (1650-1678) e conservata nell'archivio novellaresi, documenta l'appassionata attività collezionistica e la volontà di rimanere costantemente aggiornato sulle novità del contemporaneo mercato artistico in territorio emiliano, in particolare a Bologna, nel ducato estense e in area ferrarese e romagnola. Risalgono inoltre a questi anni i primi inventari nei quali sono indicati gli autori delle opere presenti nella collezione. Datati 1675-1676 (*Inventario beni mobili*, parzialmente pubblicato in Campori 1870, p. 204 e

conservato in AGNo, Amministrazione II serie, b. 11) e 1677 (*Inventario generale dei beni di Giulio Cesare di Camillo II*. Conservato in: AGNo, Amministrazione II serie, b. 223), furono redatti in occasione della morte di Giulio Cesare Gonzaga (1618-1676), fratello di Alfonso II. Essi forniscono un'immagine della collezione assai eterogenea: dai grandi maestri veneti del Cinquecento – originali e copie di Tiziano, Veronese e Tintoretto – agli artisti veneti contemporanei – quali Pietro Liberi e Giulio Carpioni –, dalle opere di scuola romana e genovese – Federico Zuccari e Giovanni Benedetto Castiglione – a quelle di provenienza franco-fiamminga – il Borgognone, Nicolas Régnier, Nicolas Poussin, Gaspard Dughet, copie di Antoon van Dyck. L'inserimento del nome dell'artista in corrispondenza del dipinto segna un passaggio importante nella storia degli inventari, poiché tale associazione comporta il riconoscimento delle mani dei singoli pittori e questo, a sua volta, può avere un riflesso sulla valutazione economica dell'opera. All'interno della quadreria Gonzaga i grandi maestri del Rinascimento trovarono dunque collocazione accanto alle principali correnti pittoriche coeve, sia italiane che europee, presentando particolari analogie con le raccolte d'arte estensi oltre che con la *Celeste Galeria* dei cugini mantovani. Discostandosi infatti dal modello del collezionismo bolognese, che avvalorava l'egemonia esercitata in città dalla scuola pittorica locale, i Gonzaga di Novellara alternarono all'acquisizione di opere di illustri autori antichi quella di artisti forestieri contemporanei, come ad esempio Jean Boulanger e Mattia Preti, o di importanti esponenti della scuola di Guido Reni, quali Flaminio Torri, Pier Francesco Cittadini, Giovanni Andrea ed Elisabetta Sirani. Un altro inventario, datato 1685 (*Inventario generale della guardaroba*. Conservato in AGNo, Amministrazione II serie, b. 89), permette di verificare l'entità della quadreria alla fine del secolo, anche se non riporta né gli artisti né la collocazione.

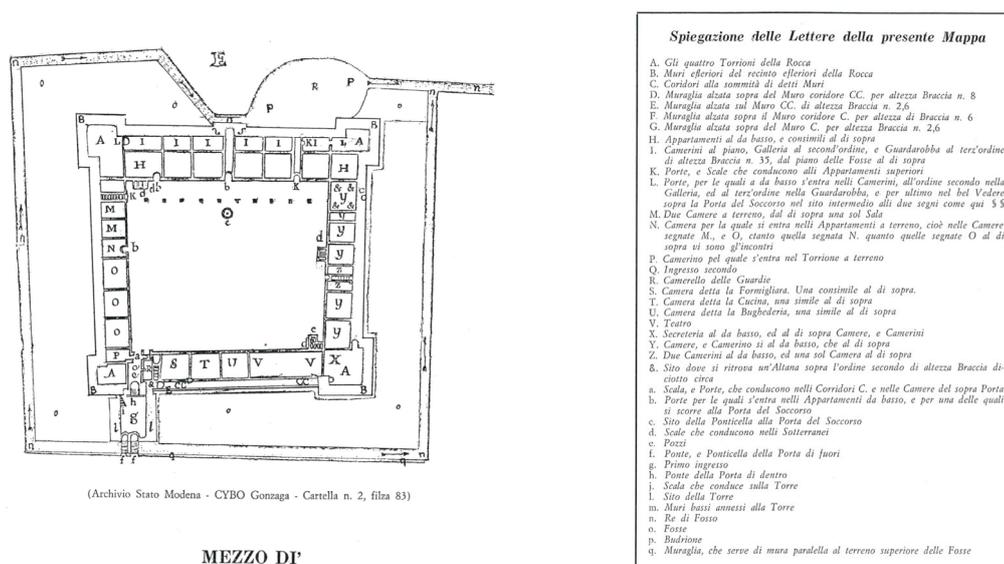


Fig. 5, 6: Mappa e legenda della Rocca di Novellara di Prospero Siliprandi, 1754.

Display di una raccolta dinastica perduta: la ricostruzione della galleria Gonzaga attraverso la comparazione degli inventari del Settecento (1727 e 1729)

Solo nel Settecento è possibile avere un quadro completo della raccolta. In particolare, dopo la morte di Alfonso II e con il governo del figlio Camillo III (1649-1727) (Fig. 3), l'attività collezionistica rallentò notevolmente, per fermarsi in modo definitivo con la morte dell'ultimo conte Filippo Alfonso e l'estinzione della dinastia Gonzaga. Il carteggio relativo ai nuovi acquisti diventò sempre più raro, mentre conobbe un notevole incremento la produzione di inventari, in concomitanza con le vicende ereditarie e patrimoniali che interessarono la famiglia. Essi permettono di colmare le lacune degli inventari precedenti, grazie alle numerose attribuzioni e stime delle opere, nonché di seguire le vicende della collezione nella sua progressiva dispersione. Il primo degli inventari settecenteschi venne redatto nel 1727, in seguito alla morte di Camillo III, con l'obiettivo di definire con precisione il patrimonio da lui lasciato (*Inventario de' beni mobili nella rocca di Novellara dell'eredità del fu Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Don Camillo III Gonzaga Conte di Novellara*. Conservato in: ASMo, Archivio Cybo Gonzaga, b. 34. Pubblicato quasi integralmente in: Bodo, Tonini 1997, pp. 25-184). Esso presenta un elenco dettagliato dei beni esistenti nella Rocca e nel Casino di Sopra, corredato della stima economica di ogni singolo pezzo. Tuttavia, manca completamente di qualsiasi indicazione relativa agli autori dei numerosi dipinti inventariati, di cui però viene riportata la precisa localizzazione nelle stanze delle due dimore. L'interesse di questo inventario risiede dunque nel criterio topografico seguito nella descrizione, che permette di visualizzare, stanza per stanza, la collocazione degli oggetti e la sontuosità degli arredi. Le voci inventariali sono inoltre arricchite da indicazioni sullo stato di conservazione dei mobili, delle suppellettili, dei tessuti e talvolta dei quadri. Per completare l'analisi di questo documento è utile unire lo studio di un altro importante inventario, databile agli anni immediatamente successivi alla morte di Filippo Alfonso, ovvero l'*Inventario dei Mobili dell'Eredità Gonzaga, datato 5 Agosto 1729, dopo la morte dell'ultimo Conte di Novellara e Bagnolo, Don Filippo Gonzaga* (AGNo, Amministrazione II serie, b. 95). Essi risultano fondamentali in quanto, dopo la morte dell'ultimo conte e appena prima il declino della dinastia Gonzaga, ci offrono una fotografia, un'istantanea degli ambienti della Rocca nei quali, unitamente a quelli dei Casini di campagna, si potevano contare «mille e sei quadri d'ogni sorta, senza computare le statue e busti di marmo fini, e senza i disegni de' Primi Pittori d'Italia, che riempivano due gabinetti, fra i quali ve n'erano cinquanta del Correggio e cento di Lelio Orsi» (Davolio 1825, vol. II, p. 196). Per questa ragione si approfondirà la descrizione di una parte della galleria nel documento del 1729, al fine di tentare una ricostruzione della disposizione degli oggetti ivi conservati ed

un'identificazione dei dipinti descritti, anche attraverso la consultazione di altre fonti, tra cui l'inventario di Camillo III, le stime effettuate dai periti, la mappa settecentesca di Prospero Siliprandi e la planimetria attuale della Rocca.

La scrittura notarile utilizzata nell'introduzione ci descrive ciò che avvenne subito dopo la scomparsa dell'ultimo conte Gonzaga. Egli lasciò la sua eredità alla sorella e duchessa di Massa e Carrara Ricciarda (1698-1768) (Fig. 4), moglie di Alderano Cybo Malaspina (1690-1731). Quest'ultima, alla morte prematura del fratello, chiese all'imperatore Carlo VI (1685-1740) l'investitura della contea. La stessa richiesta fu però avanzata anche dal duca di Guastalla Antonio Ferdinando Gonzaga (1687-1729), in quanto «collaterali mascolo» nella linea di successione gonzaghesca (Inventario 1729, c. 2). Con il rescritto cesareo datato 5 aprile 1729, citato più volte nella parte introduttiva, l'imperatore ordinò a Cristoforo di Werth – fiscale imperiale e subdelegato di Carlo Borromeo Arese (1657-1734), commissario imperiale plenipotenziario in Italia – di stabilirsi a Novellara, di porre sotto sequestro i beni e di redigerne l'inventario, poi vagliato dal conte Cesare Mattioli, procuratore di Ricciarda. Sospesa dunque l'investitura, solamente nel 1732 il Consiglio Aulico di Vienna decretò la restituzione a Ricciarda di tutti i beni allodiali, mentre il feudo fu ceduto al duca di Modena Rinaldo d'Este (1655-1737) per ricompensarlo delle spese e dei danni subiti nell'ultima guerra tra la Francia e l'Impero (Rombaldi 1967, p. 248). Dopo le prime quattro pagine in latino segue in italiano il dialogo tra Cesare Mattioli e Cristoforo di Werth riguardante le procedure da seguire per il rilascio dell'eredità. Relativamente alla stima dei beni ereditati, Ricciarda scelse personalmente i periti: Angelo Moretti e Antonio Carretti per i paramenti, i damaschi, gli arazzi, le gioie, i libri, i mobili, le biancherie, gli strumenti scientifici e musicali, le armi e altre suppellettili simili; a Giuseppe Verona e Tommaso Daoglio gli orologi; a Scipione e Giacinto Baragalli le carrozze e le lettighe; a Giuseppe Fiorelli e Alfonso Galloni la cantina; al canonico Giovanni Battista Quattrini e al servita Giacinto Stancari le pitture e i disegni. A quest'ultima scelta Ricciarda sembrò tenere più delle altre, poiché fu l'unica che venne argomentata: essi erano ritenuti i più esperti della zona. Dopo il giuramento alla presenza di Cristoforo di Werth e di cinque testimoni, i periti procedettero alla registrazione, descrizione e stima dei singoli oggetti.

Innanzitutto, è importante sottolineare che esistono numerose congruenze tra l'inventario stilato nel 1729 dopo la morte di Filippo Alfonso e quello compilato a seguito della scomparsa del padre. Da qui è possibile ipotizzare che il primo sia stato fatto partendo dal secondo. Questi due documenti, che sanciscono la ripartizione dell'eredità, descrivono i beni appartenuti al defunto ed appare quindi significativo che il percorso del procuratore e dei testimoni nell'inventario di Camillo III parta proprio dal «primo camerino del torrione, solita habitatione del detto fu Signor Conte Camillo, nel quale rese l'anima al Signore» (Inventario 1727, c. 6v). Lo stesso incipit in quello di

Filippo Alfonso («Qua respectivè descriptio, et estimatio Bonorum mobilium, incipiendo a Cubiculo nuncupato il Torrione, ubi degere solebat Excellentissimus Dominus Comes Camillus Gonzaga, est ut sequitur, videlicet». Inventario 1729, c. 9v), trova giustificazione nell'accurato inventario dell'eredità paterna stilato pochi mesi prima, al quale sarebbe bastato aggiungere i beni di proprietà del figlio. L'incrocio tra i due documenti risulta perciò utile al fine di immaginare le possibili configurazioni della galleria di Novellara alla vigilia del suo smembramento, considerato che quello del 1727 risulta più dettagliato nella descrizione degli oggetti mentre una maggiore precisione sulla loro collocazione caratterizza quello del 1729. Relativamente ai non menzionati autori delle opere un riferimento importante è costituito dalle stime dei periti, in particolare quelle raccolte nei *Cinque cataloghi de' quadri e disegni della casa Gonzaga di Novellara* (Campori 1870, pp. 636-676), dove la prima lista comprendente i principali dipinti e disegni della galleria, con i prezzi loro attribuiti dai già citati Quattrini e Stancari, fu compilata appena dopo la morte di Filippo Alfonso (AGNo, Amministrazione II serie, b. 314). Seguono due inventari dei dipinti e disegni conservati nel Casino di Sotto e nel Casino di Sopra, stilati nel 1770 dall'abate bolognese Carlo Bianconi (1732-1802) dopo la morte della duchessa Ricciarda e su istanza della figlia Maria Teresa Cybo d'Este (1725-1790) (AGNo, Amministrazione II serie, bb. 315, 316). Infine, chiude il gruppo una nota di quadri acquistati dalla società di Biagio Manfredi, Giambattista Panelli e Consiglio Levi tra il 1796 e il 1799, anni di confusione segnati dall'occupazione napoleonica e dall'instaurazione del governo repubblicano a Modena, durante i quali i quadri della collezione Gonzaga furono acquistati per pochi denari (ASMò, Archivio per materie – Istruzione, b. 9, fasc. 4632/91).

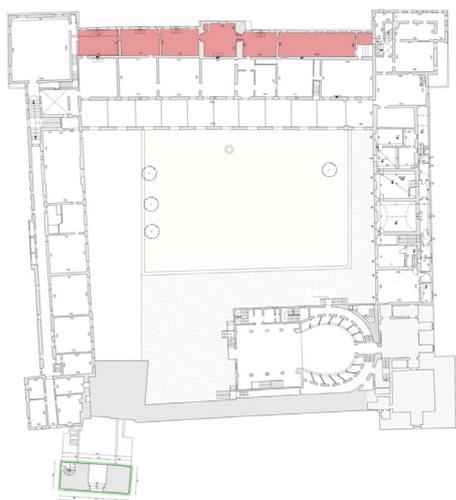


Fig. 7: Planimetria attuale del primo piano della Rocca di Novellara. In rosso la posizione della galleria Gonzaga.

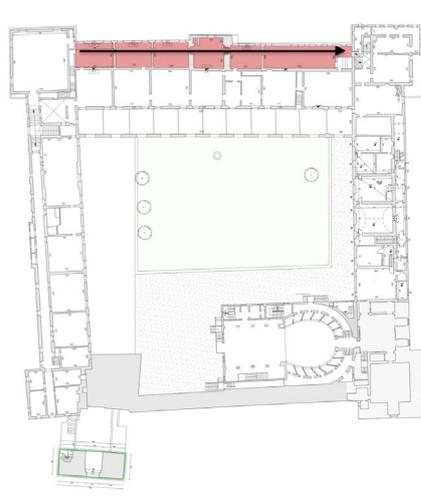


Fig. 8: Ipotesi del percorso dei periti e dell'ordine delle stanze della galleria Gonzaga. Planimetria attuale del primo piano della Rocca di Novellara.

Topografia della galleria Gonzaga di Novellara: la mappa di Prospero Siliprandi (1754)

La Rocca di Novellara fu invece acquisita dalla Comunità nel 1754. A questa data risale la mappa disegnata da Prospero Siliprandi (ASMo, Archivio Cybo Gonzaga, b. 83) e corredata da preziose indicazioni che aiutano a comprendere la ripartizione interna degli ambienti e la relativa funzione (Figg. 5, 6). Il percorso è scandito da una successione di sale concatenate, la cui suddivisione è simmetrica e ripetuta in maniera simile su tre livelli, definiti nella legenda ordini: il primo è il pianterreno, seguito dai due livelli soprastanti. La lettera *I* segna sei stanze che guardano a nord definendo, nel secondo ordine, la galleria. Dal nostro inventario, così come da quello del 1727, sappiamo che quest'ultima si sviluppava in sei camere e due camerini. Considerato che in diverse stanze viene specificato il dettaglio delle finestre orientate verso settentrione e che il numero dei locali corrisponde, si può confermare che la galleria era collocata nel secondo ordine dell'edificio (Fig. 7). Questi spazi situati al primo piano della Rocca ospitano attualmente il Museo Gonzaga, che si estende anche negli ambienti che fungevano da appartamenti destinati a rappresentanza e agli usi di corte, indicati con la lettera *H*. Al limite est e ovest della galleria sono segnate due porte, *L*, «per le quali a da basso s'entra nelli Camerini, all'ordine secondo nella Galleria, e al terz'ordine nella Guardarobba». Lungo il perimetro delle mura si sviluppano i corridoi, *CC*. A nord-est è collocata la scala, *K*, che collegava la galleria al guardaroba e agli appartamenti del pianterreno. Nell'inventario del 1729 il percorso è così scandito: «Nella Galleria»; «Nella seconda stanza di essa Galleria»; «Nella Terza Camera»; «Nella quarta Camera»; «Nella Quinta Camera»; «Nell'ultima Camera bislunga di detto Appartamento»; «Nel Camerino ultimo in capo alla camera bislunga della Galleria», «Nel Camerino, che corrisponde alla Galleria, nel entrare alla parte della scala lunga». Nell'inventario del 1727, invece, la successione è: «Nella prima camera dell'appartamento della torretta, ora detta la Galleria», «Nella seconda camera di detto appartamento», «Nella terza camera susseguente», «Nella quarta camera detta la Torretta con una finestra sola», «Nella quinta camera di detto appartamento», «Nell'ultima camera bislunga di detto appartamento», «Nel camerino ultimo detto de' Disegni, doppio detta camera lunga», «Nel piccol camerino dell'ingresso dalla parte de i corridoi». Confrontando la successione e la morfologia delle sale con la planimetria attuale del primo piano della Rocca, possiamo immaginare che il percorso dei periti sia partito da nord-ovest, per proseguire verso nord-est (Fig. 8) (Buonocore 2020-2021, p. 32).

Dalla prima all'ultima sala cresceva l'intreccio di immagini che avvolgeva il visitatore. Marmi bianchi e neri, verdi e rossi, tessuti damascati, aquile dorate alla base

dei tavolini, attorno alle cornici e alla sommità degli studioli. Busti e teste in marmo di Carrara di imperatori, filosofi e condottieri, accanto ai membri della famiglia Gonzaga ritratti entro cornici dorate e intagliate. Figure mitologiche, piccole statue di divinità pagane, assieme ai santi e alle virtù cristiane. Oggetti antropomorfi, gusci di lumache, calchi di piedi umani e animali, ossa di pesce, meraviglie naturali. Nella disposizione meticolosa degli oggetti si dispiegavano molteplici significati che il visitatore coglieva camminando attraverso le stanze (ed. Feigenbaum 2014). La simmetria collegava le singole unità del racconto visivo: i quadri sono spesso descritti a coppie o a multipli, in molti casi di autori diversi al fine di originare confronti sui vari stili e stimolare la conversazione, e gli elementi d'arredo posizionati simmetricamente rispetto ad un punto centrale, ad esempio ai lati delle finestre o al centro delle pareti, uno di fronte all'altro. In ogni stanza sono registrati prima gli arredi con i relativi oggetti soprastanti, poi i dipinti appesi alle pareti. La descrizione di ogni sala si chiude con la "portiera", una sorta di tendaggio montato sopra l'uscio, che divideva una stanza dall'altra. A margine dell'inventario alcune note specificano la diversa destinazione dei beni ereditati da Ricciarda: «Sua Altezza» (probabilmente Alderano Cybo Malaspina), «Signor Fiscale Imperiale», un certo «Rioli» e «Sua Eccellenza Signor Marchese di Lanzo» (Carlo Filiberto II d'Este (1678-1752), zio di Filippo Alfonso).

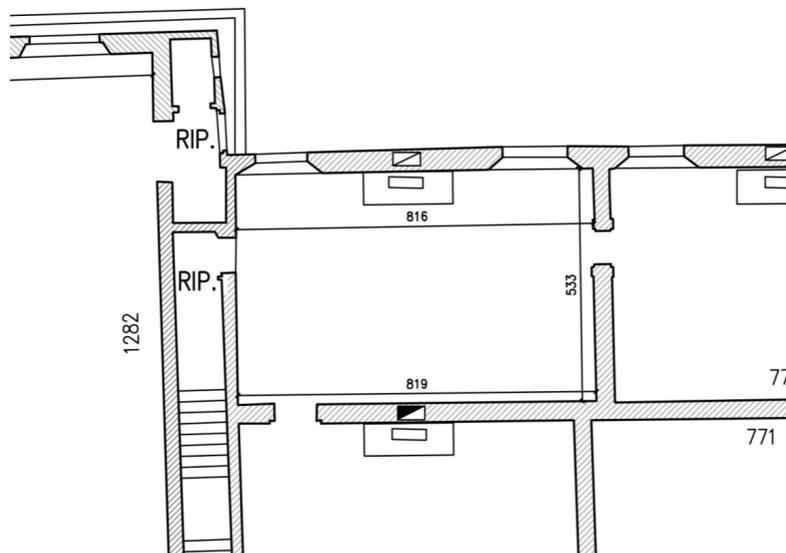


Fig. 9: Prima camera della galleria. Planimetria attuale del primo piano della Rocca di Novellara.

Ritratti di famiglia: nella prima camera della galleria (Fig. 9)

La prima stanza ha le finestre che guardano a settentrione, un camino e tre porte. Lungo il perimetro troviamo sei busti di imperatori romani in marmo bianco di Carrara,

due tavolini sostenuti da aquile dorate, quattro amorini reggi vivande in legno, quattro studioli – due in ebano rivestiti di tartaruga e due in pero –, due divani di damasco verde ed una valigetta da viaggio in cuoio. Sul camino, in mezzo alle due finestre (parete nord), vi è una marittima, sopra la quale è collocato un ritratto femminile a mezzo busto, mentre sulle finestre due piccoli dipinti raffigurano vasi con fiori. In corrispondenza delle stesse, due quadri ovati in tela rappresentano l'*Assunta della Beata Vergine* e la *Fuga in Egitto*, sui quali l'inventario di Camillo III fornisce maggiori dettagli (Inventario 1727, c. 37v). Queste due opere risultano tra quelle consegnate a «Sua Altezza» e di esse, infatti, non vi è traccia nelle stime eseguite dal Bianconi. Sulla parete di fronte (parete sud), in particolare sopra l'uscio che viene dalla sala – probabilmente quella da cui sono entrati i periti –, troviamo un'*Osteria con un ballo di montanari*, che potrebbe corrispondere al sopruscio in tela, *Bambocciata con persone che ballano vicino ad un'osteria*, giudicato dal Bianconi copia di Jan Miel (1599-1663) (Campori 1870, p. 655). Sopra la seconda porta (parete ovest), una grande tela con cornice ad intaglio bianca ritrae la moglie di Alfonso II, Ricciarda Cybo Gonzaga (1622-1683) con un paggio, corrispondente al «Quadro all'impiedi senza cornice» citato dal Bianconi nel Casino di Sopra come dipinto di Benedetto Gennari (1633-1715) e attualmente conservato alla Galleria Estense di Modena (Fig. 10) (Campori 1870, p. 674; Bagni 1986, p. 37, n. 19).



Fig. 10: Benedetto Gennari il Giovane, *Ritratto di Ricciarda Cybo Gonzaga*, 1666, olio su tela, 136 x 108 cm, Modena, Galleria Estense. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi – Foto Carlo Vannini (Bagni 1986, p. 37, n. 19).

A seguito della vendita della Rocca alla Comunità nel 1754, Ricciarda fece trasportare gli oggetti che vi si trovavano al Casino di Sotto, al Casino di Sopra e al secondo piano dell'Ospedale degli Infermi in Contrada Cappuccini, motivo per cui il suddetto quadro ha nel 1770 una diversa collocazione. Sopra la porta attraverso cui si entra nella seconda camera (parete est), di fronte a quello della madre è collocato il *Ritratto di Caterina Gonzaga Giustiniani*, sorella di Camillo III e moglie del principe Carlo Benedetto Giustiniani (1649-1679), mentre cinque tele occupano i muri laterali, ovvero *Iole con la clava in mano*, *Ercole che fila con Iole*, *La morte di Sisara*, *Giuseppe che fugge dalla moglie di Putifarre* ed un *Ortolano con frutti diversi*, quest'ultimo tra quelli usciti dalla collezione appena dopo la morte di Filippo Alfonso poiché preso da «Sua Altezza». Il Bianconi documenta «il casto Giuseppe con la moglie di Putifarre» come copia di Carlo Cignani (1628-1719) (Campori 1870, p. 650; Bodo 1988-1989, vol. I, pp. 202-204), nello studio del quale il 6 febbraio 1671 Carlo Cesare Malvasia (1616-1693) vide «due mezze figure grandi del naturale» di un «Gioseffo tentato dalla Regina», destinato al «Conte di Novelara, Maestro di Camera del Serenissimo Granduca» di Toscana, ovvero Giulio Cesare Gonzaga (ed. Arfelli 1961, pp. 44, 46). Nel già citato inventario del 1677, tale opera «del Cigniani» risulta inviata come dono in Germania, assieme ad una «Rachele con due figure», al cognato Otto Friedrich von Harrach (AGNo, Amministrazione II serie, b. 223, c. 121v). Sulla base di quanto indicato, è possibile segnalare almeno due note versioni dell'opera conservate alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda e al Statens Museum for Kunst di Copenaghen (Fig. 11) (Buscaroli Fabbri 2004, pp. 132-134, n. 21).



Fig. 11: Carlo Cignani, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, seconda metà del XVII secolo/primi anni del XVIII secolo, olio su tela, 262 x 192 cm, Copenaghen, Statens Museum for Kunst (Buscaroli Fabbri 2004, pp. 132-134, n. 21).

Tra la Pace e la Carità: nella seconda camera della galleria (Fig. 12)

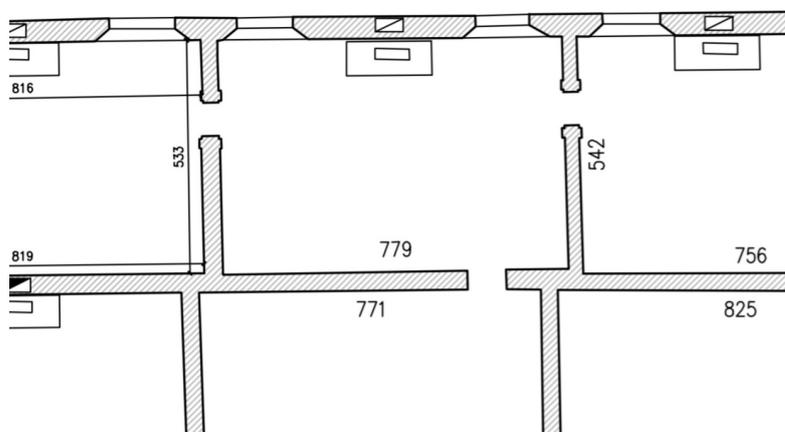


Fig. 12: Seconda camera della galleria. Planimetria attuale del primo piano della Rocca di Novellara.

Lungo il perimetro della seconda stanza troviamo altri sei busti di imperatori romani in marmo bianco, due sculture raffiguranti il *Bambino Gesù che dorme sul letto* ed *Ercole bambino che dorme con la clava* poggianti su due tavole in marmo scuro, uno scacchiere e due studioli d'ebano rivestiti di tartaruga sopra due tavole di marmo bianco, il busto del conte Alfonso Gonzaga al centro della stanza, quattro sculture lignee che servono per illuminare la sala e due sedie in legno intagliate e dorate. Sulla parete ovest sono disposti sei quadri. Partendo da sinistra, sopra la porta, un dipinto di grandi dimensioni, stimato 680 lire, raffigura la *Pace*. Una tela di grandezza simile e con cornice dorata a basso rilievo rappresenta il mito di Sansone e Dalila, mentre un quadro valutato 1110 lire, tra i più costosi della galleria, figura *Sansone con la mascella* ed è indicato come proprietà del fiscale imperiale Cristoforo di Werth. Al centro della parete ovest vi è il *Figliol prodigo* in cornice dorata a basso rilievo e proseguendo troviamo la *Sibilla che va all'inferno*, anch'essa stimata 1110 lire e acquisita dal fiscale imperiale. Chiude la sequenza una *Maddalena* in cornice dorata a basso rilievo. Sopra l'uscio che porta alla terza camera (parete est), probabilmente posizionata di fronte alla *Pace*, è collocata la *Carità*. Nell'inventario di Camillo III esse sono descritte assieme (Inventario 1727, c. 38r), mentre nella stima di Quattrini e Stancari troviamo «Una Carità e una Pietà, prima mano del Guercino» e «La Pace, del Guercino da Cento» (Campori 1870, pp. 643-644). La documentazione archivistica smentisce l'attribuzione dei periti, poiché rivela che i due quadri furono realizzati da Cesare Gennari (1637-1688), nipote del Guercino e fratello del citato Benedetto, per il conte Alfonso II (Turri XIX, n. XXXIX; Campori 1855, p. 236; Bagni 1986, p. 343, n. XVII;

Bodo 1988-1989, vol. II, pp. 317-320). Segnati entrambi tra quelli dati in eredità a «Sua Altezza», di questi non vi è traccia nell'inventario del 1770 e sono attualmente conservati alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma (Figg. 13, 14). Sul camino, in mezzo alle due finestre, si trova un piccolo ritratto di *Signora*, descritto nell'inventario di Camillo III come «un busto d'una donna vedova antica» (Inventario 1727, c. 38v). Sotto è collocato un *San Girolamo* con crocifisso e libri, che corrisponde probabilmente al «S. Girolamo sedente che legge un libro», giudicato copia di Lionello Spada (1576-1622) nell'inventario del 1770 (Campori 1870, p. 648). Di quest'opera esistono diverse versioni con significative varianti, di cui quella attualmente conservata nella sagrestia della chiesa bolognese di San Domenico sembra essere la più vicina al quadro descritto dal Bianconi (Negro, Roio 2002, pp. 122-125, nn. 54-56). Segue la descrizione di altri cinque quadri, che nell'inventario di Camillo III sono indicati sopra gli usci, mentre in quello di Filippo Alfonso continuano sopra il camino: il *Ritratto di una signora in atto di scrivere* di media grandezza e due paesi con *Boscarecce* in cornici dorate. Al centro della parete, un *San Sebastiano* e il *Ritratto di una regina coronata* con fazzoletto al collo.



Fig. 13: Cesare Gennari, *Allegoria della Pace*, 1661, olio su tela, 116 x 96,5 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (Bagni 1986, p. 303, n. 165).



Fig. 14: Cesare Gennari, *Allegoria della Carità*, 1661, olio su tela, 117 x 90 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (Bagni 1986, p. 304, n. 166).

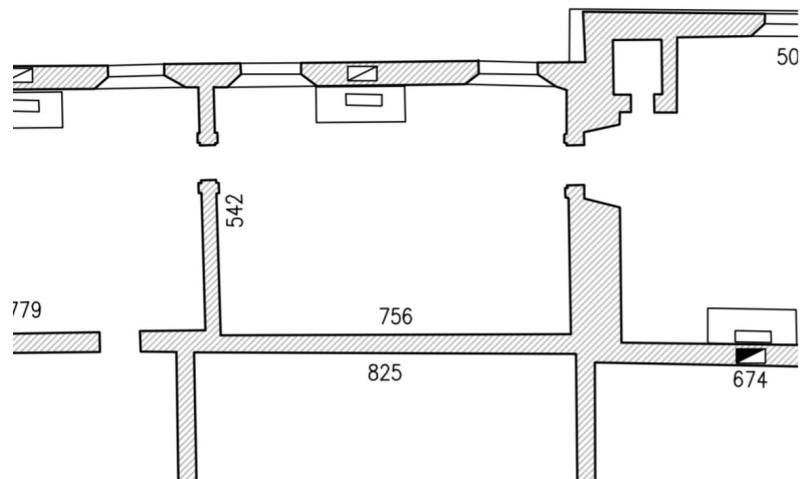


Fig. 15: Terza camera della galleria. Planimetria attuale del primo piano della Rocca di Novellara.

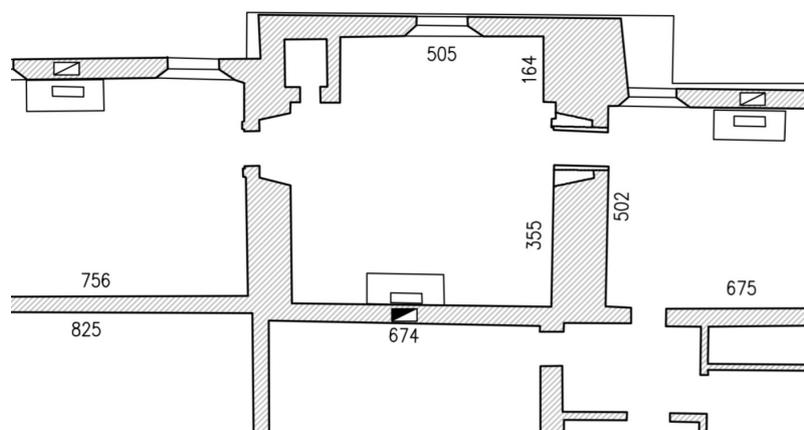


Fig. 16: Quarta camera della galleria. Planimetria attuale del primo piano della Rocca di Novellara.

Il trionfo di allegorie, baccanali e disegni: nella terza e quarta camera della galleria (Figg. 15, 16)

La descrizione prosegue con la terza camera, dove troviamo sopra i due usci il ciclo allegorico delle *Quattro stagioni* commissionato da Alfonso II tra il 1659 e il 1661 a Pier Francesco Cittadini, detto il Milanese (1616-1681) (Bodo 1988-1989, vol. I, pp. 209-212). Segnate nella stima di Quattrini e Stancari come opera di «Franc. detto il Vivarese», probabilmente un errore da interpretare come Milanese, le tele figurano tra quelle consegnate a «Sua Altezza» dopo la morte di Filippo Alfonso. Infatti, di esse non vi è traccia negli inventari successivi e potrebbero essere accostate alle *Quattro stagioni* già Legnani oggi conservate nella Galleria Estense di Modena (*Primavera ed Estate*) e nelle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna (*Autunno ed Inverno*) (Benati 2000). Sopra il camino un quadro raffigura *Alessandro Magno e Diogene con libri*, che potrebbe identificarsi con l'«Alessandro e Diogene nella botte» segnato nella lista dei quadri acquistati dalla società del Manfredi e attribuito a Gian Domenico Cerrini, detto il cavalier Perugino (1609-1681) (Campori 1870, p. 674). L'inventario del 1729 prosegue descrivendo quattro boscarecce, segnate sopra gli usci in quello del 1727. Considerando lo spazio limitato tra le due finestre, la collocazione sopra il camino non sembra infatti possibile. Probabilmente i quattro paesaggi stavano sulle pareti est e ovest, sotto le *Quattro stagioni* del Cittadini, e potrebbero corrispondere alle opere attribuite dal Bianconi a Salvator Rosa, ovvero «Quattro quadri mezzani all'impiedi in tela con cornici intagliate e dorate, rappresentano boscareccie, e paesi con varie figurine» (Campori 1870, p. 654) (Buonocore 2020-2021, p. 56). La quarta camera, detta della Torretta, ha una sola finestra e due camerini scavati nel muro a settentrione, luoghi riservati ed esclusivi che nel nostro caso contengono disegni di importanti artisti. L'arredo di questa stanza si distingue leggermente da quello delle altre per la presenza di una piccola mostra di *naturalia*, poi acquisita da un certo Rioli, e sette grandi specchi appoggiati alle pareti, con cornici ad intaglio traforate e dorate, che risultano di grande effetto in questa tipologia di ambiente, diffondendo la luce e moltiplicando le immagini dipinte. Fuori dai camerini troviamo dodici grandi quadri con le *Storie di Bacco* descritti dal Bianconi come copie di Jean Boulanger (1606-1660) (Campori 1870, p. 654). Riportati dalla documentazione d'archivio all'opera del nipote e allievo Olivier Dauphin (1634 circa-1683) (Bodo 1988-1989, vol. I, pp. 164-167), essi dimostrano la fortuna di cui godette il ciclo di Bacco terminato dallo zio nel 1651 per l'omonima Galleria del Palazzo Ducale di Sassuolo (Mazza 2004; Candi 2010). Nel 1967 sono stati attribuiti al nipote due dipinti con il *Trionfo di un Sileno ebbro* e *Sileno addormentato*, attualmente conservati nella Sala dei Medaglioni del palazzo sassolese, ritenendoli ripresi con varianti da due degli ovati della Galleria di Bacco (Ghidiglia Quintavalle

1967, p. 106). Nel primo camerino di destra vi sono trenta disegni su carta di varie dimensioni con cornici intagliate e dorate, oltre che un quadretto dipinto su pietra con preziosissimi dettagli in lapislazzuli, raffigurante la *Crocifissione di San Pietro Apostolo* ed attribuito dall'abate bolognese ad Antonio Tempesta (1555-1630) (Campori 1870, p. 665; Lohff 2018, p. 201). Nel camerino di sinistra troviamo una miniatura in carta pecora, *Fiori dentro un canestro*, «con cornice assai bella dorata» ad otto angoli (Campori 1870, p. 665), ed altri tredici disegni incorniciati di diverse grandezze. È possibile dunque vedere che anche i disegni, come i dipinti, furono una parte consistente della collezione Gonzaga, tanto da occupare spazi separati dal resto, come questi due camerini e quello posto alla fine del percorso.

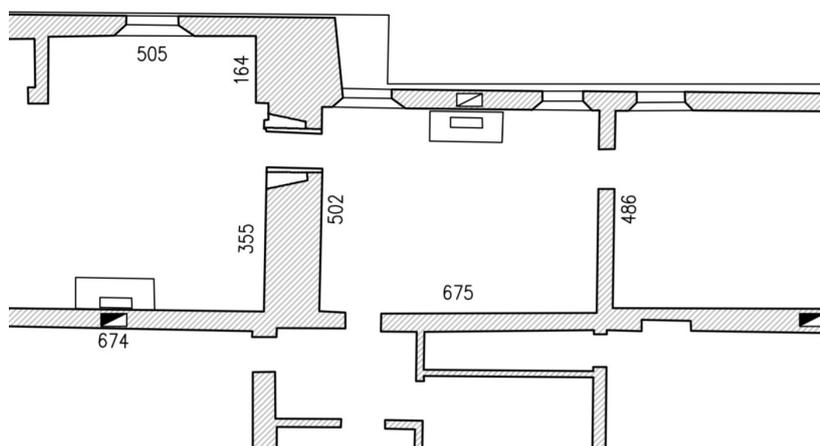


Fig. 17: Quinta camera della galleria. Planimetria attuale del primo piano della Rocca di Novellara.

Tra fiamminghi ed emiliani: nella quinta camera della galleria (Fig. 17)

Lungo le pareti della quinta camera, quattro figure di satiri dorati ed argentati sostengono altrettanti busti di imperatori in marmo bianco, mentre sopra due tavole di marmo nero venato sveltano due studioli, di cui uno viene meticolosamente descritto nell'inventario di Camillo III (Inventario 1727, c. 41v). Si tratta di uno scrigno d'ebano composto da tre livelli, che si apre con quattro maniglie d'argento e mostra all'interno le virtù figurate su lastre d'oro. Tra gli oggetti poggiati sopra di esso vi è un piccolo paese su rame di Paul Bril (1554-1626), preso da «Sua Altezza» alla morte di Filippo Alfonso. Nella parte di inventario esaminata, quest'opera è l'unica di cui si menziona l'autore, ovvero «del Brile». Il fatto che sia scritto con diversa grafia induce ad

ipotizzare che sia un appunto successivo alla stesura dell'inventario. Seguono quattro lumiere, una tavola di marmo rosso venato di bianco con sopra diversi oggetti, una tavola d'ebano intarsiata d'avorio su cui poggia un altro studiolo e, sotto le finestre, due busti di marmo sopra piedestalli e due urne di marmo bianco. Sopra gli usci troviamo *Seneca svenato* e *San Sebastiano*, posti probabilmente uno di fronte all'altro, attribuiti a Cesare Gennari e successivamente a Benedetto (Campori 1870, pp. 656, 675). Relativamente a *Seneca svenato* la critica propende verso quest'ultimo nome (Roio 2004, p. 139), anche se rimane incerta la sua identificazione con il quadro oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, mentre risulta perduto o non rintracciato il *San Sebastiano*. Campeggia invece nel mezzo della parete sud *Dorinda, Silvio e Linco* del Guercino, commissionato nel 1647 dal conte Alfonso II (Salerno 1988, p. 314, n. 240; Bodo 1988-1989, vol. I, pp. 144-147). Tra i più grandi e costosi della galleria, poiché valutato 1500 lire, viene acquisito da Cristoforo di Werth dopo la morte di Filippo Alfonso e si trova attualmente alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda. Completano l'insieme un *Baccanale* orizzontale con varie figure, sei paesaggi boschivi di cui quattro orizzontali e due verticali, altri quattro paesi orizzontali e due piccoli paesini su rame, forse della scuola di Paul Bril (Campori 1870, p. 653). Sulle due finestre della parete nord si trovano due tele orizzontali con cesti di fiori, mentre in mezzo ad esse sono collocati due tondi con bambocciate, probabilmente quelle giudicate dal Bianconi come opera di Jan Miel (Campori 1870, p. 648), ed un grande dipinto raffigurante un vecchio che suona la viola da gamba ed un'altra figura che scrive. Quest'ultimo risulta tra quelli assegnati a «Sua Altezza» e compare nell'inventario di Quattrini e Stancari come opera di Mattia Preti, detto il cavalier Calabrese (1613-1699) (Bodo 1988-1989, vol. I, pp. 348-349).

Dall'analisi della galleria emerge che i generi maggiormente rappresentati non si discostano in maniera significativa da quelli che godevano di maggior successo nelle coeve collezioni di area emiliana, quali la pittura da stanza di soggetto sacro, profano e allegorico, i ritratti, i dipinti devozionali o le favole profane di piccole dimensioni (Benati 1989; Roli 1989). Inoltre, assume particolare interesse la frequenza con cui opere raffiguranti paesaggi – dalle vedute architettoniche, alle marittime, alle boscarecce –, nature morte e bambocciate ricorrono negli inventari gonzagheschi. Numerose sono poi le opere descritte come «copia di», «scuola di», «viene da», «sembra di», «dicesi di», elemento che permette di riflettere sull'importanza della pratica della copia e della sua ricezione nell'ambito del collezionismo (ed. Mazzarelli 2010). L'analisi degli inventari corredati di indicazioni topografiche sembra infine avallare l'ipotesi che negli ambienti della Rocca le opere fossero disposte secondo quell'allestimento a incrostazione che caratterizzò le quadrerie seicentesche italiane

(Gozzano 2004), fenomeno evidenziato per la prima volta da Vincenzo Giustiniani (1564-1637) commentando il nuovo uso di «parare compitamente i palazzi cò quadri» (Bottari 1754-1773, vol. VI, pp. 247-253) e testimoniato visivamente nelle rappresentazioni di Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) (ed. Morselli, Vodret 2005). A giudicare dalla descrizione di stanze, gallerie e camerini, la visibilità dei singoli pezzi doveva essere sacrificata all'effetto di insieme e al rapporto armonico con il resto dell'arredo (suppellettili preziose, mobilia, sculture e reperti antichi, libri e manoscritti, curiosità naturali). Tuttavia, nel valore autonomo attribuito ai disegni si può riscontrare a Novellara un elemento insolito rispetto agli allestimenti coevi. Le opere di grafica figurano infatti incorniciate e appese alle pareti alla stregua dei dipinti, invece che rilegate in volumi articolati per cronologia, soggetto e artista come era uso dell'epoca (Bernini Pezzini 2001).

L'autrice

Jasmine Habcy è dottoranda presso il Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali dell'Università di Parma (SSD L-ART/04), dove svolge una tesi sulle carriere degli artisti e degli agenti alla corte dei Gonzaga di Novellara in età barocca. Con una borsa Erasmus, ha svolto attività di ricerca e di Assistant Curator per le mostre storico-artistiche curate da *Illuminare – Centre for the Study of Medieval Art* (KULeuven). È stata borsista di ricerca (Davines) presso l'Università di Parma, nell'ambito di un progetto finalizzato a recuperare testimonianze d'archivio riguardanti la storia della cosmesi, attraverso lo studio di "icone di bellezza" italiane in epoca moderna, con particolare attenzione alle pratiche di acquisto.

e-mail: jasmine.habcy@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Arfelli, A (ed.) 1961, *Carlo Cesare Malvasia. Vite di Pittori Bolognesi (Appunti inediti)*, Commissione per i testi di lingua, Bologna.

Bagni, P 1986, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna.

Barilli, GP 1997, 'Nel mondo dei Gonzaga di Novellara e Bagnolo', in *I Gonzaga e Novellara. Geografia e Storia di una Signoria Padana*, conference proceedings (Novellara, 28 ottobre 1995), AGE, Reggio Emilia, pp. 41-58.

Barilli, MG 2017, *Due Donzelli per Camillo III Gonzaga: Marc Antonio e Pietro Donzelli pittori*, Comune di Novellara, Novellara.

Benati, D 1989, 'La pittura nella prima metà del Seicento in Emilia e in Romagna', in *La Pittura in Italia. Il Seicento*, vol. I, eds. M Gregori & E Schleier, Electa, Milano, pp. 216-247.

Benati, D 2000, 'Pier Francesco Cittadini, detto "il Milanese"', in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, eds. D Benati & L Peruzzi, Skira, Milano, pp. 84-97.

Bentini, J (ed.) 1998a, *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, exhibition catalogue (Modena, Galleria Estense – Palazzo dei Musei, 3 ottobre – 13 dicembre 1998), Motta, Milano.

Bentini, J (ed.) 1998b, *Sovrane passioni. Studi sul collezionismo estense*, Motta, Milano.

Bernini Pezzini, G 2001, 'La collezione di disegni e stampe Corsini nell'ambito del collezionismo di grafica del XVIII secolo', in *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe: storia e collezioni 1875-1975*, ed. G Mariani, De Luca, Roma, pp. 65-100.

Bodo, S 1988-1989, *La collezione Gonzaga di Novellara: analisi di un caso di collezionismo «minore» in area emiliana attraverso gli inventari e i carteggi del XVIII secolo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lettere Moderne, relatore prof. Pierluigi De Vecchi.

Bodo, S, Tonini, C 1997, *Archivi per il collezionismo dei Gonzaga di Novellara*, Franco Cosimo Panini Editore, Modena.

Borean, L, Mason, S (eds.) 2002, *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Forum, Udine.

Borean, L, Mason, S (eds.) 2007, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Marsilio, Venezia.

Borean, L, Mason, S (eds.) 2009, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Marsilio, Venezia.

Bottari, GG 1754-1773, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura e architettura scritte dal più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, 7 voll., Roma.

Buonocore, C 2020-2021, *I Gonzaga e la Galleria di Novellara, istantanee prima della dispersione (1729). L'inventario dei beni di Filippo Alfonso, ultimo conte di Novellara. Dalle parole alle immagini*, tesi di laurea, Università di Parma, Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali, Corso di Laurea magistrale in Storia e Critica delle Arti e dello Spettacolo, relatrice prof.ssa Federica Veratelli.

Buscaroli Fabbri, B 2004, *Carlo Cignani. Affreschi, dipinti, disegni*, Mondadori Electa, Milano.

Campori, G 1855, *Artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Tipografia della R. D. Camera, Modena.

Campori, G 1866, *Lettere artistiche inedite*, Tipografia dell'erede Soliani, Modena.

Campori, G 1870, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc., dal secolo XV al secolo XIX*, Tipografia di Carlo Vincenzi, Modena.

Candi, F 2010, 'L'immagine di Francesco I nella Galleria di Bacco a Sassuolo: una proposta di interpretazione politica degli affreschi', in *Il principe e le cose. Studi sulla corte estense e le arti nel Seicento*, ed. S Cavicchioli, CLUEB, Bologna, pp. 1-15.

Cappelletti, F, Ghelfi, B & Vicentini, C 2013, *Una storia silenziosa. Il collezionismo privato a Ferrara nel Seicento*, Marsilio, Venezia.

Cavicchioli, S (ed.) 2010, *Il principe e le cose. Studi sulla corte estense e le arti nel Seicento*, CLUEB, Bologna.

Chittolini, G 1979, *La formazione dello Stato regionale e le istituzioni del contado. Secoli XIV e XV*, Einaudi, Torino.

Cioldi, S 2000, *La fine della dinastia dei Gonzaga di Novellara e di Bagnolo: una tra le cento più nobili famiglie d'Europa*, s.l., s.e.

Davolio, V 1825, *Memorie storiche di Novellara e de' suoi principi*, 3 voll., Novellara.

Fabbrici, G 1977-1978, *L'archivio dei Gonzaga di Novellara*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Storia, relatore prof. Filippo Valenti.

Feigenbaum, G (ed.) 2014, *Display of Art in the Roman Palace, 1550-1750*, The Getty Research Institute, Los Angeles.

Frigo, D 1997, 'I Gonzaga di Novellara e le relazioni tra gli Stati padani', in *I Gonzaga e Novellara. Geografia e Storia di una Signoria Padana*, conference proceedings (Novellara, 28 ottobre 1995), AGE, Reggio Emilia, pp. 97-118.

Garuti, A 1997, *Novellara. La Rocca e il Museo Gonzaga*, Edizioni Calderini, Bologna.

Ghidiglia Quintavalle, A 1967, *Arte in Emilia terza. Gli affreschi del Duomo di Modena e reperti d'arte dal Medioevo al Barocco*, Artioli, Modena-Milano.

Gozzano, N 2004, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna: prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Bulzoni, Roma.

Hochmann, M, Lauber, R & Mason, S (eds.) 2008, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Marsilio, Venezia.

Lohff, JB 2018, 'Antonio Tempesta's Paintings on Stone and the Development of a Genre in 17th-Century Italy', in *Almost Eternal: Painting on Stone and Material Innovation in Early Modern Europe*, eds. P Baker-Bates & E Calvillo, Brill, Boston, 2018, pp. 180-219.

Mazza, A 2004, '“In questa bella compagnia d'Amore e di Fortuna”. La decorazione pittorica', in *Il Palazzo di Sassuolo. Delizia dei Duchi d'Este*, ed. F Trevisani, Grafiche Step, Parma, pp. 57-76.

Mazzarelli, C (ed.) 2010, *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione* (Giornate di Studio, Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme, 17 – 18 maggio 2007), Libro Co. Italia, San Casciano V.P.

Mazzei Traina, M, Scardino, L (eds.) 2002, *Fughe e arrivi. Per una storia del collezionismo d'arte a Ferrara nel Seicento*, Liberty House, Ferrara.

Morselli, R 1998, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento: inventari 1640-1707*, The Provenance Index of the Getty Information Institute, Los Angeles – Fondazione dell'Istituto bancario San Paolo, Torino.

Morselli, R (ed.) 2002a, *Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte*, exhibition catalogue (Mantova, Palazzo Te – Palazzo Ducale, 2 settembre – 8 dicembre 2002), Skira, Milano.

Morselli, R (ed.) 2002b, *Gonzaga. La Celeste Galeria. L'esercizio del collezionismo*, exhibition catalogue (Mantova, Palazzo Te – Palazzo Ducale, 2 settembre – 8 dicembre 2002), Skira, Milano.

Morselli, R, Vodret, R (eds.) 2005, *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, exhibition catalogue (Mantova, Palazzo Te, 6 marzo – 15 maggio 2005), Skira, Milano.

Negro, E, Roio, N 2002, 'Le Opere', in *Leonello Spada (1576-1622)*, Merigo Art Books, Reggio Emilia-Manerba, pp. 77-217.

Roio, N 2004, 'Benedetto Gennari', in *La scuola del Guercino*, eds. E Negro, M Pirondini & N Roio, Artioli, Modena, pp. 135-206.

Roli, R 1989, 'La pittura del secondo Seicento in Emilia', in *La Pittura in Italia. Il Seicento*, vol. I, eds. M Gregori & E Schleier, Electa, Milano, pp. 248-278.

Rombaldi, O 1967, *Storia di Novellara*, AGE, Reggio Emilia.

Rossi, M 2014, 'De inventario faciendo. Teoria e prassi inventariale a Pisa in età moderna', in *Inventari e cataloghi. Collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, ed. CM Sicca, Pisa University Press, Pisa, pp. 35-42.

Salerno, L 1988, *I dipinti del Guercino*, Ugo Bozzi Editore, Roma.

Turri, G XIX sec., *Carteggio pittorico tratto dagli originali esistenti nell'Archivio segreto di Novellara, di Correggio, ed in altri luoghi*, Reggio Emilia, Biblioteca Municipale, ms. C 127.

Spagnoletti, A 2003, *Le dinastie italiane nella prima età moderna*, Il Mulino, Bologna.