

# STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA  
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2018

SCALPENDING EDITORE

*Storia della Critica d'Arte*  
*Annuario della S.I.S.C.A.*  
© 2018 Scalpendi editore, Milano  
ISBN: 978-88-32203-00-4  
ISSN: 2612-3444

*Progetto grafico e copertina*  
© Solchi graphic design, Milano

*Montaggio*  
Roberta Russo

*Caporedattore*  
Simone Amerigo

*Redazione*  
Manuela Beretta  
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: dicembre 2018

Scalpendi Editore S.r.l.

Sede legale:  
Piazza Antonio Gramsci, 8  
20154 Milano

Sede operativa:  
Grafiche Milani S.p.a.  
Via Guglielmo Marconi, 17/19  
20090 Segrate

www.scalpendieditore.eu  
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del  
10 maggio 2018

*Direttore responsabile*  
Massimiliano Rossi

*Comitato scientifico*  
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei, Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini, Rossanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani, Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer, Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal, Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

*Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.*

*Referenze fotografiche*  
© Antonio Quattrone, p. 155  
© Carmen Belmonte, pp. 28-29  
© Firenze, Gallerie degli Uffizi, Dipartimento fotografico, p. 156  
© Giovanni Lattanzi, pp. 20, 25 (9), 27 (12)  
© Mario Ciaralli, pp. 19 (2), 21-22, 24, 25 (10), 26  
© MiBACT-Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, p. 23  
© Paolo Giomi-Rieti Life, p. 19 (1)  
© Parigi, Bibliothèque Nationale de France, pp. 305, 307, 341  
© Philadelphia, Philadelphia Museum of Art  
© Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, p. 153

## SOMMARIO

### DISCUSSIONI E PROBLEMI

- Amatrice dopo il terremoto. Ricognizione sullo stato del patrimonio artistico nel centro storico e nelle ville*  
Rossana Torlontano 9
- Identificazione delle cause e accertamento delle intenzioni nella critica inferenziale di Baxandall*  
Franco Bernabei 31
- Recensione a Robert Klein, L'Esthétique de la Technè*  
Claudia Cieri Via 51
- Abstract* 58

### LETTERATURA ARTISTICA

- Baldinucci prima di Baldinucci*  
Laura Cavazzini 63
- Le Notizie del Volterrano: un caso di studio sul metodo di lavoro di Filippo Baldinucci*  
Alessandro Grassi 75
- Baldinucci, Notizie sull'architettura*  
Mario Bevilacqua 89
- Apollonio Bassetti, Filippo Baldinucci e il collezionismo del tardo Seicento a Firenze: anticipazioni di una ricerca in corso*  
Elena Fumagalli 137
- «Che tragga più al disegno che al colorito», la pittura a chiaroscuro nella teoria vasariana*  
Monica Latella 159
- Le metamorfosi di Caravaggio: su alcune interpretazioni della "vera effigie" di Michelangelo Merisi*  
Francesco Paolo Campione 181

<i>L'elogio dell'artista nella Roma barocca: il caso di Antonio Bruni</i> Daniela Caracciolo	209
<i>Il Lamento di Arianna di Guido Reni</i> Raffaella Morselli	239
<i>Marco Benefial, l'Accademia di San Luca e le "mezzerie": una rilettura della vicenda attraverso le fonti</i> Stefano Pierguidi	277
<i>Imparare l'arte senza maestri: l'Essai sur les moyens d'encourager la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure (1795) di Jean-Baptiste Pierre Lebrun</i> Chiara Savettieri	287
<i>Abstract</i>	308
CRITICA E STORIOGRAFIA	
<i>Lo strano caso di M<sup>me</sup> Soyer, née Landon</i> Ornella Scognamiglio	321
<i>La fortuna dei primitivi italiani nella cultura catalana dell'Ottocento: il caso di Pablo Milá y Fontanals</i> Carolina Brook	343
<i>Cavalcaselle e Crowe a Roma. Il fascicolo 17 del Codice It. IV 2032 [12273] della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia</i> Valentina Fraticelli	359
<i>Adolfo Venturi a Genova. Percorsi attraverso i taccuini di viaggio</i> Marco Casamurata	395
<i>La pittura moderna (1934) di Giorgio Castelfranco, fra estetica crociana e pensiero bergsoniano</i> Emanuele Greco	411
<i>Da Wölfflin a Hibbard: l'architettura a Roma tra Cinque e Seicento e il dibattito sul barocco nell'Italia del secondo dopoguerra, 1948-1970</i> Gianpaolo Angelini	437
<i>Un capolavoro complesso e inattuale: La pittura riminese del Trecento di Carlo Volpe</i> Mario Cobuzzi	453
<i>Abstract</i>	470

RIVISTE D'ARTE E DI ARCHITETTURA

*“La Casa Bella” (1928-1932) e il concetto di “modernità”  
nell’arredo e nelle arti decorative contemporanee*  
Stefania Cretella 479

*Abstract* 500

COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI

*I quadri di papa Clemente XIV Ganganelli (1769-1774).  
La Flagellazione di Louis Cretey, una Negazione di Pietro di Valentin  
de Boulogne e altre vicende storiche e critiche di una collezione dimenticata*  
Giulio Zavatta 503

*Nuove stanze della meraviglia. Musei e mostre che incantano*  
Stefania Zuliani 533

*Abstract* 544

*Indice dei nomi* 547

I QUADRI DI PAPA CLEMENTE XIV GANGANELLI (1769-1774). LA FLAGELLAZIONE DI LOUIS CRETEY, UNA NEGAZIONE DI PIETRO DI VALENTIN DE BOULOGNE E ALTRE VICENDE STORICHE E CRITICHE DI UNA COLLEZIONE DIMENTICATA

Giulio Zavatta

1. La Flagellazione di Louis Cretey: nuovi documenti

Presso una collezione privata<sup>1</sup> si trova una serie di documenti concernenti l'alienazione della collezione di Vittorio Belli (1870-1953), personaggio riminese fuori dal comune, vissuto tra il 1870 e il 1953, noto per due imprese tra loro differenti ma non meno eclatanti: la scoperta del ciclo di affreschi del Trecento nella chiesa di Sant'Agostino a Rimini<sup>2</sup> e la fondazione della città di Igea Marina<sup>3</sup>, dove era prevista anche la costruzione di un museo che esponesse le opere della sua personale raccolta<sup>4</sup>. Tra le poche decine di dipinti, già elencati in forma sommaria in alcune carte conservate presso la biblioteca Gambalunga<sup>5</sup>, un corposo fascicolo riguarda quello che (assieme a un presunto Raffaello proveniente da Urbino)<sup>6</sup> era ritenuto il capolavoro della raccolta: un *Cristo caduto dopo la flagellazione* attribuito a Van Dyck. Grazie al ritrovamento delle fotografie disponiamo ora di due preziose referenze: un'albumina molto rovinata (fig. 1) recante al retro l'iscrizione: «Gesù Cristo caduto durante la Flagellazione. Van Dyck», e una fotografia in bianco e nero più nitida (figg. 2-3) con lo stesso soggetto e l'iscrizione «1,72x1,19 / “Gesù caduto dopo la Flagellazione” / Van Dyck – olio su tela / Espertise di Adolfo Venturi». Queste immagini, che si affiancano alle notizie archivistiche già note della biblioteca riminese<sup>7</sup> e a quelle inedite qui presentate, risultano decisive ai fini del riconoscimento dell'opera: il soggetto della *Flagellazione* è infatti impaginato con un'iconografia inusuale che, unitamente alle misure riportate sulla seconda fotografia, con-

1 Una copia dei documenti consultati è stata consegnata presso la Biblioteca Gambalunga di Rimini.

2 G. Rimondini, *Vittorio Belli 1870-1953. La realtà e il mito del fondatore di Igea Marina*, Rimini 1999.

3 Ivi, pp. 131-137.

4 Ivi, p. 130.

5 Biblioteca Civica Gambalunga, Carte Belli; Rimondini, *Vittorio Belli*, cit. (vedi nota 2), pp. 124-130.

6 Ivi, pp. 67-68. Nella documentazione recentemente reperita esistono alcune riproduzioni fotografiche del tondo proveniente da Urbino e tutte le carte che riguardano il suo acquisto da parte di Vittorio Belli e Filippo Battaglini. Le suddette carte saranno oggetto di un prossimo studio.

7 Ivi, p. 126: tra i quadri depositati da Belli «in Archivio Gambalunga», cioè nel palazzo dell'antica biblioteca, ai nn. 4-5 risulta «La Flagellazione V.D.», iniziali già correttamente sciolte da Rimondini in «Van Dyck».

sente di identificarlo nel dipinto di Louis Cretey (1635 circa-1702 circa) oggi conservato presso il Musée de Beaux Arts di Marsiglia (inv. L. 87 11; fig. 4)<sup>8</sup>. La tela è pervenuta all'istituzione francese nel 1987<sup>9</sup>: acquistata sul mercato londinese<sup>10</sup> (dopo un passaggio a Venezia)<sup>11</sup>, possiamo ora affermare con certezza che proveniva da Rimini e le carte che andremo ad argomentare confermano che fu posta sul mercato dopo la morte di Vittorio Belli. Tramite l'attestazione nella raccolta riminese, dunque, e grazie alle ulteriori notizie fornite dallo stesso precedente proprietario, è possibile risalire alla sua sconosciuta storia collezionistica e attributiva. Ripercorrerne a ritroso la vicenda consentirà di giungere a un'illustre provenienza: il quadro faceva infatti parte della collezione personale di papa Clemente XIV (al secolo Giovanni Vincenzo Antonio Ganganelli, 1705-1774), un pontefice finora mai considerato anche in veste di collezionista. La ricerca intrapresa per ottenere conferme sulla storia di questo dipinto ha portato inoltre a individuare alcune fonti trascurate che citano altri dipinti del papa e ulteriore documentazione archivistica sulla collezione del pontefice di Santarcangelo di Romagna: la vicenda si è così molto ampliata, configurando Clemente XIV come proprietario di alcune opere di grande importanza. Ma procediamo con ordine, riprendendo il punto iniziale di questa ricerca. Dopo la morte di Vittorio Belli, avvenuta nel 1953, si apprende dalle carte che i tredici eredi legittimi decisero di mettere in vendita la collezione d'arte del congiunto dividendo i proventi che se ne sarebbero ricavati. Nel fascicolo ritrovato si conservano numerose lettere intercorse tra le varie parti e una serie di opinioni ed expertise redatte da noti antiquari o case d'aste. Il 25 giugno 1967, per esempio, Fausta Belli, scrivendo da Roma ai parenti Maria e Carlo, accludeva «le foto restituitemi dal prof. Briganti» con riferimento al dipinto in esame. Il quadro fu evidentemente mostrato allo studioso, che «ha compreso benissimo il nostro punto di vista, ma lui è certo del suo giudizio [...]. Comunque, auguriamoci invece che l'opinione di altri esperti, sia migliore della sua. Ti dirò,

8 G. Chomer, L. Galactéros-de Boissier, P. Rosenberg, *Pierre-Louis Cretey, le plus grand peintre Lyonnais de son siècle?*, "Revue de l'Art", 82, 1988, pp. 19-38, in particolare pp. 27-29, 38 (nota 66), ill. 23; M.C. Chiusa, *Louis Cretey en Italie: de Parme à Rome*, in *Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome*, catalogo della mostra (Lione, Musée des Beaux-Arts, 22 ottobre-24 gennaio 2011), a cura di P. Rosenberg, Lyon 2010, p. 62; *Louis Cretey. Un visionnaire entre Lyon et Rome...*, pp. 82-83, n. P.06; M. Gauteron, *La part de l'ombre: une diabolique équivoque. À propos de La Peseuse d'Or, de David III Rijkaert, et de Scène de magie noire, de Louis Cretey*, in «*Raconter d'autres partages*». *Mélanges offerts à Nicole Jacques-Lefèvre*, a cura di C. Martin, Lyon 2017, p. 70.

9 L'acquisto è segnalato redazionalmente in "La Revue du Louvre", 5-6, 1987, p. 426.

10 Riprodotta nelle pagine pubblicitarie con attribuzione a Cretey, l'opera compare in "Burlington Magazine", 129, 1011, 1987, p. XIV, presso Chaucer Arts e Galleria Gasparini; il dipinto è in seguito riprodotto nel catalogo Chaucer Arts and Galleria Gasparini, 22 maggio-16 luglio 1987, *Old Master Paintings*, n. 21.

11 *Louis Cretey*, cit. (vedi nota 8), pp. 82-83, n. P.06.

caro Alberto, che io con molto tatto gli ho fatto capire che, se poteva appoggiare il suo espertizzo a quello di Venturi, il suo compenso sarebbe stato maggiore, ma purtroppo lui non ha abboccato, perché è più che certo di quanto ha detto. Non vedo l'ora che tu mi faccia sapere che cosa ti dirà Longhi»<sup>12</sup>. Ancora una volta, dopo l'annotazione al retro di una delle fotografie, si fa menzione di un'expertise di Adolfo Venturi (1856-1941), che dettaglieremo in seguito, sulla quale furono chiamati a esprimersi Giuliano Briganti (1918-1992) – che tuttavia non ne condivise i contenuti seppur sollecitato economicamente – e Roberto Longhi (1890-1970), del quale purtroppo non è nota un'opinione sul dipinto in parola. L'attribuzione a Van Dyck, comprensibilmente, vacillava, tanto che in seguito, il 12 dicembre 1975, la stessa Fausta Belli scrisse al parente Alberto riferendo dell'incontro con un anonimo esperto della casa d'aste Finarte, il quale sosteneva «la Flagellazione è stata giudicata opera di scuola austriaca di modesto valore, annullando quanto dice Venturi». Appena dieci anni prima, il 25 agosto 1966, il quadro era indicato in un appunto intitolato «Valutazioni Frascione», (ovvero stimato da uno dei più importanti antiquari romani che ritroveremo anche nel seguito di questa vicenda) come: «Van Dyck 8/9 milioni». È dunque comprensibile la difesa dell'assegnazione al catalogo del celebre maestro fiammingo da parte degli eredi, che cercarono conferma nei più eminenti studiosi, ottenendo però un cambio di attribuzione.

## 2. Adolfo Venturi e l'expertise sul dipinto di Cretey creduto di Van Dyck

L'assegnazione a Van Dyck era proclamata nella più volte citata expertise di Adolfo Venturi, redatta nel 1929, presente tra la documentazione in diverse copie: fotografata due volte (fig. 5), e trascritta su due documenti. Vale la pena riportarne il testo per esteso:

14 ottobre '929

Questa Flagellazione di Cristo è opera primitiva di Antonio Van Dijck, ancora tutta aderente ai modelli di Pietro Paolo Rubens, nel modellato globoso del nudo degli aguzzini, nel modo di contornar di rosso i rilievi delle articolazioni. Anche la costruzione della scena a piramide, ricorda le opere del Rubens, sebbene qui l'effetto di fluidità di masse scroscianti proprio del maestro, sia trattenuto, come solidificato dal cader della

<sup>12</sup> Per questa citazione e per le seguenti, ove non diversamente segnalato: Archivio famiglia Belli, collezione privata, foglio sciolto; copia anastatica presso Biblioteca Gambalunga di Rimini, Carte Belli, fascicolo "Van Dyck". Ringrazio Massimo Pulini per avermi segnalato questi documenti.



luce a larghi piani sulle figure disposte a scalinata. L'effetto drammatico della scena si basa sopra una serie di contrasti violenti, fantastici: tra le carni infocate dei due aguzzini e le luci sideree sulle armi e sul volto del soldato chino, e il pallor d'avorio del Cristo caduto; tra i ceffi crudeli nell'ombra e la delicata spiritualità del profeta esangue, tra le contrazioni della mano rapace che ghermisce le fulve chiome del Redentore e l'abbandono della testa illanguidita dal dolore, morente. Il dramma è giunto al suo culmine: la vittima è caduta sotto i colpi, e par che la vita abbandoni il corpo madido di luce, avvolto dal chiaror della luce come in un'aureola di martirio. Nelle pennellate a brevi tocchi che fanno scorrere brividi nella cute dell'aguzzino in piedi, nel dibattito di un nastro sfaldato dall'aria sopra la fronte e la spalla infocate, nel velo d'ombra trasparente che imperla il drappo nei fianchi di Gesù, nella meravigliosa gamma dei bianchi che par tradurre la divina spiritualità del Martire, è l'impronta dell'opera di Antonio van Dijck, come la finezza scuoltorea dei lineamenti e la mano del Cristo con dita affusate, dicono tutta l'eleganza futura del "Cavaliere dell'Arte".

A. Venturi

L'opinione dell'autorevole storico dell'arte ci porta indietro al tempo in cui il dipinto era presso Vittorio Belli; la sua presenza in collezione è confermata da numerosi elenchi di opere e carte manoscritte, alcune delle quali autografe, e anche dalle carte Belli già depositate presso la biblioteca di Rimini<sup>13</sup>. In una lettera indirizzata da Roma il 15 dicembre 1931 allo stesso Vittorio Belli il dott. Bruno Ferreri gli ricordava di esser stato «nella sua villa di Igea» dove «lei ha parlato di un quadro del Van Dyck di sua proprietà, che sarebbe disposto a vendere». Tornato nella capitale, e avendo individuato un estimatore del maestro fiammingo, un certo dott. Eusch, scrisse: «l'ho trovato disposto a entrare in trattative». Ferreri chiese per questo una fotografia del quadro.

### *3. Dalla collezione delle eredi di papa Clemente XIV Ganganelli a quella di Vittorio Belli*

Sulla stessa lettera, a margine, Belli appuntò a matita alcune informazioni di grande interesse: «Il quadro del Van Dyck proviene dal Vaticano, ove fu proprietà privata di PP. Clemente XIV Ganganelli passò poi agli eredi e dalle due successori io l'acquistai

13 Rimondini, *Vittorio Belli*, cit. (vedi nota 2), p. 126.

pochi anni fa sono»<sup>14</sup>. Belli ricorda quindi l'expertise di Adolfo Venturi, che ne conferma l'attribuzione, e una scrittura del pittore riminese Francesco Alberi (1765-1836). Sempre negli stessi anni, ma quasi certamente correlata alla richiesta di Ferreri, una lettera autografa di Belli non datata recita:

Esiste nella Biblioteca Nazionale di Firenze e nella Comunale di Bologna e perciò credo anche in quella di Roma, un opuscolo pubblicato a Bologna nel 1826 dal prof. Francesco Alberi allora direttore della pontificia accademia di belle arti e della pinacoteca, intitolato *Analisi di tre quadri etc.*, in cui è descritto il mio quadro in modo che ne risulta un vero documento di autenticità e con tale sicurezza dell'autore che non vi è dubbio che allora si doveva con sicurezza sapere che l'autore era e non poteva essere altri da Van Dyck.

Segue quindi il lungo passo di Alberi sul dipinto che riporteremo in seguito, quindi ancora Belli scriveva:

La dimensione della tela è di m 1,22 x 1,74. A dire la verità sono un poco titubante, nel mandare a Roma la fotografia del mio Wandycck perché non credo che possa essere costì chi me lo paghi molto bene, e perché non vorrei facendolo conoscere troppo, mi venisse da una parte screditato come sogliono fare gli antiquari che non hanno forza sufficiente per gli acquisti, e d'altra parte il Ministero dell'Istruzione non arrivasse a porvi il fermo elencandolo, e togliendomi così la possibilità di concludere un affare assai migliore con l'estero, dove, specie in America e in Inghilterra, si fanno prezzi enormi.

In questa missiva il collezionista ci fornisce alcune notizie ed emerge la sua titubanza nell'inviare fotografie per il timore di ricevere una notifica, il che ci fa comprendere quanto fosse alta la considerazione del dipinto. Le stime avanzate per confronto con alcune vendite ci fanno inoltre intendere che il quadro era giunto ai legittimi eredi con un valore – artistico e anche economico – forse eccessivo, tanto da giustificare la difesa dell'autorialità e la richiesta di una cifra importante che, a fronte dei dubbi degli esperti, ne impedì la vendita per alcuni anni. Nella lettera inoltre Vittorio Belli specifica l'esistenza di un opuscolo a stampa di Francesco Alberi nel quale si parla proprio del suo quadro: effettivamente esiste e aggiunge notevoli notizie sull'opera.

<sup>14</sup> Ivi, p. 68. Rimondini aveva puntualmente rilevato che per i suoi legami parentali con la nobiltà riminese Vittorio Belli «poteva entrare nelle case degli ultimi patrizi riminesi, come i lontani eredi di papa Ganganelli o i discendenti del pittore patrizio Giuseppe Soleri Brancaloni per acquistare quadri sicuramente importanti».

#### 4. Francesco Alberi, la Flagellazione in Accademia a Bologna (1826) e un altro capolavoro che fu di Clemente XIV: la Negazione di Pietro di Valentin de Boulogne

Il piccolo fascicolo dato alle stampe nel 1826 e intitolato *Analisi di tre quadri e confronto di uno di questi con gli altri due. Lettera del professore di Pittura della Pontificia Accademia di Belle Arti in Bologna*<sup>15</sup> narra del giudizio e contestuale esposizione di due dipinti, uno di Valentin de Boulogne e la *Flagellazione* di Cretey in questione, naturalmente ancora attribuita a Van Dyck, avvenuto in seno all'Accademia Clementina di Belle Arti a Bologna, insieme al giudizio su un'opera di Francesco Francia. Il testo riporta in prima istanza notizia di una commissione di pittori di figura, ben noti esponenti dell'Accademia bolognese, chiamata a giudicare i due dipinti che vengono dichiarati «appartenuti a Clemente XIV». Il primo è una *Negazione di Pietro* di Valentin de Boulogne: le misure e la puntuale descrizione consentono anche in questo caso – che dettaglieremo – di stabilire un collegamento con il dipinto dell'artista francese oggi conservato presso la Fondazione Longhi a Firenze<sup>16</sup> (fig. 6).

Roberto Longhi acquistò questa tela da Vittorio Frascione, ovvero da un antiquario che, come visto, aveva rapporti con gli eredi di Vittorio Belli: non è tuttavia chiaro se l'opera appartenne al collezionista riminese e se – come avvenne per il preteso Van Dyck – fu sottoposta all'antiquario romano.

La seconda opera presa in considerazione è il nostro Van Dyck ed è a sua volta descritta in maniera così precisa da non dar adito a dubbi che si tratti della *Flagellazione* di Cretey ora conservata a Marsiglia, ovvero del «mio quadro», come vantava Vittorio Belli in relazione a questo *pamphlet*.

La vicenda dei due dipinti del pontefice si apre con la formazione della commissione e con l'emissione di un perentorio giudizio:

15 F. Alberi, *Analisi di tre quadri e confronto di uno di questi con gli altri due. Lettera del professore di Pittura della Pontificia Accademia di Belle Arti in Bologna*, Bologna 1826.

16 Il dipinto è citato come opera di Valentin da R. Longhi, *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia. Ultimissime sul Caravaggio*, "Proporzioni", I, 1943, p. 53, nota 80 (senza riferimento alla precedente vicenda critica ottocentesca); il grande quadro è collocato ancora nella collezione Frascione nel 1958: R. Longhi, *A propos de Valentin*, "La Revue des Arts", VIII, 1958, 2, pp. 61, 65. Secondo Mojana Longhi ne venne in possesso in seguito a uno scambio con il collezionista Zecchini: M. Mojana, *Valentin de Boulogne*, Milano 1989, p. 62, n. 5; sullo «sculto masso di marmo ivi collocato in vece di tavola» (cfr. *infra*) si è soffermato in particolare M. Fagiolo dell'Arco, *Valentin e l'antica scultura nei "caravaggeschi"*. *Una nota sul quadro di Longhi*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di G. Barbera, T. Pugliatti, C. Zappia, Roma 1997, pp. 181-186; M. Gregori, *Caravaggio e la modernità. I dipinti della Fondazione Roberto Longhi*, catalogo della mostra (Firenze, Villa Bardini, 22 maggio-17 ottobre 2010) Livorno 2010, pp. 56-57, n. 19; A. Lemoine, K. Christiansen, *Valentin de Boulogne - beyond Caravaggio*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 7 ottobre 2016-16 gennaio 2017, Parigi, Musée du Louvre, 20 febbraio 2017-22 maggio 2017) New Haven-London 2016, pp. 117-119, n. 14.

Accettando l'incarico che mi date di analizzare li due bellissimi quadri l'uno di Mon-signor Valentin l'altro di Vandych, che appartennero al Pontefice Clemente XIV, e che ora sono temporalmente presso di me, stimo di far cosa che esservi debba maggiormente grata trascrivendovi in antecedenza il seguente Voto che su di essi quadri si compiacque di rilasciarmi la classe de' figuristi di questa Pontificia Accademia di Belle Arti allorché mi furono giunti.

Bologna 27. Settembre 1825

Veduti da noi sottoscritti presso il signor Professore Francesco Alberi due quadri l'uno di Monsieur Valentin rappresentante la negazione di S. Pietro, l'altro Gesù caduto dopo la Flagellazione opera di Vandych, conveniamo, che sono due pregevoli lavori da portar lustro a qualunque Galleria, e vantaggio alla pittorica istruzione. Il primo per la naturale imitazione del vero con bella maniera caravagiesca, di molta robustezza di colorito e di chiaroscuro. Il secondo per la novità del pensiero in tale soggetto, per l'espressione, e particolarmente pel colorito eccellente, e pel bel modo di esecuzione.

Ercole Petroni<sup>17</sup>

Pietro Fancelli<sup>18</sup>

Giambattista Frulli<sup>19</sup>

Gaetano Tambroni<sup>20</sup>

Filippo Pedrini<sup>21</sup>

Ulisse Aldrovandi<sup>22</sup>

17 Ercole Petroni (Bologna, 1765-1839); in F. Alberi, *Discorso detto nella grande aula della Pontificia Accademia delle Belle Arti in Bologna il dì 22 novembre 1821 in occasione della solenne distribuzione de' premi fattasi dall'Em.o e R.mo Principe Cardinale Giuseppe Spina*, Bologna 1821, p. 49, è pubblicato un elenco degli accademici «con voto», che restituisce il ruolo degli artisti chiamati in causa solo cinque anni prima dell'opuscolo del 1826 in questione, dove Ercole Petroni è indicato come «Pittore»; O. Bergomi, *Ercole Petroni (1765-1839), recupero di un pittore figurista*, «Strenna Storica Bolognese», LXIII, 2013, pp. 9-24.

18 Pietro Fancelli (1764-1850); in Alberi, *Discorso detto*, cit. (vedi nota 17), p. 48: «Pittore»; O. Bergomi, *Pietro Fancelli e Filippo Pedrini, figuristi nei "paesi" di Vincenzo Martinelli*, «Il Carrobbio», 14, 1988, pp. 19-28.

19 Giambattista Frulli (1765-1837); in Alberi, *Discorso detto*, cit. (vedi nota 17), p. 48: «Pittore»; D. Biagi Maino, *Le memorie autobiografiche di Giovan Battista Frulli: la pittura a Bologna prima e dopo la Rivoluzione francese*, «Il Carrobbio», 16, 1990, pp. 73-86; Ead., ad vocem *Frulli, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, L, 1998, pp. 642-644.

20 Gaetano Tambroni (1764-1841); in Alberi, *Discorso detto*, cit. (vedi nota 17), p. 49: «Professore conservatore della Pinacoteca».

21 Filippo Pedrini (1763-1856); in Alberi, *Discorso detto*, cit. (vedi nota 17), p. 48: «Pittore»; N. Clerici Bagozzi, *Il "Giovine" Filippo Pedrini pittore di affreschi*, «Il Carrobbio», 39, 2013, pp. 175-180.

22 Il conte Ulisse Aldrovandi risulta, nell'elenco degli accademici con voto, «dilettante di Pittura»; Alberi, *Discorso detto*, cit. (vedi nota 17), p. 48.

Francesco Rosaspina<sup>23</sup>

Giuseppe Rosaspina<sup>24</sup>

Certifico io infrascritto nella mia qualità di Pro-Segretario dell'Accademia Pontificia di Belle Arti in Bologna, che le otto firme sopra esposte sono autografe dei sottoscritti tutti Professori ed Accademici di questa stessa Accademia nella classe de' Figuristi. Così è Francesco Tognetti Pro-Segretario<sup>25</sup>.

Il documento prosegue con il giudizio analitico del dipinto di Valentin de Boulogne oggi presso la Fondazione Longhi, che vale la pena di riportare per esteso:

Il quadro di Monsieur Valentin in forma traversa largo palmi romani 10 once 8, alto palmi 7 once <sup>7</sup>/<sub>26</sub> in figure grandi al vero è a comune parere una delle più belle opere di quel rinomato autore. E certamente a me sembra, che per armonia e giustezza di caratteri si possa preferire al di lui quadro del martirio de' SS. Processo e Martiniano, che dalla Chiesa di S. Pietro in Roma, ove era collocato, è passato a far bella mostra di sé nella sceltissima raccolta de' quadri del Palazzo Vaticano. Avendo figurata in esso la negazione di S. Pietro successa, come dal Vangelo di S. Giovanni nell'Atrio della Casa del sommo Sacerdote Anna dove stavano i servitori e le Guardie, si è immaginato un sito chiuso, e pensando a ciò che sogliano fare tali genti nell'ozio delle loro incombenze, ha impiegate due delle guardie nel giuoco dei dadi, che tirano su di uno sculto masso di marmo ivi collocato in vece di tavola nulla curanti di quant'altro avviene. Dalla parte destra del quadro sta S. Pietro in piedi, che scaldandosi a un focolare di carboni accesi, come dal nominato vangelo, viene preso per il mantello e interrogato dalla fantesca portinaia alla quale egli volge la faccia, e seguitando a scaldarsi sembra che voglia schermirsi dal rispondere a quella domanda. Fra queste due figure vi è un Caporale che guardando la Donna s'interessa in questa azione. Nell'avanti alla sinistra siede un Sergente vicino alli Giocatori come assistente al giuoco, il quale con

23 Francesco Rosaspina (1762-1841); in Alberi, *Discorso detto*, cit. (vedi nota 17), p. 49: «Professore d'Incisione»; si veda A. Bernucci, P.G. Pasini, *Francesco Rosaspina "incisor celebre"*, Milano 1995 e, da ultimo, G. Pollini, *Le incisioni di Francesco Rosaspina*, Rimini 2017.

24 Giuseppe Rosaspina (1765-1832); in Alberi, *Discorso detto*, cit. (vedi nota 17), p. 49: «Incisore».

25 Sul quale si veda G. Grandi Venturi, *Il fondo "Biografie" dell'Archiginnasio e il suo compilatore Francesco Tognetti*, "L'Archiginnasio", LXXVIII, 1983, pp. 81-91; Tognetti fu segretario dell'Accademia di Belle Arti dal 1823 al 1845. Per l'intera citazione si veda: Alberi, *Analisi di tre quadri*, cit. (vedi nota 15), pp. 3-4.

26 La misura tradotta risulta circa cm 238x120.

la sinistra mano accenna ad un servo il seguace di Cristo, e il Servo prendendo seco a discorrere con naturalissimo gesto della mano destra accompagna il sentimento che sembra esprimere colla voce, e pare dir voglia di Cristo stesso, che sta là dentro la Casa del Sacerdote<sup>27</sup>.

Dopo questa accurata descrizione seguono alcune riflessioni di Alberi sulle opportune scelte di Valentin de Boulogne riguardanti la tipologia, le attitudini delle figure e la composizione. Non pare dunque esserci dubbio, sebbene il testo confonda talvolta la parte destra con la sinistra del dipinto, che il quadro appartenuto a Roberto Longhi ebbe un altro illustre proprietario: papa Clemente XIV.

In seguito viene descritto il secondo dipinto del pontefice: la *Flagellazione* di Van Dyck dalla quale abbiamo preso le mosse. Le misure tradotte in centimetri corrispondono ancora una volta a quelle dell'originale di Cretey oggi in Francia:

L'altro quadro parimenti di figure di naturale grandezza, alto palmi romani 7, once 8, largo palmi 5 once 3<sup>28</sup> merita non minore considerazione. Si rende primieramente pregevole per la novità del pensiero. Ogni pittore che ha espressa la Flagellazione ha comunemente rappresentato Gesù legato ad una colonna a soffrire lo strazio che si fa di lui. Con questo quadro ha voluto il Vandych muovere con maggiore sentimento il cuore del riguardante. Ha perciò rappresentato Gesù caduto a terra oppresso dalle sofferte battiture. E in verità raccapriccia il vedere quell'Uomo Dio con la fisionomia la più innocente, la più nobile, estenuato di forze, rovesciato, vivo sul suolo, con un braccio legato ancora sulle reni, e con l'altro disteso ed abbandonato, come lo è in ogni altra parte del Corpo, che più non regge a tanti martirj, e con gli occhi semichiusi e la bocca effigiata a morte sembra esalare lo spirito. E più ancora inbrevidisce il colpo, che si vede aver Egli dato coll'osso zigomatico, e con una tempia sull'acuto angolo di un gradino sul quale è caduto, e pare di sentire l'acerbità del dolore. Accresce inoltre la compassionevole sensazione il vedere un Manigoldo, che volendolo rialzare lo prende villanamente e lo tira per i capelli, ed un altro con dispettoso ceffo dimostrando animo anche più fero, che tenendo il lembo di un pannolino involto ai fianchi del Salvatore, fermo e piantato ritto su i piedi, pare che frema d'impazienza quasi disposto a replicare i colpi su quella languente vittima col flagello che ancor tiene in mano. Vi è più addietro

<sup>27</sup> Alberi, *Analisi di tre quadri*, cit. (vedi nota 15), pp. 5-7.

<sup>28</sup> La misura tradotta risulta circa cm 171x118.

un Soldato che si affaccia ad osservare Gesù caduto. Le quattro figure ben disposte fra loro formano un sol gruppo piramidale, che per le larghe masse di lumi e di ombre che vi sono introdotte presenta un grandioso partito di chiaroscuro, e la spaziosa e viva luce che trionfa sul caduto Gesù porta all'occhio un mirabile effetto.

Dotto è il disegno per l'anatomica intelligenza, per le buone proporzioni e bene intesi scorci; né cede alle altre parti il colorito: robuste sono le carnagioni dei manigoldi quali a loro si convengono; nel Gesù di una carnagione delicata sembra sentirvi il freddo della situazione. I gradi, i passaggi delle tinte, la trasparenza de' riflessi, la generale armonia danno all'occhio del riguardante la maggiore soddisfazione ancorché il quadro non sia del tutto terminato<sup>29</sup>.

A questo punto Francesco Alberi chiosa che la fama di Le Valentin e Van Dyck è tale da non richiedere ulteriori parole «e molto meno de miei encomi»<sup>30</sup>. Nella crescente enfasi dedicata ai due dipinti già di papa Clemente XIV, chiama come testimone del generale apprezzamento da parte dei professori accademici bolognesi anche Francesco Podesti (1800-1895), allora giovane pittore di grande successo e in forte ascesa, il quale vide la *Flagellazione* e la apprezzò tanto da trarne copia. Per l'occasione Alberi fece disporre i due quadri nella Pinacoteca e si prodigò nell'elogio ponendoli a confronto con i capolavori del classicismo bolognese:

In conferma di che e di quanto dice la Classe de' Figuristi nel suo riportato voto, aggiungo altra cosa di fatto. Trovandosi qui in questi ultimi giorni, per trasferirsi a Venezia, il Signor Francesco Podesti pittore domiciliato in Roma, veduti nel mio studio li due quadri suddetti, desiderò di farne per sua memoria due piccole copie in dipinto, alla qual cosa io aderendo gli feci per maggiore suo comodo collocare i due quadri nella Pinacoteca di questa Pontificia Accademia, insigne per tanti capi d'opera de' più celebri autori, con la quale occasione ha ognuno veduto e conosciuto, che il quadro di Vandych trionfa su tutti quelli della stessa Pinacoteca pel gusto e sapore dell'armonico colorito, e che il quadro di Monsieur Valentin non la cede a niuno di quelli per l'imitazione del vero, per la robustezza del colore, e per l'effetto e forza del chiaroscuro<sup>31</sup>.

29 Alberi, *Analisi di tre quadri*, cit. (vedi nota 15), pp. 9-11.

30 Ivi, p. 12.

31 *Ibidem*.

Non sono attualmente note le «picciole» copie realizzate in età giovanile da Francesco Podesti<sup>32</sup>; nella mostra monografica su Louis Cretey tenutasi a Lione tra la fine del 2010 e l'inizio del 2011 è stata tuttavia esposta una analoga *Flagellazione* di piccolo formato proveniente da una collezione privata (fig. 7), in precedenza sul mercato antiquario milanese. L'opera viene considerata un bozzetto autografo del prototipo del museo di Marsiglia, connotato da alcune piccole varianti che hanno portato a ritenerla «une version autonome»<sup>33</sup>. In precedenza, tuttavia, l'evidente discrepanza tra le due tele aveva portato Chomer, Galactéros-de Boissier e Rosenberg a collocarle a una differente altezza cronologica e soprattutto geografica, ipotizzando che quella conservata nel museo di Marsiglia fosse stata realizzata a Roma mentre il bozzetto (più tardo), era destinato a un pubblico italiano più settentrionale<sup>34</sup>. Ipotesi, quest'ultima, che indusse addirittura a distinguere le connotazioni stilistiche tra i due dipinti: quello di Marsiglia più idealizzato, quello in collezione privata più descrittivo. L'esistenza di due documentate copie antiche realizzate da un pennello assai abile come quello di Francesco Podesti potrebbe tuttavia riaprire la questione.

Tornando all'opuscolo a stampa del 1826, Francesco Alberi prende poi in analisi un *Presepio* di Francesco Francia «che esisteva nella Chiesa della Misericordia pochi passi fuori di questa Città» di Bologna rilevando un «divario fra le opere dei sudetti [Valentin e Van Dyck] e quelle del Francia»<sup>35</sup>. Il pittore riminese liquidò il dipinto – *Il Bambino adorato dalla Vergine, dai santi Giuseppe, Agostino, Francesco e da due angeli alla presenza di Anton Galeazzo e di Francesco Bentivoglio* (Pala Bentivoglio) della Pinacoteca Nazionale di Bologna<sup>36</sup> – in maniera più sbrigativa e meno enfatica. Conclusa quest'ultima analisi, che risulta di fatto un saggio critico sulla pittura di Francesco Francia, firmò in calce: «Bologna 15 agosto 1826 Francesco Alberi». Su questi giudizi dovremo tornare in seguito perché non mancarono di suscitare accese polemiche.

32 F. Podesti, *Memorie biografiche*, "Labyrinthos. Studi e ricerche sulle arti nei secoli XVIII e XIX", I, 1-2, 1982, pp. 203-253; M.T. Barolo, *Note alle memorie di Francesco Podesti*, "Labyrinthos. Studi e ricerche sulle arti nei secoli XVIII e XIX", II, 3-4, 1983, pp. 128-196; F. Santaniello, ad vocem *Podesti, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXXIV, Roma 2015, pp. 431-434: «Tra il 1826 e il 1827 intraprese un lungo viaggio di studio attraverso l'Italia: soggiornò per diversi mesi a Firenze, Bologna, Parma, Milano e Venezia, visitando istituzioni accademiche e pinacoteche».

33 Louis Cretey, cit. (vedi nota 8), pp. 88-89, n. P.08.

34 Chomer, Galactéros-de Boissier, Rosenberg, *Pierre-Louis Cretey*, cit. (vedi nota 8), p. 29.

35 Alberi, *Analisi di tre quadri*, cit. (vedi nota 15), p. 21.

36 N. Roio, in *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale. 1. Dal Duecento a Francesco Francia*, a cura di J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian, Venezia 2004, pp. 364-367, n. 159. La referenza bibliografica con il giudizio di Francesco Alberi rivolto all'arte di Francesco Francia e a questo dipinto in particolare non è mai stata presa in considerazione negli studi.



5. *Francesco Alberi e la famiglia Ganganelli. Cenni sulla collezione di Clemente XIV e sull'appartenenza al pontefice del San Francesco in meditazione del Museo Francescano dell'Istituto Storico dei Cappuccini di Roma*

Ma in che modo questi dipinti già appartenuti a papa Clemente XIV giunsero nella disponibilità di Francesco Alberi? Indubbiamente la comune provenienza geografica doveva averlo facilitato: Alberi, infatti, era riminese; la famiglia del pontefice di Santarcangelo, ma con ramificazioni anche nella vicina Rimini. Inoltre un documento inedito conferma che il pittore lavorò per i Ganganelli stessi<sup>37</sup>, come attesta una nota autografa che ricorda una commissione e la data degli affreschi realizzati nel palazzo della famiglia del pontefice (fig. 8):

Alli 22 8bre 1795

Incominciai il lavoro in casa Ganganelli nella stanza grande accordato s. 27 – Alli 19 9bre incominciata la galleria accordata s. 65 – alli 19 genajo terminai la galleria ed accordai la sala per s. 500 – alli 5 8bre accordai i muri della stessa sala per s. 500<sup>38</sup>.

La presenza di Alberi nella residenza degli eredi dei Ganganelli per diversi mesi, intento ad eseguire le decorazioni, gli aveva consentito certamente l'accesso alla quadreria e, a trent'anni di distanza – come stimato professore accademico –, ne poté valutare alcuni capolavori ricevendoli in prestito nel suo studio bolognese. Il contesto fin qui tracciato, alla luce delle nuove conoscenze sui dipinti del papa, consente inoltre di battere nuove e fruttuose piste di ricerca.

Un inventario inedito della famiglia Tondani Ganganelli di Rimini segnalatomi da Giovanni Rimondini, redatto dal notaio Leonardi nel 1858 e riprodotto in appendice, ci fornisce così conferme e alcuni ulteriori spunti<sup>39</sup>. L'atto fu stilato per conto delle eredi sorelle Clelia, Cinzia, Gertrude, Matilde e Felice Tondani Ganganelli per alcune

37 G.M. Bozoli, ad vocem *Alberi, Francesco*, in E. De Tipaldo, *Biografia degli Italiani Illustri nelle scienze, lettere e arti del secolo XVIII, e de' contemporanei*, III, Venezia 1836, pp. 373-377, in particolare a p. 373: «i primi suoi lavori furono per le famiglie Spina, Battaglini, Ganganelli, Garampi»; F. De Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia 1840, pp. 10-11: «ritornò in patria e dipinse con lode nelle famiglie Spina, Battaglini, Ganganelli e Garampi, parte a tempera, parte a olio, parte a fresco».

38 Francesco Alberi, Taccuino di disegni e appunti vari, Rimini, collezione privata, carte non numerate.

39 Archivio di Stato di Rimini (d'ora in poi ASRN), Notai, G.B. Leonardi, 1858/II, vol. 4967, cc. 430-467, in particolare per l'inventario dei quadri e delle sculture cc. 447r-451r; sulla tortuosa discendenza riminese del papa si veda G.C. Mengozzi, *I congiunti riminesi di papa Ganganelli*, "Rivista diocesana di Rimini", 81-82, 1973, pp. 93-101.

necessità di Cinzia che desiderava spartire il capitale indiviso di famiglia. Nella collezione risultavano nella «Classe Quadri e Sculture» quaranta opere: una parte di esse erano rovinate o di poco pregio, ma figurano anche dipinti di grande interesse.

Tra le tele di maggior valore, in particolare, troviamo puntualmente al numero 39 il quadro da cui è iniziato il presente studio: «Una flagellazione di Nostro Signore, di figure intere poco al disotto del vero, giudicato un dipinto del Vandik, alto m. 1,68, largo 1,16 con cornice liscia dorata, alquanto sofferto il dipintio, scudi cento».

Il documento, peraltro, conferma l'usanza della famiglia o degli eredi Ganganelli di ricorrere all'Accademia di Bologna, verosimilmente tramite l'intercessione dello stesso Francesco Alberi, per valutare e certificare – oggi si direbbe sottoporre a expertise – i dipinti più importanti che appartennero al papa. Nel caso specifico non si parla del quadro di Valentin de Boulogne stimato una trentina di anni prima, ma si fa menzione di un *San Francesco in meditazione* ritenuto di Annibale Carracci con cornice recante lo stemma Ganganelli:

Un S. Francesco in meditazione, mezza figura grande al naturale, giudicato anche dall'Accademia di Bologna di Annibale Carracci, con sontuosa Cornice, con lo stemma di Papa Ganganelli, alto = 72, largo = 57 considerata la sola luce del quadro, poiché la Cornice colla cimasa sarebbe alta metri 1,46 larga centimetri 91. Scudi sessanta. 60<sup>40</sup>.

Si tratta, all'evidenza, del dipinto ora conservato presso il Museo Francese dell'Istituto Storico dei Cappuccini di Roma (inv. 0161, fig. 9), tradizionalmente attribuito ad Annibale Carracci, ma in progresso di tempo proposto ad Andrea Commodi, Bartolomeo Schedoni o Leonello Spada<sup>41</sup>. Nell'ultima referenza Giorgio Leone poteva infatti anche notare la «cornice [...] realizzata in legno intagliato e dorato e decorata da un bel

40 Ivi, c. 448v.

41 Il dipinto vanta una interessante vicenda critica: *Assisi. Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, a cura di E. Zocca, Roma 1936, p. 257 (Annibale Carracci); E. Mas, *Il museo francescano di Assisi*, in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", XLIII, 1946, pp. 156-161 (Annibale Carracci); M. Gregori, in *Mostra del Cigoli e del suo ambiente*, catalogo della mostra (San Miniato, Accademia degli Euteleti, 1959), a cura di M. Bucci, A. Forlani, L. Berti, M. Gregori, San Miniato 1959, pp. 212-213 (Andrea Commodi); U. Quilici, *Il Museo Francese dei Padri Cappuccini*, in "Settecolli", XII, 1966, p. 35 (Annibale Carracci); *Il museo francescano: catalogo*, a cura di P. Gerlach, S. Gieben, M. D'Alatri, Roma 1973, pp. 8, 21 (Annibale Carracci); G. Papi, *Andrea Commodi*, Firenze 1994, p. 82 (Andrea Commodi); G. Leone, in *Le stanze del cardinale. Caravaggio, Guido Reni, Guercino, Mattia Preti*, catalogo della mostra (Caldarola, Palazzo dei Cardinali Pallotta, 23 maggio-12 novembre 2009), a cura di V. Sgarbi, S. Papetti, Cinisello Balsamo 2009, pp. 94-95, n.10 (ambito dei Carracci); G. Papi, in *Caravaggio e i Caravaggeschi a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Galleria degli Uffizi, 2 maggio-17 ottobre 2010) a cura di G. Papi, Livorno 2010, p. 36 (Andrea Commodi); G. Papi, in *Andrea Commodi. Dall'attra-*

motivo di ispirazione vegetale che ne circonda il perimetro e che nasce da due cornucopie specchiate messe sul profilo superiore dove, al centro, s'innalza lo stemma papale di Clemente XIV, che apparteneva appunto all'Ordine dei Francescani Conventuali»<sup>42</sup>, ovvero la «suntuosa cornice, con lo stemma di Papa Ganganelli» menzionata nella carta d'archivio riminese. L'identità dunque del soggetto, l'antica attribuzione carraccesca, la corrispondenza delle misure e la presenza della cornice con stemma clementino (il cui legame col dipinto veniva considerato dubbio, ma risulta ora documentato) non dovrebbero lasciar incertezze sul fatto che anche questo controverso *San Francesco in meditazione* fu effettivamente del papa romagnolo. Acquisizione, quest'ultima, di notevole interesse, se si considera che, come rileva lo stesso Leone e come abbiamo già accennato, del pontefice Clemente XIV «non è [ovvero, possiamo adesso dire, non era] finora nota nessuna personale raccolta d'arte»<sup>43</sup>. Il pontefice, invece, collezionò, come abbiamo visto e come vedremo, alcune opere di notevole qualità.

L'altro importante dipinto “giudicato” nell'inventario è appunto la *Flagellazione* di Cretey, con l'attribuzione a Van Dyck pomposamente proclamata qualche decennio prima dal consesso dei professori di figura dell'istituzione clementina. L'opera rimase in possesso dei discendenti di Clemente XIV fino agli inizi del Novecento, come testimonia il successivo proprietario, quel Vittorio Belli che nel 1931 aveva appunto affermato: «il quadro del Van Dyck [...] di PP. Clemente XIV Ganganelli passò poi agli eredi e dalle due successori io l'acquistai pochi anni fa sono». Anche il *San Francesco in meditazione* comparve nel museo Cappuccino di Assisi per la prima volta nelle guide degli anni trenta del Novecento, periodo della presumibile dispersione di quel che restava della collezione Ganganelli, già divisa in cinque lotti dalle sorelle eredi in seguito all'atto rogato nel 1858 qui argomentato.

*zione per Michelangelo all'ansia del nuovo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 17 maggio-31 agosto 2012), a cura di G. Papi, A. Petrioli Tofani, Firenze 2012, pp. 36-37, fig. 20 (Bartolomeo Schedoni?); G. Leone, in *Roma/Seicento verso il Barocco*, catalogo della mostra (Pechino, National Museum, 29 aprile 2014-28 febbraio 2015), a cura di D. Porro, G. Leone, Roma 2014, pp. 130-131, n. 24 (Leonello Spada). Uno dei due timbri di ceralacca apposti sul dipinto, con l'indicazione «Bologna», potrebbe peraltro riferirsi al momento in cui l'opera fu giudicata dagli accademici, come si evince dall'inventario riminese. Desidero ringraziare padre Yohannes T. Bache per avermi fornito un'immagine che comprendesse anche la cornice.

<sup>42</sup> Leone in *Roma/Seicento* cit. (vedi nota 41), p. 130.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

## 6. Ancora sui dipinti appartenuti a Clemente XIV: il Cristo tra le croci di Lelio Orsi e altre opere

L'inventario ottocentesco degli eredi di papa Clemente XIV svela ulteriori sorprese. Numerosi quadri, come anticipato, risultano in cattivo stato e con stime basse, ovvero «di nessunissimo pregio»<sup>44</sup> o «quadracci», ma non mancano citazioni di opere di un certo interesse tra le quaranta allineate in elenco. Figurano due ritratti dello stesso Clemente XIV (ma allo stato attuale non è possibile identificarli tra i tanti noti) e anche un suo busto marmoreo (l'unico lapideo attualmente conosciuto è quello della bottega di Christopher Hewetson presso il Museo di Roma, ma si conserva anche un busto di gesso di Canova presso il museo di Bassano<sup>45</sup>). Tra i ritratti del pontefice ne risulta anche uno realizzato quando era ancora cardinale, per il quale sono riportate misure quasi identiche a quelle dell'esemplare oggi conservato al Museo di Santarcangelo di Romagna<sup>46</sup>. Viene ancora elencato un ritratto dipinto di «papa Braschi» (Pio VI) e un altro di un non meglio specificato «monsignore». In questo novero si inserisce anche un «Cardinale Vescovo in tutta figura a sedere, che si volge ad un angelo, che gli presenta la croce, creduto della scuola di Pompeo Battoni». Tra le opere più ordinarie e con stima inferiore si trovava quindi una «Annunziata» considerata della scuola di Cignani, una *Beata Vergine* di forma ovale «creduta del Mancini», una testa «che si crede dipinto della scuola del Baroccio» e una copia di una *Madonna col Bambino* di Maratta. La presenza di opere marattesche o dell'entourage di Battoni, peraltro, indica l'origine romana della collezione; un raro ritratto del vescovo spagnolo Juan de Palafox, scomunicato dai Gesuiti, risulta invece molto significativo, trovandosi nella collezione del pontefice che soppresse la Compagnia di Gesù. Il ritratto di Giuseppe da Copertino, minore conventuale come il Ganganelli, santificato dal papa predecessore Clemente XIII nel 1767, trova anch'esso una coerente giustificazione nella raccolta del pontefice di Santarcangelo. Il papa collezionò anche una serie di incisioni da Raffaello, le quali sorprendono per il fatto di essere quotate tra le opere di maggior pregio, anche per il

44 È il caso di un quadro grande raffigurante «Un angelo che porta il sacramento», o di «un San Francesco in ginocchio avanti il Cristo» elencati ai nn. 9-10.

45 R. Leone, in *Il Museo di Roma racconta la città*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma, Palazzo Braschi, maggio-dicembre 2002) a cura di R. Leone, F. Pirani, M.E. Tittoni, S. Tozzi, Roma 2002, p. 78, n. I-B23; *L'opera completa del Canova*, apparati critici e filologici a cura di G. Pavanetto, Milano 1976, p. 135; sui busti marmorei di papa Clemente XIV si veda M. Moretti, *Clemente XIV Ganganelli. Immagini e memorie di un pontificato*, Rimini 2006, pp. 260-261.

46 *Musas. Museo storico archeologico di Santarcangelo. Guida catalogo*, a cura di M.L. Stoppioni, P.G. Pasini, Rimini 2008, p. 111.

fatto di essere «con buone cornici intagliate, dorate, e con Cristalli»<sup>47</sup>. Una copia della *Madonna della Seggiola* di Raffaello «colorata a pastello, grande come l'originale, con magnifica cornice alla Rococò dorata»<sup>48</sup> risulta tra le opere più stimate<sup>49</sup> e al pari dei dipinti più preziosi finora considerati, ed era inquadrata da un prezioso intaglio.

Al numero 29 si trova invece la descrizione di un altro dipinto molto interessante e probabilmente identificabile, ovvero un «Redentore fra le croci con angelo di sopra che gli presenta il calice, tavola che crederebbesi della Scuola d'Alberto Duro, con Cornice intagliata, con emblemi analoghi alla passione e dorata in buon stato» (della quale sono riportate anche le misure: 71x55 cm)<sup>50</sup>. Quest'opera potrebbe corrispondere infatti al *Cristo tra le croci* di Lelio Orsi<sup>51</sup>, oggi in collezione privata e ancora incorniciato tramite un intaglio simile a quello descritto. Di questa tavoletta è infatti possibile presentare in questa sede una fotografia che comprende anche la cornice (fig. 10). La riproduzione è stata reperita sul mercato antiquario reggiano, dove il dipinto transitò nel 1974 dopo esser stato a Roma l'anno precedente, come testimoniano una fotografia (senza la cornice) e un appunto di Federico Zeri<sup>52</sup>, prima di pervenire ad una collezione privata milanese. Anche in questo caso la particolarità del soggetto e la presenza di una cornice di rara, se non unica, fattura (un tratto, questo, evidentemente caratteristico della collezione Ganganelli) indirizzano, ci pare credibilmente, la proposta di riconoscimento. Esaurito l'elenco delle opere Tondani Ganganelli, in calce al documento, tra le firme si segnala la presenza di Luigi Pedrizzi (1803-1879), noto pittore e antiquario riminese: fu questo artista con ogni probabilità a dare un giudizio sulle opere d'arte e la contestuale stima<sup>53</sup>.

47 ASRN, Notai, G.B. Leonardi, 1858/II, vol. 4967, c. 448v; Moretti, *Clemente XIV Ganganelli*, cit., [vedi nota 45], p. 50 ricostruisce la storia della provenienza e della probabile destinazione di queste stampe. 48 Ivi, c. 449r.

49 Opere del genere furono di grande moda nel Settecento: noto è il caso dei pastelli di Giovanna Messini Tacconi, la quale appunto riprodusse la *Madonna della Seggiola* di Raffaello con questa tecnica, lodata fin dal XVIII secolo: F.C.M. Pentolini, *Le donne illustri canti dieci*, II, Livorno 1777, pp. 7-8: «Fa in questa ottava l'Autore un gran complimento alla celebre Messini, facendo dire al medesimo Raffaello, che le Opere di questa pareggian le sue. Ma questo complimento allude alle superbe copie, che quella giovine Donna fece a pastello della Madonna della Seggiola, che ha stancato invano il pennello di tanti pittori. Si era talmente addestrata la Messini in ritrarla a perfezione, che una tale impresa non le costava che pochi giorni. Molte di queste Copie ne andarono in Inghilterra per commissione espresse».

50 ASRN, Notai, G.B. Leonardi, 1858/II, vol. 4967, cc. 449r e v.

51 F. Frisoni, *Cristo tra le croci*, in *Lelio Orsi*, a cura di E. Monducci, M. Pirondini, Cinisello Balsamo 1987, pp. 188-190, con bibliografia precedente.

52 Fototeca della Fondazione Zeri, Bologna, invv. 69516-69517.

53 ASRN, Notai, G.B. Leonardi, 1858/II, vol. 4967, c. 451r. Sul ruolo di perito di Pedrizzi confronta anche G. Rimondini, A. Tambini, *Giuliano da Rimini: l'Incoronazione della Vergine e santi (Pala del Duca di Norfolk)*, Rimini 1997, p. 12.

## 7. La polemica accademica contro Alberi per la Flagellazione di Cretey e la Negazione di Pietro di Valentin de Boulogne

Tornando all'opuscolo del 1826, le lodi di Alberi ai due quadri di Valentin e Van Dyck già di Clemente XIV non mancarono di suscitare accese polemiche accademiche, tanto che il breve evento espositivo che riguardò i dipinti e il libretto a stampa ad essi dedicato ricevettero una feroce, ancorché anonima, recensione. Nel volume quarto delle *Memorie romane di Antichità e Belle Arti* stampato a Pesaro nel 1827<sup>54</sup> comparve infatti una *Lettera di A.K.X. al Sig. Francesco Alberi professore di pittura nell'Accademia di Bologna intorno alcuni giudizi per esso lui esternati in istampa* nella quale l'anonima controparte, riferendo di un consesso che discuteva del testo di Alberi, naturalmente anch'esso formato da personaggi senza nome, riportava alcune posizioni spesso maligne, e in particolare lamentava il pessimo trattamento riservato al dipinto di Francesco Francia e l'eccessiva enfasi con la quale il professore bolognese paragonava – dicendoli anzi superiori – i quadri dei due artisti “oltramontani” con quello del pittore cinquecentesco e più in generale con i capolavori della scuola bolognese. Con un tono nazionalistico l'anonimo recensore scriveva che i due dipinti stranieri in parola dovevano essere piuttosto paragonati «con un quadro di quella Pinacoteca», ma questo non avvenne perché avrebbero sfigurato, e così Alberi «non ardiva avvicinarle ai Guidi, ai Domenichini, agli Albani, ai Guercini, ai Carracci che sono in essa Pinacoteca, perché temeva riportarne biasimo generale»<sup>55</sup>. Infine, proprio a motivo dei giudizi sul Valentin de Boulogne e sul Van Dyck, la stoccata finale, tanto più velenosa in quanto anonima:

Quindi, andava io meco stesso pensando e cercando nel silenzio della mia cameretta il come, ed il perché un professore di pittura potesse e dovesse anteporre un Vandyck ed un Valentin (e siano pure i due analizzati fra i migliori quadri che que' due lodati maestri ebbero dipinti), alla santa Agnese, al Rosario, al san Pietro martire di Domenichino; al san Girolamo di Agostino Carracci; alla Pietà, alla strage degli innocenti di Guido; a tanti quadri di Lodovico, di Albani, di Guercino; per fine alla santa Cecilia di Raffaello!!! Ma per quanto mi strabiliassi il cervello, non potei trovar scusa che vi

<sup>54</sup> *Lettera di A.K.X. al Sig. Francesco Alberi professore di pittura nell'accademia di Bologna intorno alcuni giudizi per esso lui esternati in istampa*, in *Memorie romane di Antichità e Belle Arti*, IV, Pesaro 1827, pp. 163-170.

<sup>55</sup> Ivi, p. 165.

difendesse: e parvemi pel vostro meglio che Io accusarvi innanzi al tribunale del buon gusto di lesa maestà pittorica, sarebbe stata la più mite e decorosa vendetta del vostro strambo giudizio<sup>56</sup>.

Passaggi così duri meritavano una risposta, data alle stampe da Francesco Alberi nel 1829<sup>57</sup>. Il professore lamentò il fatto che l'interlocutore si era nascosto dietro all'anonimato e spiegò che le sue parole erano state volutamente fraintese, poiché egli non aveva asserito la superiorità *tout court* dei dipinti "oltramontani" rispetto ai capolavori della pinacoteca, ma aveva semplicemente scritto che i due dipinti superavano gli altri «in certe date prerogative dell'arte», il che non voleva naturalmente dire che «li super[assero] nella totalità senza eccezione»<sup>58</sup>. In particolare, per il dipinto col *Cristo caduto dopo la flagellazione* dal quale ha preso le mosse questo studio, Alberi aveva scritto che «il quadro di Vandyck trionfa su tutti quelli della stessa Pinacoteca» ma per un solo aspetto, ovvero «pel gusto e sapore dell'armonioso colorito»<sup>59</sup>. Al di là di queste disquisizioni polemiche, le cui argomentazioni restituiscono uno spaccato piuttosto reativo dell'ambiente accademico italiano del tempo, resta il fatto che il giudizio e l'esposizione dei dipinti appartenuti a papa Clemente XIV costituì un evento che diede adito a discussioni critiche per alcuni anni a seguire. E così il preteso Van Dyck Ganganelli, tornato ai legittimi eredi, giunse al secolo successivo, quando fu acquistato da Vittorio Belli, con tutti i più autorevoli certificati di paternità: di Alberi e della sua prestigiosa commissione accademica, che comprendeva tutti i migliori docenti figuristi bolognesi, così come, in fin dei conti, dei detrattori del professore, che pur criticandone l'affiancamento ai capolavori italiani non misero in dubbio l'attribuzione delle due opere, stimate «fra i migliori quadri che que' due lodati maestri ebbero dipinti»<sup>60</sup>.

Infine, dalle ritrovate carte di Vittorio Belli emerge, per la *Flagellazione* del museo di Marsiglia (la quale aveva finora un'*historique* che risaliva solo all'acquisto una trentina di anni fa sul mercato antiquario), una storia che interseca quella, parimenti inedita, di altre opere di grande importanza. La storia di un dipinto appartenuto alle proprietà personali di un pontefice fino al 1774, affiancato ad altri capolavori come la *Negazione di Pietro* di Valentin de Boulogne, il *San Francesco in meditazione* a lungo

<sup>56</sup> Ivi, p. 166.

<sup>57</sup> F. Alberi, *Riposta alla lettera anonima stampata nel vol. IV pag. 163 delle Memorie Romane di Antichità e Belle Arti per il Nobili in Pesaro 1827*, Bologna 1829.

<sup>58</sup> Ivi, p. 8.

<sup>59</sup> Ivi, p. 10.

<sup>60</sup> *Lettera di A.K.X. al Sig. Francesco Alberi*, cit. (vedi nota 54), p. 166.

attribuito ad Annibale Carracci e il *Cristo tra le croci* di Lelio Orsi. Un quadro, con quello di Valentin, al centro di una pubblica e clamorosa polemica accademica nel terzo decennio dell'Ottocento; un'opera tornata poi a Rimini ed effettivamente documentata in un inventario ottocentesco presso i successori del papa; in ultimo, poco prima del 1929, acquistata da Vittorio Belli. Un dipinto passato nel Novecento sotto gli occhi di Adolfo Venturi, Giuliano Briganti, Roberto Longhi, il quale – inconsapevolmente, e per un curioso gioco del destino – acquistò in seguito il dipinto “gemello” di Valentin de Boulogne per la propria collezione. La definitiva attribuzione a Cretey del *Cristo depresso dopo la flagellazione* dal quale ha preso le mosse questa ricerca, dovuta a Chomer, Galactéros-de Boissier e Rosenberg, non è dunque che l'ultimo capitolo di una vicenda affascinante e finora rimasta nell'ombra, tale da donare a questo dipinto marsigliese e agli altri quadri citati nelle fonti e nell'inventario Tondani Ganganelli una nuova sostanza storica e critica in un ritrovato contesto collezionistico tra le opere di papa Clemente XIV.



## APPENDICE

Archivio di Stato di Rimini, Notai, G.B. Leonardi, 1858/II, vol. 4967, cc. 430-467, in part cc. 447-451 (inventario dei dipinti e delle sculture).

1858, dicembre 21

“Inventario della sostanza ereditaria mobile delle sorelle Tondani-Ganganelli del fu sig. Francesco di Rimini”

*Atto notarile di divisione dei beni Tondani Ganganelli conservati nella casa dell'avvocato Carlo Gaspare Venturi, già casa Ganganelli “posta al civ. 924 Parrocchia S. Colomba, Via Patera” a Rimini, tra le sorelle Clelia, Cinzia, Geltrude, Matilde e Felice Tondani Ganganelli. Sono presenti all'atto notarile Maddalena Sibaud vedova di Francesco Tondani-Ganganelli, Monsignor don Michele Brioli mandatario delle sorelle Clelia e Cinzia, Adamo Tonini mansionario della Cattedrale che affianca il predetto Brioli, Donna Geltrude Tondani-Ganganelli vedova del Prof. Gaetano Ceccarini, Donna Felice Tondani-Ganganelli consorte di Francesco Perilli, l'eccellentissimo avvocato Carlo G. Venturini nella qualità di padre tutore e curatore legittimo di Elvira, Marietta, Francesco e Guglielmina figli ed eredi di Matilde Tondani-Ganganelli, Nicola Carli “appositamente assunto all'uopo” di testimone. Seguono varie “classi” di beni mobili ordinari, dalla biancheria, agli argenti, al mobilio, e quindi in ultimo:*

### Classe quadri e sculture

- n. 1 Un quadro alto metri due, largo uno, e cinquantadue colla cornice bella dorata, rappresentate un Cardinale Vescovo in tutta figura a sedere, che si volge ad un Angelo, che gli presenta la Croce, creduto della scuola di Pompeo Battoni, in discreto stato, Scudi Cinque 5
- n. 2 Altro quadro rappresentante il Ritratto di un Re di Spagna, con buona cornice dorata, dipinto di nessun pregio alto metri uno, e trentadue, largo metri =93, Scudi uno 1
- n. 3 Altro di circa eguale altezza, e larghezza, rappresentante il ritratto del Beato Palafoz di nessunissimo pregio, baj sessanta “.60
- n. 4 Simile rappresentante un'apparizione di Nostro Signore, colla Crocie in Cielo a diversi Santi alto metri uno, cinquantotto, largo metri uno e quindici, in pessimo stato, di nessunissimo pregio, avente solo una discreta cornice dorata, bajocchi settanta “.70
- n. 5 Altro quadro in pessimo stato, che rappresenta un moribondo assistito da un Religioso, di nessunissimo pregio, e della grandezza circa come il qui retro descritto, avente solo una mediocre cornice dorata, baj quaranta “.40

- n. 6 Idem – Idem come sopra baj quaranta “.40
- n. 7 Idem – Idem come sopra baj sessanta “.60
- n. 8 Idem, e questo rappresenta un Redentore, ma tutto lacero, bajocchi quaranta “.40
- n. 9 Altro quadro grande, senza cornice, alto circa due metri e largo uno e cinquantadue, in cattivo stato, rappresentante un Angelo che porta il Sacramento, di nessunissimo pregio, baj venti “.20
- n. 10 Simile alto metri uno e diciannove, largo uno, rappresentante S. Francesco in ginocchio avanti il Cristo, con piccola lista di cornice, di nessunissimo merito, bajocchi venti “.20
- n. 11 Altro come sopra alto metri uno, e quaranta, largo uno e dodici, rappresentante un Santo che guarda su di un Libro, cui un Angelo porge il Calamaio e la penna da Scrivere, con Cornice rozza, in poco buon stato: il pennello si ritiene non affatto ignobile, Scudi uno, e bajocchi cinquanta 1.50
- n. 12 Una copia del Battesimo di Nostro Signore del Guercino, di pessimo pennello, ed in pessimo stato, bajocchi trenta “.30
- n. 13 Due mezze figure, una rappresentante la B. Vergine, e l'altra il Redentore, con Cornice alla Rococò alte centimetri settantaude, larghe sessantanove, compresa la Cornice, Scudi quattro 4
- n. 14 Un Ritratto di Papa Ganganelli, anzi di Clemente XIV, alto centimetri 77, largo 56 con cattiva cornice, bajocchi dieci “.10
- n. 15 Altro ritratto d'un Monsignore alto Centimetri 72, largo 61, bajocchi dieci “.10
- n. 16 Simile di Clemente XI da Cardinale alto centimetri 97 largo 77 in cattivo stato, con pessima cornice, bajocchi dieci “.10
- n. 17 Una Maddalena alta centimetri 90, larga 77 colle cornice dorata, in discreto stato, bajocchi cinquanta “.50
- n. 18 Una discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli nel Cenacolo alto centimetri 66, largo 56 con piccola, e pessima cornice, baj quaranta “.40
- n. 19 Un ritratto di Clemente XIV alto metri 1.10 largo centimetri 90 con discreta cornice, bajocchi ottanta “.80
- n. 20 Un'Annunziata creduta della Scuola del Cignani largo centimetri 97 alto 1.17 con cattiva cornice, Scudi due, bajocchi cinquanta 2.50
- n. 21 Un Sant'Angelo Raffaele con la famiglia di Tobia alto 1.47 largo 1.08 con cattiva cornice, bajocchi Trenta “.30
- n. 22 Un Ritratto di papa Braschi alto 1.17 largo =90 con discreta cornice, bajocchi cinquanta “.50
- n. 22A San Francesco in meditazione, meza figura grande al naturale, giudicato anche

dall'Accademia di Bologna di Annibale Caracci, con sontuosa cornice, con lo stemma di Papa Ganganeli, alto =72 largo =57 considerata la sola luce del quadro, poiché la cornice colla Cimasa sarebbe alta metri 1.46, larga centimetri 91, Scudi Sessanta 60

n. 23 La Farnesina in N.10 dieci stampe miniate, più N. diciotto 18. Altre stampe rappresentanti i Grotteschi delle Lozze di Raffaele, con buone cornici intagliate, dorate, e con Cristalli, quali di diverse dimensioni, il tutto considerato Scudi Cinquanta 50

n. 24 Un Redentore col Globo in mano, in arazzo ad ago, alto centimetri 77, largo =62 con cornice e cristallo, il lavoro alquanto smontato di colore, e la Cornice dorata a velatura in poco buon stato, Scudi Due 2

n. 25 Una Beata Vergine in forma ovale alquanto sofferta, creduta del Mancini, alta centimetri 68, larga 57 con cornice dorata in discreto stato, Scudi cinque 5

n. 26 Un San Giuseppe da Copertino in atto di volare in estasi nel tempio, alto centimetri 68 largo 57 con cornice dorata, in discreto stato, Scudi uno 1

n. 27 Una testa, che si crede dipinto della scuola del Baroccio, alto centimetri 50 largo 35 con cornice dorata in buono stato, Scudi Uno 1

n. 28 La Beata Vergine della Seggiola, copia da Raffaele, colorata a pastello, grande come l'originale, con magnifica cornice alla Rococò dorata, alta colla cornice metri 1.08 larga 1.08 scudi venticinque 25

n. 29 Un Redentore fra le Croci con Angelo di sopra che gli presenta il Calice, tavola che crederebbesi della Scuola d'Alberto Duro, con cornice intagliata, con emblemi analoghi alla passione, e dorata in buon stato, alto colla cornice centimetri 71, largo 55, scudi quindici 15

n. 30 Una testa della Beata vergine, dipinto sul rame con cornice dorata il tutto di altezza centimetri 40 largo 34, bajocchi cinquanta “.50

n. 31 Altra testa di un S. Pietro, con cornice dorata, alta centimetri 82 larga 68 bajocchi trenta “.30

n. 32 Un'Adorazione dei Re Magi, dipinto sul Rame, con cornice dorata, alto con essa centimetri 28 larga 35 Scudi uno, bajocchi cinquanta 1.50

n. 33 Una Beata Vergine con Bambino, ed Angeli, Copia di Carlo Maratta, con Cornice dorata, alto centimetri 82, largo 68 bajocchi trenta “.30

n. 34 Una Pietà con due Santi in piedi, dipinto in rame, con Cornice in cattivo stato, alto centimetri 31 largo 31 scudi uno e bajocchi cinquanta 1.50

n. 35 Una Beata Vergine col Bambino Gesù, miniatura sull'avorio, con Cornice e cristallo alto centimetri 16 largo 13 scudi Uno e bajocchi cinuqnata 1.50

n. 36 Un Crocefisso intagliato in legno a tutto rilievo, con la Beata Vergine e S. Giovanni

ai lati istoriato dalla base alla cima della croce con simboli relativi al gran mistero, alto centimetri 70 largo alla base centimetri 21, lavoro antico, Scudi venticinque	25
n. 37 Un Cristo di bronzo alto Centimetri 75 su di una Croce impellicciata d'ebano, colle sua base pura impellicciata d'ebano, alto metri 2.30 larga la base centimetri 66, Scudi Quindici	15
n. 38 Un busto Ritratto di Papa Ganganelli al vero, di marmo di Carrara, Scudi venti	20
n. 39 Una Flagellazione di Nostro Signore, di figure intere poco al disotto del vero, giudicato un dipinto del Vandik, alto metri 1.68 largo 1.16 con cornice liscia dorata alquanto sofferto il dipinto, Scudi cento	100
n. 40 Quadracci in poco numero, e da non meritar valore, ed alcune cornici, scudi Uno e bajocchi venti	1.20

Carlo Venturini

Madalena Sibaud ved. Tondani

Michele Prep. Brioli mand.

Geltrude Tondani V.a Ciccarino

Clelia Tondani in Perilli

D. Adamo Tonini incaricato

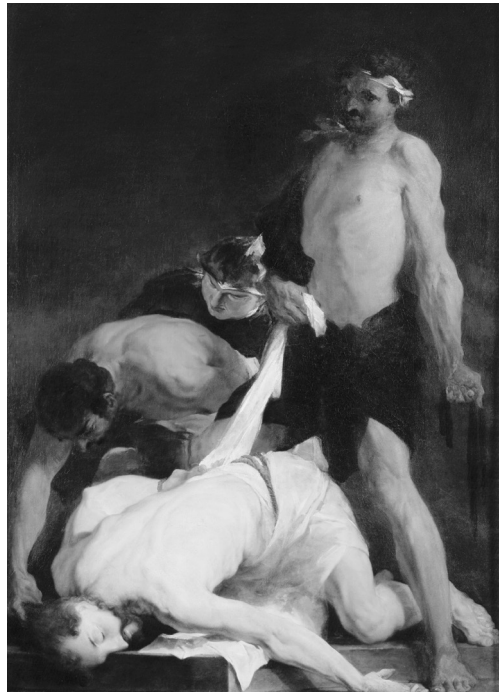
Luigi Pedrizi

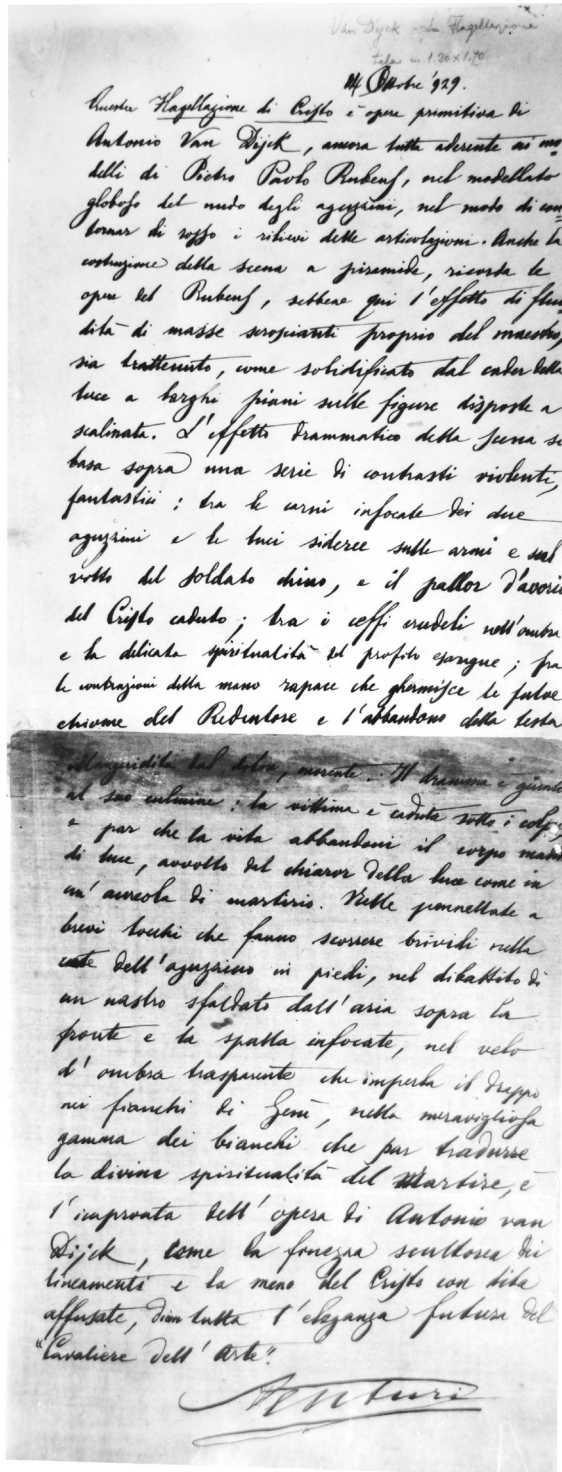
Francesco Pedrizzi

Nicola Federici testimonia



172 X 119 "Gesù caduto dopo  
la flagellazione"  
Van Dyck - olio su tela  
Esposita-se di Adolfo  
Venturi -





1. «Gesù Cristo caduto durante la Flagellazione. Van Dyck», albumina, Archivio famiglia Belli, collezione privata (copia presso Rimini, Biblioteca Gambalunga, carte Belli)

2. «Gesù caduto dopo la Flagellazione / Van Dyck», fronte, Archivio famiglia Belli, collezione privata (copia presso Rimini, Biblioteca Gambalunga, carte Belli)

3. «Gesù caduto dopo la Flagellazione / Van Dyck», retro, Archivio famiglia Belli, collezione privata (copia presso Rimini, Biblioteca Gambalunga, carte Belli)

4. Louis Cretey, *Cristo deposto dopo la flagellazione*, Marsiglia, Musée de Beaux Arts, inv. L. 87 11

5. Adolfo Venturi, expertise sul *Cristo deposto dopo la flagellazione*, Archivio famiglia Belli, collezione privata (copia presso Rimini, Biblioteca Gambalunga, carte Belli)



6. Valentin de Boulogne, *Negazione di Pietro*, Firenze, Fondazione Roberto Longhi



7. Louis Cretey (?), *Cristo deposto dopo la flagellazione*, Monaco di Baviera, collezione privata



Di 14. — 6 — 22 — 1/2  
 ma — 6 — 7  
 Alli 22 8bre 1795  
 incominciai il lavoro in  
 Casa Ganganelli nella  
 stanza grande accorda  
 to 227. Alli 29 9bre  
 incominciai la Galle  
 ria accordata 2 65.  
 Alli 19 Senajo terminai la  
 Galleria, ed accordai la sala  
 per 2 500  
 Alli 5 8bre accordai i  
 muniti della Regalata

8. Francesco Alberi, nota autografa sui lavori svolti in casa Ganganelli a Rimini nel 1795, Rimini, collezione privata



9. Già attribuito ad Annibale Carracci, *San Francesco in meditazione*, Roma, Museo Franceseano dell'Istituto Storico dei Cappuccini, inv. 0161



10. Lelio Orsi, *Cristo tra le croci*, Milano, collezione privata

I QUADRI DI PAPA CLEMENTE XIV GANGANELLI (1769-1774). LA FLAGELLAZIONE DI LOUIS CRETEY, UNA NEGAZIONE DI PIETRO DI VALENTIN DE BOULOGNE E ALTRE VICENDE STORICHE E CRITICHE DI UNA COLLEZIONE DIMENTICATA

*The paintings of Pope Clement XIV Ganganelli (1769-1774). The Flagellation of Louis Cretey, a Negation of Peter by Valentin de Boulogne and other historical events and criticism of a forgotten collection*

Giulio Zavatta

Some unpublished documents and photos belonging to Vittorio Belli's heirs unveil his collection. The previous provenance of some paintings from the collection of Pope Clement XIV was also included in the documents, in particular a Van Dyck *Flagellation* identifiable with the painting by Louis Cretey which today is collocated at Musée des Beaux Arts in Marseille. Several printed sources, in particular a little book by Francesco Alberi, have allowed to connect to the collection of the pontiff of Sant'arcangelo di Romagna other important paintings such as the *Negation of Peter* by Valentin de Boulogne from the Longhi Foundation and *Christ between the crosses* by Lelio Orsi. Moreover, a nineteenth-century inventory of Tondani Ganganelli family has shown that the paintings they were collocated at the Pope's heirs, in Rimini, even in the XIX century.